



**Nina**  
**ossia La pazza per amore**

Commedia d'un atto  
in prosa ed in verso, e per musica  
(Monza 1788)

*Edizione critica a cura di Davide Daolmi*

*con DVD*

## SOMMARIO

<i>Prefazione</i> di Emilio Sala	IX
<i>L'allestimento a Cattolica</i> di Roberto Recchia	XIII
Introduzione	1
IL LIBRETTO	
Edizione sinottica	11
Facsimile del libretto	51
LA MUSICA	
Fonti manoscritte	67
Criteri e apparato	91
EDIZIONE	
N. 0 Sinfonia	115
N. 1 Introduzione <i>Dormi o cara</i>	131
N. 2 Aria del conte <i>È sì fiero il mio tormento</i>	147
N. 3 Aria di Giorgio <i>Del suo mal non v' affliggete</i>	157
N. 4 Romance <i>Il mio ben quando verrà</i>	163
N. 5 Canzonetta <i>Lontana da te</i>	167
N. 5a Pastorale	174
N. 6 Duetto <i>Son io desto ovver deliro</i>	175
N. 7 Aria di Lindoro <i>Questo è dunque il loco amato</i>	185
N. 8 Coro <i>Cantiam Nina cantiamo</i>	195
N. 9 Duetto <i>Oh momento fortunato</i>	211
N. 10 Finale <i>Oh sospirata sorte</i>	219
APPENDICE	
Sinfonia per cembalo	241
Aria sostitutiva <i>Nell'orrore di oscura foresta</i> (Tritto, 1789)	245
Riferimenti bibliografici	257
Indice dei nomi	263

## PREFAZIONE

Per capire l'impatto e la portata culturale di *Nina ou La folle par amour* – un'opera ma anche, per molti versi, un soggetto indipendente dai suoi autori (come noto il prototipo di Marsollier e Dalayrac del 1786 subì numerosi adattamenti e riscritture nei decenni successivi) – conviene rifarsi all'episodio rivelatore raccontato da Hector Berlioz nei suoi *Mémoires*, il cui primo capitolo racconta nientemeno che la «première impression musicale» del compositore, durante la sua comunione nella chiesa del convento delle Orsoline della cittadina natale, La Côte-Saint-André, nella primavera del 1815. Nel ricevere l'ostia consacrata, un coro di voci femminili intonò un inno all'eucaristia che lasciò incantato il giovane Hector:

O meravigliosa potenza dell'espressione viva, incomparabile bellezza della melodia del cuore! Tale musica, adattata con tanta ingenuità alle sante parole e cantata durante una cerimonia religiosa, altro non era che quella della *romance* di Nina: *Quand le bienaimé reviendra*. L'ho riconosciuta solo dieci anni dopo.

Nel capitolo quinto, infatti, parlando dei primi passi del futuro compositore a Parigi, veniamo introdotti nel prestigioso teatro dell'Opéra durante la rappresentazione di un *ballet-pantomime*, intitolato appunto *Nina ou La folle par amour*, tratto dall'opera omonima (ormai uscita dal repertorio almeno nella sua versione originale). È il 1822. La *première* del *ballet-pantomime* in due atti risale al 1813. Dunque il giovane Hector sta assistendo a uno spettacolo in cartellone già da una decina d'anni (coreografia di Louis-Jacques Milon, musica di Louis-Luc Loiseau de Persuis). Giunto alla scena seconda del secondo atto, Berlioz rimane profondamente commosso quando, durante una straziante pantomima di Nina, riconosce la musica intonata dal coro femminile nel convento delle Orsoline:

uno dei miei vicini, che ne canticchiava le parole, mi disse il nome dell'opera e quello dell'autore da cui Persuis l'aveva tratta, e seppi così che essa apparteneva alla *Nina* di Dalayrac.

Come si vede, un'agnizione a scoppio ritardato che va aldilà della dimensione autobiografica. La *romance* di Nina (*Quand le bien-aimé reviendra*) è subito riconosciuta anche da uno degli *habitués* del teatro che ne comunica le parole e la provenienza al giovane provinciale. D'altra parte il riciclaggio musicale, col suo gioco di rimandi e di allusioni, è un procedimento tipico del ballo pantomimo di quegli anni. Un procedimento che ci consente tra l'altro di entrare nella memoria musicale e nell'immaginario sonoro del tempo.

È interessante notare che nella musica composta e arrangiata da Persuis sono soprattutto tre i pezzi dell'opera di Dalayrac ad essere riciclati ed evidenziati: la *musette* del pastore, il coro introduttivo *Dors, cher enfant* e la *romance* di Nina. Oltremodo significativa è anche l'interpolazione dell'intonazione di Paisiello della stessa *romance* (scena settima del secondo atto), ovvero dell'aria più famosa (*Il mio ben quando verrà*) della più celebre versione italiana della *Nina* (1789). Evidentemente Persuis aveva in mente di creare una sorta di iper-*Nina* in forma di ballo; quasi una sintesi delle due versioni operistiche più applaudite, quella francese e quella italiana.

Lo spettacolo di Milon-Persuis rimase nel repertorio dell'Opéra fino al 1830 e venne ripreso ancora un paio di volte nel 1835. In quello stesso anno, Jacopo Ferretti riscrisse per la musica di Pietro Antonio Coppola una nuova versione cantata della *Nina*, e *La pazza per amore* andò in scena con successo al Teatro Valle di Roma nel Carnevale 1835.

Giova ripetere qui ciò che ho già scritto più volte in altre sedi: la *Nina* deve essere considerata il modello di quello che divenne poco per volta un 'sistema di rappresentazione' (anche musicale) della follia 'al femminile'. Nina divenne *la folle par amour* per antonomasia. Anche in Italia, soprattutto grazie al *remake* di Paisiello, Nina ha esercitato questa funzione di archetipo: basti pensare ai casi ben noti di Amina della *Sonnambula* e di Elvira dei *Puritani*. In questo quadro, appare chiara l'importanza del primo adattamento italiano dell'opera di Dalayrac, che venne realizzato da Giuseppe Carpani (con la probabile collaborazione musicale di Václav Pichl) e rappresentato al Teatro Arciducale di Monza nell'autunno 1788.

Quando vent'anni fa rintracciai la partitura di tale adattamento nella Biblioteca Estense di Modena, rimasi sorpreso della fedeltà con la quale Carpani si era rapportato al modello di Dalayrac. Una fedeltà drammaturgica e musicale del tutto anomala rispetto agli usi e costumi italiani. Una fedeltà che appariva parte di un esplicito progetto, non privo di una certa temerarietà: quello di importare nella terra del 'bel canto' alcuni *opéras-comiques* francesi particolarmente innovativi sia sotto il profilo del genere che dello stile. Il primo lavoro in questa direzione con cui Carpani esordì a Monza fu il *Richard Cœur-de-Lion* di Grétry (1784), uno dei prototipi del romanticismo musicale e della *Rettungsoper*, che diventò *Riccardo Cor di Leone* e fu inscenato nell'autunno 1787. L'anno dopo seguirono *Nina* e successivamente altri otto titoli (*La dote* 1789, *Rinaldo d'Aste* 1789, *Lo spazzacamino principe* 1790, *I due ragazzi savoardi* 1791, *Raollo signore di Crequì* 1791, *Lodoiska* 1793, *Camilla* 1794 e *La caravana del Cairo* 1795).

Nel libretto del *Riccardo*, Carpani dichiara di approvare l'uso francese della declamazione naturale, del 'recitato' insomma che, in sostituzione al recitativo, meglio veniva compreso e opportunamente preparava ai «rapidi squarci di musica qua e là dalla passione opportunamente condotti». E tuttavia Carpani sa che la novità del genere musicale e la contemporanea presenza di parlato e cantato «sono tutte cose alle quali non sono assuefatti i nostri attori, né accostumate le orecchie degli spettatori».

Tutto ciò valeva nel 1787, ma vale – credo – ancor oggi. Quando pertanto si presentò l'occasione di riprendere, dopo più di due secoli, la prima versione italiana della *Nina*, abbiamo corso anche noi il rischio di non far corrispondere l'esito all'intenzione. Come affrontare, oggi, la sfida di Carpani?

La scelta fondamentale, che venne subito accolta dal direttore d'orchestra Manlio Benzi e dal regista Roberto Recchia, fu quella di affidare la parte di Nina non tanto a una cantante-attrice, quanto piuttosto a un'attrice-cantante, in grado di rendere tutta la pregnanza scenica e vocale (più che canora) del personaggio. Naturalmente è stata una scelta che avrebbe fatto storcere più di un naso del pubblico melomane, frequentatore dei grandi teatri d'opera, ipersuscettibile e superintendente dei valori soprattutto canori, più che teatrali e attoriali, del melodramma. Fortunatamente la posizione defilata del Teatro della Regina di Cattolica (tra Rimini e Pesaro), oltre a fungere da ansiolitico, ci ha consentito di procedere in una direzione che sarebbe stata ben più problematica in uno spazio più canonico (del resto, non a caso Carpani aveva sperimentato a Monza e non alla Scala di Milano). Il pubblico, numeroso e privo di troppe attese pregiudiziali, ha dimostrato di sapersi emozionare alla recitazione e al canto di Nina. L'intensità espressiva e la credibilità attoriale di Nina si dimostrò valore aggiunto capace di risarcire l'eventuale acuto non impeccabile, addirittura trascurabile.

L'altra scelta preliminare che mi preme di mettere in evidenza, anche perché presupposto chiave di questa pubblicazione, è stata quella di sottoporre le fonti musicali superstiti a una procedura intensiva di analisi, non tanto per stabilire un'edizione in senso prescrittivo, quanto piuttosto per far luce al possibile sul processo compositivo (o ri-compositivo) dell'adattamento carpaniano, e per dare uno sguardo il più possibile ravvicinato alla prassi esecutiva del tempo. A tal fine è stato particolarmente utile l'esame delle parti vocali e strumentali che si sono rivelate ricchissime di informazioni: dall'esatto organico utilizzato, al cambio di tonalità della *romance* di Nina, dal problema delle riprese e metamorfosi dell'opera (tra cui una versione a mo' di ballo pantomimo con cori, rappresentata a Monza nell'autunno 1794) alla messa a fuoco dei ripensamenti con cui la partitura è arrivata alla scena monzese.

Il lavoro è stato condotto da Davide Daolmi con acribia esemplare, ma anche con grande libertà e originalità nell'applicazione dello strumentario filologico. Il pensiero teorico qui messo in atto rivela una concezione della filologia intesa soprattutto quale strumento d'indagine, e giammai finalità editoriale: la variante non è un catalogo di soluzioni possibili ma diventa occasione per capire prassi e intenzioni com-

positive; l'apparato, apprezzabilmente concentrato sui soli aspetti significativi, non si limita a un'appendice dai corpi illeggibili ma nell'argomentare i problemi si rivela preziosissimo soprattutto per l'interprete. Lo stesso libretto, che affianca l'originale francese per meglio restituire l'adattamento carpaniano, pur distinguendo fra libretto (stampato per l'occasione) e testo-spettacolo (quanto realmente recitato in scena con didascalie e ambientazioni), ricomponе il *continuum* diegetico dell'opera nel suo insieme – parola, musica, azione – per far luce sulle strutture interne, la costruzione formale, il pensiero drammaturgico nella sua complessità.

I risultati dell'indagine sulle fonti musicali sono stati messi a disposizione del direttore d'orchestra e del gruppo strumentale che hanno agito, com'è auspicabile, in sostanziale autonomia. Accogliendo il principio di tale autonomia, abbiamo deciso di interpolare, durante il lungo racconto di Susanna (scena prima), un'arietta tolta dalla raccolta a stampa di Pichl *Sei Ariette a voce sola...* (Pichl 1801), riadattata, anche nel testo, alla nuova situazione. Ovvio che si è trattato di una piccola mistificazione di ordine puramente performativo, dettata dall'esigenza di concedere anche alla simpatica Susanna un momento lirico tutto per lei. Dunque non si troverà traccia alcuna di tale arietta – va da sé – nell'edizione della partitura che qui si presenta. Andava però segnalata a beneficio del lettore che volesse cimentarsi col DVD allegato che testimonia appunto della registrazione dello spettacolo così come è andato in scena la sera del 31 agosto 2002 al Teatro della Regina di Cattolica.

*Emilio Sala*

## L'ALLESTIMENTO A CATTOLICA

È sempre con un certo fastidio che riguardo le riprese televisive dei miei spettacoli, specialmente quando si tratta di opere. Di solito il video esalta i difetti della messa in scena, nasconde i pregi, modifica la percezione di tempi e ritmi teatrali, amplifica i dettagli laddove, sul palcoscenico, prevale il 'quadro' generale. Persino il suono, quand'anche fosse ripreso con la massima fedeltà, risulta 'altro' rispetto alla percezione del pubblico in sala.

Ecco perché, costretto dagli eventi, ho dato solo una fuggevole occhiata a questo video, preferendo far ricorso alla memoria. Lo stesso montaggio della ripresa introduce ai miei occhi una 'regia' sovrapposta che non mi appartiene e che risponde a una logica aliena a quella da me usata. Non è colpa di nessuno, è un aspetto legato alla differente natura dei due mezzi espressivi coinvolti – spettacolo dal vivo e ripresa video – e del resto non è improbabile il caso in cui la versione filmata di un'opera possa salvare uno spettacolo inerte e noioso.

Detto questo, l'effimero connaturato all'unicità dell'evento teatrale obbliga a far ricorso a questo surrogato elettronico se si vuole documentare un lavoro svolto, purché sia chiaro che di pura documentazione si tratta. Devo a questo punto aggiungere che so perfettamente che anche la memoria può giocare brutti scherzi, perché il tempo, per una regia come per un parto, tende ad abbellire i ricordi ed edulcorare le delusioni.

L'operazione, fin dall'inizio, proponeva una sfida esaltante e al tempo stesso disperata: far ricorso a un approccio totalmente inedito nella scelta del *cast* dell'opera. Lo scopo: sperimentare la possibilità di partire dalle parole, prima ancora che dalle note, per lavorare con gli interpreti. L'occasione offertaci da *Nina* era molto ghiotta: l'*opéra-comique*, con il suo alternarsi strutturale di prosa e musica, è la palestra ideale per questo esercizio.

Alcuni ruoli, e massimamente quello della protagonista, presentano una scrittura vocale sufficientemente semplificata. Ma perlopiù la musica di Dalayrac ci fa credere che fosse stata scritta per una razza di attori-cantanti dei quali, come la gazzella Dammah, oggi si può solo favoleggiare basandosi su testimonianze fossili (e, d'altra parte, nulla ci è dato sapere sulle prestazioni vocali del quadrupede nordafricano). Abbiamo pertanto impostato le audizioni, almeno al principio, sulla pretesa di cercare i nostri interpreti tra gli attori di prosa, ma con adeguate capacità vocali e, naturalmente, con il giusto *physique du rôle* (anche quest'ultima sembra una notazione ovvia, ma tanto ovvia non è nella lirica, dove di solito l'ultimo dei problemi è la credibilità estetica dei cantanti e dove, ancora adesso, nessuno si stupisce se una vecchia balena muore di tisi).

Ottime intenzioni, dunque, ma la realtà si è ben presto rivelata molto distante dalle nostre speranze: il livello medio degli attori italiani, quanto ad attitudini canore, è disarmante (l'opera, anche *comique*, richiede pur sempre una preparazione di tipo lirico). Si accusano spesso i cantanti di non avere in nessuna cura la recitazione, ma si può serenamente essere altrettanto spietati con gli attori nella situazione specularmente opposta.

Per quanto riguarda il ruolo di *Nina*, la buona stella ci ha assistito (ma il panorama femminile, al capitolo «attrici che cantano» è nel complesso meno devastato dell'analogo versante maschile). E bisogna riconoscere a Nicoletta Maragno le doti magnetiche e quella punta di spavalderia (incoscienza?) che le

fanno perdonare qualche inevitabile incertezza. Anche per Lindoro ci si è presentata un'occasione abbastanza unica: Andrea Giovannini, con il quale avevo lavorato in precedenza, aveva cominciato a studiare canto con regolarità, ed ha infatti potuto affrontare un impegno vocale tutt'altro che modesto.

Ma le buone intenzioni di partenza andavano a lastricare le vie del nostro inferno operistico privato, e così siamo poi stati obbligati a scendere a più miti consigli: abbiamo ribaltato la prospettiva e abbiamo cercato tra i cantanti, sondandone le doti attoriali. Le audizioni sono quindi state improntate a verificare, oltre all'adeguatezza musicale, la disponibilità degli interpreti a mettere in gioco la propria impostazione vocale per ridurre al possibile l'«effetto Linda Blair» dell'*Esorcista*, ovvero l'uso, nel passaggio tra recitato e cantato, di due voci completamente diverse che fanno pensare a una possessione demoniaca irreversibile. Né sarebbe possibile pensare a un parlato costantemente in maschera, troppo artificiale e stucchevole.

Anche qui, alla fine, i risultati sono stati lusinghieri: Laura Catrani, ottimo soprano, si è trovata a dominare un monologo che, per durata e contenuto, sarebbe risultato ostico anche a un'attrice navigata. Enrico Marabelli ha avuto modo di sfoderare un talentaccio comico che ha poi sviluppato negli anni seguenti. E devo riconoscere a Danilo Formaggia lo sforzo maggiore e i migliori risultati nel piegare le sue innegabili doti vocali alle mie esigenze espressive, anche a rischio di comprimere (certo non per mortificare) lo slancio tenorile del Conte.

Il vero problema di un *cast* di così eterogenea provenienza si è presentato nel dover differenziare l'attività di studio per ciascuno di essi. Alle prove abbiamo fatto precedere un lavoro seminariale di una settimana, finalizzato ad indagare esclusivamente gli aspetti interpretativi di un repertorio, del quale, come si diceva, si sono perduti codici e tradizioni.

Non sono certo la persona più adatta a giudicare i risultati di un lavoro in cui sono stato coinvolto in prima persona. Resta innegabile il fascino di questo genere, e di questa *Nina* in particolare, per le sue potenzialità espressive sfaccettate, ricche, altamente emotive. Non a caso la scena chiave dell'opera, ovvero l'agnizione e il conseguente recupero della ragione di Nina, avviene in prosa e non in musica. Qui il libretto sembra scritto da Schnitzler – se non nella forma almeno nel contenuto. La musica, che ha l'intelligenza di non proporsi con l'ostentazione del capolavoro, asseconda le azioni e le emozioni dei personaggi in modo straordinariamente originale e inaspettato. Al suo confronto la versione che Paisiello trarrà da questo libretto si rivela assai più convenzionale e incapace di restituire l'aderenza drammatica di Dalayrac.

La pazzia di Nina di cui si narra, poi, è di tipo affatto speciale: tutti credono morto Lindoro tranne lei, che si rifugia in un mondo parallelo dal quale esclude il padre e nel quale ognuno dei suoi conoscenti acquista un nome e un ruolo diverso. Ha però anche momenti di lucidità, durante i quali sembra ammettere che Lindoro, che lei crede lontano, non tornerà più. Un quadro clinico complesso al punto che, quando Lindoro arriva e le si presenta, Nina non lo riconosce. Occorrerà qualcosa di molto simile a una seduta psicanalitica per farla rinsavire. Resterà tuttavia per sempre il dubbio che la pazzia di Nina sia null'altro che una finzione nella finzione, inscenata per punire il padre che si era opposto al suo amore per Lindoro.

Mi ha incuriosito, nel libretto, il «loco ameno» in cui il padre 'rinchiude' l'insana figliuola, scenario molto simile ai luoghi di cura di inizio secolo: un ospedale senza stanze dove tenere la poveretta senza che questa si senta prigioniera, dove assecondare tutte le sue richieste e i suoi capricci, dove, incredibilmente, praticare persino forme di musicoterapia (vedi la scena del pastore). Ho richiesto quindi alle scenografe Anusc Castiglioni e Giulia Bonaldi di ideare uno spazio teatrale che mostrasse contemporaneamente allo spettatore un *dentro*, ovvero il mondo artificiale eppure verissimo creato attorno a Nina, e un *fuori*, ovvero la realtà in cui i contadini-infermieri osservano e controllano lo stato di salute della paziente. Una specie di *Truman show* istituito a fin di bene.

È nata così questa sorta di voliera i cui confini di tutte sono visibili solo al pubblico, mentre agli occhi di Nina possiedono la profondità dell'orizzonte, e nelle quali il diaframma frontale fa pensare allo spaccato di un vivarium entomologico. In questa logica si è mosso anche il disegno luci di Vincenzo Raponi, che ha separato nettamente le due situazioni, l'una fredda e iper-realistica (il mondo inventato), morbida e calda l'altra (il mondo reale).

Fondamentale è stato il lavoro con i coristi, sempre in scena, cui devo riconoscere grande simpatia e disponibilità ad inventarsi ciascuno la propria individualità, e a mantenerla viva e costante per tutta la durata dell'opera.

Non posso non sottolineare, infine, come un progetto di questo genere non abbia potuto prescindere da una comunione di intenti e una collaborazione totale tra regista e direttore d'orchestra. Il massimo risultato possibile, in uno spettacolo, si ottiene quando uno spettatore non riesce a distinguere dove finisce il lavoro della regia, dove comincia quello della direzione musicale, e dove intervenga il contributo degli interpreti. Quando, insomma, si ha quell'effetto che i sapienti chiamano «sospensione dell'incredulità» e che io chiamo, più semplicemente, magia del teatro.

*Roberto Recchia*



Quest'edizione nasce dalle amichevoli sollecitazioni di Emilio Sala. A lui devo non solo il primo contatto con le fonti modenesi, ma anche un costante e fruttuoso confronto durante tutto il lungo lavoro svolto sulla *Nina*. Fra le molte persone che vorrei ringraziare, oltre a quelle espressamente ricordate nel corso di questo libro, mi limito a nominare ancora Emmanuele Baldini, primo violino dell'Orchestra del Festival, Nicola Cattò, Davide Cavalli e Alessandra Sbriscia. Sono inoltre profondamente riconoscente alla prof. Fernanda Caizzi, direttrice della Collana, per la cura esemplare con cui ha seguito la redazione del volume. La dedica ai colleghi della Sezione musica del Dipartimento di Storia delle arti, della musica e dello spettacolo dell'Università degli Studi di Milano vuole essere un piccolo omaggio a un affiatato gruppo di lavoro che mi ha sempre appoggiato e sostenuto, non da ultimo promuovendo questa pubblicazione.

## INTRODUZIONE

La fortuna goduta fino ad oggi da *Nina ossia La pazza per amore*, opera forse non di repertorio ma nota al pubblico più attento, si lega in gran parte alla musica di Giovanni Paisiello, realizzata all'alba della Rivoluzione su soggetto francese di grande successo.

All'epoca *Nina* piacque soprattutto per la novità del tema *larmoyant* valorizzato dall'uso dei recitati, pratica peraltro estranea alla tradizione operistica italiana. Oltre che per il contributo di Paisiello, l'opera merita quindi di essere ricordata per il ruolo chiave che svolse nel passaggio da antico a nuovo regime e in quanto termometro del gusto di un pubblico che stava cambiando. Vero protagonista del carico innovativo che l'opera offrì alla scena italiana fu soprattutto Giuseppe Carpani<sup>1</sup>, artefice dell'importazione e poeta traduttore del libretto.

*Nina ou La folle par amour* – atto unico di Benoît-Joseph Marsollier des Vivetières, musica di Nicolas-Marie Dalayrac<sup>2</sup> – fu rappresentata per la prima volta il 15 maggio 1786 alla Salle Favart, sede da poco inaugurata della Comédie-Italienne<sup>3</sup>. Tradotta in varie lingue<sup>4</sup> e subito alle-

<sup>1</sup> Sull'attività letteraria e politica di Carpani vd. Jacobs 1988.

<sup>2</sup> Fu questo l'esordio di una collaborazione più che ventennale che vide artefici i due autori con quasi un *opéra-comique* all'anno. Con un secolo di anticipo il loro successo può essere paragonato a quello di Gilbert e Sullivan, ma non erano estranee all'epoca le *liaisons* prolungate fra compositore e librettista, come dimostra anche il caso di Paisiello e Lorenzi. Per la bibliografia su Marsollier, piuttosto scarsa, segnalo soprattutto Hoefer 1866 (*ad vocem*) e il più recente Pendle 1983. Su Dalayrac gli studi sono più diffusi e una sintesi bibliografica, a partire dalla biografia pubblicata all'indomani della sua morte (Pixérécourt 1810), è rintracciabile nei più recenti dizionari di settore.

<sup>3</sup> Libretto e partitura furono pubblicati contestualmente; cfr. Marsollier 1786 e Dalayrac 1786.

<sup>4</sup> Nel libretto italiano di *Nina*, apparso due anni dopo la prima francese, Carpani dichiara: «è stata quest'opera tradotta in quasi tutte le lingue d'Europa: in russo, in svedese, in tedesco, in inglese ecc.» (vd. *infra* p. 18). Non conosco traduzioni coeve in svedese e russo (ma cfr. Stenborg 1792); per le altre versioni vd. la nota successiva.

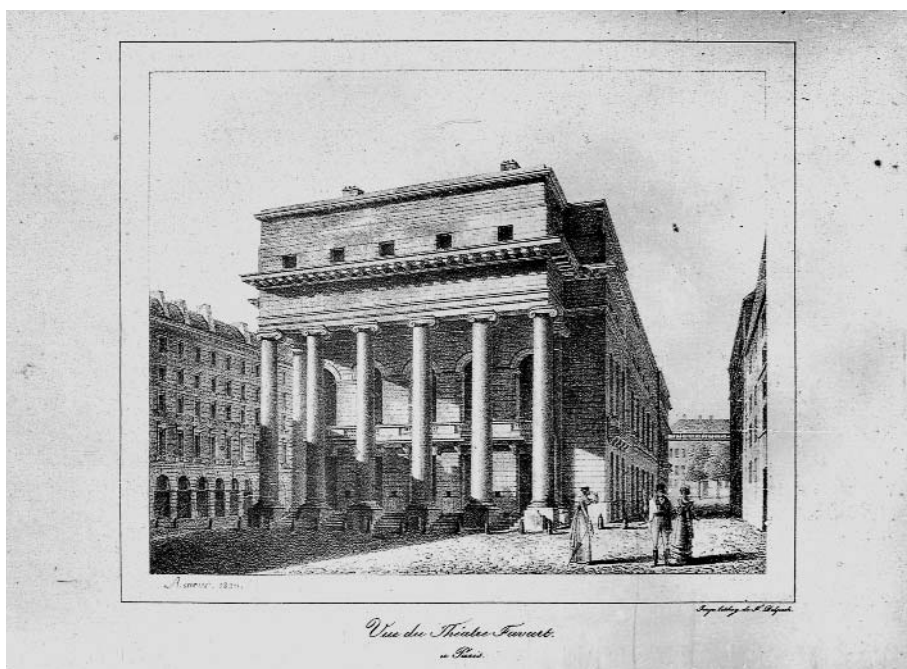


FIG. 1. *Vue du Théâtre Favart à Paris*, litografia di François Séraphin Delpach su disegno di Jean Baptiste Arnout (1820).

<sup>5</sup> *Nina or The madness of love* fu rappresentato al Covent Garden nientemeno che da Elizabeth Billington (1765-1818) nella traduzione di Peter Pindar. Longman and Broderip pubblicarono due raccolte di arie, in partitura (Shield 1787) e per voce e cembalo (Jones 1787); un'altra raccolta «to which are added two favorite airs by Haydn and Gossec» fu stampata da Goulding (1787); inoltre Elliot & Kay uscirono con una nuova traduzione del libretto ristampata tre volte in un anno (Berkeley 1787).

<sup>6</sup> Nel 1787 alla musica di Dalayrac furono adattate le traduzioni di Bernhard Christian d'Arien (1754-1793) per Amburgo (Arien 1787); di anonimo per Mainz (Sterkel 1787, Mainz 1787, Cordon 1787); e di Johann André (1741-1799) per Colonia (André 1787 a cui si collega un'altra stampa «s.n.t.», vd. Bibliografia). La versione di André fu ripresa a Berlino, interpretata dalla celebre Friederike Bethmann-Unzelmann al suo esordio (André 1788); l'allestimento ebbe tanto successo da essere subito parodiato (Berlino 1789). Sempre nel 1788 lo spettacolo fu ripreso anche a Vienna in una nuova traduzione di Johann Heinrich Friedrich Müller (1738-1815) che godrà di successive riprese (Müller 1788 e 1790). Carpani dichiara che le arie del testo di Marsollier sono state musicate anche da Johann Gottlieb Naumann (1741-1801), Joseph Schuster (1748-1812), Friedrich Adam Hiller (1766-1812) e altri (cfr. *supra* nota 4); nessuna delle biografie dei tre compositori reca conferma di tale notizia, né sopravvivono libretti o musiche al riguardo, se non la raccolta anonima *Arien aus der Operette 'Nina oder Wahnsinn aus Liebe'*. *Musik von D'alayrac*, «s.n.t.» (ma, secondo il catalogo della Biblioteca universitaria di Basilea, stampata a Mannheim), che non ho potuto visionare e forse potrebbe ricondurre a uno di questi autori.

stata per le scene inglesi<sup>5</sup> e tedesche<sup>6</sup>, nell'autunno 1788 fu rappresentata, sempre con musica di Dalayrac, al Teatro Arciduciale di Monza<sup>7</sup> e poi ripresa, l'11 marzo 1789, al Teatro alla Canobiana di Milano.

La data precisa dell'allestimento monzese non è nota, ma una lettera di Carpani del 18 novembre di quell'anno dichiara che lo spettacolo doveva ancora andare in scena<sup>8</sup>. Sebbene il libretto taccia il nome di Carpani quale traduttore, è lui stesso nelle sue *Rossiniane* (1824) che se ne attribuirà la paternità<sup>9</sup>. Della ripresa alla Canobiana, oltre al libretto, non rimane che la testimonianza della «Gazzetta enciclopedica milanese» del 12 marzo 1789<sup>10</sup>.

La versione di Paisiello, successiva di pochi mesi ai successi lombardi, si giova sempre della traduzione di Carpani (con qualche adattamento di Giambattista Lorenzi), e va in scena alla reggia di Caserta il 25 giu-

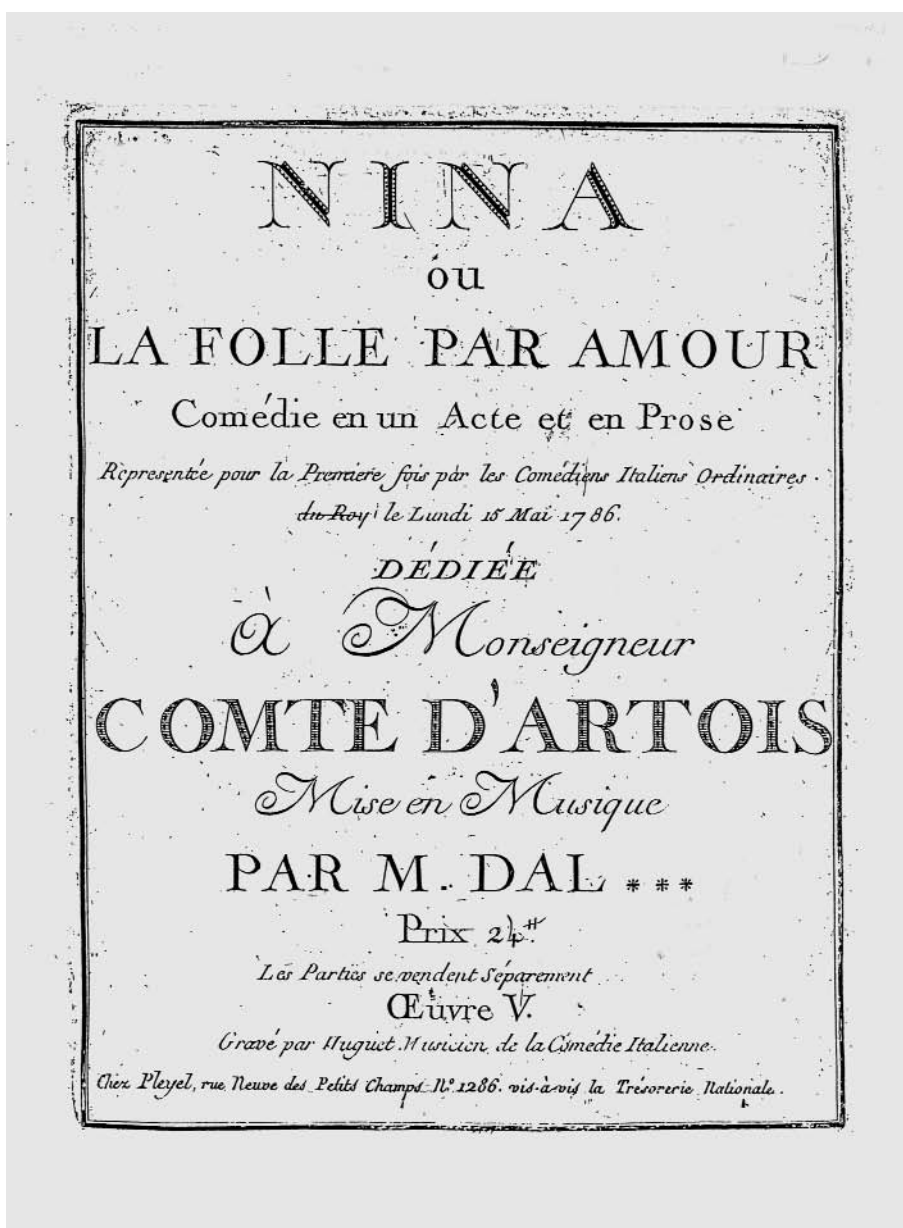


FIG. 2. Fronte della partitura di *Nina ou La folle par amour* (Parigi, Pleyel, 1786).



FIG. 3. Nicolas-Marie Dalayrac, disegno di Cézarine de C., incisione di L. Ch. Ruotte (part.) per la legion d'onore dell'Accademia reale svedese (1804).

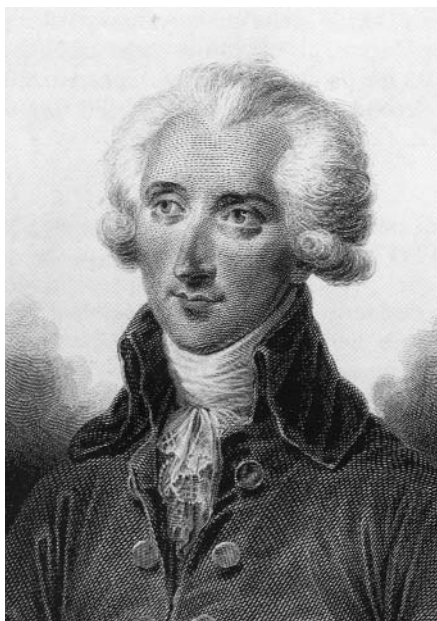


FIG. 4. Bénédict-Joseph Marsollier ritratto da Achille-Jacques Deveira, riprodotto in Marsollier 1825.

gno 1789, non nel teatrino, ma in un edificio provvisorio appositamente eretto nel parco<sup>11</sup>. Nel 1790, dopo una rappresentazione privata e senza scene, in cui la «Gazzetta di Napoli» ricorda la presenza del re<sup>12</sup>, *Nina* approda al Teatro dei Fiorentini in una versione, ancora con i recitati, ma in due atti e poche altre aggiunte<sup>13</sup>. L'opera, rappresentata a Parma nel Carnevale 1793, fu in quell'occasione rivestita di recitativi e mantenne la nuova versione – a cui Paisiello rimane estraneo<sup>14</sup> – anche nelle riprese successive<sup>15</sup>.

Non è questa la sede per ricostruire lo spaccato culturale che accolse le varie versioni di *Nina*<sup>16</sup>, ma individuare i punti cardine da cui muove l'operazione di Carpani permette di meglio comprendere il senso dell'edizione che qui si presenta, edizione interessata alle fonti in quanto capaci di rivelare le finalità – e gli imbarazzi – di un'operazione consapevolmente sperimentale come quella monzese.

Nel Teatro Arciduciale, sotto gli auspici benevoli dell'arciduca Ferdinando, Carpani aveva messo in atto, dall'anno precedente, un preciso progetto culturale, atto a rinnovare la crisi dell'opera italiana che cominciava a perdere il suo primato in Europa. L'attenzione alla produzione francese, nazione più di altre sollecite al cambiamento, si sposa, in occasione dell'allestimento di *Nina*, con la scelta felice del soggetto dichiaratamente sentimentale.

In breve. La giovane Nina, obbligata dal padre ad abbandonare l'uomo che ama a vantaggio di un partito più ricco, perde completamente la ragione quando, sfidatisi i due pretendenti a duello, sul corpo ferito a morte dell'amato, il padre le intima di riconoscere per sposo il rivale assassino.

L'episodio, straordinariamente teatrale, è tuttavia solo un *flash-back* nel libretto di Marsollier, tutto concentrato sulle stranezze di Nina che

<sup>7</sup> Il Teatro Arciduciale, da non confondere con il teatrino della Villa Reale, fu eretto nel 1777 nell'allora Piazza dei Mercanti. Detto comunemente «di Monza» dopo l'arrivo di Napoleone, bruciò nel gennaio 1802. Fu ricostruito nell'ottobre 1810 nello stesso luogo (ora Piazza Napoleone) e denominato Teatro Sociale. Fu demolito nel 1927; cfr. Bascialli 2002, pp. 22-32.

<sup>8</sup> Il passo della lettera inviata al gesuita Saverio Bettinelli è in Jacobs 1988, p. 203, poi ripreso da Pedersoli 2001, p. 24.

<sup>9</sup> Carpani 1824, p. 162-163, cit. anche in Pedersoli 2001, p. 20-21.

<sup>10</sup> «... la Nina, che nello scorso autunno ottenne sì avventuroso esito nel Teatro di Monza, or s'è introdotta ieri sera su queste brillanti scene della Canobiana con nuovo scenario e nuovo ballo»; il passo è ora in Delperò 1999, p. 84.

<sup>11</sup> Pascuzzi 1995.

<sup>12</sup> Degradà 1999, p. 88 nota 48.

<sup>13</sup> Il libretto riferisce in effetti di una precedente rappresentazione sempre ai Fiorentini (ignote altre testimonianze) ancora in un atto; cfr. *ibidem* nota 47.

<sup>14</sup> Vd. *infra* nota 30.

<sup>15</sup> Sulla *Nina* di Paisiello in generale vd. Tufano 2000.

<sup>16</sup> Oltre a recenti contributi, sia in relazione all'*opéra-comique* (Castelvecchi 1996b, Marica 1997a e 1997b, Bascialli 2002), sia espressamente rivolti alla *Nina* (Peri 1988, Degradà 1999, Sala 1999, Tufano 2000, Pedersoli 2001 e 2002), segnalo, in corso d'opera, un'ampia miscellanea a cura di Emilio Sala espressamente destinata all'indagine della produzione monzese promossa da Carpani.

quotidianamente attende invano l'arrivo del suo amato, e tutto interessato al clima apparentemente bucolico – in realtà strategicamente ospedaliero – in cui è tenuta la fanciulla in attesa della poco probabile guarigione<sup>17</sup>.

<sup>17</sup> Come ricorda Castelvechi 1996b, pp. 92-93, le recensioni della prima parigina riconducono il soggetto a un racconto in Baculard d'Arnaud 1783, intitolato *La nouvelle Clémentine* (vol. 1, pp. 50-58). Qui la protagonista ormai anziana si reca ogni giorno nello stesso posto ad aspettare invano il suo amante morto. Si tratta in realtà solo di uno spunto letterario che rimanda a sua volta al personaggio di Clamentina della *History of Sir Charles Grandison* (Richardson 1754).

<sup>18</sup> In riferimento al repertorio melodrammatico cfr. il saggio di Castelvechi 1996a.

<sup>19</sup> Adotto la definizione che Emilio Sala ricava dall'epitaffio di Sarah Fletcher, impazzita per amore e morta suicida nel 1799; cfr. Small 1996, p. 1; Sala 1999, p. 91. Sulla follia, il femminile e l'opera vd. inoltre Moscarelli 1988, Couvreur 1992, Rosand 1992, Cowart 1994, Dunn 1994, Sala 1994, Smart 1994.

<sup>20</sup> La versione di Monza sottolinea l'inciso scandendo i quarti del Largo con un semistaccato dei bassi; vd. *infra* Edizione, pp. 70-71. Lo stesso coro introduttivo, la ninna nanna per Nina, rievocando le atmosfere natalizie del presepe, sovrappone, non so con quanta consapevolezza, la figura di Nina a quella di Cristo.

L'amato però riappare. Fortunatamente scampato alla morte, permetterà a Nina di ritrovare la ragione con un percorso di recupero del rimosso, sorta di psicodramma catartico, e restituirà la gioia a tutta la famiglia e alla comunità.

Quattro sono gli elementi chiave che meritano attenzione, due legati alla vicenda di Nina: *a)* il tema della follia e *b)* il soggetto destinato a un pubblico borghese; due in stretta dipendenza con il progetto culturale di Carpani: *c)* l'uso dei recitati al posto dei recitativi e *d)* la traduzione vincolata alla musica preesistente.

*a)* *Topos* letterario e teatrale, la perdita di senno era sempre stata motivo di incomunicabilità, metafora della distanza *tout court* (nello specifico fra pubblico e protagonista), che offriva poi l'occasione *in extremis* di un consolatorio riavvicinamento. La simulazione della follia era la strategia più semplice per riequilibrare i rapporti. Anche un'improbabile guarigione (Orlando) o, nei casi più tragici, la morte (Ofelia), permettevano di non lasciare aperto lo strappo di una alterazione alla norma che aveva luogo solo per essere sanata.

Nel corso del Settecento il sensismo di Hobbes e Gassendi del secolo precedente è rielaborato per riconoscere un valore morale alle emozioni. Le opere che si pubblicano in questa direzione formano l'idea moderna di sensibilità<sup>18</sup> che, nel restituire specificità all'individuo – in opposizione al 'genetismo' del sangue – offre alla cultura borghese l'alibi etico contro la distinzione di classe: la sensibilità, scevra dal calcolo della ragione, ha una valenza morale che la rende sacra.

La follia, come il genio, esprime a questo punto soprattutto un «eccesso di sensibilità»<sup>19</sup> e come tale merita cure e attenzioni. Di più: le si riconosce, attraverso quella sua ineffabile irrazionalità, un contatto con Dio. Va in questa direzione la parentesi mistica resa dalla musica nel pieno del delirio di Nina. Sulle parole «Ciel, je t'implore», Dalayrac improvvisamente s'immobilizza su un cadenzare plagale di *fa* e restituisce, con l'apparire inatteso dei tenuti di oboi, corni e viole, le sonorità ecclesiastiche dell'organo<sup>20</sup>:

The musical score is for a scene from *Nina*, Act 5, by Dalayrac (1787), pages 50-51. It is in 2/4 time and features a recitative section. The tempo changes from Largo to Allegro. The vocal line is in French: "et pourtant moi je suis en - co - re Ciel je t'implo - re Ciel je t'implo - re que je le voye un jour". The instrumental parts include oboes, horns, violins, violas, cellos, and basses.

Ora la follia non è mostrata *benché* deviante, ma *in quanto* deviante. Il disagio di questo slittamento di valori lo si coglie molto bene dal disorientamento di quel pubblico legato alla tradizione antica. Il settantenne Goldoni, spettatore della prima parigina di *Nina*, così si esprime:

L'opera del signor Marsollier ebbe il merito di far sopportare sulla scena un essere sciagurato, senza delitti né colpe, e la musica del signor Alerac fu giudicata buona e adatta all'argomento. Ma madama du Gazon, che aveva fornito tante prove del suo talento in tutti i generi, in tutti i caratteri, in tutte le più interessanti situazioni, seppe rendere con tanta arte e verità la parte straordinaria di Nina che si ebbe l'impressione di vedere una nuova attrice o, per meglio dire, di vedere l'infelice creatura di cui rappresentava la parte e imitava i deliri.<sup>21</sup>

Per il drammaturgo rimane valido il vecchio immaginario del folle *diverso* che scalza i codici e si colloca fuori da ogni possibile identificazione. Goldoni, che pure si commuove, non riesce ancora a legare il suo coinvolgimento alla vicenda di un'«infelice creatura» e media con l'abilità di Marsollier scrittore e della Dugazon straordinaria interprete<sup>22</sup>.

b) Se il tema della follia, nell'assecondare la dignità della classe borghese, tenta di rinnovare l'immaginario operistico tradizionale allontanandosi dalla soluzione conservatrice, parallelamente il recupero di una vicenda sentimentale blandisce soprattutto le esigenze culturali delle classi più propense al cambiamento che percepiscono l'emozione individuale come un loro territorio.

La storia di *Nina* è una fuga (e quindi una condanna) da un ambiente povero di 'sensibilità': il padre è «il conte» che abita il suo «castello»<sup>23</sup>; al contrario la figlia non è la contessina ma semplicemente Nina, che vive fianco a fianco dei mezzadri del padre. È implicita la critica sociale che condanna le scelte autoritarie e interessate di una classe giudicata antitetica all'onestà del sentire emotivo.

Se isolare Nina dai dispiaceri del mondo sembra adeguarsi alle nuove teorie per curare la psiche<sup>24</sup>, di fatto asseconda la tradizione antica di occultare la malattia e si rivela soprattutto un'accusa verso la vecchia aristocrazia: se devo preservare dal mondo una fanciulla senza colpa è perché so che il mondo è corrotto. Nulla di più desiderabile per gli ideali emergenti i cui radicalismi di lì a pochi mesi avrebbero invaso le strade di Parigi.

c) In Inghilterra, Germania e Austria le riprese di *Nina* avevano perlopiù mantenuto la musica originale, secondo una prassi non infrequente in quei paesi<sup>25</sup>. La scelta di Carpani di conservare la partitura di Dalayrac, apparentemente conforme al resto d'Europa, al contrario non era ovvia affatto. Il genere in cui si muoveva *Nina*, oggi comunemente indicato come *opéra-comique*, non aveva un corrispettivo italiano diretto: la farsa con dialoghi recitati era soprattutto uno spettacolo comico. È qui dove Carpani azzarda, e con piena consapevolezza del rischio. Nella dedica al libretto di *Riccardo Cor di Leone*, opera presentata a Monza l'anno prima ed anch'essa d'importazione, si legge:

Si sono benissimo vedute le difficoltà, per le quali corre rischio di non corrispondere l'esito all'intenzione: il genere non usitato in Italia, la musica forestiera, il dialogo in prosa senza note musicali, sono tutte cose alle quali non sono assuefatti i nostri attori, né accostumate le orecchie degli spettatori, e che perciò potrebbero offendere il particolar gusto della nazione.<sup>26</sup>

<sup>21</sup> Goldoni 1787, III, cap. 39 (cito dalla traduzione di Pietro Bianconi, Milano 1961, pp. 582-583).

<sup>22</sup> Sulla Dugazon vd. Forbes 2005 e la bibliografia ivi segnalata.

<sup>23</sup> Dalla prima didascalia del libretto monzese (p. 13; vd. *infra* p. 19). Se anche il francese evita il termine nella didascalia, la parola ricorre altrove e lo stile di vita del padre di Nina – a cominciare dalle disposizioni per il matrimonio della figlia – rimanda comunque a una tradizione antica e aristocratica.

<sup>24</sup> Sono questi gli anni in cui, diretta conseguenza della rivoluzione industriale, nasce la psichiatria moderna. Philippe Pinel (1745-1826), figura emblematica della disciplina, libererà presto dalle catene i malati di mente degli ospedali parigini; cfr. Galzigna 1988.

<sup>25</sup> Cfr. *supra* note 5 e 6.

<sup>26</sup> Dal libretto monzese (Carpani 1787, pp. 5-6), tratto da *Richard Cœur-de-lion* di Grétry, su testo di Michel-Jean Sedaine; opera rappresentata alla Comédie-Italienne nel 1784. Fu l'esordio dell'esperienza monzese con gli *opéras-comiques*; anche in quel caso, conservata la musica originale, Carpani aveva tradotto la prosa dei recitati e adattato i testi delle arie.



FIG. 5. Madame Dugazon che interpreta Nina in un'incisione di Delpech (1786).

<sup>27</sup> Carpani 1787, pp. 5-6. Il piano progettuale teorico («formar epoca») era addirittura precedente ai successi del *Riccardo*.

<sup>28</sup> Carpani 1824, pp. 80-81.

<sup>29</sup> Per Monza e poi Milano Nina era stata interpretata da Anna Morichelli Bosello (FIG. 9, *infra* p. 16) che nella lettera precedentemente citata (vd. *supra* nota 8), Carpani ritiene l'unica all'altezza dell'arduo compito; il resto della compagnia era però costituito da «attori imperitissimi». Sulla straordinaria qualità di attrice e di cantante della Morichelli vd. *ad vocem* la testimonianza coeva di Gerber 1792 e 1812 e la sintesi offerta da Schmidl 1829 e 1838.

<sup>30</sup> Il libretto napoletano della *Nina* di Paisiello, stampato nel 1795 per la ripresa ai Fiorentini (dopo il precedente del 1790; vd. *supra* p. 3) così giustificava la sostituzione dei recitati con i recitativi: «La ristrettezza del tempo non ha permesso che i presenti attori si adattassero a recitar la prosa con quella vivezza di verità che si può unicamente acquistare a forza di un lungo concerto [*scil.* prove d'insieme] come nel 1790»; cit. in Broussard 1981, p. xvi.

Ma il cercare nuove strade per l'opera italiana è proprio il progetto che Carpani ha in mente.

Ciò non ostante non s'è voluto lasciare un tentativo che potrebbe formar epoca sul teatro italiano, ed arricchirlo di grandissima quantità di composizioni di genere nuovo ed altronde belle.<sup>27</sup>

Mantenere i recitati è per Carpani una strada per restituire all'opera la capacità comunicativa del teatro. Il recitativo secco era diventato inespessivo. L'asciuttezza musicale della sua scrittura, pensata per offrire all'interprete la massima libertà, si era trasformata – in Italia soprattutto, dove il virtuosismo vocale aveva fatto trascurare l'impegno attoriale – nel momento meno coinvolgente dell'intera opera. Carpani, ricordando anni dopo un aneddoto su Salieri, si rivelerà ben consapevole del problema:

Il celebre maestro Salieri, richiesto perché scritto avesse con due musiche differenti prima il *Tarare* francese poi l'*Axur* italiano, cioè lo stesso dramma in due modi, ripose: «Quello il composi in Parigi per gli attori francesi, i quali cantano; questo in Vienna pei cantanti italiani, i quali recitano». Sta in queste magistrali parole tutto il carattere dei generi diversi [...] <sup>28</sup>

Il recitato obbliga il cantante a non trascurare le sue capacità d'attore e restituisce nuova vitalità allo spettacolo. Le difficoltà non si esauriscono nella scelta d'interpreti all'altezza<sup>29</sup> e di tempi più ampi di prove<sup>30</sup>, ma anche nella massima attenzione ai passaggi fra recitato e cantato e

viceversa, momenti dove più che altrove lo spettatore italiano poteva patire disagio. I ripensamenti e le varie fasi di modifica, di cui si darà conto nell'apparato critico di questa edizione, sono soprattutto concentrati fra attacchi e conclusioni dei numeri musicali<sup>31</sup>.

d) Le difficoltà legate alla traduzione, che oggi potrebbero suscitare il maggiore interesse, sono invece per Carpani un dato soprattutto tecnico se paragonate alla necessità di rendere l'efficacia drammatica che lo stile francese trae proprio dalla lingua. Si legge nell'*Avvertimento del traduttore* (sempre del *Riccardo Cor di Leone*):

Scarsa, laconica e tronca si è la lingua de' francesi, e quindi atta a rinchiudere molto senso in pochi monosillabi, perlocché le adattarono quegli industri compositori una musica omogenea, concisa e ristretta, per modo che non più di una nota corrisponde di solito ad ogni sillaba. Ben diversi in ciò da noi italiani, che mandiamo spesso la voce a diporto pei sette tuoni sul languido appoggio di una sola vocale [...] <sup>32</sup>

È chiaro che, se la traduzione è una necessità legata al coinvolgimento del pubblico, la scrittura di una nuova musica andrebbe proprio in direzione contraria ai suoi intenti. Al contrario, la musica asciutta e tanto teatrale costruita sulle sillabe francesi può forse offrire la strada per un nuovo pensiero operistico, più vero, più emozionale. Carpani mette in dubbio non tanto la bellezza della musica italiana<sup>33</sup>, quanto la sua tenuta drammaturgica, il vero punto debole dell'opera seria italiana.

Da questo punto di vista la sua attenzione alla resa d'insieme sembra andare a discapito dei particolari. È il caso ad esempio della prima strofa della canzonetta di Nina:



Es. 2. *Nina*, scena VII [N. 5]; Dalayrac 1786, p. 48.

Nina si rivolge idealmente al suo amore finora atteso invano, e parla di sé in terza persona: «Germeuil, la tua Nina soffre lontano da te». Nina in seguito chiede alle compagne di ricordarle la canzonetta che il pubblico ascolta per la prima volta e Carpani traduce:



Es. 3. *Nina*, scena VII [N. 5]; versione di Monza.

Aggiungere l'improprio «suo ben» al posto di «mio ben» fa credere che siano le compagne che parlano con Lindoro in assenza di Nina, il che rende le amiche partecipi dei deliri della fanciulla<sup>34</sup>. Posticipare poi il vocativo «Germeuil» (Lindoro) produce nell'ascoltatore una sensazione di triplice anacoluti: [Nina], Lindoro, Nina. Ulteriore trascuratezza è lo slittamento d'accento su «Nina» che diventa, in quest'unico caso, parola ossitona come nel francese.

Inconvenienti come questo, peraltro rari, passano però inosservati sulla scena. Carpani è infatti interessato al risultato d'insieme e, se necessario, non si perita di alterare la struttura metrica del francese quando la musica glielo permette, per meglio sfruttare le potenzialità della lingua italiana. Nel secondo inciso del primo coro, dove si manifesta la

<sup>31</sup> Cfr. le osservazioni relative all'aria di Giorgio (n. 3) *infra* pp. 104-105.

<sup>32</sup> Carpani 1787, pp. 10-11. *L'Avvertimento* così prosegue: «Ma la lingua italiana, più armoniosa ed estesa nel suo meccanismo, sdegna di trovarsi ristretta tra sì brevi confini; essa che, per questo suo andamento maestoso e variabil tanto, diede vita tra noi ad una musica più dolce e più ricca, e la quale soggiogò in breve le (musiche) adottate da tutte l'altre nazioni, come quella che non costretta ad una soverchia rapidità di passaggi a suo bel agio spazia beatamente e da sovrana per gli armonici modi a lei famigliari. Applicar dunque vocaboli piani e sonanti ad una musica espressiva sì, ma vibrata per note velocissime, piena di fuoco e serrata quanto mai; conservar traducendo non solo il senso poetico, ma le note e, per quanto potevasi, lo stesso accento musicale – poiché da lui dipende, oltre il bello della musica imitativa, il vero ed originale carattere della composizione – era ciò che sembrava impossibile, ed è ciò che si è tentato».

<sup>33</sup> La musica italiana, come si legge nella nota precedente, è «più dolce e più ricca», «spazia beatamente e da sovrana per gli armonici modi». Forse l'apologia, quel tanto ricercata, rischia tuttavia di sembrare quasi un'*excusatio* per l'interesse rivolto alla musica francese.

<sup>34</sup> In questa edizione s'è scelto di correggere la traduzione di Carpani; cfr. pp. 30 e 107.



paura e insieme la rabbia del popolo, Carpani scardina completamente l'impianto dei versi originali per giovare sapientemente dell'uso simbolico della sdrucchiola<sup>35</sup>:

Ah, quel dommage, A  
 quel douleur B  
 pour Monseigneur B  
 pour tout le village.<sup>36</sup> A

Ahi caso barbaro!	A
Ahi padre misero!	A
Chi può resistere	B
a tal dolor?	C
Si scioglie in lagrime,	D
non regge il cor.	C

[versione originale]

[versione di Monza]

Es. 4. *Nina*, scena I [n. 5]; confronto fra l'originale e l'adattamento di Carpani.

Tutti e quattro gli aspetti qui riferiti puntano sempre ed inevitabilmente a un nuovo ideale drammaturgico. È questa la critica radicale che Carpani muove all'opera italiana e tenta di risolvere con il progetto monzese. Di fatto non un'operazione da poco, perché dubitare della tenuta drammatica del bel canto significa mettere in forse tutto un secolo di repertorio. Carpani però comprende che la crisi dell'opera è reale; pertanto da un lato si appropria di quelle strade che più gli sembrano andare nella direzione di un teatro, per soggetto e forma, partecipato e vero, dall'altro tenta di rivolgersi a un pubblico che, spontaneamente propenso al nuovo, meglio potrà farsi lusingare. È quasi un paradosso che il sogno di Carpani, appoggiato dalla corte dall'arciduca Ferdinando, sarà interrotto proprio dall'ingresso di Napoleone in Italia, ma è evidente che il favore per un progetto culturale, come sempre è avvenuto, non si lega alla classe o al censo, ma alla libertà intellettuale.

<sup>35</sup> In questa stessa direzione vanno le osservazioni in Degrada 1999, pp. 61-62, in riferimento al celebre *Romance* di Nina.

<sup>36</sup> Per le discrepanze fra libretto e partitura vd. *infra* p. 20.



FACSIMILE DEL LIBRETTO

**N I N A**  
O S S I A  
**LA PAZZA PER AMORE**

**COMMEDIA D'UN ATTO**  
*in Prosa, ed in Verso, e per Musica*  
Tradotta dal Francese

DA RAPPRESENTARSI  
NEL TEATRO DI MONZA  
*L'Autunno dell'anno 1788.*

DEDICATA  
Alle LL. AA. RR.  
IL SERENISSIMO ARCIDUCA  
**F E R D I N A N D O**  
Principe Reale d'Ungheria, e Boemia, Arciduca d'Austria,  
Duca di Borgogna, e di Lorena ec., Cefareo Reale  
Luogo Tenente, Governatore, e Capitano  
Generale nella Lombardia Austriaca,

E LA  
SERENISSIMA ARCIDUCHESSA  
**M A R I A R I C C I A R D A**  
**B E A T R I C E D' E S T E**  
PRINCIPESSA DI MODENA.

---

I N M I L A N O

---

Appretto Gio. Batista Bianchi Regio Stampatore  
*Colla Permissione.*

Giambattista Bianchi, stampatore «regio» con sede a Milano, pubblica il libretto della *Nina* tradotta da Carpani in occasione del primo allestimento italiano, quello monzese dell'autunno 1788. La famiglia Bianchi stampa in città almeno dall'inizio del Settecento (tal Federico Bianchi pubblicava già negli anni Dieci), ma la figura più rappresentativa rimane Giambattista che compare almeno dal 1755. Dal 1771 si fregia del titolo di «Regio stampatore», perso nel '96 con l'ingresso di Napoleone in città. Dall'anno 1800 il nome Giambattista è sostituito da «Tipografia Bianchi». La sigla «G. B.», forse l'erede, ricompare dal 1818 nella formulazione «G. B. Bianchi e C.» che stampa fino al 1830. Sono attualmente noti una decina di esemplari della prima edizione del libretto, conservati a Milano, Venezia, Firenze, Roma, Palermo e Berkeley (cfr. Sartori 1995, n. 16447). Ringrazio Giuliano Dottori che ha contribuito alla preparazione del testo per il facsimile.

## ALTEZZE REALI.

**S**E dopo l'esperimento dell'anno scorso tentato su questo Teatro, e riuscito tanto grato ed applaudito, ci viene ancor concesso, o ALTEZZE REALI, di umiliarvi ora questo Dramma, diverso di carattere, ma di genere però uguale, e derivato dalle medesime fonti; potiamo con ferma fiducia lu-

A 2

*singarci di ottenere l'aggradimento delle ALTEZZE VOSTRE REALI, alla scelta, ed alle intenzioni delle QUALI ebbimo in ciò l'onore di unicamente ubbidire. Per supplir poi alla brevità di questa Rappresentazione v'aggiungiamo la recita del CREDULO, onde compiere alla consueta durata dello Spettacolo, che intiero offeriamo alle ALTEZZE VOSTRE REALI in contrassegno di quel profondo rispetto, col quale umilmente siamo*  
Delle AA. VV. RR.

*Umilmi, Divmi, Obbm Servitor*  
I CAVALIERI ASSOCIATI.

A V V E R T I M E N T O  
DEL TRADUTTORE.

**L'**Esito avventuroso, che ottenne su questo Teatro lo scorso anno il Riccardo cuor di Leone è uno di que' fausti avvenimenti, che non potranno mai uscir di mente a quanti v'ebbero parte: Ognun sa che quello era il primo tentativo di simil genere in Italia, e quali e quante difficoltà ne rendevano perigliosa la prova, onorata poi tanto dalla cortesia di questo Pubblico colto insieme, e gentile. Ora è proprio delle felici intraprese il lasciare nell'animo una tale contentezza di noi, che in certo modo ingrandendo il sentimento delle nostre forze ci spinge a tentar sempre maggiori cose, al che aggiunge stimolo un altro affetto ben più delicato, il desiderio cioè di contraccambiare con nuove prove di zelo, e se si può con nuovi piaceri la gentilezza con cui venimmo altravolta accolti. Ecco i motivi che portano su queste brillanti Scene LA NINA rapita pur essa agli incessanti plausi della Senna, e costretta a vestir forme e grazie italiane. Senonchè nella di lei scelta ebbesi principalmente di

A 3

mira

mira il tentare in questo autunno alcun saggio del genere delicato, siccome nello scorso fatto avevasi del genere eroico per così meglio servire al colto trattenimento di una scelta parte di nostra cara, ed illustre nazione; e le varie strade additando, richiamare se pur fia possibile il nostro teatro musico-comico a' Spettacoli degni di noi e dell'antico splendore d'Italia. Non s'aspetti perciò questo Pubblico uno Spettacolo qual'era il Riccardo copioso d'accidenti, studiato d'intreccio, grandioso nel soggetto nel modo e ne' mezzi: no: i generi son diversi: qui tutto è natura semplicità, e sentimento. Una bennata, ed ingenua Fanciulla, cui rapito venendo d'improvviso il legittimo amante perde l'uso della ragione, e lo riacquista riacquistando l'amante, forma tutto il soggetto della presente Commedia di nodo se pur ve n'ha uno semplicissimo, ma di una finezza poi senza pari, tutto è interessante nella Nina, un volger d'occhio, un gesto, una parola tronca può importar molto; perciò è brevissima, non si potendo per lungo tempo sperare nelle numerose adunanze quella attenzione scrupolosa, che è tanto necessaria a simil sorta di rappresentazioni.

L' indole di un tal lavoro nemico d' ogni stentatezza,

