

Università degli studi della Tuscia Viterbo
Facoltà di Lingue e Letterature straniere moderne

Anno accademico 2005-06

Tesi di laurea in Storia della musica

***I melodrammi giocosi inediti di
Giovanni Battista Casti***

Un viterbese alla corte di Vienna

di: Rachele Carnassale matricola n°1

Classe 16S
Corso di laurea specialistica in Filologia moderna

Relatore Prof.
Franco Carlo Ricci

Correlatore Prof.ssa
Francesca Petrocchi

*Ai miei genitori,
A Emilio
Con affetto e riconoscenza.*

*“ Senza musica,
la vita sarebbe un errore...”*

Friedrich Nietzsche

INDICE

<i>Premessa</i>	p 5
Capitolo I: Giovanni Battista Casti	p 7
1. Profilo biografico	p 7
2. La produzione letteraria	p 13
3. La genesi delle opere teatrali e il periodo viennese	p 14
Capitolo II: Giovanni Paisiello e Antonio Salieri	p 20
1. Giovanni Paisiello	p 20
2. Antonio Salieri	p 23
Capitolo III: I libretti di Giovanni Battista Casti	p 25
1. L'opera buffa	p 25
2. Introduzione ai Libretti di G.B. Casti	p 26
2. Re Teodoro in Venezia	p 33
3. La Grotta di Trofonio	p 37
4. Prima la musica e poi le parole	p 38
Capitolo IV: I melodrammi giocosi inediti	p 41
1. Introduzione	p 41
2. Lo Sposo burlato	p 41
3. Teodoro in Corsica	p 46
4. La Rosmonda	p 54
5. Il Bertoldo	p 62

Capitolo V: L'Orlando Furioso	p 64
1. La trama	p 64
2. Analisi e critica della drammaturgia castana	p 72
3. La figura di Orlando nella storia del melodramma.....	p 92
Conclusioni.....	p 97
Riassunto della tesi in lingua inglese.....	p 100
Appendice: Orlando furioso, libretto originale di	
G.B.Casti	p 104
Bibliografia	p 185

Premessa

“*Gli abati sono tutti anime bozzarone, e voi per primo, Casti del diavolo...*”¹. Scritta nell’estate del 1787 dalla marchesa d’Adda Gherardini, questa lettera pare confermare la fama, consegnata alla storia da un sonetto del Parini, di un Casti “*satiro, invaso di lussuria*”², o per citare ancora la marchesa, di un uomo incapace “*di fare quello che non vi divertirebbe*”.

In realtà questo “*bozzarone*” di provincia, scrittore di buona qualità, che seppe profittare di ottime conoscenze per ottenere successo europeo, fu un ottimo analista delle interazioni sociali, dei comportamenti tipici della sua epoca, degli intrighi politici e dell’ipocrisia religiosa. Ed è per questo che merita oggi di essere riletto. L’abate Casti, ricordato per *Gli animali parlanti* e vituperato per certe sue novelle, è quasi sconosciuto come librettista, soprattutto per quanto riguarda i suoi melodrammi giocosi inediti. Eppure è in questo genere che egli eccelle, e i suoi drammi giocosi, nel rapido declino in cui cadde il melodramma nell’ultimo scorcio del secolo XVIII, sono fra i pochi che ancora interessano anche se separati dalla musica. I contemporanei non ebbero che parole di lode per il Casti librettista; perfino Foscolo, che pure aveva severamente censurato l’uomo e l’autore³. Casti arrivò a scrivere per il teatro non per vocazione, e nemmeno per vincere una sfida, come può capitare a uno scrittore che, divenuto padrone del mestiere, vuole provarsi in

¹ A. Fallico, (a cura di) *G.B. Casti, Epistolario*, Amministrazione Provinciale, Viterbo 1984, p. 457.

² Il Casti fu a Milano nel gennaio del 1782, in questo periodo probabilmente lo conobbe Parini, il quale allude all’abate nelle due odi *La recita in versi* (vv. 31-36) del 1783 e *La caduta* (vv. 73-76) del 1785.

³ I *documenti castiani* di cui mi servirò nel mio scritto (che intende approfondire alcuni aspetti dei libretti inediti del poeta) sono conservati nella Biblioteca comunale di Acquapendente (Vt).

un genere per lui nuovo. Si trovava a Pietroburgo nel 1777 quando, in dicembre, nacque il nipote di Caterina II, Alessandro, e per l'occasione scrisse un'ode. Dalla fine dell'anno precedente a Pietroburgo era anche Giovanni Paisiello, che si trovò a dover allestire uno spettacolo teatrale forse per festeggiare quello stesso evento, e a tal fine chiese la collaborazione di Casti. Successivamente il nostro librettista collaborò anche con Antonio Salieri, ma purtroppo i rapporti di lavoro di Casti con questi eccelsi compositori non durarono abbastanza per poter vedere musicati alcuni dei suoi libretti migliori che restarono inediti. In questo mio scritto ho voluto analizzare proprio questi libretti, ma soprattutto il libretto dell'Orlando Furioso, meritevole da un punto di vista sia letterario sia drammaturgico.

Capitolo I: Giovanni Battista Casti

1. Profilo biografico

Giambattista Casti nacque ad Acquapendente (Viterbo) il 29 agosto 1724 da Francesco, nativo di Montefiascone, e Francesca Pegna di Cassino, entrambi di famiglia borghese.

Mancano tuttavia dati biografici e testimonianze precise sui primi trentacinque anni di vita⁴. Tra il 1736 e il 1744 studiò nel seminario di Montefiascone, città nella quale, nel 1747, venne nominato canonico della cattedrale. Si recò spesso a Roma, dove frequentò gli ambienti intellettuali, che lo condussero a divenire poeta arcadico, con il nome di Niceste Abideno. Nel periodo che va dal 1752 al 1759 gli venne affidata la cattedra di eloquenza nel seminario di Montefiascone.

Nel 1761 si trasferì definitivamente a Roma, dove l'attività poetica svolta all'interno dell'Arcadia gli conferì la fama di uomo brillante e moderno. Cominciò a scrivere per il teatro in età avanzata, quando la sua fama di poeta, appunto, si era già affermata. Nel 1762 vide pubblicata, a Roma, la sua prima opera: *I tre giulii*, una collana di sonetti giocosi, che gli donarono molta popolarità. Nel Settembre del 1764 lasciò Roma in compagnia di un non identificato marchese con il progetto di raggiungere l'Olanda. In Novembre fu a Marsiglia, dove il viaggio si interruppe perché il marchese si innamorò di una giovane del luogo. Descritta con vivacità in numerose lettere indirizzate al concittadino abate Giambattista Luciani, segretario di monsignor Saverio Canali, la trasferta ebbe termine nell'agosto dell'anno successivo, per dissapori col marchese. Nel settembre del 1765 giunse

⁴ Nel tracciare il profilo biografico del Casti, ho attinto principalmente e direttamente dal *Carteggio* del poeta che, insieme con altri suoi manoscritti, è conservato in due grandi volumi nella Biblioteca Nazionale di Parigi (Fonds Italien 1629, 1630), ed in fotocopia nella Biblioteca Comunale di Acquapendente.

a Firenze, quando Pietro Leopoldo di Asburgo-Lorena, secondogenito di Maria Teresa d'Asburgo, era appena diventato granduca.

Il 16 aprile del 1766 scrisse a Giambattista Luciani di avere “*alcune novelle in versi...richieste a caro prezzo per Ginevra, per Berna e per Parigi*”⁵. Si segnalò intanto per la brillantezza non occasionale di un epitalamio per le nozze di Leopoldo e l'infanta Maria Luisa di Spagna. Con uno stipendio annuo di trecento scudi, venne nominato poeta di corte. Ottenne la protezione del conte Francesco Orsini di Rosenberg, che Maria Teresa d'Austria pose accanto a Leopoldo come consigliere, poi primo ministro. Nel 1769 pubblicò *Poesie liriche*. Rosenberg lo presentò a Giuseppe II, imperatore d'Austria, in visita al fratello Leopoldo a Firenze. Per invito di Rosenberg, divenuto Gran Ciambellano imperiale, nel 1772 Casti si recò a Vienna, continuando a godere dell'incarico (e forse anche dello stipendio) di poeta della corte toscana. Meritò la stima del principe Kaunitz, già ministro di Maria Teresa, che gli permise di accompagnare il figlio Joseph a Berlino, nell'autunno dello stesso anno. Dedicò alcuni sonetti a Federico II di Prussia che, in data 31 ottobre, scrisse di averli assai graditi. Nel periodo che va dal 1772 al 1776, il nostro abate compì numerosi spostamenti. In una lettera ad Averardo de' Medici della fine del 1773⁶, Casanova riferì di aver incontrato Casti a Trieste, in compagnia del Rosenberg. Nel maggio del 1776, con il giovane Kaunitz, raggiunse Stoccolma e quindi, al seguito di missioni diplomatiche austriache, proseguì sino a Pietroburgo. Vista l'assenza della famiglia imperiale, domiciliata nella residenza estiva di Carskoe Selo, continuò il viaggio in Svezia e a Copenaghen, dove risiedette fino alla metà del 1777, frequentando tra gli altri l'ambasciatore

⁵Giovanni Battista Casti, *lettera a Giambattista Luciani*, Firenze, 1766, in G.B. Casti, *Carteggio*, Biblioteca Nazionale di Parigi (Fond Italien 1629, 1630) e Biblioteca Comunale Acquapendente.

⁶A. Casanova, *lettera ad Averardo de' Medici*, Trieste, 1773, in G.B. Casti, *Carteggio*, Biblioteca Nazionale di Parigi (Fond Italien 1629, 1630) e Biblioteca Comunale Acquapendente

d'Austria Louis di Coblenzl, con il quale discusse di politica e diplomazia. Alla fine del 1777, Casti giunse a Pietroburgo (portando con sé diciotto novelle). Per segnalarsi a corte, compose una canzone, dedicata al granduca Alessandro. Non abbiamo nessun'altra testimonianza circa questo soggiorno. Su richiesta di Giovanni Paisiello, scrisse il libretto *Lo sposo burlato*. Deluso dagli scarsi interessi culturali di Caterina II di Russia, a Varsavia, Casti presentò a Stanislao Augusto Poniatowski alcune delle sue *novelle* e le *anacreontiche*. In data 8 Gennaio 1780, il re di Polonia espresse al poeta la propria gratitudine. Di ritorno dalla Russia, dopo una breve sosta a Vienna, Casti si trovò a Madrid nel Novembre 1780, in compagnia di Joseph Kaunitz, lì nominato ambasciatore; nella primavera dell'anno seguente, lavorando al *Poema tartaro* e leggendo qualche sua novella, proseguì fino a Lisbona, Cintra, Cadice e Malaga, dove si imbarcò per Genova nell'ottobre del 1781. Accolto in patria con entusiasmo, l'abate si accorse di aver contratto il "*mal francese*". Cura e convalescenza tra Milano e il lago di Como, gli permisero di incontrare, probabilmente, Parini che gli dedicò un sonetto assai poco amichevole. Nel Marzo del 1783, pienamente ristabilito, Casti incaricò l'amico marchese Maurizio Gherardini di leggere in un salotto e poi alla corte arciducale di Milano *Il Poema tartaro* (stampato nel 1796), una serie di novelle collegate dal tema (la corruzione delle corti asiatiche) e dalla presenza di alcuni personaggi, tra cui il crociato avventuriero Tommaso Scardassale. Ottenne ottimo successo. Lasciò Milano in Giugno, e, passando per Parma, Castelnuovo, Mantova, Verona e Padova, raggiunse Venezia, per poi proseguire verso Vienna alla fine di Settembre. L'imperatore lo accolse benevolmente, ma gli negò la carica di Poeta Cesareo, vacante da un anno per la morte di Metastasio. Tra il 1784 ed il 1786 a

Vienna, compose una serie fortunata di melodrammi giocosi: *Re Teodoro in Venezia* per Paisiello; *La grotta di Trofonio* per Salieri; *Prima la musica e poi le parole* per Salieri. Nel 1786 il Casti, deluso per non aver ottenuto l'ambito incarico di Poeta Cesareo, tornò in Italia. Qui si recò prima al nord del paese e successivamente al sud, dove incontrò Goethe, che ascoltò volentieri il primo atto del *Re Teodoro in Corsica*, un nuovo libretto in progetto per Paisiello. All'inizio del 1787, con il giovane conte Freis, si trasferì nell'Italia meridionale: si mosse tra Roma (dove in Luglio incontrò ancora Goethe, che ascoltò con piacere *L'arcivescovo di Praga* e il primo atto del *Re Teodoro in Corsica*), Napoli (da qui indirizzò volentieri una missiva a Salieri a proposito di un nuovo libretto, il *Cublai gran kan dei tartari*), Palermo, Messina, Siracusa e Malta. Nel 1788, nuovamente a Milano, avrebbe voluto vedere rappresentato il *Cublai* e pure tornarsene a Vienna. Ma le preoccupazioni di Giuseppe II per la guerra imminente contro la Turchia gli fecero cambiare itinerario: da Venezia, il 30 Giugno si imbarcò per il levante, in compagnia del bailo Niccolò Foscari. Il 18 Ottobre sbarcò a Costantinopoli, e vi restò per venti giorni. Il 7 Novembre ripartì. Affascinante e piuttosto pericoloso, il viaggio venne puntualmente descritto nella "*Relazione di un viaggio a Costantinopoli*" (stampata per la prima volta a Milano, Agnelli, 1802). Nel Marzo del 1789, al ritorno da Costantinopoli, iniziò il periodo di quarantena al Lazzaretto Vecchio di Venezia. Tra il 1789 e il 1791 visse tra Venezia, Padova, Milano, Torino, Como, Varese, Genova. Il 20 Febbraio del 1790 morì Giuseppe II. Divenne imperatore il granduca Pietro Leopoldo di Toscana (Leopoldo II), suo primo protettore. Nel Dicembre 1791 Casti fu nuovamente a Vienna, nella speranza di ottenere adeguato riconoscimento della propria attività poetica. Nel Marzo del 1792 il suo *Catilina* (composto nel

1788 e musicato da Salieri) venne presentato all'imperatrice Maria Teresa, consorte del sovrano Francesco II, succeduto al padre Leopoldo II, venuto meno il primo giorno di Marzo. Finalmente, da Francesco II ottenne la nomina di Poeta Cesareo. Prese dimora in un palazzo aristocratico della Herrenstrasse, messogli a disposizione dal principe di Lichtenstein. In questo periodo scrisse cinque melodrammi (*Catilina, I dormienti, l'Orlando furioso, la Rosmunda e il Bertoldo*) che non conobbero mai le scene, a causa della guerra con la Francia e dei conseguenti sconvolgimenti a corte. Tra il 1793 e il 1796 intrattenne una fitta corrispondenza epistolare con gli amici italiani Paolo Greppi e Maurizio Gherardini⁷, ai quali espresse comprensione per gli eventi causati dalla Rivoluzione Francese, nonostante le numerose, eccessive, atrocità. Lamentando il fatto che la fine del secolo fu “avvelenata da tutte le possibili sventure pubbliche e private”⁸, manifestò disagio crescente verso la politica reazionaria della corte asburgica. Nel 1794 il poeta iniziò a scrivere opere che presentavano personaggi zoomorfi: i *quattro apologhi, l'Asino, Le Pecore, la Lega dei forti, La gatta e il Topo*, e il poema satirico-allegorico *Gli Animali parlanti*, che colpì tanto l'assolutismo monarchico quanto l'ideologia repubblicana. Nel Novembre del 1796 morì Rosemberg, malato da tempo e già sostituito dall'Ottobre del 1793 dal nuovo Gran Ciambellano, il principe Starhemberg. Sentendosi definitivamente solo e sospettato di “giacobinismo”, ottenne un congedo pagato di sei mesi. Il 21 dicembre del 1796 lasciò definitivamente Vienna per l'Italia; a Graz venne fermato dalla polizia, che gli sequestrò gli scritti, recuperati nel giro di qualche giorno a Trieste. Il 27 Febbraio del 1797 dopo un passaggio a Venezia, Ferrara, Bologna, raggiunse Firenze. Fu a Pisa quando

⁷ Antonio Fallico (a cura di) *op. cit.* pp. 12-26.

⁸ *Ibidem*, p. 23

ricevette da Vienna l'ordine di fermarsi in Italia, continuando a godere di metà dello stipendio regolare. Scrisse a Starhemberg per accordarsi su una liquidazione di tre o quattromila fiorini, che non gli venne accordata. Progettò una edizione di tutte le sue opere e, avvalendosi dell'intermediazione di un certo Giuseppe Bonafide, prese contatti con l'editore parigino Molini. Nel Giugno del 1798 attraverso Genova e Lione, mosse verso Parigi, e vi giunse alla metà di Luglio. Venne ospitato da Nicolò de Azara, ex ambasciatore di Spagna a Roma e generoso mecenate. Frequentò gli esuli italiani: i fratelli Corona, l'erudito Vincenzo Lancetti, l'abate Saverio Scorfani, il giornalista Giuseppe Poggi, i poeti Francesco Gianni, Giovanni Pindemonte, Giovanni Fantoni, Vincenzo Monti. Sempre vicini gli furono gli amici Paolo Greppi (che morì nel 1800) e Pierre-Louis Ginguené. Nel 1801 uscì il primo volume degli *Animali parlanti*, presso gli stampatori Treuttel e Würtz. Compose altre *Novelle*, raccogliendo aiuti per finanziarne la stampa da amici tra cui Giuseppe Bonaparte e Charles-Maurice Talleyard. Il 29 Novembre del 1802 Casti informò Lorenzo Da Ponte, curatore dell'edizione londinese degli *Animali parlanti*, che era in corso un'edizione completa delle sue *Novelle*. Nel 1803, la stampa delle *Novelle* procedette con estrema difficoltà: un certo Griffiths, incaricato di seguirne lo svolgimento, fuggì con il denaro affidatogli. Tra il 6 ed il 7 febbraio del 1803, durante un inverno molto freddo, forse in seguito ad una indigestione, venne colpito da una colica e morì nella notte.

1. La produzione letteraria

La prima opera del Casti è una raccolta di 216 sonetti in endecasillabi tronchi, sul “*tenue soggetto*” dell’ “*importunità di un creditore di tre giulii*”⁹ ed è intitolata appunto “*I tre giulii*”. Tradotta anche in inglese nel 1826, l’opera conosce un buon successo editoriale, per la combinazione di toni filosofico-eruditi e ironici. Nel 1769 pubblica invece *Poesie Liriche*, raccolta di componimenti in vari metri (soprattutto canzonette anacreontiche), modellati su Orazio, di argomento satirico e amoroso, di difficile datazione per la genericità di situazioni e riferimenti: allude alla produzione novellistica in *Or nega*, *Ingrata Doride* e in *Vedi come alte e cariche*¹⁰. Nel frattempo continua a scrivere le sue *novelle galanti*, iniziate intorno al 1766; si tratta di chiare illustrazioni dell’immaginario libertino settecentesco, attraverso la descrizione dei segreti della seduzione, in tono tra l’ironico ed il fiabesco. L’intento è quello di smascherare le finzioni della società civile e del mondo ecclesiastico dell’epoca. Nel 1779 demotivato dal comportamento di Caterina II di Russia, progetta una serie di novelle “*tartare*” di tono satirico-allegorico, che svelino il volto negativo della sovrana amata dagli intellettuali europei (si tratta del futuro Poema Tartaro). Nel 1802, a Milano, pubblica la sua Relazione di un viaggio a Costantinopoli; intorno alla fine del secolo inizia a scrivere le già menzionate opere che presentano personaggi zoomorfi, che colpiscono tanto l’assolutismo monarchico quanto l’ideologia repubblicana.

⁹ W. Binni, “La letteratura del secondo Settecento”, in *Settecento, Storia della letteratura italiana*, Milano, Garzanti, 1968, p. 533.

¹⁰ W. Binni, *op. cit.*, p. 601.

2. La genesi delle opere teatrali ed il periodo viennese

Vienna divenne il centro principale delle attività del nostro abate. Già celebrato come poeta della corte lorenese e dotato di spirito allegro e arguto, riuscì ben presto ad accattivarsi le simpatie dei circoli aristocratici di quella capitale, molto importante centro di “italianesimo”. L'imperatore Giuseppe II e il principe Volfango Orsini di Rosenberg, gran ciambellano di corte, furono i suoi più illustri mecenati. C'è da pensare che fin dal suo arrivo a Vienna egli abbia cullato l'idea di succedere al Metastasio, ormai vecchio e precocemente inoperoso, nella carica di Poeta Cesareo. Ma fino ad allora Casti non si era mai occupato di teatro. Fu a Pietroburgo, dove lo troviamo nella primavera del 1776, che, incontratosi col Paisiello, chiamato a quella corte dall'imperatrice Caterina II nello stesso anno, scrisse per lui *Lo Sposo burlato*. Il Casti non fa menzione di questo suo primo libretto, e l'opera è pure sconosciuta a quanti hanno scritto sul celebre maestro napoletano; evidentemente la partitura musicale è andata smarrita. Ci rimane però il libretto autografo del Casti. Ma il momento decisivo dell'attività librettistica del nostro abate fu a Vienna, dove egli era tornato nel settembre o ottobre del 1783, sempre con la speranza di ottenere la carica di poeta cesareo, rimasta vacante per la morte del Metastasio avvenuta nel 1782. L'opera italiana, diretta da Antonio Salieri, era stata sciolta nel 1776 da Giuseppe II, che, per fini politici, voleva incoraggiare l'arte nazionale, e sostituita dal “Singspiel” tedesco. Ma l'esperimento non attecchì, e nel 1783 fu nuovamente inaugurato il teatro italiano. L'imperatore, eccellente musicista egli stesso, aveva dato ordine al Rosenberg, che fra le tante cariche aveva anche quella di direttore degli spettacoli di corte, di allestire, senza badare a spese, una compagnia di cantanti italiani di prim'ordine per una stagione di opera buffa, e, per mettere un freno

alle vanità e pretese dei cantanti e assicurare così il successo dell'impresa, aveva comandato che le parti venissero assegnate agli artisti secondo la loro abilità e il volere del direttore. Lorenzo da Ponte¹¹, poeta ufficiale dei teatri di corte, carica che non escludeva l'altra di poeta cesareo, racconta che stava preparando un libretto per il Salieri: *Il ricco d'un giorno*, quando giunsero a Vienna

“*il celeberrimo abate Casti, poeta del più alto grido in Europa...e il Paisiello proveniente dalla Russia*”¹². E il Casti scrive che quando l'imperatore domandò al maestro un' opera buffa per il teatro di corte, questi rispose che “*se ne sarebbe fatta una gloria, ma che per la più sicura riuscita dell'opera, sarebbe stato necessario far comporre le parole all'abate Casti*”¹³. Fu così che la prima vera opera teatrale di Casti, il *Teodoro re di Venezia* musicata da Paisiello, andò in scena al Burgtheater di Vienna il 23 agosto del 1784, con un complesso artistico di prim'ordine, ed ottenne uno strepitoso successo. Tradotto in varie lingue e rappresentato nelle grandi città, procurò al poeta fama europea. Nei due anni che seguirono, il Casti continuò a raccogliere nuovi allori con altri due drammi giocosi che ebbero la musica del Salieri: *La grotta di Trofonio*, rappresentato al teatro di Lussemburgo nel 1785, e *Prima la musica e poi le parole*, dato al teatro imperiale di Schönbrunn, in occasione della visita a Vienna del duca Alberto di Sassonia e dell'arciduchessa Cristina. Dopo questi trionfi, il nostro abate sperava fermamente di meritarsi il sospirato titolo, e, per guadagnarsi le simpatie dell'imperatore, gli presentò il *Poema Tartaro* e un gruppo delle sue *Novelle galanti*, ma il sovrano si limitò ad

¹¹ Cfr. voce “Da Ponte Lorenzo” a cura di Rudolph Angermüller, in *The New Grove, Dictionary of Music and Musicians*, diretto da Stanley Sadie, Londra, The Macmillan Press Limited, 1980, vol. 5, pp. 236-238.

¹² Antonino Fallico, *G.B. Casti e l'utopia di una intellettualità non subalterna, notizia di documenti inediti*, Viterbo, Consorzio per la gestione delle biblioteche comunali e degli Ardeni e provinciale Anselmo Anselmi, 1978, p. 69.

¹³ *Ibidem*

esprimere il suo compiacimento con regali. Il Da Ponte¹⁴ scrive che Giuseppe II aveva dichiarato al Rosemberg, per il cui tramite il Casti aveva esposto la sua richiesta, che per il teatro aveva già un poeta : lui, Da Ponte, e non aveva bisogno di altri¹⁵. Ma come prestar fede a chi del Casti era rivale ed ambiva alla stessa carica? Alcuni ritengono che forse l'imperatore si astenesse dal nominare un altro poeta italiano a successore del Metastasio sempre per desiderio di dare impulso al teatro nazionale; altri pensano invece, ed io mi schiero con questi, che il sovrano, conscio dell'acume politico del poeta, abbia preferito valersi dell'opera sua in missioni speciali nelle varie corti d'Europa.

L'ipotesi è plausibile quando si considerino gli avvenimenti politici che seguirono e i numerosi viaggi che l'abate intraprese durante il regno di quel sovrano. In ogni modo il Casti non aveva rinunciato all'idea di succedere al Metastasio. A Vienna aveva dato mano al *Re Teodoro in Corsica*, destinandone la musica al Paisiello, e nel 1786, a Torino, prese a scrivere il *Cublai, Gran Can dei Tartari* per il Salieri.

L'anno dopo però, incontratosi a Napoli col maestro napoletano, lo trovò occupato in altri lavori, e il *Teodoro* fu messo da parte. Si dedicò allora alla composizione del *Cublai*, e nell'aprile scriveva al maestro, cui inviava via via le scene, che era molto preoccupato dei tanti cambiamenti di persone che si facevano nel teatro di Vienna, domandandosi chi avrebbe sostituito i cantanti ai quali le varie parti del *Cublai* erano destinate. Sappiamo infatti che l'imperatore si proponeva di ridurre le spese del teatro di corte, ed aveva dato ordine al Rosemberg di non rinnovare i contratti ad alcuni dei cantanti.

¹⁴ Cfr. voce "Da Ponte Lorenzo" a cura di Paolo Gallarati, in *Dizionario enciclopedico universale della Musica e dei Musicisti*, diretto da Alberto Basso, *Le Biografie*, Torino, Utet, 1985, vol.II, pp.402-403.

¹⁵ Cfr.: Lorenzo Da Ponte, *Memorie*, edizione moderna, Milano, Garzanti, 1991, New York, 1829-1830¹.

Il Salieri completò la musica del *Cublai* nel 1788, ma la rappresentazione non fu permessa, perché troppo ardita era sembrata a corte la satira. Il Casti se ne doleva, dichiarando ingiuste le accuse, che attribuiva ai pettegolezzi teatrali, sempre però disposto, qualora il sovrano lo domandasse, ad emendare i versi censurati. Ma il monarca, che per le sue idee liberali avrebbe forse potuto tollerare l'audace vena comica del suo protetto, essendo allora alleato con la Russia nella guerra contro la Turchia, non avrà ritenuto prudente far rappresentare un dramma in cui veramente si criticava severamente Caterina e la sua corte. E al povero abate non rimase altra consolazione che far circolare tra il pubblico l'argomento del *Cublai*, scusandosi che “*per alcuni incidenti sopravvenuti*”¹⁶ l'esecuzione del dramma fosse stata sospesa. In ogni modo, sempre con la speranza di succedere al Metastasio, s'era rivolto al Rosenberg per indagare se stimasse opportuno un suo ritorno a Vienna; ma il conte lo dissuase, consigliandogli di mettere in esecuzione qualche altro progetto e di venire a Vienna “*in tempi più pacati e meno malinconici*”¹⁷.

Fu allora che l'Abate, approfittando di una opportunità che gli si presentava, intraprese un viaggio a Costantinopoli. Il 20 Febbraio del 1790 moriva l'imperatore Giuseppe II, e qualche tempo più tardi, dopo molte esitazioni, il Casti decise finalmente di far ritorno a Vienna, confidando nelle buone grazie del successore al trono Leopoldo, quello stesso che nel 1769 l'aveva nominato poeta della corte forense. Non sappiamo di preciso quando il poeta arrivò a Vienna. Certo è che nel settembre del 1791 egli era ancora a Venezia, che il Da Ponte scrive che nel Gennaio del 1792 l'incontrò a Trieste, diretto a Vienna, e che il Casti gli lesse alcuni suoi drammi da presentare all'imperatore Leopoldo al suo arrivo. Possiamo quindi

¹⁶ Antonino Fallico, *op. cit.* p. 73

¹⁷ Giorgio Lise, *G.B. Casti poeta acquesiano*, Acquapendente, La Commerciale, 1972, p.27

supporre che assai probabilmente¹⁸ il Casti giunse a Vienna nel gennaio o febbraio del 1792. Ma a Vienna le cose non andarono come egli sperava. Leopoldo moriva dopo un breve regno, il primo marzo 1792, senza avergli concesso nulla. Il poeta non si scoraggia, l'amor proprio e lo stipendio lo spronano. L'imperatrice Maria Teresa, consorte di Francesco, erede al trono, aveva espresso il desiderio di conoscere il dramma *Catilina*¹⁹, e l'autore scriveva che qualora il suo lavoro fosse stato benignamente accolto, sarebbe stato lieto di offrirle altri drammi dello stesso genere, augurandosi che potessero valergli *“l'insigne titolo e l'alto onore di poeta”*²⁰ di quella augusta corte.

Ed ecco che nel marzo di quell'anno, Francesco II lo nominò finalmente poeta cesareo con lo stipendio di 2000 fiorini, la metà della somma percepita dal Metastasio. La musica del *Catilina* fu ultimata dal Salieri nel corso del 1792, ma anche quest'opera non conobbe le scene. La satirica burla dell'incorreggibile abate che questa volta colpiva Cicerone, Catone ed altri rispettabili personaggi dell'antichità, fu giudicata di cattivo gusto. Il *Catilina* è l'ultimo dramma castiano messo in musica. I tempi non erano propizi per il teatro e le rappresentazioni a corte si facevano sempre più rare. L'Austria era in guerra con la Francia e sembra, inoltre, che Francesco II non fosse troppo amante della musica. All'amico Gherardini, ministro plenipotenziario d'Austria, che gli domanda ripetutamente nuovi drammi, il Casti risponde nell'aprile del 1796, che non ne ha altri pronti e dà la lista di quelli che ha composti. Apprendiamo così che già allora aveva scritto *I Dormienti*, *L'Orlando Furioso*, la

¹⁸ Cfr. voce “Casti G.B.” a cura di Ariella Lanfranchi, in *Dizionario enciclopedico universale della Musica e dei Musicisti*, diretto da Alberto Basso, *Le Biografie*, Torino, Utet, 1985, vol. II, pp.144-145.

¹⁹ Cfr. Krysztóf Zaboklicki, *La poesia narrativa di Giambattista Casti*, Varsavia, Wydawnictwa Uniwersytetu, 1974, p.136.

²⁰ Cfr. voce “Casti G.B.” a cura di Rudolph Angermüller, in *The New Grove, Dictionary of Music and Musicians*, diretto da Stanley Sadie, Londra, the Macmillan Press Limited, 1980, vol. 3, p. 870.

Rosamunda e parte del *Bertoldo*, insomma tutti gli altri drammi che di lui si conoscono. Il *Bertoldo* rimase incompiuto. Più che pensare al teatro, il poeta cesareo aveva rivolto tutte le sue attenzioni ai complicati eventi politici, e già da qualche tempo stava scrivendo *Gli Animali parlanti*.²¹

²¹ Gabriele Muresu, *Le occasioni di un libertino*, Firenze, D'Anna, 1973, p. 278.

Capitolo II: Giovanni Paisiello e Antonio Salieri

1. Giovanni Paisiello

Giovanni Paisiello nacque a Taranto nel 1740. Studiò al conservatorio di Sant'Onofrio a Capuana a Napoli con F. Durante, C. Costumacci e G. Abos, distinguendosi, sin dal 1759, come autore di musica sacra e di un intermezzo. Nel 1764, a Bologna, iniziò l'attività teatrale con *Il ciarlone*, cimentandosi subito dopo con libretti di Metastasio e Goldoni. Tornato a Napoli nel '66, compose tre opere serie, *La vedova di bel genio*, *L'idolo cinese* e *Lucio Papirio dittatore*, che gli spalancarono le porte degli ambienti culturali della città (fu questa l'epoca in cui strinse anche amicizia con l'abate Galiani). Successo non inferiore ottenne nel genere comico con *La frascatana* (1774) su libretto di F. Livigni e *Il Socrate immaginario* (1775) su libretto di G. B. Lorenzi²². Nel 1775 fu chiamato a Pietroburgo da Caterina di Russia a prendere il posto di T. Tretta come maestro di cappella e supervisore dell'Opera italiana. A Pietroburgo Paisiello compose, accanto a rifacimenti di lavori precedenti, l'opera seria *Nitteti* (1777) e le opere giocose *La serva padrona* (1781), sullo stesso testo messo in musica quasi mezzo secolo prima da Pergolesi; *Il Barbiere di Siviglia* (1782), desunto dal librettista G. Petrosellini dalla commedia di Beaumarchais; e *Il mondo della luna* (1782), su testo di Goldoni. Contrasti con il comitato per la riorganizzazione dei teatri di corte, culminati nel suo arresto, e la malattia della moglie lo indussero nel 1784 al ritorno. Di passaggio per Vienna musicò, su commissione di Giuseppe II, *Il re Teodoro in Venezia*, su libretto del nostro G. B.

²² Cfr. voce "Paisiello G." a cura di Michael F. Robinson, in *Dizionario enciclopedico universale della Musica e dei Musicisti*, diretto da Alberto Basso, *Le Biografie*, Torino, Utet, 1988, vol. V, pp. 514-521.

Casti. Nel 1787-88 a Napoli fece rappresentare le opere comiche *La modesta raggiratrice* (su libretto di Lorenzi) e *La Molinara* (o *L'amor contrastato*, su libretto di Palomba). Nel 1789, alla reggia di Caserta, diede *La Nina pazza per amore*, una delle sue opere più riuscite, nonché una delle pochissime rimaste senza interruzione in repertorio²³. Le ultime opere serie (*Pirro*, 1787; *Fedra*, 1788; *Elfrida*, su testo di R. de' Calzabigi, 1782) rivelano un certo adeguamento al verbo drammatico gluckiano, mentre la *Proserpine* (1803), composta al suo arrivo a Parigi per l'astro nascente di Napoleone, tiene conto dell'esperienza drammatica della tragedie lyrique francese (il libretto della *Proserpine*, di Ph. Quinault, è lo stesso musicato nel 1680 da J. B. Lully). Tramontata l'epoca napoleonica, il ricordo della sua adesione alla Repubblica partenopea del 1799, i molti onori ottenuti a Parigi da Napoleone e gli incarichi ricevuti a Napoli da Giuseppe Bonaparte e Murat gli alienarono le simpatie dei Borbone, che lo privarono di ogni carica. La produzione teatrale di Paisiello, in tutto un centinaio di opere fra serie e comiche, si sviluppa coerentemente nell'arco di circa mezzo secolo all'insegna dei toni patetico - sentimentali, tanto che sarebbe assolutamente erroneo pensare a uno dei suoi capolavori, *La Nina pazza per amore*, come a un'opera che intendesse semplicemente emulare le fortune della *Cecchina ossia La buona figliola* piccinniana. Annuncio dell'estro musicale paisielliano si rivela già il giovanile *Il duello* (1774, rielaborato nel 1780 col titolo *Il duello comico*), in cui il personaggio dolente di Clarice anticipa, non solo drammaticamente, la Donna Anna mozartiana e altre figure posteriori dello stesso Paisiello, come la Rosina del *Barbiere*.

²³ Cfr. voce "Paisiello G." a cura di Michael F. Robinson, in *The New Grove, Dictionary of Music and Musicians*, diretto da Stanley Sadie, Londra, The Macmillan Press Limited, 1980, vol.14, pp. 97-102.

L'introduzione dell'elemento patetico non smentisce, peraltro, la vena autenticamente comica di Paisiello, la quale si ricollega ai modelli della tradizione napoletana (Pergolesi e Scarlatti), specie nella *Serva padrona* e nel *Barbiere di Siviglia*. Manca a quest'ultima opera le verve dell'omonimo capolavoro rossiniano, così come manca una precisa caratterizzazione psicologica dei personaggi attraverso la musica; infatti nell'opera di Paisiello, Figaro non è il protagonista, il factotum dell'azione, bensì un personaggio quasi marginale, e l'attenzione del compositore sembra piuttosto accentrarsi sul tutore balordo (Bartolo), a un tempo figura comica e patetica. Assai meno note di quelle buffe sono le opere serie, che appaiono a un primo esame meno originali e più legate alle convenzioni del tempo. Non trascurabile è infine la produzione sacra (oratori e messe) e strumentale (sinfonie concertanti, sonate, concerti e quartetti). Tra le caratteristiche della musica di Paisiello va ricordata la cura della parte strumentale con l'uso dei fiati a sostegno delle voci, le sinfonie in un solo tempo, il "trapianto" dei concertati dalle opere buffe al genere eroico, l'introduzione di cori nelle arie²⁴.

²⁴ Michael F. Robinson, *op. cit.*, p.99.

2. Antonio Salieri

Antonio Salieri nacque a Legnago, Verona, nel 1750. studiò a Venezia, dove si era trasferito nel 1765, con G. B. Pescetti e con F. Pacini; benvenuto da L. Gassmann, maestro di cappella alla corte di Vienna, fu da questi indotto a trasferirsi nella capitale imperiale e ne ricevette lezioni e protezione. Dopo aver esordito in campo teatrale nel 1770 con *Le donne letterate*, nel 1774, alla morte del Gassmann, ne prese il posto. Incontrò subito il favore del pubblico ed ebbe numerosi inviti: a Milano per l'inaugurazione della Scala (*L'Europa riconosciuta*, 1778), a Parigi su richiesta di Gluck (*Le Danaïdi*, 1784) etc. nel 1788 assunse la direzione della cappella imperiale succedendo a G. Bonno; ma nel 1790 volle mantenere soltanto la carica di compositore di corte, dedicandosi con passione all'insegnamento: ebbe tra i suoi allievi Beethoven (che gli dedicò le tre sonate op. 12), Schubert, Liszt, Meyerbeer, Kummel, Süssmayr²⁵, e fu stimatissimo specialmente come insegnante di canto e di composizione vocale. Organizzatore infaticabile (fu, nel 1817, tra i fondatori del conservatorio di Vienna), dopo il 1821 soffrì d'una grave malattia mentale, tanto da uscir di senno negli ultimi due anni. Infondata è la diceria che egli avesse fatto avvelenare Mozart per invidia del suo genio: una leggenda immortalata da Puškin, che ne fece un piccolo testo teatrale (1830), poi musicato da Rimskij-Korsakov. Oltre a *Le Danaïdi*, fra la quarantina di opere di Salieri figurano, in primo piano *Tarare* (Parigi, 1787, su testo di Beaumarchais; replicata a Vienna l'anno successivo col titolo *Axur re d'Ormus*), *La grotta di Trofonio* (1785, su testo dell'abate Casti, così come la successiva *Prima la musica e poi le parole*, celebre parodia del costume melodrammatico)

²⁵ Cfr. voce "Salieri A." a cura di Giovanni Carli Ballola, in *Dizionario enciclopedico universale della Musica e dei Musicisti*, diretto da Alberto Basso, *Le Biografie*, Torino, Utet, 1988, vol. VI, pp.543-546.

e Falstaff (1799)²⁶. Di notevole ampiezza è anche la sua produzione orchestrale (sinfonie, serenate, concerti per pianoforte, per organo, per flauto e oboe, per violino, violoncello e oboe), sacra (sei messe, un requiem, una settantina di inni, offertori etc.) e cameristica. Di tendenza gluckiana, nelle migliori fra le sue opere teatrali Salieri mostra di saper trattare in chiave espressiva e drammatica tutti gli elementi del melodramma, recitativi compresi, e fa uso di una strumentazione ricca di suggestioni. L'influenza che egli esercitò fu notevole non soltanto fra i suoi allievi, ma anche su compositori estranei alla sua cerchia (ad esempio G. Spontini).

²⁶ Cfr. voce "Salieri A." a cura di F. Alberto Gallo, in *The New Grove, Dictionary of Music and Musicians*, diretto da Stanley Sadie, Londra, The Macmillan Press Limited, 1980, vol. 16, pp. 415-420.

Capitolo III: I libretti di Giovanni Battista Casti

1. L'opera buffa

Il gusto del comico, che nel Settecento musicale si sviluppa anche in virtù di ambienti sociali mutati, determina a Napoli il sorgere dell'opera buffa²⁷. Essa nasce, tuttavia, nel grembo stesso dell'opera seria, giacché in precedenza le scenette comiche, i personaggi buffi avevano coabitato, nel melodramma, con le grandi scene d'intonazione solenne e con personaggi di nobile piglio. Verso la fine del XVII sec., il melodramma verrà purificato, in un certo senso, dalla mescolanza di serio e di comico. Enucleate dal contesto drammatico, le parti buffe troveranno spazio dapprima negli intervalli dei tre atti dell'opera seria e poi alla fine dello spettacolo, in chiusura di serata come diremmo oggi²⁸. Nascono così gli "Intermezzi", brevi azioni comiche in cui al formalismo musicale del teatro serio si oppone l'anti-convenzionalità di un teatro nuovo, contrario ad ogni enfasi. Da qui la semplicità dell'azione scenica e la schiettezza, la concisione, la vitalità di un linguaggio musicale che conquisterà spiriti fini e illuminati come quello di Jean-Jacques Rousseau. Il filosofo ginevrino scriverà a questo proposito: "Tutto concorre a fortificare l'espressione del soggetto: l'armonia che serve a renderlo più energico; l'accompagnamento che l'abbellisce senza sfigurarlo"²⁹. Così ad esempio il basso, con un movimento di solito uniforme e semplice, guida in qualche modo chi canta e chi ascolta. I personaggi sono, quasi sempre, presi dalla vita di tutti i giorni, osservati con attenzione e ritratti realisticamente, ma non senza una nota d'affettuosità;

²⁷ Cfr. voce "Opera" a cura di Claudio Casini, in *Dizionario enciclopedico universale della Musica e dei Musicisti*, diretto da Alberto Basso, *Il Lessico*, Torino, Utet, 1984, pp.394-415.

²⁸ Cfr. voce "Opera buffa" a cura di M.F. Robinson, in *The New Grove, Dictionary of Music and Musicians*, diretto da Stanley Sadie, Londra, The Macmillan Press Limited, 1980, vol. 13, p. 647.

²⁹ Claudio Abbado, *Dizionario enciclopedico della musica classica*, Milano, Curcio editore, 1990, voll. 4, p. 281

diventano così i protagonisti di brevi spettacoli che il pubblico di teatrini assai “alla buona” accoglie e applaude con esilarato entusiasmo. Napoli e anche Venezia saranno i centri più vivi del nuovo teatro musicale in cui tenori e soprani si vedono affiancati da altre voci, come appunto quella dei bassi. Nel quadro ampio dell’opera comica entrano l’opera buffa, la farsa e altri tipi d’opera che, pur in presenza di caratteristiche in parte estranee, ne discendono, come ad esempio la commedia sentimentale, altrimenti detta opera semiseria o di mezzo carattere. Ora, se nell’opera buffa i personaggi sono dipinti con un pennello intinto nella vernice della caricatura, se il fine non è quello di “dilettare con invenzioni meravigliose” ma è piuttosto quello di muovere al riso e al divertimento, se l’azione scenica è resa piccante da frizzi, tuttavia non si deve mai pensare che si tratti di un genere inferiore. Nella storia dell’opera buffa si pongono capolavori assoluti; da Scarlatti a Rossini, essa raggiunge culmini che si chiamano, per esempio, il *Barbiere di Siviglia*.

2. Introduzione ai Libretti di G.B. Casti.

A meno di vent’anni dal suo debutto teatrale, che va fatto risalire al periodo del soggiorno a Pietroburgo (1778-1779), quando, dietro insistenza di Paisiello, aveva scritto *Lo sposo burlato*, pur senza una favorevole prospettiva di successo immediato (già l’ultimo suo dramma, *I dormienti*, non era stato musicato, mentre il *Cublai gran kan dei Tartari* e il *Catilina*, per quanto scritti in collaborazione con Antonio Salieri, non erano mai stati rappresentati), e pur in un periodo particolarmente critico per il poeta che aveva già manifestato, anche se in forma necessariamente prudente, motivi di profondo dissenso nei riguardi degli ambienti ufficiali e della politica austriaca, Casti sentì la

necessità di proseguire in una strada che egli trovava particolarmente congeniale al proprio temperamento artistico e già tanto felicemente sperimentata. La scelta operata a Pietroburgo era sintomatica: certo per togliersi quanto più agevolmente possibile dalle difficoltà dell'improvvisazione e dell'occasionalità, e per le pressioni del compositore tarantino che si trovava a poter sfruttare una musica di sicuro effetto, ancora inedita in Russia, Casti ricalcò il suo primo lavoro teatrale sull'intrigo del fortunatissimo *Socrate immaginario*, di cui riprese addirittura alcune scene, mostrando un gusto alieno dai lazzi licenziosi e triviali della precedente opera buffa e tenendosi lontano sia dal pericolo di "imbastardimento" del genere trattato, sia dal piacere fine a se stesso dello stravagante e del fantastico propri della vecchia commedia dell'arte: il poeta si mostrava dunque indirizzato, malgrado l'esile struttura dell'intermezzo, verso un tipo di composizione teatrale ben diverso da quello che Da Ponte avrebbe lamentato in un passo delle sue Memorie: *"Ebbi la pazienza e il coraggio di scorrere coll'occhio diciotto o venti di que' gioielli. Povera Italia, che roba! Non intreccio, non caratteri, non interesse, non sceneggiatura, non grazia di lingua o di stile, e, comeché fossero fatti per far ridere, pure ciascuno creduto avrebbe che assai più propri fossero per far piangere. Non v'era un verso, in quei miserabili pasticci, che chiudesse un vezzo, una bizzarria, un motto grazioso, che eccitasse per qualunque modo la voglia di ridere. Erano tanti ammassi di concetti insipidi, di sciocchezze, di buffonerie"*³⁰. Ma fu con il *Teodoro in Venezia*, rappresentato il 23 Agosto 1784 sulle scene del Burgtheater viennese, che Casti, pur giunto a un'età in cui è difficile e gravoso tentare un rinnovamento, trovò in un ambiente

³⁰ Cfr.: Lorenzo Da Ponte, *Memorie*, edizione moderna, Milano, Garzanti, 1991, p. 114., New York, 1829-1830¹.

preparato e competente il clima ideale per affinare certe angolosità del primo melodramma e comporre unitariamente le fila sparse o male intrecciate della sua precedente produzione letteraria: un lirismo di tipo anacreontico, malizioso e pur partecipe e cordiale, oscillante fra l'adesione prudente e distaccata a certi ambienti mondani e alle loro manifestazioni letterarie, e un superiore distacco da quelli, venato da una tendenza alla canzonatura allusiva e dal piacere della contraffazione compiaciuta; il gusto del buffonesco, dello stravagante, dell'assurdo, tipico di alcune sue *novelle* che pareva non attendessero altro che una trasposizione teatrale; la propensione alla satira maldicente, ma liberata dal fastidioso personalismo del *Poema Tartaro*; e, soprattutto, il vigile senso dell'attualità immediata che, in questo caso particolare, significava un interesse, in chiave parodistica e satirica, per i problemi letterari e di costume del teatro musicale contemporaneo. *Il Re Teodoro in Venezia* segnò il primo vero trionfo dell'opera buffa a Vienna, su quelle stesse scene su cui erano stati rappresentati con tanto successo i drammi di Metastasio; Casti, da parte sua, ebbe l'indubbio merito di consacrare definitivamente la dignità letteraria del vecchio intermezzo, mostrando di aver bene assimilato i migliori insegnamenti dell'opera buffa napoletana, quali la perspicuità della composizione, l'estro inarrestabile delle invenzioni, la vivacità e verità dei caratteri e delle situazioni, e accentuando il distacco dalle trivialità e ingenuità di certa commedia dell'arte e dalle forzature innaturali, dalle sguaiataggini, dai lazzi goffi e triviali, dalle sconvenienze scomposte, dalla fissità istrionica di tanta produzione melodrammatica buffa (e non soltanto buffa). Si comprende dunque come la critica, di solito così mal disposta nei confronti di Casti e quasi unanimemente congiurata, troppo spesso sulla base pregiudizi moralistici e nazionalistici, contro di lui, si sia

trovata sostanzialmente d'accordo nel valutare positivamente un impegno portato avanti con serietà e chiarezza d'intenzioni e di continuo ravvivato da una vena estrosa e imprevedibile. Non serve riferire le astiose malignità di Casanova e Da Ponte, troppo interessati, soprattutto il secondo, a mettere in discussione i meriti di un rivale; ma già due competenti teorici contemporanei di Casti, Juan Andrès e Stefano Arteaga, diedero il loro pieno appoggio al suo tentativo di affrancare il teatro comico ed eroicomico da una tradizione troppo condizionante: secondo il primo, *“L'abate Casti è quegli che ha introdotto il buon gusto e un genere nuovo di stile nelle opere buffe, ed il suo Teodoro in Venezia, non che diverse altre di lui opere, hanno reso stimabile questo genere di poesia, che finora non meritava la minima considerazione”*; il *“talento pieghevole”* e lo *“stile agiato e corrente”*, gli prevedeva, fin dai primi lavoro scenici, *“la gloria di regnare senza rivali sul teatro buffo italiano”*³¹. Lo stesso Foscolo, che fu censore severissimo di Casti, dubitava che il *Re Teodoro in Venezia* fosse mai stato *“pareggiato”*, ed entusiastici apprezzamenti espressero anche Stendhal e Goethe³². Alla stesura di testi scenici Casti giunse con piena consapevolezza dei problemi del teatro musicale e dei suoi difetti; per il momento occorre tuttavia sottolineare il fatto che, anche nel nuovo genere, egli mantenne l'atteggiamento critico che aveva caratterizzato tutta la sua produzione letteraria, fin dalla raccolta di sonetti del periodo romano (*I tre giuli*), quando lo scrittore aveva tentato la parola dell'Arcadia più frivola e più pretenziosamente aulica, servendosi dell'espedito di inserire i topoi classicistici e le reminiscenze mitologiche, bibliche, petrarchesche in

³¹ Cfr. S. Arteaga, *Le rivoluzioni del teatro musicale italiano dalla sua origine fino al presente*, Venezia, Palese, 1785, vol. III, p. 151.

³² Cfr. Ugo Foscolo, *Saggio d'un gazzettino del bel mondo*, in *Prose varie d'arte*, a cura di M. Fubini, *Edizione nazionale delle opere*, vol. V, Firenze, Le Monnier, 1951, p.448. Per Goethe e Stendhal, cfr. rispettivamente *l'Italienische Reise* (16 Luglio 1787) e le *Promenades dans Rome* (19 Giugno 1828).

un contesto accentuatamente meschino e prosaico. Così pure nelle *Anacreontiche*, mostrando di avere assimilato con discernimento l'influenza di un rococò senza bizzarria (in modo da dare ai particolari rappresentati maggiore evidenza figurativa), Casti riuscì a raggiungere un difficile equilibrio tra contraffazione di mode sociali e letterarie ed effettiva partecipazione ad esse. Agevolato dal proprio temperamento istintivamente incline alla polemica burlesca e al gusto di mettere in ridicolo un determinato ambiente (cui spesso si fonde una spinta verso il grottesco), Casti, senza rinunciare al tentativo di far ridere quell'ambiente stesso (l'espedito preferito è la movimentazione serrata di personaggi e situazioni fino ad una caduta precipitosa e improvvisa: proprio la catastrofe finale che tanto dispiaceva a Da Ponte), si propose l'intento di parodiare il melodramma serio, contraffacendone le più plateali manifestazioni sia di un eroico di maniera, continuamente contraddetto dall'evidenza della squallida realtà, sia di un languore poco probabile sul piano psicologico. Questo, sin dalla prima scena del *Re Teodoro in Venezia*. E quanto al patetismo manierato (anch'esso componente costante del contenuto dell'opera tradizionale), è sempre presente soprattutto nelle prime scene del *Teodoro*. Ma l'occasione di fondere satira di un costume musicale e teatrale e satira della letteratura melodrammatica vera e propria si ripresentò a Casti nel 1786, quando gli venne commissionato un atto unico, per la musica di Salieri, da mettersi in scena nella Orangerie Haus di Schönbrunn in occasione della visita a Vienna dei duchi di Sassonia: con *Prima la musica e poi la parole* lo scrittore, assecondato in ciò da Salieri, incondizionato ammiratore di Metastasio poeta e teorico ed ancor più delle realizzazioni di Gluck, secondo il quale era indispensabile che la musica aderisse in maniera pienamente funzionale alla poesia, volle condannare, pur conservando

l'esigenza di situazioni che fossero comiche per ragioni ad esse intrinseche, in primo luogo la pratica, comunissima nella incessante produzione settecentesca di melodrammi, di adattare alle strofe di un libretto le arie di opere diverse e, reciprocamente, all'aria di un'opera altri versi; ma, assumendo una posizione ben precisa, Casti intendeva investire un problema molto più ampio, etico e teorico. Quando, nel presentare il suo primo *Teodoro*, aveva lamentato di aver dovuto *“sacrificare la convenevole estensione che richiederebbe il soggetto al comodo della musica, agli incomodi usi comunemente ricevuti nel teatro italiano”³³*, egli mostrava di aver piena coscienza di tutta una difficile situazione venutasi a creare nei rapporti fra musica e poesia, così come era stata denunciata, tra gli altri, da Zeno, Metastasio, Goldoni, Calzabigi, e che momentaneamente era stata sanata con le opere di Gluck. Più di vent'anni prima Metastasio aveva considerato amaramente che *“Quando la musica aspira nel dramma alle prime parti in concorso della poesia distrugge questa e se stessa”*; e, in un altro passo della stessa lettera a Francesco Giovanni Chastellux, si era mostrato ben consapevole della centralità di questo problema: *“Superba la moderna musica di tal fortuna, si è arditamente ribellata dalla poesia, ha neglette tutte le vere espressioni, ha trattato le parole come un fondo servile, obbligato a prestarsi, a dispetto del senso comune, a qualunque suo stravagante capriccio, non ha fatto più risonare il teatro che di coteste sue arie di bravura, e con la fastidiosa inondazione di esse ne ha affrettato la decadenza, dopo aver però cagionata quella del dramma miseramente lacero, sfigurato e distrutto da così sconsigliata ribellione”³⁴*. E Casti, presentava proprio la situazione di un poeta costretto ad adattare in quattro giorni

³³ Cfr. G. Muresu, *La parola cantata. Studi sul melodramma italiano del Settecento*, Roma, Bulzoni, 1982, pp. 98-99.

³⁴ Cfr. P. Metastasio, *Opere*, a cura di M. Fubini, Milano-Napoli, Ricciardi, 1968, p. 750.

dei versi ad una musica già composta. Non vale ricordare che in fondo, di questi problemi, doveva risentire più il dramma serio che non il buffo, perché, quando si deve far ridere, il pubblico tiene conto molto di più delle parole, esige situazioni comiche, dal momento che Casti dimostra di sentire profondamente l'esigenza della comprensibilità, della verosimiglianza, dell'organicità dell'opera in quanto tale, senza pedanti e improduttive distinzioni tra serio e buffo. Anzi, con maggiore realismo di Metastasio, che pretendeva una netta quanto difficilmente attuabile subordinazione della musica alla poesia, Casti sentì la necessità della collaborazione concreta tra musicisti, poeti, ed anche impresari, virtuosi, registi, scenografi etc. Casti afferma inoltre di aver voluto trattare temi *“seri, lirici e tragici, procurando di rallegrarli di tempo in tempo con tratti comici, giusta la circostanza delle persone e delle cose, seguendo in ciò la scorta della natura, a cui chiunque si conforma è sicuro di non errar mai dal vero”*³⁵. Precise intenzioni, dunque, che, nei momenti migliori, trovarono efficace conferma nella parodia di certe grossolane e spesso involontarie comicità dell'opera seria, come in *Prima la musica e poi le parole*. Altre volte, la satira del nostro abate, è meno scoperta, e in certe canoniche scene d'amore appare estremamente difficile stabilire l'esatto confine tra mimesi parodistica e raffinamento del patetismo anacreontico e metastasiano, tanto riuscita è la fusione di eleganze formali e di maliziosi ammiccamenti. Esemplari a tale riguardo appaiono le scene VIII , IX e XVI del I atto e le scene V e XIV del II atto del *Teodoro in Corsica*. Va detto inoltre che la parodia letteraria viene non di rado a fondersi con la satira di costume: così Casti ama ripresentare in modi originali il motivo, diffusissimo nel Settecento e a lui particolarmente caro, della rivalutazione di una femminilità non

³⁵ La lettera, conservata in due copie nel ms. 1625, ff. 196-211 e 212-227 di Parigi, è consultabile in fotocopia presso la Biblioteca comunale di Acquapendente.

più intesa nelle forme stilnovistiche e petrarchesche di tanta lirica di maniera; vero è che già nelle *novelle* in versi e, meno scopertamente, nelle *Anacreontiche*, agevolato in ciò dal particolare carattere di certa poesia d’Arcadia, maliziosa e critica, lo scrittore aveva già provveduto a calare l’ideale della donna in una dimensione totalmente terrestre e non di rado fangosa. E proprio nelle *liriche* il poeta, influenzato dalle componenti sensistica e rococò, si era mosso verso un tipo di rappresentazione figurativa piuttosto che musicale; ne era risultata una serie di icastici quadretti che, trasportati nella dimensione scenica, sarebbero stati vivacizzati dalla sapiente utilizzazione di un dialogo spigliato e velocissimo e di una lingua sapida e scintillante. Mediante tali strumenti espressivi Casti si proponeva di porre a confronto realtà diverse al fine di evidenziare il ridicolo che nasce da ogni offesa ai più elementari principi naturali e razionali.

3. *Il Re Teodoro in Venezia*

Il Re Teodoro in Venezia, come ho già accennato, è il primo libretto che Casti scrisse per Giovanni Paisiello. Si tratta di un dramma eroicomico in due atti rappresentato per la prima volta al Burgtheater di Vienna il 23 agosto del 1784. I personaggi ideati dal Casti sono: Teodoro, Gaforio, Acmet III, Taddeo, Lisetta, Sandrino, Belisa e il messer grande. L’opera fu commissionata a Paisiello da Giuseppe II, nel momento in cui il maestro si trovò a passare per Vienna di ritorno dal suo viaggio in Russia. Il musicista così chiese al Casti un libretto da poter musicare per accontentare l’imperatore che tanto lo ammirava. L’abate scelse di portare sul palcoscenico un personaggio

realmente vissuto: l'avventuriero tedesco Teodoro di Neuhoff³⁶ che circa mezzo secolo prima si era posto a capo di una rivolta dei Corsi contro Genova e nel 1736 era riuscito a farsi incoronare re di Corsica con il nome di Teodoro I, salvo dover fuggire dopo pochi mesi. Falliti due successivi tentativi di recuperare il trono, si era rifugiato in Inghilterra, dove aveva conosciuto il carcere per debiti ed era morto in miseria nel 1756. Intorno al 1741 si era diffusa la voce di una sua presenza a Venezia in incognito. Carlo Goldoni, che tra i tanti mestieri fece anche quello di console per la repubblica di Genova, fu incaricato di rintracciarlo e farlo uccidere a tradimento. Naturalmente l'ingrato compito gli fu risparmiato, perché dell'ex sovrano non si trovò traccia. La leggenda di Teodoro a Venezia fu comunque raccolta da Voltaire che, nel capitolo XXVI di *Candide* immaginò la scena di sei re detronizzati giunti sulla laguna durante il carnevale. Per sua stessa ammissione, in una lettera del 1784 Casti riconosce di aver preso spunto proprio dal conte voltairiano, anche se sarebbe improprio parlare di un libretto tratto da *Candide*, poiché il nucleo originario della cena viene dilatato fino a formare una trama in sé compiuta. La molla della vicenda è l'interesse amoroso di Teodoro per la figlia del locandiere, Lisetta. Questa ama il mercante Sandrino ma credendolo, a torto, infedele accetta la corte di Teodoro, allettata anche dall'idea di diventare regina. Forzando la realtà storica, Casti fa finire Teodoro in prigione già a Venezia (su denuncia del geloso Sandrino) e non a Londra. Tutti i personaggi vanno a trovarlo e proclamano la morale della storia:

“ *Come una ruota è il mondo / chi in cima sta, chi in fondo / e chi era in fondo prima / poscia ritorna in cima*”;

fino all'ultima disincantata affermazione:

³⁶ Per tutte le citazioni tratte dai libretti cfr.: Giovanni Battista Casti, *Melodrammi giocosi*, Torino, Mucchi, 1998

“ *felice chi tra i vortici / tranquillo può restar*”,

alla quale si ispirerà Da Ponte nel finale di *Così fan tutte*.

I debiti di Teodoro sono in realtà i veri protagonisti di una commedia fortemente radicata nella realtà sociale del Settecento e ricca di allusioni al commercio internazionale, a cambiali e titoli di banca. Pare poi che, con la figura di Teodoro, Casti volesse alludere a re Gustavo III di Svezia, le cui manie di grandezza non sostenute da entrate adeguate egli aveva già deriso nel *Poema Tartaro*.

Pur presentando notevoli elementi di originalità rispetto alle convenzioni dell'opera buffa, il libretto ripercorre alcuni luoghi comuni tradizionali, primo fra tutti la parodia dell'opera seria, quale si trova ad esempio nell'aria di Teodoro: “*Io re sono e sono amante*”, dove l'incipit di stampo metastasiano (che imita la celeberrima aria della *Didone abbandonata*, “*Son regina e sono amante*”) viene contraddetto dallo scivolamento successivo verso toni comico-realistici; e più avanti, nell'aria racconto:

“*Non era ancora sorta l'aurora*”, che rievoca l'apparizione dello spettro raffigurante il debito e fa il verso alle “arie d'ombra” della tradizione seria. Una simile parodia del sublime melodrammatico giustifica l'appellativo “eroicomico” attribuito da Casti al dramma.

Paisiello si limita per lo più a un'intonazione di stampo eroico, lasciando che il ridicolo emerga dal contrasto tra musica e situazione teatrale, sebbene qualche passo in sillabato buffo, e l'accompagnamento strumentale ammiccante accentuino a tratti l'effetto caricaturale. Anche il personaggio di Acmet, sultano spodestato, suscita il riso con la sua pompa vuota, felicemente sottolineata dalla musica. Le punte più acute di comicità sono però riunite nella parte del locandiere Taddeo, smanioso di nobilitarsi grazie al matrimonio regale della figlia. Oltre alla sua esilarante

comparsa nel secondo atto, in divisa da generale e al suono di una marcia, merita una citazione l'aria: "Che ne dici tu Taddeo?", una girandola di motivi del più schietto stile buffo. L'interpretazione del grande basso comico Francesco Benucci (Il primo Figaro della storia) suscitò alla prima un entusiasmo tale che l'aria dovette essere bissata. All'elemento buffo Paisiello affianca una vena di tenera soavità (cori di donzelle e di gondolieri, qualche episodio polifonico nei concertati) e persino di malinconia nella scena del carcere, accompagnata da morbide figurazioni del clarinetto solo. L'opera dovette però la sua fortuna europea soprattutto ai concertati e ai finali d'atto, che occupano uno spazio molto consistente nell'economia della partitura (si pensi che le dimensioni di ognuno dei due finali rappresentano circa un terzo dell'intero atto). Paisiello aveva sempre attribuito grande importanza ai concertati d'azione e nel *Re Teodoro* si avvale di un'esperienza ormai ventennale in questo campo. Nel finale primo, ad esempio, la piccola commedia degli equivoci e dei riconoscimenti incrociati tra i diversi personaggi, presenti sotto falso nome nella locanda, è realizzata con infallibile comicità, sfruttando al meglio i pirotecnici giochi di parole predisposti da Casti con fini dissacratori. La grandiosa conclusione "*Che sussurro, che bisbiglio*", dall'estensione di oltre duecento battute, costituisce poi un esempio tra i più entusiasmanti di quello sfrenato vitalismo che Paisiello è solito suscitare con le sue "strette polifoniche" (e lo stesso si può dire del sestetto "*Come una ruota è il mondo*", in forma di canone, con cui l'opera si conclude). Il *Re Teodoro* incontrò grande favore a Vienna, ma l'anno dopo a Napoli non ebbe lo stesso successo (sebbene su questo punto le testimonianze siano controverse); conobbe comunque una vasta circolazione in tutta Europa (anche in traduzione tedesca e francese), come comprova la ragguardevole quantità di stampe e

manoscritti pervenutaci. La prima ripresa moderna avvenne a Roma nel 1965, sotto la direzione di Renato Fasano e con Sesto Bruscantini nella parte del protagonista.

4. *La Grotta di Trofonio*

E' un dramma giocoso in due atti musicato da Antonio Salieri. Fu rappresentato per la prima volta al Burgtheater di Vienna il 12 Ottobre del 1785. I personaggi sono: Aristone, Ofelia e Dori, sue figlie, Artemidoro il filosofo, innamorato corrisposto di Ofelia, Clistene, innamorato corrisposto di Dori, Trofonio il mago e infine gli spiriti della grotta. Il dramma abilmente congegnato da Casti ruota attorno alla caratterizzazione di due coppie antitetiche di amanti, coinvolte in un comico gioco dal sapore vagamente fantastico. La commedia di carattere si sposa così con l'apparato magico tipico dell'opera buffa, in una vicenda godibilissima che pare preannunciare il soggetto di *Così fan tutte*. Il primo atto si apre con i preparativi per le nozze delle due figlie di Aristone. Le ragazze hanno scelto dei compagni che rispecchiano il proprio carattere: così alla spensierata Dori si unirà l'allegro Clistene, mentre la serissima, intellettuale Ofelia sposerà il filosofo Artemidoro. I due uomini si imbattono però nella grotta del mago Trofonio, che si trova nel cuore di una foresta. Il mago incontra prima Artemidoro che, per amore della conoscenza, accoglie l'invito ad entrare nella grotta; successivamente vi penetra anche Clistene, alla ricerca dell'amico. Dalla grotta magica usciranno entrambi trasformati: ognuno avrà assunto il carattere dell'altro. Davanti a questa sconcertante scoperta, le due donne si trovano confuse e accolgono con sgomento l'annuncio che il padre ha fissato la data delle nozze. Nel secondo atto, per consolare le figlie, Aristone

propone loro, ma inutilmente, di scambiarsi i mariti. I due uomini sono intanto tornati nella grotta e hanno riacquisito le reciproche originarie personalità. Ora è però la volta delle loro fidanzate, che, ignare di tutto si recano a far visita a Trofonio: la magica grotta trasforma naturalmente anche le loro personalità. Disperato Aristone invoca l'assistenza del mago. Questi, circondato dagli spiriti del luogo, svela il segreto a tutti ignoto e invita le ragazze a tornare nella grotta: restituiti a loro i caratteri originari, le doppie nozze potranno aver luogo; tutti si congedano esultanti dal potente mago.

La partitura di Salieri è originale per l'uso ricco e l'insolita preminenza dei fiati, impiegati per caratterizzare i diversi personaggi e sottolineare le trasformazioni della loro personalità. Tra gli esempi più significativi dell'utilizzo concertante dei legni è l'aria del soprano Ofelia "D'un dolce amor", impreziosita dalla presenza di clarinetti e fagotti obbligati³⁷.

5. *Prima la musica e poi le parole*

Questo divertimento teatrale in un atto, musicato da Salieri, fu rappresentato per la prima volta a Vienna nel castello di Schönbrunn, il 7 Febbraio del 1786. I personaggi sono: il poeta, il maestro, Eleonora e Tonina. Inserito in una tradizione teatrale come quella viennese, che coltivò con singolare frequenza il gusto per il rifacimento caricaturale dei diversi stili operistici, Salieri si misurò a più riprese con la parodia del melodramma. Opere come *La secchia rapita* (1775), il Singspiel *Der Rauchfangkehrer* (1781), *Il mondo alla rovescia* (1795) e altre in misura minore, sono ricche di allusioni parodistiche. Il momento più significativo della frequentazione salieriana con la parodia è però l'atto unico *Prima la musica e poi le*

³⁷ Cfr. voce "Grotta di Trofonio", a cura di Raffaele Mellace, in *Dizionario dell'opera* 2006, a cura di Piero Gelli, Milano, Baldini, Castoldi, Dalai editore, 2005, p. 581.

parole, scritto da Casti e rappresentato, nel quadro di una festa carnevalesca, a Schönbrunn (non nel teatrino del castello, bensì nell'orangerie, unico ambiente riscaldato durante l'inverno) insieme ad un'altra opera dello stesso genere, *Der Schauspieldirektor* (*L'impresario teatrale*) di Mozart. L'operina di Salieri mette in scena i preparativi per l'allestimento di un'opera e rientra dunque nel fortunatissimo filone settecentesco del teatro nel teatro. Gli elementi tipici di quel sottogenere (litigi tra librettista e compositore, capricci delle primedonne, strapotere della musica a discapito della coerenza drammaturgia) sono tuttavia resi più pungenti dal librettista Casti mediante non casuali riferimenti a fatti e persone dell'ambiente teatrale di Vienna riferimenti che oggi possiamo cogliere, almeno in parte, grazie alle testimonianze dei contemporanei.

A parte un'allusione encomiastica all'imperatore Giuseppe II (il conte Opizio nominato nei dialoghi come intenditore di musica), si assiste alla burla di Lorenzo Da Ponte, allora rivale di Casti e adombrato nel personaggio del poeta, presuntuoso e largo di attenzioni nei confronti delle cantanti (ma, a quanto pare, la canzonatura fu più accentuata nell'interpretazione del cantante Mandini che nel libretto). Il principale bersaglio satirico fu comunque il castrato Archesi, che l'anno prima aveva interpretato a Vienna la parte del protagonista nel *Giulio Sabino* di Sarti. Per aumentare l'effetto comico Salieri cita in partitura tre arie del *Giulio Sabino*, affidate alla primadonna Eleonora. Più vaghi sono invece i riferimenti alla *Quakera spiritosa* di Guglielmi, presenti nella parte della buffa Tonina, mentre altre allusioni sono oggi ormai incomprensibili. La comicità si fonda inoltre su lazzi ampiamente collaudati nell'opera buffa, quali la balbuzie, l'uso del falsetto da parte del maestro che finge di essere il figlio di Giulio Sabino durante le prove, i melismi enfatici del poeta che vuole

insegnare a Eleonora la giusta recitazione (“Scusi, ma par che si
dovria dar qui / maggiore espressione”). Nel quartetto conclusivo³⁸
Salieri sovrappone le voci delle due cantanti in una specie di gara
canora su due testi diversi e in stile opposto (coloritura nella parte
della “seria”, sillabato di semicrome in quella della “buffa”), mentre
poeta e maestro fanno da contrappunto con i loro commenti.

³⁸ Cfr. voce “*Prima la musica e poi le parole*”, a cura di Francesco Blanchetti, in *Dizionario dell’opera 2006*, a cura di Piero Gelli, Milano, Baldini, Castoldi, Dalai editore, 2005, p. 1027.

Capitolo IV: I melodrammi giocosi inediti

1. Introduzione

Alcuni dei libretti ideati e scritti da Casti non conobbero mai le scene per motivi essenzialmente storici e politici.

I manoscritti originali si trovano nella Biblioteca Nazionale di Parigi. Due sono i codici che li conservano, il 1391 ed il 1626. Il primo contiene *l'Orlando Furioso*, il secondo *la Rosamunda*, il *Teodoro in Corsica*, *lo Sposo Burlato* ed il *Bertoldo*.

Di questi drammi, uno solo, il penultimo, fu musicato, gli altri non furono mai musicati né rappresentati. Proverò a farne qui un'analisi per quanto possibile accurata, dichiarando subito che destano non poco interesse per le particolarità di cui abbondano, per la costruzione degli intrecci originali e per la facilità del verso e dei metri.

2. *Lo Sposo Burlato*

Il libretto dello *Sposo Burlato* è diviso in due parti e intitolato dall'autore "operetta a cinque voci". L'azione semplicissima si svolge nel modo seguente: Lindoro ama Lesbina che lo ricambia ed è geloso di don Totoro che opprime con i suoi madrigali orribili la fanciulla e pretende di sposarla; Lesbina non sopporta don Totoro, ma è una donna e si compiace di acuire ancora di più l'amore di Lindoro con la sua civetteria. Valerio, amico di casa, amante della libertà e non di cupido, impensierito della gelosia dell'amico Lindoro e pregato da Lesbina, escogita un piano per liberare la ragazza dallo sciocco corteggiatore. Don Totoro è un poeta da strapazzo, vanitoso e superficiale, facile ad essere abbindolato. Dopo aver corteggiato Lesbina e averle recitato una poesia composta espressamente "in

sull'antico stile pastorale di Cino da Pistoia”³⁹, abbellita da spropositi stravaganti, per consolarsi dalla cattiva accoglienza di lei che gli volta le spalle all'improvviso nel momento più appassionato della declamazione, si reca in un bosco (la scena si suppone svolta in una campagna del regno di Napoli, vicina a Cuma), e, cercando ispirazione, si accinge a comporre un altro madrigale non meno discutibile del primo. In questo momento gli appare Valerio (che ha già messo a punto il suo piano), vestito da mago:

Valerio: *Don Totoro che fai?*

Don Totoro: *Faccio un sonetto / in lode della bella / che m'ha ferito il cor.*

Valerio: *Come s'appella?*

Don Totoro: *Lesbina.*

Valerio: *Non ti vergogni, / di amar donna volgare
al mondo letterario affatto ignota?*

Io ti darò una sposa degna di te: Saffo; ma dovrai

*Scendere nell'inferno a cercarla. / La sibilla cumèa che guidò il figlio
di Anchise / ti scorterà. Però devi salutarla in greco / Salve, o
pandocratora sibilla!*

Mentre don Totoro studia la formula insegnatagli da Valerio, questo si trasforma in Sibilla.

A questo punto si moltiplica lo spavento e quindi anche la sottomissione di Don Totoro. “*Orfeo placò le furie colla cetra*” gli dice la Sibilla, “*e tu lo farai con l'arpa*”. Totoro corre a prendere lo strumento e intanto Lesbina e Lindoro si rallegnano con Valerio della trovata, grazie alla quale Totoro cadrà nella trappola. Egli è presto di ritorno e i due amanti si nascondono. Dice la Sibilla: “Andiamo all'inferno a prendere Saffo”.

³⁹ Tutte le citazioni tratte dai libretti editi ed inediti, sono tratte dai *manoscritti originali* di Casti, presenti in fotocopia nella Biblioteca comunale di Acquapendente.

Don Totoro: *“O pandocratora / io vengo teco / e l’arpa intanto /
/ accorderò”*

Valerio (a Lindoro e Lesbina): *“ Il bel dell’opera vi resta ancor.”*

Lesbina e Lindoro: *“Per troppo rider / mi crepa il cor!”*

Dopo queste battute termina la prima parte. All’inizio della seconda troviamo don Totoro che condotto nel fitto bosco, vicino all’entrata di una grotta buia, cerca di evocare gli spiriti dell’inferno seguendo gli insegnamenti di Valerio:

*“Callimera, callispetra / agatonion demonion /cacocefalon
sotoraticon!”.*

Parecchi contadini travestiti da furie escono dalla grotta:

*“Chi fra quest’orride / caverne orribili, / con greca musica / che
strappa l’anima, / c’empie di spasimo / da capo a piè? / Nel cupo
baratro / L’empio precipit / ed il suo cranio / serva a Proserpina
come di chicchera / per l’erba thè!”*

Don Totoro a tal vista chiama in aiuto la sibilla scomparsa. *“Ma che
vuoi qui?”* gli chiedono la furie;

*“Qui solo albergano / sospiri flebili, / dolori colici, / affetti isterici,
e tu qui libero / ardisci entrar?”*

“Desidero sposare Saffo” risponde il malcapitato. Le furie allora lo incoraggiano a farsi avanti; egli avrà la sposa che chiede. Così conducono davanti a lui Lisetta (cameriera di Lesbina), coperta da un velo. Don Totoro vorrebbe scoprirla. *“Adagio”*, gli grida Valerio ricomparso sotto le spoglie della Sibilla; *“Prima bisogna consacrare il matrimonio coi riti diabolici”*. E infatti, incappucciato don Totoro con un manto, le nozze buffonesche si compiono. Intanto, in un’altra parte del bosco, Lesbina e Lindoro, mentre amoreggiano, si rallegrano del tranello in cui è caduto il sempliciotto, finché questi sopraggiunge

accompagnato da Lisetta sempre velata e da Valerio. Don Totoro sbuffa sotto il manto in cui l'hanno infagottato:

“Orsù via, cara Cumèa, / togli a me questo cappotto, / o qui sotto io creperò!”

Intanto Lisetta è sbarazzata del velo. Don Totoro esclama:

“Se Lisetta tu non sei, / certo tu somigli a lei!”

E Valerio: *“La medesima figura / si compiace la natura / spesse volte a replicar!”*

Don Totoro vorrebbe presentare qualche altra obiezione, ma Valerio lo minaccia: *“Se più dubiti, ti giuro / che vi mando tutti e dui / di bel nuovo ai regni bui!”*

Don Totoro ritira ogni obiezione e si dichiara contento. Gli altri inneggiano burlescamente: *“O caso insolito, / caso incredibile, / che forse i posterì / non vorrai credere, / Saffo con Totoro / Si maritò!”*

Così finisce l'operetta divertente, ben curata per quanto riguarda i personaggi e le relative caratterizzazioni, efficace nella versificazione semplice ed incisiva.

In una lettera scritta a Paolo Greppi di Milano, del 20 Aprile 1786, Casti dichiara che il primo dei melodrammi da lui scritti è *il Teodoro in Venezia* e racconta di aver vagheggiato un genere di letteratura nuovo per aderire alle istanze di Paisiello⁴⁰.

In coda allo *Sposo burlato* ci sono dei versi, nei quali si inneggia alla nascita di un rampollo reale: *“Alla speme il ciel concesse / la sospirata prole... / della gran donna che la Russia impera, / dei genitori i luminosi esempi, / quanta virtù trasfonderanno in lui!”*

Il poeta fu alla corte di Russia negli anni 1777 e 1778. E appunto il 24 Dicembre del 1777 nacque Alessandro, nipote di Caterina II allora imperatrice, e figlio di Paolo, suo figlio, e della principessa di

⁴⁰ Antonino Fallico, op. cit., p. 61

Wurtemberg. E' chiaro dunque che il dramma fu scritto proprio in occasione di questa nascita. Nello stesso anno poi in cui il Casti era chiamato a Pietroburgo anche Paisiello si recava a quella corte; e con molta probabilità si può supporre che la musica dello *Sposo Burlato* sia stata fatta dal celebre compositore. Ciò spiegherebbe meglio come Paisiello, ritornato alcuni anni dopo a Vienna, e ritrovatovi il Casti, abbia desiderato un libretto (quello di *Teodoro in Venezia*) di sua mano, avendo potuto apprezzare qualche anno prima il suo valore di poeta d'opere buffe. Si comprende poi perché il Casti, trovandosi alla corte di Vienna, volesse far credere di aver scritto il suo primo dramma per l'imperatore d'Austria.

Lo *Sposo Burlato* non era stato dato alle stampe ed egli, ambizioso di ottenere il titolo di poeta cesareo e succedere in questa carica al Metastasio, voleva mostrare al sovrano di dedicargli una primizia per far apparire maggiore il suo merito e la sua devozione.

Lo *Sposo*, tuttavia, è un lavoro breve, scarsissimo di intreccio, ma pieno di velocità e snellezza nell'esecuzione. Nella maggior parte dei melodrammi del Casti il comico scaturisce specialmente dallo svolgimento dell'azione; nello *Sposo* invece dal carattere di un solo personaggio, quello di Totoro. Dalla lettura del libretto, Totoro mi richiama al pensiero *Falstaff*, l'amante ridicolo che viene intrappolato canzonato e schernito così comicamente dalle allegre comari di Windsor. Ovviamente la società all'epoca di Casti pullulava di modelli del genere.

La spigliatezza del verso è notevole in tale libretto, soprattutto nella seconda parte dove appare alleggerita rispetto all'inizio. La comicità segue una parabola crescente e ci fa rimpiangere la brevità del lavoro, condotto tuttavia con sufficiente correttezza linguistica e metrica.

3. *Teodoro in Corsica*

Il brillante successo del *Teodoro in Venezia* rappresentato nel 1784, invogliò Casti a riprendere il fortunato soggetto, e dipingere l'episodio principale nella città avventurosa del suo eroe.

Nella lettera già citata, del 20 Aprile 1786, Casti fa sapere che sta componendo il *Teodoro in Corsica*, e si lusinga del fatto che il nuovo melodramma secondo lui “abbia a riuscire anche più interessante del primo”.⁴¹ E in effetti se riuscì tanto ridicolo Teodoro esiliato dal suo minuscolo regno, pieno di debiti ma ancora più arrogante e presuntuoso, certamente doveva riuscire, secondo Casti, ancora più divertente quando lo stesso Teodoro veniva presentato in mezzo al fasto effimero della sua improvvisa grandezza, svaporata come una bolla di sapone; da pensieri simili a questi è nato il *Teodoro in Corsica*. All'inizio del primo atto, ai capi dei Corsi radunati sotto la presidenza di Gaforio in prossimità di Aleria, si presenta Pinello, ambasciatore sei genovesi. Questi offre la pace e l'oblio dei passati trascorsi, verso un atto di sottomissione agli isolani. Ma è ricevuto male, specialmente da Ciaffero uomo energico e brutale, e riuscita a vuoto ogni trattativa, è dichiarata nuovamente la guerra. Tanto ardire nei Corsi è loro ispirato dalla notizia già sparsa ad arte da Gaforio: di lì a poco sarebbe giunto il difensore della loro libertà, Teodoro di Neuhoff. Carlone, parente di Gaforio, annuncia che è in vista una nave; tutti si affrettano a correre verso il porto per accogliere il gran personaggio, e frattanto Gaforio confida al fedele Carlone di aver favorito egli stesso la venuta dell'avventuriero per poter diventare più potente di lui. “*Chè non si siede in trono / ma chi governa e regge / re solo dir si de'*”. Ma se un giorno Teodoro vorrà rovesciare lo

⁴¹ *Ibidem*

sgabello di chi lo ha aiutato a salire, *“Lo balzerò dal soglio / con quest’istessa mano
che un regno pria gli diè; / e Corsica vedrà / come Gaforio sa
fare e disfare i re.”*

A vista d’occhio cambia (o dovrebbe cambiare) lo scenario, rappresentando questa volta la spiaggia del mare, e si vede approdare la nave che porta Teodoro. Costui scende acclamato dalla popolazione e da Gaforio che gli fa l’inchino; Ciaferro invece, appena lo vede, lo battezza fra sé come ciarlatano. Al seguito di Teodoro è Bertaccio, presentato ai capi dei Corsi col titolo di barone; ciascuno si adopera a scaricare i sacchi di monete e le armi che Teodoro ha recati con sé. Gaforio offre per il momento al signore straniero ospitalità nella sua casa, per dar tempo di allestirne una più conveniente a così gran personaggio. Tutti s’incamminano verso la città, meno Carlone e Bertaccio che sorvegliano l’opera dello scarico. Così Carlone può chiedere in confidenza a Bertaccio chi sia in realtà Teodoro. *“Corpo del diavolo!”* esclama l’altro, *“Non lo conosci per fama?”* e seguita:

“E’ questi un uomo / unico al mondo; / è un primo tomo / senza il secondo; / è un capo d’opera, / è uno stupor”.

Politico, filosofo, buon compagno, terribile guerriero;

*“Insomma, piglialo / come vuoi tu, / guardalo, voltalo / di su e di giù,
è un capo d’opera, / è uno stupor”.*

E Carlone infatti, molto stupito, non trova sillaba da ribattere. Lo scenario che muta nuovamente ci trasporta in un appartamento della casa di Gaforio, dove sta conversando Elisa, figlia di lui, con l’amante Pinello l’ambasciatore genovese. La guerra era stata dichiarata, egli non può più fermarsi nell’isola; i due debbono lasciarsi e sono entrambi sofferenti. Improvvisamente, mentre stanno parlando, capita Rodegonda, l’altra figlia di Gaforio, amante di Ciaferro; ella vede un

uomo che cerca di nascondersi ed essendo di indole fiera ed impetuosa, credendolo un ladro lo insegue, ma Pinello salta dalla finestra e le sfugge. Frattanto entra Gaforio accompagnato da Teodoro e Bertaccio; costoro appena scorgono le due fanciulle rimangono colpiti dalla loro bellezza. Gaforio presenta le figlie che rispondono con poca cortesia alle frasi inzuccherate degli stranieri e voltano loro le spalle. Sono ancora “*inesperienti*”, dice il padre, e cerca di scusarle; poi accompagna gli ospiti all'alloggio a loro destinato. Carlone ha saputo così bene adoperarsi distribuendo il denaro fra il popolo, da conciliare ancora bene gli animi di tutti. Teodoro spiega la questione a Gaforio; in questo modo potranno incoronare re l'avventuriero il giorno stesso, senza alcuna difficoltà. Ma Ciaferro, non tollera padroni e rimprovera a Gaforio il progetto, chiamandolo insensato, mentre questi pensa fra sé e sé come sbarazzarsi di un tale seccatore che vorrebbe mandare a monte i suoi disegni. La scena XV rappresenta una spianata, con vista del mare da lontano. Tutto è pronto per l'incoronazione di Teodoro. Si fa avanti il corteo; il popolo riempie il luogo, e mescolati tra la folla ci sono Rodegonda e Ciaferro, Elisa e Pinello.

Teodoro è accolto con calorosi applausi e maestosamente promette di ridurre Genova ad una nullità. Ma debbono giungere ancora ben altri aiuti e denari; “*anzi*”, dice rivolgendosi verso il mare, “*non è quella una flotta che s'avanza?*” e Ciaferro: “*Sono la nostre barche da pesca quelle!*” segue Teodoro, con molta disinvoltura:

“*Se i soccorsi, amici Corsi, / quei non sono, altri saranno!*”

e Bertaccio: “*Se non vengono, verranno!*”

Alla movimentata scena concorrono anche Gaforio ed i suoi partigiani: “*non ne posso dubitar!*”.

Allora Gaforio, tra le proteste sommesse di Ciaferro, Rodegonda, Elisa e Pinello, ordina a Carlone di leggere il decreto che investe della regale dignità Teodoro e tutti i suoi discendenti: *“Laterali e trasversali / sì per linea mascolina / che per linea femminina”*.

Quindi impone che gli si porga la corona per poterla mettere sul capo di Teodoro; la corona *“degli antichi nostri re!”* Carlone non l’ha mai vista e turbato esclama: *“Questi antichi re son nuovi, / son nuovissimi per me!”*. Gaforio grida: *“Ci dev’essere, la si cerchi!”*.

Ognuno chiede informazioni sulla corona al suo vicino, il popolo bisbiglia e tutti la cercano senza risultati. *“L’avran presa i genovesi!”* urla il re per cercare di calmare la situazione, ma il tumulto e la confusione dei cercatori continua, al punto che Teodoro, stanco di attendere inutilmente, esclama: *“La corona alla malora / deh lasciate in carità, / chè d’averla in capo ognora / non è poi necessità!”*

Che fare a questo punto? Si pensa di incoronare Teodoro con foglie di lauro, secondo il costume degli antichi romani. Le due coppie degli amanti ridono a più non posso: *“Che re da commedia, / che re singolar!”*.

Viene portata la corona di foglie, e si compie la cerimonia. Il re, che è seduto dice: *“Che faccio? Mi levo / o devo restar?”*. Ma Gaforio risponde: *“Sta par sulla sedia / e lasciami far.”*

E mentre il popolo applaude, gli amanti esclamano: *“Caso più strano, / re più baggiano, / annali e storie, / romanzi e favole, / no, che non possono / giammai vantar!”*.

A questo punto finisce il primo atto. Nel secondo ci troviamo nell’appartamento di Teodoro. Il re e Bertaccio sono soli, e questi ne approfitta per mettere in ridicolo la scena dell’incoronazione. *“Come farai a conservare il trono,”* chiede a Teodoro ridendo a crepapelle, *“come farai a mantenere le tue magnifiche promesse?”* risponde

l'altro: *“Ho un progetto. Mi sono innamorato di Rodegonda: chiedi per me la sua mano al padre; la parentela con Gaforio mi offrirà un appoggio sicuro”*. Uscito il re, Bertaccio pensa fra sé come andrà a finire quella commedia; ma balli chi è in ballo, e facendosi coraggio, si reca da Gaforio. Costui, benché abbia promessa Rodegonda a Ciaferro, non esita; l'ambizione lo spinge ad aderire volentieri alle brame di Teodoro. Nel frattempo però, anche a Bertaccio è venuto il pensiero di sposare, e di chiedere per sé la mano di Elisa. Gaforio pensa: *“L'avevo promessa a Pinello, ma i genovesi son divenuti ora nostri nemici”*; e libero da scrupoli manda via Bertaccio soddisfatto. Questi, stupito per la facile riuscita della sua missione, osserva:

“Egli è sì liberal de le sue donne, / e sì facil si presta alle altrui voglie, / che forse accorderà perfin sua moglie!”.

Gaforio si reca ad annunciare alle figlie i due matrimoni contrattati. Ambedue si ribellano al volere del padre perché amano i loro fidanzati, e Gaforio si vede costretto, non potendo piegarle con la persuasione, a farle arrestare e condurre in carcere, sperando che la punizione giovi a farle divenire docili ai suoi voleri. I due matrimoni combinati stimolano la sua ambizione; le figlie dovranno obbedire.

Intanto Bertaccio torna felice dal suo padrone, e gli racconta i risultati della sua visita. Teodoro, entusiasta, lo elegge tesoriere generale del regno. E siccome Bertaccio dimostra di non avere tanta fiducia sulla stabilità di questa fortuna, Teodoro adirato risponde:

“Mi prendi forse per un re di stoppa?... / saprò rendermi grande e farmi un nome che da cima a fondo / stordisca Europa e stupefaccia il mondo!”. Bertaccio, mentre Teodoro si allontana, sghignazza: *“Bravo il mio don Chisciotte / ...chi sa che in pochi giorni non si torni a far nel mondo / il mestier di vagabondo!”*.

L'indignazione di Ciaferro, intanto, cresce sempre di più, e degenera in furore quando viene a sapere che Rodegonda ed Elisa sono state rinchiusse in carcere per via delle loro reazioni ai voleri insensati del padre. Ciaferro si mette d'accordo con Pinello: entrambi giurano di abbattere quel fantoccio di re e di liberare le fanciulle. Si incamminano verso il carcere seguiti dai loro partigiani; rovesciano le porte, liberano le ragazze e s'imbattono per caso in Bertaccio che si trovava lì certamente per ordine di Teodoro. Lo riconoscono e lo picchiano: *"Egli è una spia! / Egli è un birbone!"*. E Bertaccio risponde: *"Mi meraviglio, / sono un barone!"*.

I due lo opprimono con tante domande, interrogandolo sul motivo per il quale si trovava in quel luogo, che egli chiaramente non può dire, quindi lo rimandano da Teodoro con una valanga di insulti indirizzati proprio al re. Sulla spiaggia del mare vengono alle mani i due partiti, quello di Teodoro e quello dei due malcapitati. Questi ultimi vincono, e Teodoro perduto ogni prestigio, fugge sulla sua nave seguito da Gaforio e si allontana dall'isola. Ciaferro e i suoi compagni hanno fatto prigionieri Carlone, servo di Gaforio, e Bertaccio. Il primo si dichiara pronto a passare dalla parte dei vincitori e viene così perdonato; mentre Bertaccio viene minacciato di essere buttato a mare, ma tanto prega che finalmente viene lasciato libero. Egli protesta: *"Mai più, se ne scappo, / rincappo con voi, / non sono po' poi / cotanto stival!"*. Il coro conclude: *"Una comedia è il mondo, / ...ma prevederne il termine / occhio mortal non può"*.

Il codice parigino 1626 contiene due esemplari del Teodoro in Corsica che differiscono in parecchi punti: io ho seguito quello più artisticamente corretto, a detta dell'autore stesso⁴². Ma proviamo a mettere per un momento vicine le due copie.

⁴² Vedi, *documenti originali*, Acquapendente.

Nella “edizione definitiva”, alla scena dell’incoronazione (ultima scena del primo atto) manca la comparsa di due villanelle recanti la corona d’alloro che rileviamo invece nella copia antecedente. Nel limare il suo lavoro, il poeta si basò sicuramente sull’inutilità di queste parti, mentre poi credette opportuno aggiungere in coda al finale del primo atto la replica dei versi di Gaforio in chiusura della terza scena, nei quali egli palesa al confidente Carlone il motivo che lo induce a favorire l’innalzamento di Teodoro, strumento della sua ambizione. Aggiunta questa poco adatta, specialmente riguardo l’effetto musicale. L’intenzione del finale del primo atto è identica sul concertato, ed è forse inopportuno allungarlo con l’appendice di un’ aria che collocata fuori posto, non può produrre più nessuna sorpresa o impressione particolare sul pubblico. La quinta scena del II atto nella copia definitiva è molto più ampia di quella della prima copia. In questa infatti è breve; Pinello e Ciaferro liberano semplicemente dal carcere le due fanciulle; manca il colorito buffo che è offerto invece dall’introduzione del personaggio di Bertaccio, coperto di insulti e malmenato, incaricato poi di portarne altrettanti al suo padrone e respinto da Elisa che egli in seguito alle promesse di Gaforio credeva già di possedere. Questo dunque è il melodramma; anche se non riesce più interessante del Teodoro in Venezia possiamo dire che almeno può competere con esso. La fonte di tutti i guai del povero Teodoro è sempre l’amore; il fidanzato della fanciulla da lui scelta diviene sempre il suo più crudele avversario. Nel Teodoro in Venezia, Sandrino lo fa trascinare in prigione; Ciaferro invece lo costringe a fuggire dall’isola ed a rinunciare al potere conquistato troppo facilmente. Gli abitanti della Corsica, noti per la loro indole fiera e orgogliosa, sono ben rappresentati in Ciaferro e Rodegonda, fidanzati, in armonia completa di sentimenti; da tale armonia il poeta fa

emergere in modo efficace il carattere energico di questi due personaggi. La scena più comica di questo melodramma è senza dubbio quella dell'incoronazione di Teodoro. I Corsi che pretendono di fregiare l'avventuriero con la corona dei loro antichi re, mai esistiti, appaiono ridicoli e Teodoro si colloca al suo vero posto, cioè quello del tipo del sovrano burlato, che è costretto ad accontentarsi di una corona fatta di foglie. Ma la figura di Teodoro non sarebbe altrettanto efficace e ben costruita, se non gli si vedesse accanto il suo amico, il sedicente barone Bertaccio che con il suo sarcasmo mette ancora di più in risalto la comica ambizione del re. Il colorito buffo, quindi, è offerto da tre caratteri principali: Teodoro, Bertaccio e Carlone. Il primo agisce sfrontatamente, ha una parvenza di maestà e di coraggio, ma sotto questa maschera si nasconde un buffone; Bertaccio, più riflessivo, e più pratico, mette a nudo i difetti del re ed i suoi e fa quasi sempre un commento delle azioni del protagonista; Carlone finalmente è proprio il tipo dello sciocco e serve a ravvivare la comicità dove essa si affievolisce per l'assenza dei protagonisti.

L'azione procede senza intoppi dal principio alla fine. Gli avvenimenti, compiutisi storicamente nel giro di qualche mese, si svolgono in poche ore con una facilità così ingegnosa, che il lettore quasi non si accorge della inverosimiglianza. Le scene presentano una successione di episodi così ben concatenati da non lasciare spazio a riflessioni sulla durata del tempo o sulla storia, infatti l'indole ambiziosissima di Gaforio giustifica la precipitosa elezione di Teodoro, e quella impetuosa e insofferente di Ciaferro, il rapido cambiamento del destino e l'espulsione del re.

Se in Ciaferro è parodiato Bruto, in Gaforio c'è un piccolo Richelieu, e quantunque questi due tipi sembrano trattati seriamente, lo sono allo scopo di far maggiormente risaltare il comico. Dev'essere infatti

Ciaferro causa della rovina di Teodoro; la vana gloria dei Corsi infatuati della loro indipendenza e poco riflessivi riguardo ai mezzi che occorrono per ottenerla, è personificata in Gaforio. Quantunque i due caratteri di Elisa e di Pinello siano poco messi in rilievo ed abbiano nell'azione una mediocre importanza, pure essi servono utilmente a ravvivare i contrasti. A Rodegonda, la furiosa, è contrapposta Elisa, la timida; Pinello, genovese, nemico di Ciaferro, diviene suo alleato quando si tratta di liberare le rispettive fidanzate dal carcere. Il poeta passò la lima su questo melodramma molto più che sugli altri da lui scritti; il successo ottenuto con il Teodoro in Venezia lo spronava a farlo. Peccato che il libretto non sia stato musicato da Paisiello come il poeta desiderava, perché forse la comicità di cui abbonda avrebbe ispirato il grande compositore a scrivere un altro capolavoro. Questa bellissima opera buffa, originale, ricca di allegria e d'interesse, va senz'altro annoverata tra le migliori creazioni del nostro abate Casti.

4. *La Rosmonda*

La Rosmonda, in tre atti, è l'ultimo dei melodrammi scritti da Casti. All'inizio del primo atto Rosmonda promette ad Elmegiso, gran scudiero di corte, innamorato di lei, la sua mano ed il trono per indurlo ad uccidere Alboino che l'ha offesa a morte, costringendola a bere nel cranio del padre Cunismondo. Elmegiso trasportato dall'amore, ma inorridito per il turpe delitto, a stento accondiscende a divenire ministro della vendetta di Rosmonda. Da un colloquio tra lei e Alboino traspare l'odio reciproco che nutrono l'uno verso l'altro i due sposi, velato però da espressioni amorose e cordiali. L'odio che nutre Alboino verso Rosmonda si accentua anche più, quando Peridèo, capo delle milizie, consegna al re un foglio trovato per caso, dal quale

traspare un segreto accordo tra Rosmonda e l'esarca Longino. Qui lo scenario che cambia ci trasporta nell'appartamento dove abitano Bertoldo, Margolfa e Bertoldino; le astuzie e le buffonate di questi villani servono a distrarre il sovrano. Margolfa strepita perché i servi non accorrono pronti ai suoi ordini. Così Bertoldo la compiange: *“Patì nel cerebro, / la poveretta, / cangiò costumi, / ha in testa i fumi / di vanità!”*. E ancora riprende:

“(...)così presto / la memoria hai perduta / dei boschi dove sei nata e cresciuta?”. Margolfa crede di essere ormai diventata una gran dama, e non vuole sentire ragioni. *“Lo so che tutti fa crepar d'invidia / la buona intelligenza / e la gran confidenza / che passa fra Margolfa e Alboino!”*. Ma Bertoldo, che non ha perduto il cervello, replica:

“Si diverte Alboin talor con noi / e ci tien per buffoni; / ci tiene come tien scimmie e macacchi. / Ma un tantin che si stracchi ci rimanda a pascere capre ed a raccorre le ghiande.” E Margolfa: *“(...)pare impossibile / che un uomo sì somaro / appaia congiungibile con una dama della mia natura”*.

Così manda al diavolo Bertoldo minacciandolo. Mentre questi si ritira, accorre subito tutto impaurito Bertoldino. *“Cos'hai?”* gli chiede la madre. I servi volevano bastonarlo perché aveva osato dare un bacio alla bella Clotilde, figlia di Peridèo. Margolfa vuole sentire per intero cosa è accaduto e si compiace dell'arditezza del figlio. Se Bertoldino è veramente innamorato di Clotilde, ella ne parlerà ad Alboino. Clotilde, figlia di un marchese, nobiliterà la rustica famiglia di Bertoldo. Madre e figlio accarezzano i sogni della loro vanità e Bertoldo, che li sorprende nel più bello del colloquio, udendo i loro pazzi ragionamenti, esclama: *“Se convivo ancora qualche tempo con questi pazzi, divengo pazzo anch'io!”*. All'aprirsi del secondo atto, mentre i cortigiani di Alboino inneggiano al loro re, entrano Margolfa e

Bertoldino. Margolfa parla al sovrano dell'amore che suo figlio nutre per Clotilde, e dell'intenzione che ha di sposarla, chiedendogli di legittimare questa unione. Alboino, per burlarsi di loro, promette di esaudire il desiderio di Bertoldino, anzi, per togliere ogni disuguaglianza sociale tra il fidanzato e la sposa, si impegna a dare il titolo di marchese a Bertoldino. Margolfa così tocca il cielo con un dito, pensando che il sangue di famiglia. *"Si filtra e assottiglia, / la rozza natura / si purga e si depura"*. E dopo aver divertito il re per qualche tempo con le loro buffonate, Margolfa e Bertoldino si allontanano. Segue una scena tra Bertoldo e Alboino. Il contadino giudizioso mostra al sovrano quanto ridicole appariranno le nozze tra due individui di condizione tanto disparata, e gli porge altri spassionati consigli che dispiacciono al re per la loro brutale franchezza, nonostante in cuor suo Alboino apprezzi questa franchezza assai più delle adulazioni dei suoi cortigiani, Peridèo fra i primi. Anzi si compiace di dimostrare a costui di volerlo mettere sempre dopo Bertoldo, imponendogli di concedere in sposa sua figlia Clotilde a Bertoldino. Peridèo è ferito nel vivo e giura in cuor suo di vendicare l'affronto. Alboino quindi, deciso a combattere contro Longino, affida il comando supremo delle sue milizie ad Elmegiso, e questi, commosso da una prova così grande di fiducia, pensa di rompere ogni vincolo che lo lega a Rosmonda, e sottrarsi così all'influenza fatale che lo spingeva a commettere un tale delitto. In un colloquio con la regina le dichiara di non voler essere più strumento di nefandezza, e la regina perduto questo ausiliario, ne cerca molto a proposito un altro in Peridèo pieno di sdegno per l'ignobile parentado che il re lo condanna a stringere. Rosmonda ripete a lui le promesse già fatte ad Elmegiso, e Peridèo, spinto dal desiderio di vendicarsi, promette di assecondarla. Un monologo di Bertoldo costituisce il

principio dell'atto terzo. L'accorto contadino paragona la corruzione della corte con la purezza della vita agreste, e sospira: *“Quando alfin verrà quel giorno, / o soggiorno fortunato / d'innocenza e libertà, che Bertoldo sventurato / nel tuo sen ritornerà?”*

Lo raggiunge Margolfa abbigliata sfarzosamente; in quella stessa sera sarà celebrato il matrimonio fra la marchesina Clotilde e Bertoldino. Bertoldo si arrabbia e l'ammonisce: *“Ricordati, Margolfa, che la rana che si volea gonfiar troppo, crepò”*. Lei replica chiamandolo *“zotico”*, incapace di concepire un alto pensiero. *“bada”*, continua Bertoldo: *“Se tu avessi una dramma di giudizio / capiresti che questo sposalizio / è troppo mostruoso... / questa faccenda non finisce bene!”*. I due sono interrotti da Bertoldino, che inseguito da Peridèo, cerca rifugio tra loro. Peridèo è fuori di sé e minaccia, ma intanto entra Alboino. Egli chiede la ragione del gran trambusto. *“Che cosa t'ha fatto Bertoldino?”* domanda a Peridèo il quale risponde:

“Bertoldino mi ha detto papà!”. Il re tuttavia non trova che ciò possa giustificare l'ira di Peridèo e lo rimprovera, mentre costui dissimula lo sdegno che lo invade. Elmegiso, incaricato di guidare l'esercito contro Longino, viene raggiunto nel frattempo dal re. Rosmonda si rallegra con se stessa di una partenza che toglie ogni ostacolo al buon esito dei suoi progetti. E Alboino, pienamente convinto in cuor suo che Rosmonda stia tramando contro di lui, impone a Peridèo che crede fedele, di uccidere la regina. Questi, fingendo obbedienza, si mostra disposto ad eseguire il comando. Si accorda invece segretamente con Rosmonda, allontana le guardie e dà modo alla regina di compiere con piena sicurezza il colpo premeditato. In preda a tristi presentimenti, Alboino si addormenta; Rosmonda penetra nelle sue stanze. Finalmente potrà vendicarsi della morte di suo padre Cunismondo, e dell'oltraggio ricevuto. Ma vuole

che Alboino veda la mano che lo trafigge: *“Apri, Alboin, le luci, / e per l’ultima volta; aprile, iniquo!”*

Non vò che di tua morte / La cagion vera, il vero autor tu ignori!”

Il re si sveglia e lei colpendolo gli grida: *“Guardami e mori!”*.

Accorrono contemporaneamente Peridèo ed Elmegiso. Quest’ultimo uccide Peridèo e inorridisce alla vista del regicidio, ma il suo stato d’animo oscilla tra il dovere e l’amore. Mentre Rosmonda ed Elmegiso si allontanano udendo accorrere gente, entrano spaventati Margolfa, Bertoldo e Bertoldino. Bertoldino, scorgendo i due cadaveri, grida: *“Morto è Alboino, / morto è papà!”* e Bertoldo si affretta a cercare di scappare con la moglie e il figlio da quel luogo maledetto. Un coro funebre suggella questo momento: *“Notte eterna, o Alboin, ti chiuse i lumi, / e di tanto poter, di tanto nome,*

sol funesta memoria a noi rimane. / Oh vanità delle grandezze umane!”. All’inizio del libretto *Rosmonda* c’è una prefazione, nella quale Casti narra brevemente l’episodio storico da cui trasse questo melodramma. Si nota che egli se ne discosta solamente in un punto; attribuendo cioè a Rosmonda stessa l’assassinio del re, perpetrato invece, secondo i cronisti, dall’ambizioso Peridèo per istigazione della regina. Il poeta giustifica l’introduzione dei personaggi comici di Bertoldo, Bertoldino e Margolfa proprio per questa sua scelta di variare la trama originale e per conferire maggiore comicità al libretto.

Casti riflette poi sul dubbio che il lavoro, come egli lo ha condotto, possa risultare *“assurdo e mostruoso”*, ma ad ogni modo il poeta lo avrebbe sottoposto al giudizio del pubblico, e sarebbe stato pronto in caso di insuccesso, a riporlo *“nella classe dei tentativi, che più commendabili sono per lo scopo propostosi dall’autore, che per la felicità dell’esito”*. Analizzando il libretto, ci rendiamo conto di essere di fronte ad un dramma per musica modellato sullo stile di quelli di

Zeno e di Metastasio, mancante però del lieto fine a cui non rinunciarono mai i due celebri poeti. Un simile disprezzo, da parte di Casti, delle antiche regole, si comprende facilmente: la rivoluzione francese era scoppiata soltanto pochi anni prima che il poeta scrivesse questo dramma, composto certamente non prima del 1798. Casti quindi può porre senza timore sulla scena l'assassinio di Alboino, spettacolo che avrebbe disgustosamente impressionato il pubblico così curiosamente sensibile e artisticamente severo, che accolse a fischi il finale del *Catone in Utica*, costringendo Metastasio a sopprimere e modificare la scena della morte del protagonista! Poteva allora, essere tollerata la logica nel teatro dell'opera, mentre mancava nella società? Ma fortunatamente i tempi stavano cambiando e il nostro poeta non aveva le mani legate come i suoi illustri predecessori; anzi egli poteva spingersi fino a mettere in bocca a Rosmonda, compiuto il delitto, questi versi: “*E sia la punizion di sì grand’empio / ai coronati malfattor d’esempio*”. Compiacendosi di sottolineare la parola “*coronati*”. Questa frase avrebbe sgradevolmente risuonato alle orecchie dell'imperatore d'Austria, e un poeta cesareo si sarebbe ben guardato dallo scriverla. Ecco perché facciamo risalire la data della composizione di questo dramma a poco dopo il 1798.

Casti in quell'anno aveva ormai perduto ogni speranza di rivedere la corte di Vienna, e divenuto indipendente, aveva fissato la sua dimora nella capitale della Francia dove palpitava ancora fresco il ricordo dell'esecuzione capitale di un re. Soltanto qui, padrone di se stesso e libero da ogni scrupolo, poté lasciarsi sfuggire certe espressioni insolitamente colorite. L'azione tragica ha dunque un completo sviluppo ed arriva alle sue ultime conseguenze; in essa s'innesta l'azione buffa con Margolfa, Bertoldo e Bertoldino, gli eroi della storia popolare del secentista Giulio Cesare della Croce. Tutto

sta nel vedere se l'innesto sia riuscito felicemente e se risponda all'ideale estetico dell'autore. A questo punto viene spontaneo farsi una domanda: in un dramma, il comico è compatibile con il tragico? Shakespeare ci offre come risposta dei capolavori, dimostrandoci che questa compatibilità si può realizzare soltanto ottimizzando la caratterizzazione dei personaggi che animano la vicenda.

Il moro *Azor* nel *Livio Andronico*, il *clown* nel *King Lear*, sono certamente personaggi comici, ma sono intimamente compenetrati nello sviluppo dei fatti; eliminandoli si guasterebbe irrimediabilmente il tessuto del dramma. Le loro risate hanno qualcosa di lugubre che fa tremare, ed accresce ancora di più la profonda impressione che lo spettatore riceve dagli avvenimenti che si svolgono sulla scena; insomma il comico deve contribuire in tutto e per tutto alla riuscita dell'effetto tragico, amplificandolo.

Che cosa fa invece Casti? La fantasia gli suggerisce l'idea della parodia di Cicerone e dei tragici eventi della congiura di Catilina. Il poeta vuole riprodurre l'ingenuità di Bertoldino, la vanità di Margolfa e l'astuzia di Bertoldo; mentre medita su questo soggetto, lo riconosce privo di "movimento drammatico", e pur di non rinunciare ad esso, si adatta a incastrarlo nello storico episodio di Alboino e Rosmonda. In ciò sta un illogico procedimento, in virtù del quale il tragico, contro ogni buon senso, serve semplicemente come cornice al buffo. Casti, nella prefazione a questo melodramma, dice di averlo composto in modo da poter scindere facilmente, volendo, la parte eroica dalla parte comica senza rompere il filo dello svolgimento. E allora perché falsare senza un giusto motivo la natura dell'opera musicale che non sopporta (ben lo compresero Zeno e Metastasio) discrepanza di stili? Perché il poeta ha forzato la propria indole, adattandosi ad un genere ripugnante alla sua vena artistica e per il quale aveva poca attitudine?

Non possiamo rilevare nelle sue scene tragiche un intimo convincimento, esse ci appaiono pesanti e ci interessano soltanto al momento in cui scattano i dialoghi animati e comici fra Margolfa, Bertoldo e Bertoldino; qui ritroviamo il poeta del Teodoro in Venezia, libero da una maschera sotto la quale si sente a disagio.

Questo lavoro è dunque indefinibile; non è un dramma eroicomico come vorrebbe l'autore, perché non basta che i due elementi ci siano, bisogna altresì e soprattutto che si fondano. E' noto che molte opere serie del secolo XVIII erano dotate di intermezzi buffi indipendenti, destinati a rompere la tristezza dell'azione tragica; fra queste possiamo collocare la Rosmonda.

Esaminiamo ora brevemente in che modo Casti approfittò di questo soggetto comico ricavato da Croce. Nel racconto del secentista, quando Margolfa e Bertoldino si trovano a corte, Bertoldo è già morto; il poeta invece risuscita Bertoldo e lo fa agire insieme alla moglie ed al figlio, volendo mettere in risalto il contrasto fra l'astuzia e l'ingenuità. Casti si trovò costretto a dover modificare il carattere originale di Margolfa, anzi a rovesciarlo completamente. Margolfa, nel racconto di Croce, eredita la sobrietà del marito: questa sobrietà nel dramma avrebbe prodotto monotonia eliminando ogni contrasto con il personaggio di Bertoldo e riducendo anche di molto le differenze con Bertoldino. Le sciocchezze commesse da Bertoldino, represses non solo dal padre ma anche dalla madre, avrebbero offerto scarso colorito comico, mentre la vanità di Margolfa, creazione del poeta, incoraggia le sciocchezze del figlio, e toglie ogni monotonia, il saggio Bertoldo si trova opportunamente in lotta con la fatuità della moglie e la petulanza di Bertoldino. In conclusione, la parte seria del libretto presenta una mancanza di caratterizzazione di alcune situazioni, così come l'inverosimiglianza di queste; inoltre le passioni

amoroze sono rese con parole pesanti e frasi troppo comuni alla tradizione melodrammatica dell'epoca. La parte comica invece è briosa e rapida, e le strutture del metro e del verso contribuiscono non poco ad accrescere l'effetto comico.

5. *Il Bertoldo*

Il *Bertoldo* non è stato terminato da Casti; è l'abbozzo di un dramma che secondo l'intenzione del poeta sarebbe dovuto servire come appendice alla parte comica della *Rosmonda*. Le poche scene composte ci presentano Margolfa, Bertoldino e Bertoldo, ritornati ai loro campi dopo la morte del re Alboino. La vanitosa Margolfa non sa più adattarsi a vivere in un rustico casolare, in mezzo a rozze suppellettili, lei che ha vissuto a corte in mezzo al lusso più sfarzoso. Bertoldo al solito la esorta a smettere di fare certi ridicoli pensieri:

"(...) or che al natìo soggiorno / abbiàm fatto ritorno, / è dover che pensiamo / a riprender le cure ed i costumi / dell'onorata gente di campagna / che il vitto suo cò suoi sudor guadagna". Sopraggiunge Bertoldino che corre a raccontare alla madre un'avventura capitatagli con una bella contadina di cui s'è invaghito. *"Hai dimenticata presto Clotilde"* gli dice Margolfa, e Bertoldino risponde che l'oggetto presente vale più del lontano. Frattanto alcune contadine, vecchie amiche di Margolfa, vengono a visitarla, ma lei non le riceve più con la cordialità di una volta, considerandosi ormai molto superiore ad esse. Quindi le sbalordisce con il racconto delle magnificenze vedute alla corte e delle ricchezze fra cui è vissuta per qualche tempo:

le donne: *"Che cose belle!"* / Margolfa: *"Son bagattelle!"*

Le donne: *"Che meraviglie!"* / Margolfa: *"Povere figlie!"*

Le donne: *"Restiamo estatiche."* / Margolfa: *"Non siete pratiche!"*

Tutte: *“Oh che spettacolo / In sì gran sorte, / Margolfa a corte
Vedere allor!”.*

Qui la scena è troncata e lo svolgimento del dramma non è più ripreso; il poeta si rese conto che il soggetto mal si prestava ad uno sviluppo, e che le scene del *Bertoldo* sarebbero riuscite pallide copie di quelle innestate nella *Rosmonda*, dove tra l'altro era già stato esaurito il ridicolo a cui si prestavano magnificamente i tre personaggi di Margolfa, Bertoldo e Bertoldino.

Capitolo V: L'Orlando Furioso

1. La trama.

L'Orlando Furioso è una parodia delle gesta dei paladini medievali. Non abbiamo alcuna indicazione precisa che ci permetta di dire categoricamente in quale anno fu composto, ma con ogni probabilità possiamo affermare che si tratta di uno degli ultimi lavori scritti da Casti. La data della sua stesura risale certamente a poco prima dell'anno 1798, epoca in cui il poeta si recò a Parigi abbandonando definitivamente la corte di Vienna, e senza dubbio questo lavoro è antecedente alla *Rosmonda*. Nell'*Orlando* il poeta, adombrato sotto il personaggio di Eginardo, fa una specie di autodifesa lusingandosi di essere nuovamente richiamato a Vienna; nella *Rosmonda*, come abbiamo visto, dimostra di averne perduta ogni speranza.

L'azione, tratta dal poema di Ariosto, è sviluppata in tre atti e si svolge nel modo seguente:

all'inizio del primo atto, dinnanzi a Carlo Magno e ai suoi paladini, si presenta Ferraù, ambasciatore dei Mori. Egli porta, da parte di Marsilio e di Agramente, l'invito ai francesi a rendersi tributari e dipendenti. Le sue parole sono accolte da risate generali che aumentano quando pretende che gli sia consegnata prigioniera Angelica. Costei è amata da Rinaldo e Orlando, i quali deridono Ferraù allorché, per dare maggior forza alle sue parole, dichiara davanti a tutti di adorare la fanciulla. Carlo Magno risponde fieramente all'ambasciatore e superbamente rifiuta di aderire alle sue richieste; la guerra è dichiarata. Ferraù si allontana, ma scambia prima qualche parola con Gano maganzese, un paladino su cui Carlo ripone ogni fiducia, e col quale egli invece intrattiene segreti rapporti. Partito l'ambasciatore, il re incoraggia i suoi paladini che si mostrano del

resto pieni di volontà, e per eliminare ogni rivalità fra Orlando e Rinaldo, stabilisce che Angelica sarà data in premio a quello dei due che nel conflitto si mostrerà più valoroso. Intanto Angelica stessa si presenta al re che la prega di sopportare la prigionia e le rende noto ciò che poco prima aveva deliberato; poi la affida alla custodia di Gano. Costui, per entrare in grazia dei Mori nel caso di una sconfitta dei suoi, d'accordo con Ferraù, le promette di lasciarla libera, una volta giunto il momento opportuno. Gano e Ferraù tengono, a questo punto, un colloquio segreto in cui il primo svela al secondo il disegno di Carlo Magno di assalire all'improvviso nella notte l'esercito moresco, e gli promette nuovamente di lasciar fuggire Angelica. Ferraù gli esprime la sua riconoscenza con gratitudine e se ne va ricco di rivelati segreti, mentre Gano filosofeggia: *“Evviva i pazzi! O senno, o divin senno, / dove diavol sei ito?”*.

La scena muta rappresentando una campagna fuori da Parigi. Carlo Magno, seguito dai paladini e dall'esercito, avanza; tutti si dispongono silenziosamente in ordine da battaglia. Il re incoraggia nuovamente i soldati che inneggiano entusiasti. Il combattimento inizia e nel momento in cui la mischia è più accanita si chiude l'atto.

L'inizio del secondo atto ci mostra il campo di battaglia dopo la vittoria dei francesi, pieno di morti e di feriti. Angelica, accompagnata da Gano, esce dalle porte di Parigi e riacquista la libertà. Rimasta sola ed in balia di se stessa, non sa dove dirigersi, quando si imbatte nel ferito Medoro. Presa da pietà per il giovane, gli si inginocchia vicino, lo conforta, lo soccorre, ed egli riavutosi a poco a poco, la chiama la sua dea salvatrice. Mentre il ferito ed Angelica che lo sostiene si allontanano, s'inoltra Ferraù, dolente della sconfitta subita dai Mori. Egli ricorda che Gano gli ha promesso di liberare Angelica quella notte stessa; ha mantenuto la promessa o piuttosto lo ha ingannato?

Gano è capace di ogni tradimento. Però se Angelica è già uscita da Parigi, il meglio da fare per il momento è andarne in cerca, nei dintorni. Partito Ferraù, ecco Rinaldo furente per non aver ottenuto la mano di Angelica in premio del suo valore. Carlo Magno non ha nemmeno potuto pronunciare il suo giudizio, perché una volta tornato in città l'esercito francese vittorioso, fu constatata la scomparsa della fanciulla. Mentre il Rinaldo sta per uscire di scena, si incontra con Ferraù che ritorna; i due si riconoscono rivali, e sguainando la spada iniziano a duellare. Ma, dopo qualche colpo, Ferraù consiglia a Rinaldo di smettere. *“Ambedue amiamo Angelica, e non sappiamo dove si celi. Prima troviamola, e poi tenteremo la sorte delle armi; il superstite avrà la donzella”*. Rinaldo accetta il patto e ciascuno per conto proprio intraprende una ricerca. Angelica e Medoro intanto hanno trovato ricovero nella capanna di Eginardo, già segretario di Carlo Magno, che disgustato degli intrighi di corte, se ne era allontanato e viveva solitario. Mentre Eginardo sta conversando con i due giovani, desideroso di sapere chi siano, qualcuno batte colpi ripetuti alla porta della capanna. *“Apri, o del bosco / abitator!”*.

Eginardo grida: *“Chi sei?”*, la risposta è: *“Rinaldo”*. Eginardo invita Angelica e Medoro a ritirarsi in uno stanzino appartato ed apre la porta: Rinaldo lo riconosce e gli chiede se abbia visto nei dintorni una fanciulla in fuga, se sappia dove ella si nasconde. Eginardo dà false indicazioni sul conto di Angelica; dice di aver visto una fanciulla seguita da un arabo palafreniere prendere la strada di Piccardia. Rinaldo se ne va soddisfatto. Partito il paladino, escono dalla stanzetta Angelica e Medoro. Qui l'antico segretario di Carlo Magno palesa il suo nome e narra le sue avventure. Mentre i nostri tre personaggi stanno tranquillamente parlando, nuovi colpi e più forti questa volta, percuotono la porta.

“Apri, o per Bacco / tosto dai gangheri / le imposte stacco, / le butto giù!”. Chi sarà mai costui? *“Son Ferraù”*, grida l’insolente visitatore. Eginardo fa in modo che Medoro ed Angelica si nascondano nuovamente nello stanzino, ed egli, sdegnato, impugnando una grossa mazza di legno, apre la porta e mena colpi furibondi sull’arrogante che si ripara a stento con lo scudo, poi richiude subito e alle proteste di Ferraù risponde: *“Così coi matti / si dee trattar”*.

Ferraù: *“Vado per ora”* / Eginardo: *“Alla malora!”*

Ferraù: *“Tornerò poi / teco la disputa / a terminar”*.

Però Ferraù non vuole andarsene senza aver chiesto notizie della fanciulla che tanto gli sta a cuore.

Ferraù: *“Ma pur rispondimi, / villan brutale”*. / Eginardo: *“Parla, animale”*. / Ferraù: *“Ha Eginardo veduta Angelica?”*

Eginardo: *“Vidi una giovine straniera / Prendere la via di Lamagna”*.

Ferraù: *“Vado per ora”*. / Eginardo: *“Alla malora!”*

Ferraù: *“Tornerò poi / teco la disputa / a terminar”*.

E parte. Escono per la seconda volta dallo stanzino Angelica e Medoro, e ringraziano con cortesi parole Eginardo che augura loro ogni felicità. La capanna cede il posto ad una campagna; i profili di alcune colline si delineano sul fondo della scena e un ponte attraversa la Senna che scorre nella pianura. Orlando, il principale innamorato di Angelica, dolente anch’egli di non aver potuto ottenerla, ne va in cerca, ed è perseguitato incessantemente da una voce interiore che gli mormora parole piene di sconforto. Mentre si allontana, ecco Angelica e Medoro, già innamorati perdutamente l’uno dell’altra. I due si scambiano dolci parole e per lasciare un ricordo del loro amore in quei luoghi scolpiscono sul tronco di un albero i loro nomi: *“Angelica e Medoro, amanti e sposi”*. Frattanto odono avvicinarsi un coro pastorale inneggiante alle semplici gioie campestri; si mescolano ad

esso. Ritorna Orlando, ancora angosciato da quella voce sinistra e guardandosi attorno scorge i nomi scolpiti dai due amanti. Sta per lasciarsi trasportare dal furore e dalla disperazione, quando scopre Eginardo che da un po' lo stava osservando da lontano. Eginardo lo riconosce e per soddisfare le sue domande, ignorando che il paladino ama la fanciulla, gli parla di Angelica, raccontandogli di averla vista con Medoro, stretta a lui da un legame sentimentale. All'inizio Orlando cerca di frenare la tempesta che gli strugge l'anima, ma poi la sua rabbia si manifesta con una tale forza che Eginardo, timoroso, si allontana da lui. Orlando, trascinato dal furore, inveisce contro tutto ciò che ha intorno; abbatte alberi e capanne, fa strage delle mandrie e dei cavalli che incontra. Finalmente si spoglia delle armi pesanti che indossa, e armato di una clava riempie di terrore il paese. I pastori atterriti non sanno cosa fare per allontanare il pericolo: *“La furia d'un pazzo / tremenda funesta / d'orribil schiamazzo / empì la foresta...”*.

L'eroe ha realmente perduto il senno; si trascina dietro un cavallo che ha ucciso e minaccia gli uccelli, lancia imprecazioni ai venti, invitandoli a starsene calmi e a rispettare il sonno del suo destriero. Angelica, Medoro ed Eginardo sono lontani spettatori delle escandescenze del folle Orlando. I due amanti si rifugiano nuovamente nella capanna di Eginardo per mettersi al sicuro. Passa Ferraù e trova sparse a terra le armi di Orlando. Felice di potersi impadronire senza alcuna fatica di armi tanto invidiate, se ne riveste. Rientra intanto Orlando, che Ferraù non riconosce perché mezzo nudo e sconvolto, egli viene scambiato per un selvaggio. Orlando, inconscio delle sue azioni, si azzuffa con Ferraù appunto sul ponticello che attraversa la Senna e dopo una breve lotta ambedue piombano a capofitto nelle acque, mentre i pastori accorsi al rumore della lotta esclamano: *“(..) l'onda affoga ed affonda / due matti arrabbiati / dal*

ponte balzati. / Su presto ai battelli, / con funi e rastrelli / tiriamoli fuor!” con questo episodio si conclude il secondo atto.

L'atto terzo ci conduce nuovamente a Parigi, nella reggia di Carlo Magno. Eginardo presentandosi al re, che lo accoglie benevolmente, lo informa dell'improvvisa pazzia di Orlando. Gano ne esulta dentro di sé, perché invidia la celebrità del paladino e mormora: *“Un pazzo aggiunto al numero / non fa né ben né mal!”*. Carlo invece, dolorosamente impressionato, ordina che si faccia il possibile per impedire le conseguenze della pazzia di Orlando; egli stesso andrà a cercarlo e forse si troverà un rimedio per farlo tornare in sé. La corte lo segue. Intanto Ferraù, al quale i pastori hanno salvato la vita estraendolo dal fiume, li ringrazia di tutto cuore e aggiunge: *“Che mi dicano poi che non esiste / l'uom selvatico; esiste egli purtroppo!...*

M'ha tratto giù dal ponte / Come un sacco di paglia. / Io nel fondo rimango / Conficcato nel fango, / ed ei, come mi dicono, se n'esce fuor del fiume guizzando come un pesce!”. Mentre ripensa alla sciagurata avventura, gli compare davanti Rinaldo che vedendolo vestito delle armi di Orlando, lo accusa di averle rubate. Ferraù protesta, Rinaldo insiste; stanno per venire alle mani, quando sopraggiunge Carlo Magno accompagnato da tutta la corte e da Eginardo. Il re impone a Ferraù di deporre le vesti di Orlando, ed egli, intimorito, ubbidisce, mentre Gano sottovoce lo consola: *“D'Orlando la pazzia non si risana; / sarà tua Durlindana”*.

Ad un tratto, preceduto e seguito dalle grida dei pastori, Orlando attraversa furibondo la scena, e nessuno può opporsi alla sua forza formidabile. Eginardo consiglia ai presenti di fermarlo intralciandogli le gambe con delle funi. Intanto i contadini affacciati alle finestre delle capanne, raggruppati sulle colline e sul ponte, manifestano gran meraviglia scorgendo nell'aria qualcosa di strano: *“La gran*

meraviglia / correte a veder. / E' un grand'uccellone / coll'ale spiegate / che sopra il groppone / sostiene un guerrier!". A questo punto si vede scendere a terra Astolfo a cavallo dell'ippogrifo, mentre Carlo Magno e il suo seguito rimangono attoniti di fronte all'imprevisto spettacolo.

"O tu che vai per l'aria, / qualche straordinaria / nuova ci dei portar", dice il re rivolgendosi ad Astolfo. Questi racconta le sue avventure: le battaglie sostenute contro i giganti, la sua trasformazione in quercia nell'isola di Alcina, dove fu salvato da Ruggiero:

"Oh quante cose e quante, / Astolfo ha da contar!" interrompono gli ascoltatori, ed egli prosegue narrando i suoi viaggi aerei sull'ippogrifo, che lo trasportò fin sulla luna. *"Gran meraviglie aduna il globo della luna. / Quando cervel svapora / dai capi umani ogn'ora, conservasi lassuso / in certe ampolle chiuso. / L'occhio qua e la girando, / sul caraffon più grosso / lessi: cervel d'Orlando"*.

Così Astolfo prese il cervello di Orlando, risalì sull'ippogrifo e pensò di portarlo subito a Carlo. Questi gli spiega allora cosa era successo ad Orlando e Astolfo lo rassicura affermando che: *"L'ampolla portentosa la pazzia risanerà"*. E tutti esclamano: *"Oh! Che ampolla portentosa, che preziosa rarità!"* Risponde Astolfo: *"Meco ho inoltre un'altra cosa / di maggiore utilità. / Rivenni in un erbario / di quel globo planetario / una radica felice / di gran bene apportatrice. Tutti: / "Spiega a noi della radice / la preziosa utilità" Astolfo: / "Se qualcun per la pazzia / sente qualche simpatia, / fiuti solo e in un istante / torna il senno vacillante / nella sua solidità"* e quindi offrendo la radice a Orlando: */ "fiuta tu, caro Rinaldo, / e il cervello avrai più saldo"*. E passando la radice a Ferraù: */ "fiuta tu, chiunque tu sia, chè mi sembra, in fede mia, / n'abbi gran necessità"* Ferraù prestandosi volentieri all'invito, osserva: *"Quest'aereo galantuomo*

esser deve un gran bel tomo!. Astolfo ripete questa sorta di gioco con tutti gli altri e quindi domanda: *“Fiutatori, in grazia, or dite, / quale effetto in voi sentite?”* tutti rispondono:

“E chiarezza nella mente / e nel cor tranquillità”. Intanto si ode un lontano rumore; è Orlando che nuovamente si avvicina. Vengono preparate le funi per farlo cadere e Carlo Magno dice prudentemente ad Astolfo: *“Mentre con Orlando / starna tutti contrastando, / statti Astolfo fuor di folla, / chè non rompasi l’ampolla”*. Il folle Orlando cerca di attraversare la scena come la prima volta e di fuggire, ma fermato dalle corde tese sulla strada, cade a terra ed è legato e reso impotente a muoversi. Subito Astolfo gli si avvicina e gli fa odorare a forza il contenuto dell’ampolla che ha con sé; Orlando a poco a poco rinsavisce: *“Ove son io? Chi scuotemi / dal torbido sopor?”*, il coro freneticamente applaude, inneggiando al risanamento prodigioso. Orlando è liberato dai lacci e confortato da Carlo Magno che ordina che sia rivestito delle armi deposte da Ferraù. Questi, divenuto più saggio grazie alla radice portentosa e dimenticato ogni rancore gli cinge con le sue stesse mani la sua celebre spada. Eginardo allora, cogliendo il momento opportuno, va a prendere e conduce dinnanzi a Carlo, Angelica e Medoro. Orlando, Rinaldo e Ferraù, che prima si sarebbero fatti a pezzi per contendersi il possesso della fanciulla, con loro meraviglia constatano che ella non desta più alcuna impressione sui loro animi. Carlo Magno rende la libertà ad Angelica che insieme a Medoro ringrazia il re ed i paladini delle loro cortesie. Ma quando la ragazza dice di voler tornare nel Catai da suo padre, Orlando, Rinaldo e Ferraù sentono rinascere nel loro animo l’istinto cavalleresco e le si offrono come guide. Ma subito Carlo Magno interviene dicendo: *“Non sol questo non approvo, / ma neppur ve lo permetto! / Chè, se*

perdere di nuovo / vi facesse l'intelletto / la continua tentazion, / e chi andrebbe a ricoverarlo / della luna alla region?".

Così si spegne anche l'ultimo ardore nell'animo dei tre paladini, ed Angelica e Medoro, accompagnati dagli auguri di tutti, si allontanano. Il melodramma finisce mentre il coro torna nuovamente ad inneggiare alla virtù portentosa dell'ampolla e della radice, concludendo:

"Ma senza andar per aria / fin della luna al concavo / per ricovrare il cerebro, / ampolla tal, tal radica / è d'un acquisto facile, / usarne a tutti lice; / la radica felice, / l'ampolla è la ragion!".

2. Analisi e critica della drammaturgia castiana

Già nel presentare i suoi precedenti libretti, Casti, nel tentativo di polemizzare contro ogni forma di dannosa mistificazione, aveva rivendicato il proprio contributo consapevole al tentativo di liberare il mondo dalla menzogna e dalla superstizione, troppo spesso pericolosamente propagate da scrittori scorretti e irresponsabili⁴³. Meno scoperto, e per questo ancor più efficace, è l'intento del presente libretto: il motivo attualissimo della follia, che Casti vedeva trionfare nelle decisioni assurde e irrazionali dei governanti europei riguardo agli avvenimenti del primo periodo post-rivoluzionario, parallelamente alle intelligenti considerazioni più specificamente politiche, frequentissime nelle lettere da Vienna del 1793⁴⁴, viene a trovare concretamento in un dramma eroicomico per musica in cui, nonostante l'evidente riaggancio ad una ben precisa tradizione letteraria, poco rilevante appare il proposito parodistico, mentre a volte l'accento viene posto su elementi di critica, se non proprio a determinati sistemi politici (così come il poeta tentò negli *Animali*

⁴³ Si legga quanto Casti scrive nell'*Argomento* del dramma in *Appendice* di questa tesi.

⁴⁴ Cfr. E. Greppi, *Lettere politiche dell'abate Casti scritte da Vienna nell'anno 1793*, in *Miscellanea di Storia italiana* edita a cura della Regia Deputazione di Storia Patria, Torino, Bocca, tomo XXI, 1883, pp. 133-247.

parlanti), a tutta una serie di fatti politici concreti e attuali. Casti aveva quindi ragione nel considerare questo libretto ben diverso da quelli che l'avevano preceduto; nella citata lettera del 6 Aprile 1796 a Maurizio Gherardini, cui egli aveva inviato per un giudizio il manoscritto dell'opera, dopo aver manifestato piacere che il testo avesse ottenuto l'approvazione dell'amico, così scriveva: “*quidquid del merito di quest'opera, mi stupisco che vi abbia fatto fare più risate che le altre, perch'io credeva che diverse altre mie opere fossero più più atte a ciò che l'Orlando*⁴⁵”.

Ed effettivamente l'elemento giocoso, pur non assente, incide, rispetto agli altri libretti, in misura minore sulla generale economia del dramma; irrilevante, si è detto, è il proposito parodistico della tradizione eroica ed epica, dato che praticamente non ha sviluppo l'affermazione di Gano secondo cui “*Tutti i nostri eroi più prodi e forti / sono tutti galanti*⁴⁶”; e soltanto Astolfo viene chiamato “*damerin galante*⁴⁷”, mentre in un'altra occasione Ferraù si rivolge a Rinaldo con l'epiteto di “*monsieur*⁴⁸”. Così pure, nei confronti del melodramma serio, prevale, sulla linea di una tendenza sentimentaleggiante appena affiorata nei precedenti libretti, e interpretabile come un recupero, ma senza esiti artistici rilevanti, la volontà di imitare l'opera metastasiana, il cui patetismo, specie nella scena dell'amore consumato da Angelica e Medoro⁴⁹, è bene assimilato con gusto e discrezione. Riguardo, poi, ai motivi specificamente buffi, si fa ancora sentire, anche se con minore frequenza, il gusto (tipico ad esempio del personaggio di Bertaccio del

⁴⁵ A. Fallico, (a cura di) *G.B. Casti, Epistolario*, Amministrazione Provinciale, Viterbo 1984, p. 450.

⁴⁶ *Appendice della tesi*, atto I, scena VI.

⁴⁷ *Ibidem*, atto III, Finale.

⁴⁸ *Ibidem*, atto III, scena II.

⁴⁹ *Ibidem*, atto II, duetto nella scena X.

Teodoro in Corsica)⁵⁰ di risposte a mezzo tra la volgarità e la secchezza epigrafica, con battute che vengono a suggellare in rima un discorso tronfio e poco naturale e che possono essere interpretate come un tentativo di parodiare certe forme del melodramma maggiormente influenzato dalla tragedia di stampo eroico del secolo precedente, le cui vicende sono trasportate in una zona di caricaturalismo contemporaneo al fine di ridicolizzare, con umore sanguigno e senza che mai si riescano bene a distinguere gli intenti satirici dalla simpatia per certi personaggi vagamente donchisotteschi⁵¹, ogni manifestazione di improbabile visionarismo (ciò, coerentemente con la linea di praticismo antimetafisico⁵² che ha sempre caratterizzato la produzione letteraria castiana). A volte Casti mostra di prediligere quel linguaggio evidente e corposo (“muso di micco”, “fede di cane”, “mi strozzo e m’impicco”)⁵³ che, nei suoi tratti squadrati e nell’aggettivazione qualificante poco sfumata e sfiorante in certi casi la rozzezza psicologica, ricorda analoghe scelte lessicali; non mancano neppure scene esplosive, vivacizzate dall’abilissimo impiego di veloci quinari, con una scelta variata e imprevedibile di versi piani, tronchi e sdruciolli, come in occasione della contesa tra lo spavaldo Ferraù ed il saggio ma alquanto irritabile Eginardo, che con un randello punisce la scarsa creanza dello spagnolo⁵⁴. La struttura metrica del dramma è comunque lodevole in gran parte del libretto, i ritmi e i metri, come ho già detto, molto vari, sono abbinati in modo efficace.

⁵⁰ Vedi, in questa *tesi*, p.51.

⁵¹ Tipiche, a tale riguardo, appaiono certe affermazioni di Ferraù. Vedi in *Appendice*, atto I, scena I e VI.

⁵² Gabriele Muresu, *La parola cantata, studi sul melodramma italiano del Settecento*, Roma, Bulzoni, 1982, pp.110-111.

⁵³ *Appendice* della tesi, atto II, scena IV.

⁵⁴ *Ibidem*, attoII, scena VIII.

Occorre tuttavia ribadire che gli elementi giocosi e buffi, all'altezza dell'*Orlando furioso*, sono passati in secondo piano (lo stesso motivo della rivalutazione della femminilità, come vedremo più avanti, viene ad essere compendiato in un fuggevole accenno di Angelica, nel finale: "Grazie, io sol basto a me stessa")⁵⁵, al pari di certe tecniche ed espedienti qualificanti delle precedenti opere: si pensi, per esempio, al finale, allungato a dismisura e, malgrado l'indiscutibile maturità della costruzione e la vivacità delle trovate, certamente non paragonabile a quello del secondo *Teodoro*⁵⁶, vivacissimo, rapidissimo, variato metricamente, con i versi che si frantumano in numerose battute, tutte tipizzanti e insieme nuove, caratterizzato da un clamore misurato e perspicuo, con i personaggi che senza posa si contrastano a vuoto e inventano divertite stravaganze, in uno stile ardito e lampeggiante, alimentato da un linguaggio denso e realistico e da un dialogo fitto e accentuatamente articolato. La stessa preferenza accordata ad una suddivisione in tre atti dell'*Orlando*, potrebbe stare ad indicare una tendenza a superare gli schemi dell'opera buffa e ad accostarsi, anche se soltanto nella struttura esteriore, alla forma canonica dell'opera seria. In realtà, specie nel personaggio di Eginardo, è possibile riscontrare una costante sentenziosità concettosa in cui Casti non ha solo voluto proiettare certe sue idee mutate dal pensiero illuministico, quali, ad esempio, la concezione, in fondo orecchiata ed alquanto superficiale, del relativismo storico: "*cangiano i tempi e cangia l'uom con essi; / ha ciascheduna età le favorite / opinioni sue, li suoi costumi, / i pregiudizi suoi; / ma quai sieno i peggiori / ancor non lo decisero i dottori*"⁵⁷; ma soprattutto nel comportamento del vecchio intellettuale, che, di fronte ad un ambiente intriso di ipocrisia

⁵⁵ *Ibidem*, atto III, finale.

⁵⁶ Vedi, in questa *tesi*, p.51.

⁵⁷ Vedi *Appendice* della tesi, atto II, scena VII.

e di adulazione (si vedano i contrasti con Gano) e a scelte politiche indirizzate piuttosto verso l'incoraggiamento della guerra, vanamente mascherata da futili ragioni, che della cultura e delle “*utili dottrine*”, preferisce ritirarsi “*soletto alla campagna*” e, in mezzo alla quiete degli studi, vivere “*lontan dalle follie del mondo*”⁵⁸, Casti ha inteso proporre come una giustificazione della propria decisione di allontanarsi definitivamente dalla corte viennese, il cui ambiente e la cui politica erano ormai divenuti incompatibili con i suoi convincimenti sostanzialmente filodemocratici e decisamente antibellicisti. Fin da Vienna, infatti, e non soltanto sul piano delle conversazioni private o dei lucidi e costruttivi giudizi che emergono da quelle lettere che sono una testimonianza preziosa sui tragici avvenimenti che allora funestavano l'Europa, ma anche nei programmi dell'attività specificamente letteraria, vanno prendendo consistenza scelte precise, che avrebbero comportato una formulazione meno sfumata (rispetto al passato) di principi la cui genesi va senza dubbio individuata nella matrice dell'illuminismo europeo, e di cui altrettanto indubbiamente va rilevata la tensione verso alcune delle più avanzate posizioni diffuse nel periodo immediatamente post-rivoluzionario. Se ne sarebbe sentito l'effetto negli *Animali parlanti*⁵⁹, un testo in cui è possibile riscontrare l'adesione a certi aspetti comuni a tanta parte di quella pubblicistica (pamphlets, opuscoli, etc.) che circolò diffusamente in tutta la Francia e in Europa fin dalla campagna elettorale per la convocazione degli Stati Generali; sia chiaro, comunque, che, nel caso di Casti, si trattò non di una assimilazione acritica delle posizioni che avevano prevalso, ma di un incontro in massima parte volontario e che fu pure una conferma di quelle idee che egli era andato via via elaborando lungo

⁵⁸ *Ibidem*, atto II, scena VII.

⁵⁹ Gabriele Muresu, *op.cit.*, p.115.

lo svolgimento di un impegno culturale sempre proiettato verso gli aspetti più stimolanti dell'attualità contemporanea.

Nell'*Orlando* lo scrittore sentì innanzi tutto il dovere di denunciare la speciosità delle giustificazioni di certe azioni politiche operate con eccessiva autonomia nei confronti dei principi etici; a Carlo Magno, che chiede ad Angelica prigioniera di comprendere la “forza” necessaria e coercitiva del diritto di guerra e della ragion di stato, la figlia del re del Catai replica in termini che ricordano quelli di Adelchi morente: “*So che col titol spesso / di ragion, e di dritto, / la violenza copresi e il delitto*”⁶⁰; e ancora, dopo che il I atto si era chiuso con la giustificazione, da parte di Carlo Magno, della guerra preventiva e con l'invocazione dell'aiuto divino, il II atto si apre con l'incontro di Angelica e Medoro, vittime innocenti “*dell'umana follia, che col pomposo / titol di gloria la ferocia onora*”⁶¹. Pur senza sottovalutare l'impegno deciso e non puramente letterario che porta Casti a concludere il dramma con la significativa identificazione dell'ampolla recuperata da Astolfo sulla Luna con una Ragione tutta terrena e di facile fruizione, è necessario rilevare che nell'ampolla e nella radice in essa contenuta sono ricercate qualità sintomatiche, se non proprio di un anacronistico recupero delle idealità arcadiche, certo di una volontà edonistica di pacificazione poco produttiva e comunque di problematica realizzabilità: alla miracolosa radice viene infatti attribuito soltanto l'effetto di apportare “*chiarezza nella mente / e nel cor tranquillità*”, intese quali condizioni imprescindibili di un “*senno permanente*”⁶². E' chiaro che, nel momento di abbandonare Vienna senza la precisa consapevolezza di certe scelte che saranno operate anche (ma non solo) per ragioni casuali e che lo condurranno nella

⁶⁰ Vedi *Appendice* della tesi, atto I, scena III.

⁶¹ *Ibidem*, atto II, scena I.

⁶² *Ibidem*, atto III, finale.

capitale della Rivoluzione, Casti non riesce a liberarsi da quella componente edonistica della sua indole che avrebbe condizionato una parte rilevante della sua vita e delle sue opere.

Facciamo ora alcuni confronti con il poema di Ludovico Ariosto, dal quale fu tratto il melodramma.

Nel primo atto è invenzione del Casti l'ambasceria di Ferraù a Carlo Magno. Ferraù nel poema di Ariosto ha un ruolo non fondamentale. Egli è infatti un semplice paladino, che prende parte alle vicende politiche e alle guerre, ma non è da considerarsi tra i protagonisti. Casti, invece, lo trasforma in ambasciatore dei Mori per avvicinarlo più rapidamente, nel breve tempo del dramma, a Carlo e ai paladini e specialmente a Gano; infatti il primo atto inizia proprio con la visita di Ferraù a Carlo Magno. Il dialogo, rapido e conciso, tra i due diventa così il movente dell'intera vicenda, non solo politica, ma anche amorosa. L'intero dramma si basa, come anche il poema di Ariosto, sul conflitto tra due forze opposte in eterna competizione: l'amore e la ragion di stato, conflitto che consiste di fatto, nell'eterna e continua lotta, fuori e dentro ogni uomo, tra la ragione e la passione.

D'altronde, dal canto suo, già Metastasio⁶³ eccelse nella rappresentazione affabile ed amabile, disincantata e indulgente, dei guai che suscitano *“Le amorse smanie”*, *“L'incostanza ed i furori”* dei suoi personaggi più giovanili ed impetuosi⁶⁴, e più in generale del *“contrasto di questi due universali principi delle operazioni umane, passione e raziocinio”*.

Negli schemi drammaturgici più elaborati⁶⁵, come nel libretto in questione, questo eterno conflitto non si riduce al dissidio interiore dell'uomo che, qualsiasi decisione prenda, si vede comunque votato

⁶³ Cfr. Lorenzo Bianconi, *Il teatro d'opera in Italia*, Bologna, Il Mulino, 1993, pp. 57-58.

⁶⁴ Si vedano ad esempio: *Didone abbandonata*, *Siroe*, *Catone in Utica*, *Semiramide*.

⁶⁵ Cfr. Carl Dahlhaus, *Drammaturgia dell'opera italiana*, Torino, EDT, 1988, pp.23-32.

alla perdizione: il conflitto assume tratti davvero tragici quando la risoluzione dell'eroe, ch'è parsa un trionfo morale, si palesa infine come corruzione morale.

Questi due sentimenti in contrasto, forniscono l'elemento di partenza del dramma e il poeta gioca abilmente proprio sul personaggio di Ferraù per evidenziare da subito quello che sarà il filo conduttore dell'intera vicenda e che offrirà poi allo spettatore, la morale finale.

Le due domande⁶⁶ che Ferraù pone al grande sovrano, sintetizzano alla perfezione l'intento del poeta. In questo modo, nel breve spazio di una scena, s'intrecciano velocemente intorno a Ferraù, tutti i personaggi principali del dramma, in un movimento continuo che porta lo spettatore fino all'inizio della battaglia⁶⁷. Nel poema di Ariosto tutto ciò avviene in modo molto più lento e macchinoso, nel corso di molti canti, ma soprattutto l'azione è infinitamente dilazionata nel tempo e nello spazio, cosa che ovviamente non è possibile in un dramma per musica. Ciò che apparentemente avvicina Casti ad Ariosto, è l'interpretazione dell'amore come un ostacolo al raggiungimento del compito eroico. Analizzando il libretto di Casti è però evidente che egli tratta il sentimento amoroso esattamente al contrario; infatti è la ragion di stato, causa della follia umana, che impedisce all'uomo di godere delle vere gioie della vita: le gioie dell'amore. Il dato emerge attraverso la voce di un altro importante personaggio: Eginardo. Anch'esso è invenzione del nostro abate; non esiste infatti nel poema ariostesco, o meglio Casti lo sostituisce abilmente alla figura del pastore nel poema, che ugualmente diede rifugio nella sua capanna ad Angelica e Medoro. Tuttavia, il pastore nato dalla mente di Ariosto ha un ruolo secondario mentre Casti probabilmente pensò che

⁶⁶ Vedi *Appendice* della tesi, atto I, scena I.

⁶⁷ *Ibidem*, atto I, scena VIII.

l'inserimento di un soggetto così importante nel dramma, fosse capace di dare al libretto maggiore originalità e di destare nel pubblico maggiore interesse verso le scene dei nascondigli e della fuga dei due innamorati. Inoltre Eginardo è veramente la voce dell'autore. Nel suo dialogo con Angelica, alla quale offre protezione dai suoi folli innamorati, espone la tesi che riassume il senso del dramma: a cosa serve fare la guerra, uccidersi, inseguire una "*gloria ideal*" per tutta la vita, quando tutto ciò è solo un "*uman capriccio*"⁶⁸? L'uomo trascura l'amore e i sentimenti, che dovrebbero essere il motore del mondo e della vita, solo per soddisfare la sua smania di potere. Tratteggiando il carattere di questo personaggio il poeta ha voluto fare una chiara allusione a sé stesso; Casti infatti dovette allontanarsi da Vienna specialmente per opera di persone che invidiavano la sua posizione e che tentarono di nuocergli. Il cruccio del poeta appare manifesto in questi versi:

*"La dottrina, il saper che me da tutti / distingue grandemente /
invidia e gelosia / destò né miei rivali... / Allor colla calunnia
e colla bassa insidia / di continuo lottar dovetti, ond'io
diedi alla corte e alla città l'addio... / la troppa credulità di Carlo
quanto è fatale al vero merto!"*⁶⁹.

Dal primo canto del poema ariostesco è tratta la rivalità fra Orlando e Rinaldo per Angelica e la promessa di Carlo di dare in premio la fanciulla al più valoroso dei due cavalieri⁷⁰, elemento questo che secondo la drammaturgia castiana è utile per movimentare la vicenda e per giustificare la chiusura del melodramma in cui viene inserito anche il personaggio di Ferraù che segue però un'evoluzione diversa dagli altri due. Proprio la rivalità in amore fra Orlando, Rinaldo e gli

⁶⁸ *Ibidem*, atto II, scena VII.

⁶⁹ *Ibidem*, atto II, scena VII.

⁷⁰ *Ibidem*, atto I, scena II.

altri paladini è un altro importante mezzo drammatico usato dal poeta per affermare la sua idea. Tutti questi valorosi cavalieri lottano per ottenere come premio Angelica, non preoccupandosi minimamente di cosa pensa la diretta interessata, questo perché la conquista della fanciulla è solo un pretesto per affermare la propria personalità sulle altre ed ottenere il potere. Casti sottolinea più volte questo aspetto, attraverso le voci dei suoi personaggi; tanto è vero che alla fine colui che conquisterà Angelica, sarà l'unico a non aver complottato alle spalle degli altri, l'unico a non avere particolari ambizioni: Medoro.

Ma torniamo per un momento ad analizzare il personaggio di Eginardo. Anche lui, proprio come Medoro, è totalmente estraneo alla battaglia per conquistare Angelica come anche alle vicende politiche che si svolgono intorno a Carlo Magno. Casti, però, è stato geniale nel creare questo soggetto, perché polivalente. E' una persona che ha vissuto a corte, ma se ne è andato perché disgustato dai continui giochi di potere, (qui è presente il già citato elemento autobiografico dell'autore); è un uomo che vive isolato in campagna in piena comunione con la natura, idea chiaramente proveniente dall'esperienza dell'abate nell'Arcadia; ma non basta, Eginardo è anche il portatore della morale finale della storia. Ma di questo parleremo più avanti.

Proseguendo nell'analisi con uno sguardo sempre rivolto all'opera di Ariosto, si nota che dal canto secondo, dove incontriamo Pinabello di Maganza che inganna la buona fede di Bradamante, nasce presumibilmente l'idea di creare il personaggio di Gano; il nome di costui infatti, richiama quello del capostipite della famiglia di Maganza, celebre per la sua indole di traditore. Un personaggio questo, che appare immediatamente come il principale cospiratore della storia. Già dalle sue prime battute infatti, spiccano una serie di

frasi dette sottovoce, per far questo l'autore specifica nel libretto, accanto al nome del personaggio che parla, che le parole che seguono sono pronunciate “*da sé*”⁷¹, quindi si può parlare di dialogo interiore. Si tratta di un espediente drammaticamente molto efficace, poiché permette al personaggio di rivelare la sua vera natura, e allo spettatore di coglierla. Persino nel suo duetto⁷² con Angelica, nel quale riesce a ingannare la fanciulla, Gano si mostra freddo e spregiudicato, oltre che falso agli occhi di una creatura eterea come lei che cade perfettamente in trappola. Il citato duetto, oltre ad essere una parte importante dell'intreccio proposto da Casti, rappresenta anche la fusione tra la prima parte, diciamo introduttiva della vicenda, e l'inizio della parte centrale del dramma. Inoltre Gano ha questa specie di “pensieri a voce alta” quasi fino alla fine del dramma quando anche l'evoluzione di questo personaggio si compirà in modo molto singolare. Inoltre, probabilmente Casti volle incarnare in Gano i cortigiani che lo costrinsero a rinunciare alla carica di poeta cesareo.

Nell'atto secondo la nascita e l'evoluzione dell'amore di Angelica e Medoro sono ispirate al canto XIX del poema di Ariosto. Il sentimento amoroso che nasce tra questi due personaggi, è trattato da Casti in maniera molto diversa rispetto all'Ariosto. Senz'altro il poeta propone un amore più carnale, che è consumato dai due amanti nei boschi⁷³, mentre Ariosto si limita a descrivere di questo aspetto, solo quanto necessario per rimarcare gli effetti negativi di questo sentimento sull'eroe principale. La scena in questione, è un meraviglioso duetto sentimentale e appassionato, con alcune battute che i protagonisti recitano insieme come questa: “*Sinceri contenti, / piaceri innocenti, / fra queste campagne, / amici, compagne, / veniamo a gioir*”⁷⁴. Il coro

⁷¹ *Ibidem*, atto I, scena I.

⁷² *Ibidem*, atto I, scena IV.

⁷³ *Ibidem*, atto II, scena X.

⁷⁴ *Ibidem*.

di pastori e ninfe accompagna i due amanti nell'unica scena che di fatto rallenta fino a far sembrare sospesa l'azione, quasi a voler dire allo spettatore: ecco come l'amore può far dimenticare tutti i mali e le follie del mondo. Angelica è dunque il soggetto femminile per eccellenza, ma non è semplicemente un'eterea fanciulla che subisce passivamente le azioni degli altri personaggi, ella rivendica invece, in alcuni momenti, una certa autonomia, quasi un bisogno di emancipazione che si riflette ad esempio nelle sue parole a Carlo Magno: *"Io sol basto a me stessa"*⁷⁵, quando il re le chiede di farsi accompagnare per tornare da suo padre nel Catai; ma anche quando, nella terza scena del primo atto, ella si rivolge al gran sovrano in modo quasi provocatorio: *"Fin a quando, Signor, fra queste mura, / me, regina e straniera, / quasi vil prigioniera, / ti piacerà di ritener?"*.

Sempre dal canto XIX del poema di Ariosto è evidentemente tratto l'episodio dei nomi incisi dagli amanti sui tronchi degli alberi⁷⁶. I due incidono la frase *"Angelica e Medoro amanti e sposi"*⁷⁷, quindi Medoro si ferma ancora, in una contemplazione della natura selvaggia come culla ideale di un amore puro, elemento anche questo che pone Medoro come rappresentante per eccellenza degli ideali nati in seno all'Arcadia. Dal canto XXIII è tratta la scena chiave durante la quale Orlando rileva i nomi di Angelica e Medoro sulla quercia⁷⁸, così come il racconto che gli fa Eginardo (nel poema di Ariosto un pastore) della felicità dei due giovani, la pazzia dell'eroe e le sue conseguenze e infine il coro dei pastori spaventati. Il coro, diviso in vari gruppi poi uniti nel finale, è elemento di connessione e coesione in quanto accompagna i monologhi dei protagonisti, come il coro di soldati

⁷⁵ Ibidem, atto III, finale.

⁷⁶ Ibidem, atto II, scena X.

⁷⁷ Ibidem.

⁷⁸ Ibidem, atto II, scena XI.

intorno a Carlo Magno nel momento di iniziare la battaglia⁷⁹. Il coro di pastori e ninfe fonde armoniosamente il duetto di Angelica e Medoro nel momento del loro amore, nella scena X del II atto. Il coro “eco”, parla sottovoce ed in maniera inquietante all’eroe Orlando, preannunciando il suo momento di follia. Una funzione questa davvero originale e particolarmente efficace, dato che, l’eroe è solo e mentre attraversa il bosco avverte una serie di presagi negativi che sono enfatizzati proprio dal coro, identificato nell’intreccio come una o più voci interiori che parlano dal profondo della coscienza di Orlando⁸⁰. Il coro dei paladini, interviene come vox populi in favore del sovrano, quasi a sottolineare l’indiscutibilità di ogni sua decisione.⁸¹ Infine il coro riunito declamerà la morale finale e il senso del dramma, nonché l’evoluzione finale di tutti i personaggi, come vedremo più avanti.

Casti estrae dal canto XXIX, la lotta di Orlando e Rodomonte terminata con un tuffo nel fiume e la lotta tra Ferraù ed Orlando pur proponendo i due episodi con maggiore enfasi rispetto ad Ariosto. Queste scene centrali del secondo atto, si svolgono in modo molto movimentato e le battute dei protagonisti si susseguono velocemente, interrotte solo da qualche breve intervento del coro. Al contrario, nel poema di Ariosto si tratta di vicende che durano almeno quattro o cinque canti. Questo ovviamente perché nella fase di adattamento del poema a libretto era necessario ridurre gli elementi inutili dell’intreccio così da renderlo più snello e leggero. D'altronde, della bravura di un librettista, decide non tanto la sua abilità di verseggiatore quanto il talento nel disegnare uno scenario che da un lato asseconi le convenzioni (o le tendenze) morfologico-musicali del

⁷⁹ *Ibidem*, atto I, scena VIII.

⁸⁰ *Ibidem*, atto II, scena IX.

⁸¹ *Ibidem*, atto II, finale.

momento, e dall'altro renda giustizia al seguente postulato: “*se è vero che la musica fonda una drammaticità specifica, diversa da quella del dramma letterario, sarà però il libretto a procurare le condizioni della sua esistenza*⁸²”. In questo senso, il dramma di Casti sembra veramente avere i connotati della librettistica di qualità, che deve saper adattare il soggetto alla struttura e al senso delle forme musicali di un'epoca, deve dare scenica flagranza ai momenti essenziali dell'azione e quindi rinunciare agli antefatti intricati e alle azioni nascoste, deve tener conto delle idee vigenti circa la musicabilità o non musicabilità d'una data materia, e deve essere partecipe dei generi letterari dominanti.

Per lo stesso motivo, nell'atto terzo, il librettista utilizza il racconto di Fiordiligi a Rinaldo sulla pazzia di Orlando (canto XXXI), per ripetere la medesima operazione con il personaggio di Eginardo, che racconta l'episodio a Carlo Magno. Il personaggio di Orlando assume, nella drammaturgia castiana, un ruolo fondamentale nel movimentare, mandare avanti e spesso anche avviare l'azione sulla scena. Egli è infatti il principale esponente di quella follia che, come ho già detto, compromette l'integrità degli uomini. Nella I scena del I atto, è proprio Orlando, con la sua dichiarazione: “*La vittoria è sicura: / su questa invitta spada Orlando il giura.*” a trasportare velocemente l'azione fino al momento dell'inizio della battaglia⁸³. Il protagonista si esibisce poi, nella scena XI, dell'atto II, in una esilarante serie di monologhi, accompagnati soltanto dal coro, che rappresentano la fine di un grande eroe, che ha perso completamente il senno. In questa scena, al contrario della precedente, ad emergere è il lato comico di Orlando che verrà poi nuovamente scalzato dalla sua parte razionale, restituitagli solo nel finale del dramma. Casti propone una evoluzione

⁸² Cfr. Carl Dahlhaus, *Op. Cit.*, p. 45.

⁸³ Vedi *Appendice* della tesi, atto I, scena VIII.

molto singolare di questo soggetto, altrimenti sempre trattato solo come un eroe nella tradizione letteraria medioevale. Il combattimento tra Rinaldo a Ferraù per le armi di Orlando ricorda quello tra Rinaldo e Mandricardo che nel canto XXX del poema ariostesco si sfidano per lo stesso motivo. Il racconto di Astolfo, che diviene baluardo della comicità, proposta con l'aiuto dell'elemento magico, si ispira ai canti XV e XXIII, in cui sono descritte le sue battaglie contro i giganti e contro le arpie, al canto XXXIV, nel quale trova le ampolle che racchiudono i cervelli svaporati; e finalmente la guarigione di Orlando è tratta dal canto XXXIX, dove però Carlo non compare, ma troviamo a soccorrere Orlando, solamente Astolfo, Dudone, Sansonetto, Bradamante e Oliviero. L'episodio della radice magica è invenzione del Casti. Astolfo, giunto dalla Luna con il rimedio agli errori commessi dagli uomini, è portatore di una morale già preannunciata, se pur in modo meno evidente, da Eginardo. Dal punto di vista scenografico la discesa di Astolfo, a cavallo di un ippogrifo, è certamente un elemento al quale Casti non poteva rinunciare, ma altrettanto importante è la trovata castiana della magica radice, in grado di restituire il senno agli uomini. Con elementi magici e fiabeschi, il poeta rivela allo spettatore una grande verità, evidente finalmente solo nelle ultimissime battute.

Il lettore-spettatore, sorridente dopo una scena fiabesca, sente declamare dal Coro, che in questo punto diviene più che mai un unico personaggio con un'unica voce, *“Ampolla tal, tal radica / è d'un acquisto facile; / farne uso a tutti lice: / la radica felice, / l'ampolla è la Ragion”*⁸⁴. Il mistero è così svelato, il rimedio alla follia è la Ragione, personificata dall'autore utilizzando la lettera maiuscola e sottolineando che questa si trova in mezzo a noi, non serve certamente

⁸⁴ *Ibidem*, atto III, finale.

che un paladino scenda dalla Luna per farcela avere. Giungono così a compiersi le evoluzioni caratteriali di tutti i personaggi, i due paladini, Orlando e Rinaldo, ma anche Ferraù, ritrovano il senno e si pentono così delle loro precedenti azioni. Solo Gano, sul quale la radice sembra non aver prodotto i suoi effetti, si evolve in modo diverso rispetto agli altri personaggi. Egli alla fine del dramma si preoccupa ancora che gli altri possano scoprire i suoi sotterfugi e si dispiace per il fallimento dei suoi disegni di potere: *“Par che un destin barocco, / per ghiribizzo sciocco, / si prenda lo passetto / di farmi ognor dispetto, / guastando, attraversando / i miei disegni ognor.”*⁸⁵

Osservando il libretto dell'Orlando si notano le numerose indicazioni, scenografiche e talvolta anche gestuali, che l'autore annota meticolosamente accanto alle battute dei singoli soggetti. Questo per sottolineare vari aspetti della psicologia dei personaggi, come i frequenti dialoghi interiori di Gano, o la gestualità dei due amanti Angelica e Medoro, o ancora la scena fatta tutta di espressioni e di gesti, della pazzia di Orlando. Ma altrettanto frequente è l'uso, da parte del nostro abate, di concertati e pezzi d'insieme. Nell'opera buffa è infatti fondamentale lo stretto rapporto che corre tra l'azione scenica intrecciata, la forma musicale movimentata dei pezzi d'insieme e la vitalità gestuale dei cantanti. Casti utilizza questo tipo di forma per cumulare in un unico, mosso quadro i conflitti affettivi dei personaggi. Infatti cantano insieme i paladini prima e durante la battaglia, cantano insieme i due amanti nel bosco, uniti al coro di ninfe e pastori e infine cantano spesso insieme i prodi cavalieri in competizione tra loro per l'amore della bella Angelica⁸⁶.

Quando il poeta ricorse all'Orlando furioso, per trarne un melodramma, tentò un genere assolutamente nuovo. Egli è riuscito a

⁸⁵ *Ibidem*, atto III, finale.

⁸⁶ *Ibidem*, atto I, scena II, atto II, scena X, atto III, scena I etc.

trascinare gli eroi leggendari dell'epopea cavalleresca sul ristretto palcoscenico dell'opera buffa, includendo in tre atti e in limitati confini queste avventure meravigliose e fantastiche non governate da unità di spazio, tempo e luogo. Casti ha raccolto le sparse fila degli episodi nei quali ha parte l'eroe principale del poema ariostesco ed ha saputo abilmente approfittare di altri lontani episodi per avviare l'azione; infine ciò che di più eroico c'è nell'Ariosto, è stato vestito di ridicolo e attingere dal divino poema l'argomento per un melodramma comico, non è stata di certo un'impresa facile.

Eppure in questo lavoro Casti ha ottenuto pienamente il suo intento e il suo vivace ingegno ha vinto ogni difficoltà.

Lo svolgimento dell'azione, piuttosto complessa, esige che il melodramma fosse diviso in tre atti; ma il poeta ha saputo così bene distribuire gli effetti, che l'interesse non si affievolisce mai, mentre la comicità, di volta in volta ravvivata da nuovi colori, si mantiene sempre viva, frizzante ed efficace. Ma soffermiamoci sull'esecuzione del dramma. Il primo atto ha una decisa impronta eroica; era nella tradizione melodrammatica stabilire con chiarezza le condizioni caratteristiche nelle quali si sviluppa l'azione; allo stesso modo era necessario presentare subito i caratteri originali di ciascun personaggio e i rispettivi stati d'animo per giustificare il loro successivo modo di agire. Orlando e Rinaldo, Gano e Ferraù spiccano vivacemente nella pittura decisa della loro particolare indole, dei loro rispettivi sentimenti; e quel velo di grandiosità, che nel libretto li circonda, giova in virtù dei contrasti a renderli anche più ridicoli in seguito, quando la grandiosità svapora e si delinea nettamente il contorno burlesco del quadro⁸⁷.

⁸⁷ *Ibidem*, vedi le già citate scene dei combattimenti tra i paladini e della pazzia di Orlando.

In effetti questi personaggi seguono evoluzioni abbastanza simili, passando da un carattere spiccatamente eroico nel primo atto ad uno decisamente ridicolo nel secondo per poi giungere ad un auspicato ritorno alla normalità (che non è né eroica né tanto meno comica) nel finale del terzo atto.

Il sipario che si alza all'inizio del secondo atto, ci lascia vedere un campo di battaglia pieno di morti e feriti. Angelica s'imbatte in Medoro e pietosamente lo assiste. Casti poeta tragico, Casti sentimentale...chissà! Come potremmo concepirlo sotto questo aspetto, ora che abbiamo imparato a conoscerlo per la sua vena satirica e burlesca? Direi che a questo punto del dramma, non solo lo svolgimento dell'azione esige l'introduzione dell'episodio, ma un'altra causa importante indusse sicuramente il poeta a dare questo tipo di sviluppo. Certo non avrebbe fatto buona impressione il passaggio repentino da un atto di carattere quasi completamente eroico ad uno successivo che cominciasse improvvisamente con colori comici; era d'obbligo procedere con circospezione per non nuocere all'effetto complessivo. Perciò dall'epica si passa gradatamente all'idillio, e l'idillio per come è sviluppato dal poeta, apre la strada alla parodia e quindi alla comicità. Questa si sviluppa proprio nel punto in cui Rinaldo picchia alla porta del casolare di Eginardo turbando il suo colloquio con Angelica e Medoro. Giudiziosamente, dal seguito di questo colloquio è separata la visita di Rinaldo da quella di Ferraù⁸⁸; due scene comiche parallele, che pur se trattate in maniera diversa, dovevano però necessariamente succedersi ad una certa distanza per non produrre stanchezza e per non dare un'impressione di monotonia. Così quando il poeta vuole accentuare il fenomeno delle voci sinistre che perseguitano Orlando, per giustificare anche meglio la pazzia da

⁸⁸ *Ibidem*, rispettivamente, atto II, scena VI e scena VIII.

cui è preso poco dopo, ed evitare la ridondanza, taglia in mezzo questa scena con l'inserimento della continuazione dell'episodio amoroso tra Medoro e Angelica.

La scena della pazzia di Orlando⁸⁹ poi, riesce assolutamente buffa; gli avvenimenti fantastici e inverosimili, specialmente se collocati in epoche molto lontane dalla nostra, possono, fino ad un certo punto, destare ammirazione quando siano artisticamente raccontati; sedotti dall'arte dello scrittore, siamo trascinati ad accettare anche le più strane esagerazioni. Ma gli stessi avvenimenti, svolti in azione, divengono assolutamente ridicoli. La nostra fantasia può, spaziando nel campo infinito dell'immaginazione, concepire un uomo di forza tanto smisurata da rovesciare querce e capanne, da spezzare con le mani interi armamenti, ma non possiamo non ridere alla riproduzione scenica di queste prodezze, come ad esempio quando l'eroe entra trascinando dietro di sé un cavallo morto e dicendo: "*Dormi, invitto cavallo, / finché il guerrier metallo / all'armi ti richiama e ti ricerca*"⁹⁰

Nel secondo atto il culmine della comicità è proprio nella scena della pazzia di Orlando, ma lo sviluppo delle conseguenze di essa e la semplice guarigione del protagonista non potevano da soli conferire la comicità necessaria allo svolgimento del terzo atto.

La comparsa di Astolfo reduce dal viaggio sulla luna, che porta con sé l'ampolla contenente il cervello di Orlando, sembrò al poeta la scelta ideale, così da poter nuovamente passare, nel finale, dalla comicità alla proclamazione di una morale di un certo peso.

Infine, per chiudere convenientemente il melodramma, bisognava trovare il modo di conciliare le passioni contrastanti dei singoli

⁸⁹ *Ibidem*, atto II, scena XI.

⁹⁰ *Ibidem*.

personaggi principali, che avevano creato proprio con la loro opposizione, l'originalità dell'azione, era inoltre necessario sciogliere opportunamente l'idillio amoroso di Angelica e Medoro. Fu quindi una trovata del Casti l'episodio della radice magica, comico per sua natura ed utilissimo a giustificare la chiusura del dramma. I paladini del seguito di re Carlo fiutano la radice miracolosa e confessano di provare una maggiore lucidità mentale, mentre Astolfo che offre il rimedio si burla di loro. Egli non ritiene squilibrato solo il cervello di Orlando, ma anche quello di tutti i suoi compagni. Così quando Angelica e Medoro, condotti da Eginardo, si presentano a Carlo Magno chiedendogli licenza di lasciare la Francia per andare nel Catai, se la radice non avesse spento nel cuore di Rinaldo, di Orlando e di Ferraù l'amore per la fanciulla, sarebbero sorte nuove rivalità, mentre, resi insensibili per opera magica, i tre rinunciano ad ogni pretesa e collaborano al naturale scioglimento del melodramma.

Da queste osservazioni possiamo dedurre che il lavoro di Casti è condotto magistralmente e soddisfa tanto l'intento critico, quanto quello comico.

3. La figura di Orlando nella storia del melodramma

Il soggetto di Orlando, tratto dalla tradizione epica cavalleresca e principalmente dall'opera di Ludovico Ariosto, è stato scelto, oltre che da Casti, anche da altri illustri librettisti e compositori per essere portato sulla scena ed è un peccato che proprio quello scritto da Casti le scene non le abbia mai conosciute.

Nel 1727, al teatro Sant'Angelo di Venezia fu rappresentato *Orlando*⁹¹, dramma in tre atti di Antonio Vivaldi, su libretto di Grazio Braccioli.

Braccioli rispetto a Casti, che abbiamo visto essere abbastanza fedele alla trama originale ariostesca, si prende notevoli libertà, unendo la vicenda di Orlando con quella della maga Alcina, innamorata di Ruggiero. Questa ha un ruolo chiave: le sue sei arie riescono a esprimere le diverse sfaccettature del personaggio. Ad esempio nell'aria della scena IX del I atto: "*Così da questi dei / si udisser per Ruggiero i voti miei.*" Alcina dichiara il proprio amore per il paladino e l'azione del dramma si ferma per un momento di contemplazione sentimentale. Questo avviene anche in altre scene, come nella III e nella VI, sempre del I atto. Braccioli sceglie come protagonista femminile, non Angelica, ma proprio Alcina, ella diviene portavoce dell'amore, della magia e della comicità. Intento, questo, che Casti ottiene, come abbiamo visto, attraverso la caratterizzazione di diversi personaggi, come Eginardo, Angelica e Orlando. L'elemento che diviene protagonista però, la magia, è in qualche modo lo stesso che ha scelto Casti, anche se in quel caso il mago è Astolfo e l'arte magica, oltre che un espediente comico, diviene un veicolo che porta verso la morale finale e lo scioglimento del dramma. Nell'*Orlando* di Vivaldi, l'intera azione si svolge sull'isola incantata della perfida

⁹¹ Il libretto "*Orlando*" di Antonio Vivaldi può essere consultato visitando il sito www.librettid'opera.it.

maga, risultando perciò un po' troppo "monografica" come scenografia drammatica, anche se nel rispetto delle unità aristoteliche; il nostro poeta invece muta lo scenario più volte, ma sempre con un intento dinamico e di continuità che meglio gli consente di ottenere quel graduale passaggio di cui si è detto, dall'eroismo all'idillio, poi al comico e di nuovo all'eroico moraleggiante.

La scena madre della pazzia di Orlando, che Braccioli situa nel secondo atto del suo libretto è ugualmente molto diversa da come viene proposta da Casti; infatti Orlando al momento dello scatenarsi dell'ira, non diventa muto come in Ariosto; o semi-muto come nel libretto di Casti, in cui, oltre ai brevi monologhi accompagnati dal coro, è mezzo espressivo per eccellenza una gestualità particolare, indicata dal poeta stesso, ma canta un breve arioso sulle parole: "*Sgorgate, o lacrime, a fonti a rivi*"; segue l'esplosione della follia, con il paladino che si spoglia delle armi e cerca di distruggere il mirto con le scritte dei due amanti. La scena culmina nell'aria "*Ho cento vanni al tergo*" che non è un'aria patetica, come ci si potrebbe aspettare, ma un discorso confuso e sconnesso, che, al pari dell'elemento gestuale introdotto da Casti, rinuncia a un ordinamento logico sia nel testo che nella musica⁹². Il libretto del nostro abate riesce, a mio parere, a meglio cogliere e a far nascere la comicità in quei momenti in cui il lettore-spettatore non se lo aspetterebbe mai, ed è proprio questo che lo rende valido, oltre al fatto indiscutibile di riuscire a fondere in questo dramma i migliori elementi dell'opera buffa con quelli del melodramma di stampo metastasiano.

Oltre a Vivaldi, almeno altri due celeberrimi compositori hanno deciso di sviscerare il soggetto del celebre paladino: Georg Friedrich Händel e Joseph Haydn.

⁹² Cfr. Voce « *Orlando* », a cura di Clelia Parvopassu, in *Dizionario dell'opera 2006*, a cura di Piero Gelli, Milano, Baldini Castoldi Dalai editore, 2005, pp.930-931.

Händel musicò *Orlando*⁹³, dramma in tre atti su libretto di autore ignoto, andato in scena per la prima volta al King's Theatre di Londra, il 27 Gennaio del 1733. Dato che non si conosce l'adattatore del libretto, in questo caso si può ipotizzare che sia stato il compositore stesso ad occuparsene. Il libretto presenta un cast di personaggi completamente diverso da quelli di Casti e Braccioli; ma anche stavolta è la magia a prendere il sopravvento nella mente dell'ignoto librettista che crea il mago Zoroastro. Händel scrive la parte per un basso, anche questo personaggio, come negli altri due casi analizzati, sovrintende allo svolgimento dell'azione e offre una lezione morale a Orlando, affermando il valore della ragione sulle cieche passioni, è un po' l'Eginardo di Casti, o forse potremmo dire che unisce le due differenti funzioni (morale e magica), svolte nel libretto di Casti da Eginardo e Astolfo.. Nel libretto händeliano, le scene sono molto varie e vanno dal paesaggio pastorale ai quadri allegorici evocati da Zoroastro. Il personaggio di Orlando è molto meno importante in questo libretto che in quello di Casti; gli sono riservati infatti solo pochi momenti di attenzione perché per il resto il ruolo principale è quello del mago che tiene in pugno tutti gli altri personaggi, movimenta e manda avanti l'azione, come è evidente sin dalla prima scena del I atto. Angelica e Medoro, che nel libretto di Casti svolgono l'importantissima funzione di portare avanti la fase idilliaca, vengono sbalzati qua e là dal succedersi degli eventi e ricoprono un ruolo del tutto marginale, come si può notare leggendo le scene III e IV del primo atto.

Non è invece così nel libretto dell'*Orlando paladino*⁹⁴, di Nunziato

⁹³ Il libretto "*Orlando*" di G.F. Händel, può essere consultato visitando il sito www.Handel.it.

⁹⁴ Cfr. Voce « *Orlando paladino* », a cura di Clelia Parvopassu, in *Dizionario dell'opera 2006*, a cura di Piero Gelli, Milano, Baldini Castoldi Dalai editore, 2005, pp.933-934.

Porta, musicato da Haydn⁹⁵ e rappresentato per la prima volta ad Esterhàza, il 6 Dicembre del 1782. Il libretto si presenta stavolta più simile a quello di Casti, si tratta infatti di un dramma eroicomico, che unisce elementi buffi e seri. Il protagonista è presentato come il cavaliere senza macchia che si muove tra la passione amorosa per Angelica e le baldanzose dichiarazioni di eroismo che appaiono più evidenti rispetto al lavoro di Casti che mette forse più in risalto nel protagonista gli elementi buffi. Nonostante le poche differenze nella caratterizzazione dei personaggi, tra le scelte drammaturgiche di Casti e quelle di Porta c'è un particolare rilevante, quello del sentimento patetico. Mentre Casti ne limita l'utilizzo nella parte finale del libretto e soprattutto nella risoluzione della vicenda, Porta ne fa il protagonista del momento della follia. Esempio più notevole sono il recitativo accompagnato "Miei pensieri", nel terzo atto al risveglio dell'eroe e i caratteri dei personaggi di Angelica e Medoro, che appaiono più distrutti che allietati dal sentimento d'amore. In questo dramma le maschere della commedia e della tragedia si alternano nel testo come nella musica⁹⁶: benché si tratti di una delle opere buffe più significative di quel periodo, un inquietante sentimento tragico è chiaramente avvertibile in tutta l'opera.

La penna dell'ironia, che Haydn, come Casti, utilizza per rappresentare la variopinta galleria di personaggi, oscilla infatti tra la fine penetrazione psicologica (ad esempio in occasione del ravvedimento di Orlando nella II scena del III atto) e la creazione di maschere comiche a tutto tondo, come avviene per Pasquale, lo scudiero fanfarone che, novello Sancho Panza, fornisce un adeguato, esilarante alter ego al suo Don Chisciotte. Non possiamo dire lo stesso

⁹⁵ Il libretto "*Orlando paladino*" di F.J. Haydn può essere consultato visitando il sito www.librettid'opera.it.

⁹⁶ Clelia Parvopassu, *op. cit.* p. 934.

per il libretto di Casti, dove non c'è un vero personaggio comico, ma come abbiamo visto, tutti i caratteri, più o meno allo stesso modo, hanno il loro momento di comicità, quando l'intento artistico dell'autore lo richiede.

Come si vede, il personaggio di Orlando è stato veramente proposto "in tutte le salse", come diremmo oggi; ma è un vero peccato che mentre questi tre libretti, musicati in modo eccellente, conoscono ancora le scene ai giorni nostri, purtroppo non possiamo dire la stessa cosa per quello di Casti che sfortunatamente non potrà mai essere applaudito da alcun pubblico. A mio parere l'*Orlando* di Casti, grazie alle scelte drammaturgiche operate dell'autore, riesce a cogliere degli aspetti, non solo del protagonista, che sono stati ignorati dagli altri librettisti e che invece conferiscono al libretto dell'abate unicità ed efficacia.

Conclusioni

Sono giunta così al termine del mio lavoro, e finalmente mi è permesso di abbracciare con lo sguardo tutta la produzione melodrammatica di Casti e confrontarla con le sue opere letterarie. La produzione teatrale del poeta ha una spiccata impronta individuale, una incontestabile originalità, una vitalità insolita.

La farsa, la commedia, la satira, la parodia epica e storica sono trattate con la medesima facilità. La comicità trapela dalle situazioni e dalle frasi, fa capolino sotto l'espressione tragica, scatta improvvisa dalle scene più serie, zampilla dalle fonti più diverse.

Nelle *Novelle* non c'è che una parte della creatività inesauribile di Casti; tuttavia l'uomo ed il poeta furono giudicati soltanto in relazione alle sue opere più popolari: *Gli Animali Parlanti* e il *Poema Tartaro*.

L'uomo fu detto immorale, il poeta sciatto, inefficace, mentre pochissimi poterono apprezzare degnamente il Nostro dal punto di vista dei suoi melodrammi. Infatti, ancora vivente Casti, ne furono pubblicati soltanto due, e quando nel 1803 e nel 1824 uscirono per le stampe cinque dei dieci libretti da lui composti, trovarono scarsi lettori e l'opinione pubblica riguardo all'abate non cambiò. Le invettive di Parini, di Foscolo e di Da Ponte non risparmiarono il poeta. *“Invidioso, geloso, libertino all'eccesso, senza temperamento né passione”* lo giudica il Casanova che aggiunge: *“Non è mai stato veduto maggior cinismo unito a maggiore bassezza”*⁹⁷.

Insomma un uomo da prendersi con le molle, un libertino, uno sporcaccione; questo concetto è così radicato che generalmente anche oggi il nome di Casti implica rimprovero e condanna. Ma non si può giudicare un artista solamente dalla qualità delle sue opere (specie se non si conoscono tutte), non curandosi delle circostanze e del contesto

⁹⁷ *Mémoires de Jacques Casanova de Seingalt, écrites par lui-même*. Edizione originale, tomo VI, Bruxelles, 1860, p. 337.

in cui quest'uomo si è trovato, dell'epoca in cui è vissuto, dell'intento che si prefiggeva. La corruzione della società del XVIII secolo tollerava e si compiaceva di certe forme di "audacia" cui la veste più o meno artistica dava facile passaporto presso le classi più raffinate. Le annoiate damine, adagiate voluttuosamente nella penombra discreta di un elegante salotto, ascoltavano con interesse le succose storielle leggiadramente e maliziosamente arricchite che il galante cavaliere raccontava, per distrarle dai noiosi madrigali.

Se il severo Parini che tanto criticò i viziosi costumi dei suoi contemporanei, che marchiò Casti in un famoso sonetto, si lasciò andare talvolta anch'egli a scrivere qualche verso tutt'altro che castigato, il nostro poeta, d'indole affatto opposta a quella di Parini, tutt'altro che moralista, avrebbe potuto forse resistere alla tentazione di acquistare una certa popolarità aderendo ai gusti dell'epoca?

Le amicizie, del resto, e le relazioni strette da Casti durante la sua avventurosa vita, l'accoglienza affettuosa che trovò presso i più insigni personaggi del suo tempo, dimostrano che egli era apprezzato come uomo oltre che come poeta.

Non condusse certamente una vita esemplare, ma l'essere divenuto successore di Metastasio, nella carica di poeta cesareo, fu la causa principale che gli sferrò contro la gelosia e l'invidia dei molti rivali.

Non è mio compito trattenermi sulle *Novelle* e sui *Poemi*, dove l'uomo ed il poeta si presentano sotto una luce diversa. Ma veniamo ai melodrammi. In essi Casti ci appare vivo e libero da ogni legame; egli ha intuito il vero carattere dell'opera buffa, nella sua brevità, nella chiarezza dello svolgimento, nella eccellente disposizione degli effetti comici ed è interessante perché a questo genere l'indole di lui, si adattava a meraviglia. La satira, quando fa capolino in questi melodrammi, brilla grazie alla vivezza dell'esecuzione. E' interessante

notare poi che generalmente, la satira superficiale, innestata in un'azione, la rende più efficace per lo spettatore che non può soffermarsi a lungo con la mente sui fatti che gli passano davanti rapidamente. Ma soprattutto Casti è originalissimo nella scelta dei soggetti. Spazia con la fantasia nel presente e nel passato e avvolge nella stessa onda di comicità Margolfa e Cicerone, Teodoro e Don Totoro, Cublai e Orlando. I suoi drammi sembrano in gran parte improvvisazioni e infatti ne riflettono la inimitabile spontaneità. Quanto alla scelta del verso, per dare un giudizio complessivo, non saprei fare meglio che citare l'opinione di Giosuè Carducci sui componimenti del nostro autore: *“Nella lirica mezzana aggiunge talvolta pulitezza, che a petto al Frugoni può parere purità; e l'ottonario e il quinario, che pur tolse dal Frugoni, li maneggia con tanta agevolezza e padronanza quanta non ebbe mai il genovese e di rado altri”*⁹⁸.

Concludo con la coscienza di non aver fatto un lavoro inutile. Ho fornito, infatti, notizie che quasi completamente mancavano su uno dei nostri più curiosi ed originali poeti.

⁹⁸ L. Pistorelli, *Libro delle prefazioni*, p. 208, Città di Castello, 1888.

Unedited comic melodramas of Giovanni Battista Casti

Giovanni Battista Casti (Acquapendente, 1724 – Rome, 1803) was a good-quality writer who was able to take advantage of his first-rate acquaintances to have success at the European level; after rivalling Lorenzo Da Ponte for years, he was appointed to the post of Caesarean Poet in Vienna. He was an excellent investigator of social intercourse, of typical behaviours of his time, of political intrigue and religious hypocrisy. That's why nowadays it is worthwhile reading his works once more. The Abbé Casti, remembered for his *Gli animali parlanti* (1794) and vituperated for some of his novelle, was almost unknown as a librettist, especially in relation to his unedited comic melodramas. Yet he excelled exactly in this genre, and his comic dramas, considering the rapid fall of melodrama at the end of the XVIII century, are among those which still attract people, even if they are separated from music.

Casti's contemporaries did nothing but praise him as a librettist, even Foscolo who had though censured him harshly as a man and as an author. Casti came to write for theatre neither by vocation, nor as a challenge with himself, as it may happen to a writer who has become really expert at doing his job and tries his hand at a new genre. He was in St. Petersburg in 1777 when, in December, the grandson of Empress Catherine II was born, and he wrote an ode for the occasion. Giovanni Paisiello too had been in St. Petersburg since the end of the previous year, because he had to stage a play, maybe to celebrate the same event, and he asked for Casti's collaboration for the purpose. Later Casti collaborated with Antonio Salieri too. Between 1784 and 1786 he composed a successful series of comic melodramas: *Lo sposo*

burlato and Re Teodoro in Venezia for Paisiello; La grotta di Trofonio and Prima la musica e poi le parole for Salieri. Unfortunately Casti's working relationships with these great composers did not last long, also due to the historical upheavals of that time, so he could not have some of his best librettos set to music, such as the unedited *I dormienti*, *Catilina*, *L'Orlando furioso*, *Rosmunda* and *Bertoldo*. In my study I wanted to analyse exactly these librettos, and especially the libretto of *Orlando Furioso*, worthy of praise both from a literary and a dramatic point of view.

Casti's theatre production has a very strong individual mark, undeniable originality and unusual vitality. Farce, comedy, satire, epic and historical parody are treated with equal easiness. Comic spirit filters through the various situations and phrases, it peeps out from behind tragic expression, it suddenly comes out of the most serious scenes and springs from the most different sources. In the *Novelle* (1766) one can see only part of Casti's inexhaustible creativeness; nevertheless Casti as a man and as a poet was judged only in relation to his most popular works: *Gli Animali Parlanti* and *Poema Tartaro*. As a man he was said to be immoral and as a poet he was considered careless, ineffective; only few were able to appreciate adequately this great artist in relation to his melodramas. As a matter of fact, only two of them were published during Casti's lifetime and when, in 1803 and 1824, five of the ten librettos composed by him were put out to be printed, there were not many readers and public opinion did not change towards the abbé. Invectives from Parini, Foscolo and Da Ponte, just to mention only some critics, did not spare the poet. Therefore Casti appeared like a man who had to be handled with care, a libertine, a lewd person; this opinion is so deeply rooted that

generally, even today, the name of the abbé is linked to reproach and blame.

However an artist cannot be judged only on the basis of the quality of his works (especially if one does not know all of them), without considering circumstances and the context in which he lived, his time, his intents. Corruption of eighteenth-century society tolerated and was delighted at some forms of “audacity” whose more or less artistic form was an easy passport to refined high classes. Those bored young ladies, voluptuously lying in the subtle half-light of an elegant drawing room, were really interested while listening to juicy short stories, lightly and maliciously enriched with details, that their gallant admirers told them, to distract them from the boring madrigals. If the severe Parini himself, who criticised so much the dissolute morals of his contemporaries and branded Casti in a famous sonnet, sometimes gave in by writing some verses which were anything but chaste, could Casti, whose temperament was completely opposite to Parini’s, anything but moralistic, resist to the temptation to gain popularity by adhering to the tastes of his time? Besides, friendships and relationships that Casti made during his adventurous life and the warm reception he found with the most illustrious figures of his time demonstrate that he was appreciated not only as a poet but also as a man. Certainly he did not lead an exemplary life, but the fact of becoming Metastasio’s successor in the post of Caesarean Poet, was the main cause of jealousy and envy of his numerous rivals.

In his librettos, but especially in Orlando, Casti looks lively and free from any bond; his intuition allowed him to achieve the real temper of comic opera, in its brevity, clearness of development, excellent arrangement of comic effects and it is interesting because Casti’s temperament perfectly suited to this genre. When it peeps out

of these melodramas, satire shines thanks to the vividness of execution. It is also interesting to notice that, generally, surface satire, inserted in an action, makes it more effective for the spectator whose mind cannot linger for a long time on the facts which flow rapidly before his eyes. But most of all, Casti is extraordinarily original in choosing his subjects. His fantasy moves freely in the present and the past and enfolds Margolfa and Cicerone, Teodoro and Don Totoro, Cublai and Orlando in the same wave of comic spirit. Most of his plays seem to be improvisations and, in fact, they have the same inimitable spontaneity.

Appendice

Orlando Furioso, libretto originale di G.B. Casti

Dramma eroicomico

Argomento: *Il soggetto del presente dramma, con tutti i suoi principali avvenimenti e coi personaggi che ne formano il dialogo, è interamente tratto dall'Orlando furioso dell'immortale Ariosto, poema generalmente conosciuto ed ammirato. Due sole sono le variazioni per cui il dramma si slontana alquanto dalle tracce segnate dal poeta. L'una è l'ambasciata di Ferraù presso Carlo Magno, introdotta per ravvicinare più naturalmente, nel breve tempo che si permette a un dramma di trascorrere, Ferraù con Carlo, coi Paladini, e specialmente con Gano. L'altra consiste nel personaggio d'Eginardo, sostituito al Pastore del poema, che diè ricovero nella sua capanna ad Angelica e Medoro: perché si è creduto che un personaggio sì celebre nella storia, come Eginardo, sia capace di conciliare al dramma stesso un maggiore interesse. Il resto è sì noto, che non ha bisogno d'alcuno schiarimento o spiegazione.*

Interlocutori

Carlo Magno;

Paladini: Orlando, Rinaldo, Gano e Astolfo;

Ferraù: *Ambasciator dei Mori*;

Angelica;

Medoro;

Eginardo: *già precettore e segretario di Carlo Magno, poi ritirato a vita solitaria in campagna*;

Coro di Paladini e del seguito di Carlo Magno;

Coro di pastori e contadini;

La scena si rappresenta in Parigi e sue vicinanze.

ATTO PRIMO

SCENA I – *Sala Regia. Carlo Magno, Orlando, Rinaldo, Gano, e corteggio di Paladini; poi Ferraù, ambasciator de' Mori.*

Gano: Signor, è qui l'ambasciator de' Mori. *(entrando)*

Carlo Magno: Entri.

Rinaldo: Gran seccatori!

Ferraù: *(entrando, accompagnato da detto Gano, e seguito da corteggio di Mori)*

Sei tu Gano? *(piano a Gano)*

Gano: Sì, taci; non mostrar di conoscermi per ora. *(piano a Ferraù)*

Carlo Magno: Chi sei? Che vuoi, figliuolo?

Ferraù: Di nascita spagnolo,
di setta saracino,
al figlio di Pipino,
a nome di Marsilio e d'Agramante,
ambasciator vengh'io;
se chiedi il nome mio,
il nome mio è Ferraù; e quando
s'è detto Ferraù, s'è detto molto.

Orlando: Certo un matto è costui.

Rinaldo: Non dargli ascolto. *(a Carlo)*

Carlo Magno: T'accheta: ambasciator non porta pena;
abbiasi di parlar libertà piena. *(a Rinaldo)*

Della tua mission l'oggetto grande
in che dunque consiste? *(a Ferraù)*

Ferraù: In due domande.

Carlo Magno: Esponi.

Orlando: Udiam cosa pretende. (*da sé*).

Ferraù: Io chiedo

che, per punto primiero,

del saracino impero

la Francia immantinente

si renda tributaria e dipendente. (*tutti ridono*) Che! Voi ridete?

Rinaldo: Oh, questa sì ch'è tonda!

Orlando: Domanda pazza!

Carlo Magno: Udiamo la seconda.

Ferraù: La seconda domanda

v'intima, e vi comanda,

di rilasciar Angelica

che prigioniera ritenete a torto,

senza titolo o diritto.

Carlo Magno: E quale è il diritto che vi avete voi?

Ferraù: Molti; ma se non ve ne fosser altri,

evvene un sol, che val per tutti, e a tutti

ogni qualunque sia diritto contrasta.

Carlo Magno: E qual?

Ferraù: Ferraù l'ama e tanto basta.

Orlando: Tu!

Ferraù: Sì.

Rinaldo: Tu, sì gentil!

Orlando: Tu, sì galante!

Ferraù: Io, sì.

Carlo Magno: Ma dì, sei corrisposto amante?

Ferraù: Io l'amo e m'ama anch'ella.

Rinaldo: Ella ama te?

Ferraù: Sì, me; quali stupori?

Orlando: Te, con quei modi tuoi?

Rinaldo: Te, con quel grugno?

Ferraù: Sì, m'ama, e il sosterrò coll'armi in pugno.

Orlando: Follie! (*da sé*)

Carlo Magno: Qual maraviglia? (*a Orlando*)

Rinaldo: Come? (*a Carlo*)

Carlo Magno: La donna al peggio ognor s'appiglia. (*a Rinaldo*)

Ferraù: Omai dunque alle corte:

o soddisfatte a quanto io v'ho proposto,

o sotto la città vedrete tosto,

a sterminarvi pronti,

Marsilio ed Agramente, re de' Mori,

con quattrocentomila ammazzatori;

né resteran vestigi

dell'altera Parigi.

(*tutti ridono di nuovo*)

Non so se, come pronti ai scherni siete,

pronti sarete a trattar l'asta e il brando.

Orlando: Teco a garrir non s'avvilisce Orlando.

Carlo Magno: Ferraù, deh, coteste

minacce intempestive, inopportune,

pei timidi riserba e per gl'imbelli.

Torna a chi ti mandò: dì lor che invano

alme intrepide e forti

tentasi intimorir; l'arme e il valore

in aperta tenzone

fra noi deciderà la gran questione.

Rinaldo: Vengano pure i Mori e i Saracini,

e vedrai come Carlo e i Paladini,

alla vittoria sempre accostumati,
cangian gli ammazzatori in ammazzati.

Carlo Magno: Udisti? *(a Ferraù)*

Ferraù: Udii; dicesti tutto?

Carlo Magno: Dissi.

Ferraù: Pensasti ben?

Carlo Magno: Pensai.

Ferraù: Dunque guerra fra noi decisa è omai.

Di Marte in campo aperto
venga Rinaldo e Orlando;
vedrem chi fia più esperto
a menar l'asta e il brando,
e se chi il labbro ha pronto
pronta ha la mano ancor.

Dei Paladin mi rido.

Tutti, e ciascun, gli sfido;
del folle ardir la Francia
si batterà la guancia,
e del comune affronto
sarò vendicator. *(parte)*

Gano: *(nel partire che fa Ferraù, l'accompagna fino alla scena, e piano gli dice)*

Pria che alcun mio pensier non ti palesi,
amico ancor non slontanarti.

Ferraù: Intesi.

SCENA II- *Carlo Magno, Orlando, Rinaldo, e corteggio.*

Carlo Magno: So che voi muover deve a riso e a sdegno
il folle di costui
millantator schiamazzo.

Orlando: Ben da prima il diss'io ch'egli era un pazzo.

Coro: Le minacce ardimentose
d'arrogante vantatore
in forti alme, e coraggiose,
muovon sdegno, e non timor.

Carlo Magno: A nobil petto ogni timore è ignoto.

Rinaldo: Che amo Angelica è noto,
onde colui che brama?

Orlando: Più noto è al mondo inter che Orlando l'ama.

Carlo Magno: Guerrieri invitti, ah, non v'infetti il core
rivalità d'amore;

l'energica vostr'indole volgete
a più alto oggetto, e assai di voi più degno:
da voi la patria e il regno,
nell'estremi perigli,
da voi, incliti figli,
salvezza attende, e non l'attende invano.

Tutti: Viva re Carlo, imperator romano.

Carlo Magno: Della città alle mura
s'apprestano i nemici;
fra l'ombre della notte assaliremo
i primi accampamenti;
colti improvvisi, e da stanchezza oppressi,
dai vostri bracci invitti

fian bentosto sconfitti:
tu conduci, Rinaldo,
la valorosa gente
che di lungo riposo impaziente
sotto le mura di Parigi accampa,
e che menasti in guerra
di Scozia e d'Inghilterra,
ed assalisci, risoluto e franco,
dell'inimico campo il destro fianco.

Rinaldo: Intesi; il resto compirà il mio brando.

Carlo Magno: Tu, valoroso Orlando,
a un tempo stesso, delle urbane squadre
in città ripartite e nei quartieri
prendi la miglior parte e, inaspettato,
assalisci dell'oste il manco lato.

Orlando: La vittoria è sicura:
su questa invitta spada Orlando il giura.

Carlo Magno: La direzion del combinato assalto
e il supremo comando io mi riserbo;
e, collo stuol de' Paladini miei,
accorrerò sollecito, opportuno,
ove l'uopo m'appelli.

Gano: Ah, frena, o Sire,
il magnanimo ardire;
la real tua persona,
delle squadre e del regno anima e vita,
custodisci e conserva; il valor nostro
tu regola e dirigi
coi savi ordini tuoi, col tuo consiglio,

e non esporti al marzial perielio.

Carlo Magno: Alla comun salvezza ed alla gloria
anch'io concorrer voglio,
colla mente non men che colla mano.

Tutti: Viva re Carlo, imperator romano.

Carlo Magno: Della città, frattanto,
Gano vegli alla guardia e alla difesa,
se all'assalto il nemico
d'appressarsi pur osa.

Gano: Sulla mia fé riposa.

Orlando: Carlo ancor non apprese
a conoscer la fede maganzese. (*da sé*)

Rinaldo: Colui, se comprator trovar potesse,
non sol Carlo e Parigi venderia,
ma tutta quanta ancor la monarchia. (*da sé*)

Carlo Magno: Quei che più si distingue
sovra gli altri guerrier nella tenzone
abbia Angelica bella in guiderdone;
di Gano alla custodia
s'affidi intanto il prezioso pegno,
finché sia premio al pretensor più degno.

Rinaldo: Nel mio brando confido e nel mio braccio.

Gano: Orlando, e tu?

Orlando: Ed io non parlo: faccio.

Carlo Magno: Colei che in sen v'accese
un amoroso ardor,
a gloriose imprese
v'armi la mano e il cor.

Rinaldo: Della gran lite in campo

Deciderà Gusberta;
la mia vittoria è certa
nell'armi e nell'amor.

Orlando: Di Durlindana al lampo,
poco la gran contesa
restar dovrà sospesa,
s'ella è pur dubbia ancor.

Carlo Magno, Orlando e Rinaldo (a tre): Stimol d'amor, di gloria,
Orlando e Rinaldo (a due): punge il natio valor.

Carlo Magno: punga il natio valor. *(insieme)*
(mentre Orlando e Rinaldo partono, e Carlo s'incammina per partire anch'egli, si canta il seguente coro spartitamente)

Parte del Coro: Più ardito il guerriero
affronta la morte,
se volge il pensiero
a rara beltà.

Tutti: E premio del forte
la bella sarà.

Parte del Coro: Contento ed altiero,
fra dolci ritorte,
è un cor prigioniero
di rara beltà.

Tutti: E premio del forte
la bella sarà.

Parte del Coro: Il fato severo,
la barbara sorte,
rispettan l'impero
di rara beltà.

Tutti: E premio del forte

la bella sarà.

(nell'atto che Carlo sta per entrare, Gano, che lo siegue, vedendo venire Angelica dalla parte opposta, lo trattiene)

SCENA III - *Angelica, con seguito di donne, Carlo, e Gano.*

Gano: Signor, t'arresta, Angelica s'appressa;
ben giusto ei par che di tua bocca stessa
intenda il suo destin.

Carlo Magno: Venga, l'attendo.

Angelica: Fin a quando, Signor, fra queste mura,
me, regina e straniera,
quasi vil prigioniera,
ti piacerà di ritener?

Carlo Magno: Perdona,
bell'Angelica; sai di quanta forza
presso tutte le genti ognor sia stato
di guerra il diritto, e la ragion di Stato.

Angelica: So che col titol spesso
di ragion, e di diritto,
la violenza copresi e il delitto.

Carlo Magno: Placa il tuo cruccio; ai rari
tuoi pregi, alla beltà che non ha pari,
i cuor più duri e schivi ardon d'amore.

Angelica: Né de' disastri miei quest'è il minore.

Carlo Magno: Certo le grazie tue non dee sperare
un merito volgare; ond'è pur giusto
che sol famoso eroe te in premio ottenga,

che per valor, per gloriose gesta,
sovra tutti i campion del franco regno,
di te, dell'amor tuo, si renda degno.

Angelica: Dunque di me disponi
come di schiava tua, se ben m'avveggiò.

Carlo Magno: Alla tua gloria e all'onor tuo proveggio;
intanto Gano, a cui
la difesa affidai di queste mura,
come conviensi a eccelsa e regal donna,
sollecita di te prenderà cura.

Gano: Certo, Angelica bella, è mia gran sorte
Quella che a' tuoi servigi or mi destina.

Angelica: Dunque agli altrui voleri,
me, libera e regina,
assoggetta dispotico comando?

Carlo Magno: Deh, non voler, ti priego, a cotal segno,
ingegnosa a tuo danno,
darti in preda all'affanno;
e con tranquillità, saggia qual sei,
attendi il ben che t'offre e ti prepara
amico il ciel, cui la sorte è cara.

Su di te la sorte amica
ha profusi i doni suoi;
e ostinata esser tu vuoi,
di te stessa ognor nemica
ed ingrata al suo favor?
Fra pensieri tetri e neri
rattristarti ognor vorrai?
Deh, serena i mesti rai

e consola il rio dolor.

E non farti un mal verace

d'un'immagine fallace

di chimerico malor.

(parte Carlo Magno con tutto il suo corteggio, e restano solo Gano e Angelica con le donzelle del suo seguito).

SCENA IV – *Angelica e Gano.*

Gano: Dunque...

Angelica: Il mio carcerier, dunque, tu sei,
che a' violenti altrui desir protervi
me, ripugnante vittima, riservi?

Gano: A torto, o bell'Angelica, m'accusi;
odimi prima, e poi
giudicherai di me. Coteste ancelle
si ritirin per poco
affin che teco libero favelli.

Angelica: Ritiratevi, amiche. *(alle donzelle, che partono)*
Favella pur.

Gano: Gano, d'ogni altro a paro,
i rari pregi tuoi conosce e ammira;
non io, però, gli amanti tuoi t'han tolta
la libertà, la pace; or io, se vuoi,
e pace e libertà render ti voglio.

Angelica: M'inganni.

Gano: E perché mai
Ingannar ti dovrei? Giovine e bella,

di gran stato signora,
di tua sorte infelice
sento in mio cor pietà.

Angelica: Pietà tu senti?

Sei tu il primo a sentirla;
negli altrui cor destai
sovente un folle amor, pietà non mai.

Gano: Ebben, m'ascolta, e lo vedrai; fra l'ombre

Della notte imminente
Carlo, co' suoi guerrieri, il saracino
campo assalir decise;
qualunque della pugna
l'esito sia, ben altra
cura gli occuperà, e ad altri oggetti
sarà la loro attenzion rivolta.

Allor fia mio pensier che tu ten possa,
inosservata e sola,
uscir dalla città.

Angelica: Qual m'offri aspetto
di non sperata gioia e di diletto!
Quai grazie!...

Gano: Tronca omai gli indugi vani;
va, ti prepara, e appena
vedrassi in oriente
biancheggiar dell'aurora il primo albore,
io t'aprirò la via
alla bramata libertà; tu, cauta,
custodisci il segreto.

Angelica: L'insigne tua pietà...

Gano: Or non è tempo
d'inutil cortesia;
sol prevenir ti deggio
che Rinaldo ed Orlando, e altri importuni
amanti tuoi, di te verranno in traccia;
bada, Angelica, ah, bada
che qualcun di costor non ti incontri,
e di nuovo di meni
prigioniera a Parigi.

Angelica: Non dubitar: ben noti a me son tutti
gli obliqui calli e le remote strade;
per boschi, e monti, e valli,
soletta, errai gran tempo, e a me non manca
coraggio ed abitudine al perielio,
e gli astri amici mi daran consiglio.
Tu mi riempi l'alma
d'insolito vigor.
Tu la perduta calma
rendi all'afflitto cor.
Veggio per te risplendere
di dolce speme un raggio,
di gioia e di coraggio
propizio apportator. (*parte*)

SCENA V - *Gano, solo.*

Gano: Mirabile pensier! Grata in tal guisa
Angelica mi rendo e, a un tempo stesso,
l'amico Ferraù m'obbligò, e in lui
mi preparo un appoggio,
se di Parigi a impossessarsi i Mori
giungesser mai; ma inoltre
(e questo è il grande e il principal mio scopo)
Rinaldo, Orlando e gli altri,
di costei follemente innamorati,
non così tosto ne sapran la fuga,
sicuro io son, che correranle appresso,
se occor, sino al Catai; così slontano
questi orgogliosi pazzi,
che appo il popolo e presso
il buon re Carlo stesso
usurpan tutto il credito e gli onori;
allor senza rival, di Carlo al fianco,
arbitro dell'impero,
solo io rimango; impreveduta fuga
che si creda io farò. Sfuggono a Carlo
finezze tai: pensier malizioso,
inquieto sospetto in lui non regna;
franco, leal, verace,
non come esperto cortigian sagace,
ma, come prence suol, giudica il mondo:
stassi all'esterno, e non s'interna al fondo.
Oh, util accortezza!

Tu sola porgi all'uom consiglio e aita,
nell'incerto cammin di nostra vita.

SCENA VI - *Ferraù, e detto.*

Ferraù: Gano, qui solo alfin pur ti ritrovo.

Gano: Amico Ferraù...

Ferraù: Dimmi, possiamo
in liberi discorsi in questo loco
sicuri intrattenerci?

Gano: Sì, già tutti partir; di gravi affari
occuparsi dovrai, né qui per ora
tornar potrai; liberamente insieme
favelliam pur.

Ferraù: Con qual piacere, o Gano,
io ti riveggio.

Gano: Omai
son quattro lustri che, viaggiando, venni
alla corte di Cordova, e più mai,
amico Ferraù,
d'allora in poi non ti rividi più.

Ferraù: Tosto però ti riconobbi.

Gano: E tosto
te riconobbi anch'io,
benché tu fossi allora
ben più giovin di me. Rammenti come
lieti vivemmo in quella reggia insieme?

Ferraù: Sì, sì, me ne ricordo.

Gano: Oh, quelli, quelli
erano i tempi belli!

Ferraù: Comunque sia, lasciam le cose antiche;
del presente parliam.

Gano: Sì, del presente
parlar ti voglio appunto: oggi io ti posso
render due gran servigi.

Ferraù: E quali?

Gano: Ascolta:
vedi che il dì già cade; e non pertanto
dalla città tu dei
uscir ben tosto; e sai perché?

Ferraù: Perché?

Gano: Perché Carlo non vuol che tu t'avveda
dei militar preparamenti, ond'egli,
coll'urbano presidio,
coi Paladini suoi,
e colla truppa ausiliar, che accampa
fuor della porta oriental, disponi
d'assalir nella notte il campo vostro
che, stanco dal cammino e bisognoso
di sonno e di riposo, ei si lusinga
trovar non preparato alla difesa.

Ferraù: Sì? Vado tosto ad avvertirne...*(in atto di partire)*

Gano: Attendi;
l'altro servizio assai maggior non sai.

Ferraù: Ebben, dunque, favella.

Gano: Ignorar tu non puoi
che tutti i nostri eroi più prodi e forti

sono tutti galanti,
e d'Angelica amanti, ad han per lei
spesso brighe fra lor.

Ferraù: Io l'amo, e amarla
altri osa pur?

Gano: Tu mi fai rider: osa.
Carlo che ha sol fra tanti
una dose di senno e di buon senso,
per por fine ai litigi,
qual geloso deposito l'ha posta
sotto la mia custodia, acciò che in premio
l'ottenga chi di lor nel gran conflitto
date avrà di valor più eccelse prove.

Ferraù: Io la torrò, se fosse in braccio a Giove.

Gano: Bravo; ma senti: in tuo riguardo io penso
di porla in libertà; tu farai poi
quel che credi e che puoi.

Ferraù: Oh, caro amico,
quanto grato ti son! (*l'abbraccia con trasporto*)

Gano: Sibben; ma senti:
i nostri formidabili guerrieri,
erranti cavalieri,
i Rinaldi, gli Orlandi andranno in traccia,
e se...

Ferraù: Chi, temerario,
contrastarla oserebbe a Ferraù?

Gano: Altro non ti dirò; pensaci tu.
Ti prevengo però che questi pazzi
Son di tanto valor, di tanta possa...

Ferraù: Lasciane a me la cura; io non pavento,
se anche il diavol venisse in carne e in ossa.

Gano: Buon, buon, ma parti, omai,
che la notte s'imbruna.

Ferraù: Amico, addio.

Ti ringrazio e t'abbraccio.

(l'abbraccia di nuovo)

Esser già parmi alla mia bella in braccio.

Di già in braccio alla bella che adoro,

gioir parmi felice e contento;

di già l'alma di giubilo sento,

esultando, brillarmi nel sen.

Tremi il folle, sia franco, sia moro,

se involarmi sol pensa il mio ben.

È deciso che pera, che cada,

di mia spada al terribil balen. *(parte)*

SCENA VII – Gano, solo.

Gano: Evviva i pazzi! O senno, o divin senno,
dove diavol sei ito?

In qual pianeta hai tu fisso il tuo seggio?

Fra gli uomin sulla terra io non ti veggio.

V'è chi ha ingegno, chi ricchezza,

chi talento, chi bellezza,

chi potere, chi sapere;

questi ha flemma, quegli ha foco,

ma giudizio ve n'è poco,

poco e raro sempre fu.
Il filosofo, l'artista,
il politico, il giurista,
il soldato, il letterato,
il mercante, il sarto, il cuoco,
il plebeio ed il patrizio,
credon tutti aver giudizio;
ma il giudizio è raro e poco
in chi crede averne più. *(parte)*

SCENA VIII – *Notte. Vasta campagna, veduta esteriore della città di Parigi al di là d'un ponte sulla Senna. Dalla banda opposta, parte dell'accampamento saracino in lontananza. Orlando esce dalla città e, traversando il ponte colla sua truppa, la colloca in ordinanza; mentre lo stesso fa anche Rinaldo, che contemporaneamente, colla sua divisione, esce dalla parte sinistra del ponte; e infine esce parimente dalla città Carlo coi suoi Paladini e, giunto al basso, da un luogo elevato parla ai soldati. Carlo Magno, Orlando, Rinaldo.*

Carlo Magno: Valorosi guerrieri, a voi commessa
della patria e del regno è la salvezza.
Empio crudel nemico
a torvi or vien i propri ben, la vita.
Il valor vostro usato
dell'ingiusto aggressor fiacchi l'orgoglio.
Io stesso, io stesso voglio aprir la strada
alla pronta vittoria,
che vi coronerà d'immortal gloria.

Coro di soldati: Guidaci al fier cimento,
o duce invitto e forte;
il periglio di morte
per noi terror non ha.

Carlo Magno: Alla terribil voce
che lo disfida all'armi,
il saracin feroce
impallidir dovrà.
E trionfanti insieme
tornar con voi già parmi;
i voti miei, la speme
il ciel coronerà.

Orlando e Rinaldo (a due): Dell'affrican, dell'arabo
io fiaccherò l'orgoglio;
sostegno del tuo soglio
il braccio mio sarà.

Carlo Magno: I voti miei, la speme
Il ciel seconderà.

Coro di Soldati: Guidaci al fier cimento,
o duce invitto e forte;
il periglio di morte
per noi terror non ha.

*Orlando da una parte e Rinaldo dall'altra vanno ad assalire
l'accampamento nemico al suono di guerriera strepitosa sinfonia. Si
vede in lontananza l'assalto. Parte dei Mori, condotti da Ferraù,
respingono i Franchi. La pugna s'incalorisce. Allora si muove Carlo
Magno, e va addosso al nemico, che sempre più s'ingrossa. Nel*

maggior calore del combattimento si chiude la scena e termina l'atto primo.

ATTO SECONDO

SCENA I – *Vasta campagna, come alla scena ultima dell'atto primo. Tende, carri, e altri attrezzi di guerra rovesciati, e sparsi avanzi di seguita battaglia. Corpi morti e semivivi giacenti a terra, fra i quali Medoro. Aurora che comincia a spuntare e va sempre più rischiando l'orizzonte. Si vede aprire la porta della città, ed uscir Gano, ed appresso lui Angelica.*

Gano: Vieni pur francamente;
vieni sicura sei:
or vanne ove tu vuoi.

Angelica: Qual io potrei
del grato animo mio...

Gano: Tronca gli indugi, e va felice; addio. *(rientra in città)*

Angelica: *(avanzandosi sul ponte, discende al piano)*

Eccomi ancor di nuovo
abbandonata al mio destin crudele;
oh, qualunque tu sei, beltà infelice,
dono infausto del ciel, da cui proviene
ogni disastro ed ogni mia sventura,
ah, fossi tu rimasta eternamente
nell'ultimo Catai, e nei più interni
reconditi recessi della reggia
di Galafron mio genitor, celata,

che or, fra mille perigli,
vagando non andrei, raminga e sola,
al caldo giorno e al raggio della luna,
fatta scherzo d'instabile fortuna!
Queste son le pianure, ove poc' anzi
Cadder vittime tante
dell'umana follia che col pomposo
titol di gloria la ferocia onora.
Ma qual, fra sì frequenti
spettacoli d'orrore, alla dubbia ombra
della notte cadente,
vegg'io soave aspetto
d'esangue giovinetto!
Oh, come ben s'unia su quel semblante
bellezza e gioventù! Oh, quante grazie
morte crudel d'un colpo sol distrusse!
Oh, come bello sembra
anche il pallor di morte in quelle membra!
Ahi, sventurato giovine,
qual mai desir t'ha spinto
in disperata guerra?
Or tu qui giaci estinto
In peregrina terra,
e ad immatura morte
te trasse iniqua sorte
nella più verde età.
Forse in region lontana
l'amante sposa intanto,
in preda al duolo, al pianto,

voti per te farà.

Misera! Oh, come vana

Le speme tua sarà!

Chi sa che ancor non resti

Alcun di vita in lui sopito germe.

Balsamo salutare, che ho meco,

mi vò provar d'infondere

nelle ferite sue; così potessi,

infelice garzon, così potessi

renderti spirto e vita.

Medoro: Oh, Dio!

Angelica: Respira.

Medoro: Chi mi presta aita?

Angelica: Apri i lumi, garzon; aprili, e torna

le dolci a respirar aure del giorno.

Medoro: E chi sei tu che tanto

pietosa a me ti mostri?

Sei tu ninfa? Sei dea? Ché certamente

Cosa mortal agli occhi miei non sembri.

Angelica: non t'agitar; statti per or tranquillo.

Medoro: E qual mai qua ti trasse astro benigno,

mio nume tutelar?

Angelica: tutto saprai;

or tu qui, esposto al crudo aere aperto,

più lungamente rimaner non dei;

albergo pastoral veggo non lungi

alla falda del colle; ivi opportuno

troverem forse all'uopo tuo ristoro.

Andiam colà: ti farò scorta io stessa,

io ti farò sostegno al debil fianco;
ciò che può medic'arte,
tutto a tuo pro l'impiegherò; tu, intanto,
l'ilarità primiera
riprendi omai; fatti coraggio, e spera.
Vago garzon, deponi
l'affanno e lo squallor,
e la man porgi ai doni
di sorte assai miglior.

Medoro: Già, tua mercé, s'avviva
in me il natio vigor,
come, alla pioggia estiva,
illanguidito fior.

Angelica: Piova dagli astri amici
sopra di te il favor.

Medoro: Sotto i tuoi cari auspici,
sarò felice ognor.

Angelica e Medoro (a due): Di tenerezza un moto
Inusitato, ignoto,
sento, che in dolce palpito
m'agita e scote il cor.
Ah, dentro il sen nasconditi,
se mai tu fossi amor. (*partono*)

SCENA II – *Ferraù, solo. Dal fondo della scena, dalla parte opposta al ponte.*

Ferraù: Che nottata infernal! S'è combattuto

come cani arrabbiati e, se alla fine
i Saracin costretti
furo a piegar dei Paladini a fronte,
certo colpa non è di Ferraù,
ma non pensiamoci più; fuor di Parigi
Angelica a quest'ora esser dovrai,
se di me Gano non s'è preso gioco:
è maganzese, me ne fido poco.
Basta, vedrem; quinci la ronda attorno
andrò facendo intanto;
girerò, cercherò, dimanderò,
forse la troverò ; tal impazienza,
smania tal, foco tal mi sento addosso,
che inver più non ne posso;
qualche stregoneria costei m'ha fatto:
ne sono innamorato come un gatto. *(parte)*

SCENA III – *Rinaldo, solo, che esce dalla città, traversa il ponte, e viene avanti.*

Rinaldo: Appena dopo la notturna pugna,
ritornato in città, quand'io credea
Angelica ottener per giusto premio
del mio valor, intendo
ch'ella improvvisamente
sparita è da Parigi; io giurerei
che una furfanteria di Gano è questa;
ma pur che far? Irresistibil forza
di lei mi spinge in traccia,

ancor che dovess'io correrle appresso
oltre l'Indo, oltre il Gange. Io senza lei
viver non posso, e un tempo
soffrirne la presenza io non potea.
Io ti provo in me stesso,
o strano, o inesplicabile, o stupendo
fenomeno d'amor, ma non t'intendo.
Giusto ciel, e qual mai provo
inquietudine nel core?
Qual da un tempo mangiamento
in me sento affanno nuovo?
È pazzia, ovvero amore,
che penar mi fa così?
Tempo fu che per costei
Ripugnanza in cor m'avea;
di costei la sola idea,
per ignota antipatia,
turbò sempre i pensier miei;
ogni moto, ogni suo vezzo
di ribrezzo il cor m'empì.
Or per lei provo una smania
che avvicinasì all'insania,
un desir sì tormentoso
che mi toglie ogni riposo,
che mi strazia notte e dì.
Se presente la vegg'io,
mio cervel, mio senno, addio;
resto estatico ed astratto,
più non parlo, sembro un matto.

Non la veggio, molto peggio;
di lei cerco, di lei chieggio,
vo in delirio, mi dispero;
lì sta fisso il mio pensiero,
la mia lingua batte lì.
Alme, o voi che amor sentite,
se i sintomi ne capite,
deh, mi dite, cos'è mai
ciò ch'io provo e ch'io provai?
Questa strana frenesia,
ella è amor, ella è pazzia,
che penar mi fa così?

(Rinaldo, volendo partire, vede da lontano venir Ferraù, e s'arresta)

SCENA IV – *Ferraù che, vedendo da lontano Rinaldo, s'arresta, e detto.*

Ferraù: Se l'occhio non m'inganna...

Rinaldo: Se non erro...

Ferraù: Quegli è Rinaldo.

Rinaldo: E quegli Ferraù.

Ferraù: Cavalier, chi sei tu? *(avanzandosi)*

Rinaldo: Son un che non ti teme.

Ferraù: Spiritoso davver.

Rinaldo: Rinaldo io sono.

Ferraù: E Ferraù son io,
che men di te non vale,

e d'Angelica amante, e tuo rivale.

Rinaldo: Dunque a battaglia; chi di noi più sia
degno di lei, e chi di noi più vaglia
deciderà il valor.

Ferraù: Dunque battaglia...

*(Si battono e, dopo alcuni colpi, Ferraù si stacca da Rinaldo, e dice
come segue)*

Cavalier, se t'aggrada, i colpi e l'ire
Suspendiam qualche istante, e stammi a udire.

Rinaldo: Parla.

Ferraù: Noi qui ci siamo posti a rischio
D'accopparci l'un l'altro inutilmente;
chiunque sia che vincitor rimanga
qual inutil mai trar può dalla vittoria?
Fugge Angelica, e intanto
capitar potrebb'ella in mano altrui.

Rinaldo: *(Non dice mal costui)*. Ebben, che fare?

Ferraù: Cerchiamola, troviamola, e di poi
a chi ella spettar reggia
disputerem tra noi,
come e dove ti piaccia.

Rinaldo: Sì, si faccia così.

Ferraù: Così si faccia.

Rinaldo: Acquistarmi saprò colla spada
sì bel premio d'amore e di gloria. *(da sé)*

Ferraù: Col vigor del mio braccio la strada
saprò farmi a sì nobil vittoria. *(da sé)*

Rinaldo e Ferraù (a due): Non mi pasco di bubbole vane,
e confido nel proprio valor. *(ognuno da sé)*

Ferraù: Ma se vince quel fede di cane...(*da sé*)

Rinaldo: Ma se vince quel muso di micco...(*da sé*)

Ferraù: Da me stesso mi strozzo o m'impicco. (*da sé*)

Rinaldo: Per dispetto nel fiume m'affogo. (*da sé*)

Ferraù e Rinaldo (*a due*): L'alme grandi han bisogno di sfogo,
quando è lesa la gloria e l'amor. (*ognuno da sé*)

SCENA V - *Casa rustica. Angelica, Medoro, ed Eginardo.*

Eginardo: Dunque tu sei l'Angelica famosa,
figlia di Galafron, re del Catai.

Angelica: Sì.

Eginardo: Le avventure tue son strane assai.
E tu chi sei, vago garzon? (*a Medoro*)

Medoro: Medoro
è il nome mio; nacqui in Alger, di padre
mercante e ricco; giovanil desio
di gloria marzial m'accese il core;
con Cloridan, mio fido amico, in Francia
Agramente seguì; la scorsa notte,
pugnando insieme, egli rimase estinto;
semivivo, ferito, esangue io giacqui,
finché colà poc'anzi amica sorte,
per ritorni da morte
e rendermi felice,
trasse la bella mia benefattrice.

Eginardo: Or che sposi voi siete, il ciel benigno
sparga d'oblio le avversità passate,

e vi colmi di gioia e di piacere.

Angelica: Ma tu fa che anche noi possiamo omai conoscere il nostr'ospite pietoso.

Eginardo: Il desir vostro a compiacer non tardo;
nacqui in Lamagna, e m'appello Eginardo...
(*si sente battere alla porta*)

SCENA VI – *Rinaldo, fuori di casa, e detti.*

Medoro: Ohimè, qual strepito
sento alla soglia!

Eginardo: Par che a dispetto
faccian romor.

Angelica: Ah, che nel petto
come una foglia
mi trema il cor!

Rinaldo: Apri, o del bosco
abitator.

Eginardo: Non ti conosco.
Chi sei? Che vuoi?

Rinaldo: Rinaldo sono.

Medoro: Miseri noi!

Angelica: Oh, come al suono
di cotal nome,
misera, oh, come
gelo d'orror!

Medoro: Colpi raddoppia.

Eginardo: Or tu ritirati,
amabil coppia,

nello stanzino
ch'è qui vicino.
Per pochi istanti,
ascosa e tacita,
colà rimanti
senza timor.

Angelica e Medoro (*a due*): Nella stanzetta
entriam di fretta.

Rinaldo: Apri sollecito,
apri, o pastor.

Eginardo: Or vengo, acquetati.

Angelica e Medoro (*a due*): Apri, e rimandolo
subito fuor.

Eginardo: (*insieme ai due*): Apro, e rimandolo
subito fuor.

Rinaldo: Che veggio, o ciel, m'inganno?
Eginardo sei tu? (*entrando*)

Eginardo: Sì, quello io sono.
E qual ragion, prode guerrier, qual voglia
ti trasse a questa solitaria soglia?

Rinaldo: Di fuggitiva
vaga donzella
per ogni riva
cerco novella;
ove s'asconda
bramo saper.

Eginardo: Sull'altra sponda
della riviera,
poc' anzi correre

donna straniera

vidi su rapido

bianco corsier.

Rinaldo: Bella era e giovine?

Eginardo: Tal mi pareva.

Rinaldo: Ma dimmi: al seguito
non altri avea?

Eginardo: Non più d'un arabo
palafrenier.

Rinaldo: Ver dove già?

Eginardo: Di Piccardia
prese il sentier.

Rinaldo: La vò seguire.

Eginardo: Non v'ho che dire.

Rinaldo: E' il mio bell'idolo.

Eginardo: Non te la toglio.

Rinaldo ed Eginardo (a due): Più non ti voglio
intrattener. (*Rinaldo parte*)

SCENA VII – *Eginardo, Angelica, e Medoro. Partito Rinaldo,
Eginardo chiude la porta, e torna ad Angelica e Medoro, che escono
dallo stanzino.*

Eginardo: Dalla stanzetta uscite,
avventurosi amanti;
lungi da voi sbandite
il torbido terror.

Eginardo, Angelica e Medoro (a tre): Dopo i penosi istanti

torni la gioia al cor.

Angelica: L'interrotto racconto or tu riprendi.

Eginardo: Or, come io vi dicea, nacqui in Lamagna;

Eginardo m'appello,

e assai noto in Europa è il nome mio.

Quantunque principal mia favorita

cura sian stati sempre i dotti studi,

pur ne' miei più freschi anni all'armi attesi,

e acquistai nome di guerrier valente;

poi, di Francia alla corte,

venni e vissi gran tempo,

di Carlo consiglier, maestro e amico,

e onori ottenni e luminosa sorte.

Non insegnai, non consigliai che il giusto

e il ver: l'indole sua, proclive al bene,

fe' sì che in tutto vane

non fur le cure mie.

Angelica : Sì ; di sua corte

fosse Carlo è il miglior.

Eginardo: Certo il più saggio.

Di nuove idee, di lumi

e d'util dottrine io pur tentai

lo spirto ornargli ed arricchir la mente;

ma, sempre involto fra guerriere imprese,

gli erudimenti primi appena apprese.

Alte radici per l'Europa tutta

gettò ignoranza, e tutto

l'entusiasmo nazional si volse

a una gloria ideal, che a suo talento,

a se stesso formò l'uman capriccio;
e consistette allor nel torre altrui
una spada, un cimiero od una lancia
tutto l'onor d'un paladin di Francia.

Medoro: Non furon dunque i tempi ognor gl'istessi?

Eginardo: Cangiano i tempi, e cangia l'uom con essi;
ha ciascheduna età le favorite
opinioni sue, li suoi costumi,
i pregiudizi suoi;
ma quai sieno i peggiori
ancor non lo decisero i dottori.

Angelica: Torna, saggio Eginardo, al tuo racconto.

Eginardo: La dottrina, il saper, che me da tutti
distingue grandemente,
invidia e gelosia
destò ne' miei rivali e, più che in altri,
in Gano di Maganza,
di cui non vidi cortigian più iniquo,
né ingannator più turbolento e obliquo.

Angelica: Eppur cotesto Gan, di cui favelli,
è appunto quei che in libertà mi pose.

Eginardo: Sempre i malvagi, o figlia,
anche nel ben che fanno,
qualche perversa intenzion sempre hanno.

Medoro: Oh, di senno maestro,
quanta dai labbri tuoi saviezza stilla!

Angelica: Prosiegui, dunque.

Eginardo: Allor colla calunnia
e colla furba insidia

dovei lottar continuamente, ond'io
diedi alla corte e alla città l'addio.

Angelica: Molto a corte di te parlar intesi;
ma dimmi, il magno Carlo a te non diede
Imma, sua figlia, in sposa?

Eginardo: Non mi parlar di cosa
che amo ognor resti nell'oblio sepolta.
Sol dirò ch'egli volle,
voll'ella, io la sposai, poscia morì;
e ti basti così;
onde, rimasto allor senza compagna,
mi ritirai soletto alla campagna.
Qua, fra i studi a me cari,
in un riposo libero e giocondo,
vivo lontan dalle follie del mondo.

SCENA VIII - *Ferraù, picchiando impetuosamente alla porta, e detti.*

Angelica: Oh, quai terribili
colpi ripetonsi!

Eginardo: Par che minaccino
la porta abbattere.

Ferraù: Bifolco o buttero,
uomo o diavolo,
che qui soggiorna
apra all'istante.

Eginardo: Qual arrogante

maniera è questa?

Angelica: Forse all'inchieste

Rinaldo torna.

Medoro: Forse di tutto

istrutto fu.

Ferraù: Apri o, per Bacco,

or or dai gangheri

l'imposte stacco,

le getto giù.

Eginardo: Con quella burbera

asprezza estrema,

insolentissimo,

e chi sei tu?

Ferraù: Odilo, e trema:

son Ferraù.

Eginardo: Costui è un stolto.

Medoro: Non dargli ascolto.

Angelica: E' un saracino.

Medoro: E' un granatino.

Eginardo: Con un buon legno,

a questo pazzo

or or insegno

cotal schiamazzo

a non far più. *(va a prendere una gran mazza di legno)*

Angelica e Medoro (a due): Deh, non t'esponere

a tal cimento!

Eginardo: Ah, che raccendere

in sen mi sento

il foco e l'impeto

di gioventù!

Ferraù: Apri, ti replico,
più non tardar. *(sempre bruscamente)*

Eginardo: Voi ritiratevi
di nuovo in camera. *(ad Angelica e Medoro, che si ritirano)*
Eccomi, eccomi,
non dubitar.

*(va sdegnosamente ad aprir la porta, ed entrando Ferraù, gli avventa
un gran colpo di mazza ch'egli ripara collo scudo)*

Ferraù: Che fai?

Eginardo: Sì, eccomi,
brutto sicario.

Ferraù: Ferma.

Eginardo: Va fuori.

Ferraù: Ah, temerario!

Eginardo: Modi migliori
vanne a imparar.

*(Eginardo mena sempre colpi di mazza sopra Ferraù, fin che lo
caccia fuori della porta, poi serra di nuovo)*

Ferraù: Meco tai tratti? *(di fuori)*

Eginardo: Così coi matti
si dee trattar.

Ferraù: Vado, per ora.

Eginardo: Alla malora.

Ferraù: Tornerò poi
teco la disputa
a terminar.

Eginardo insieme a Ferraù: Torna, se vuoi,
fra noi la disputa

a terminar.

Ferraù: Ma pur rispondimi,
villan brutale

Eginardo: Parla, animale.

Ferraù: Straniera giovine
Per la campagna
vedesti errar?

Eginardo: Verso Lamagna
la vidi andar.

Ferraù: Vado, per ora.

Eginardo: Alla malora.

Ferraù: Tornerò poi
teco la disputa
a terminar.

Eginardo: Torna, se vuoi,
fra noi la disputa
a terminar.

(rivolgendosi alla stanza)

Dalla stanzetta uscite,
avventurosi amanti;
lungi da voi sbandite
il torbido terror.

Eginardo, Angelica e Medoro (a tre): Dopo i penosi istanti,
torni la gioia al cor.

Medoro: Come, oh, come, Eginardo,
di foco giovanil ti vedo acceso!

Eginardo: Al disusato braccio alma irritata
assai sovente il suo vigor trasfonde.

(ad Angelica) Ma tu nel cor di tutti i nostri eroi,

bell'Angelica, accendi
un incendio d'amore.

Angelica: Né de' disastri miei questo è il minore.

Eginardo: Ma or che in traccia di te lungi sen vanno
i due modesti amanti,
voi sicuri potrete irne felici,
ove il destin vi guida e gli astri amici.

Eginardo: Cari sposi, il ciel pietoso
renda voi felici appien,
e in un placido riposo
v'empia ognor di gioia il sen.

Angelica e Medoro (a due): Saggio amico, il ciel pietoso
renda a te felice appien,
e in un placido riposo
t'empia ognor di gioia il sen.

*(Angelica e Medoro escono dalla porta, e Eginardo entra nello
stanzino).*

SCENA IX – *Campagna con parte di bosco e qualche capanna
sparsa sulle colline; in fondo della scena, un ponte che traversa la
Senna. Orlando, solo, e Coro di pastori e pastorelle in lontananza
dentro la scena.*

Orlando: Invan per ogni loco
cerco della mia bella;
ne chiedo invan novella,
ché nessuno m'insegna e mi risponde

dove andò l'idol mio, dove s'asconde.

Coro: Invan letizia

cerchi in amore,

quando dal core

ita è lontan.

Eco: Ita è lontan.

Orlando: Oh, quai dolci concenti pastorali

odo suonar d'intorno

a questo solitario, ermo soggiorno!

Coro: Quando dal core

ita è lontan.

Eco: Ita è lontan.

Orlando: (*con sorpresa*) Ita è lontan!...Ohimè, qual tormentoso,

tristo presagio, in queste

ripetute parole,

vienmi la mente a empir d'idee funeste!

Coro: In mezzo al torbido

mondo fallace,

se cerchi pace,

la cerchi invan.

Eco: La cerchi invan.

Orlando: (*con turbamento*) La cerchi invano!...Eco crudel! Tu forse

del mio destino e degli affanni miei

annunziator tu sei.

Coro: Se cerchi pace,

la cerchi invan.

Eco: La cerchi invan.

Orlando: (*inquieto*) Ah, che più non poss'io

soffrir l'orribil rombo

dell'odioso rimbombo
che urta l'orecchie mie; lungi da queste
contrade infauste; androne altrove, altrove,
più tranquillo per boschi, e piani, e colli,
di capanna in capanna,
cercando andrò la bella mia tiranna. (*parte*)

SCENA X - *Angelica e Medoro, dalla parte opposta d'onde uscì Orlando.*

Angelica: Vieni, caro Medoro,
accostumata alle sventure io sono;
sì, vieni pur, e non temer, se soli
sì lungo e disastroso
cammino intraprendiam. Il ciel pietoso,
che negli avversi casi all'infelice
porge sempre la man benefattrice,
a noi pur anche, in ogni rio periglio,
aiuto porgerà non che consiglio.

Medoro: O mia sola speranza, alla tua sorte,
lieta o trista che sia,
unita sempre andrà la sorte mia.

Angelica: Qui frattanto sediamoci a godere
della campagna il libero piacere.

Medoro: Sì, qualora son teco,
nulla, nulla, mia vita,
manca alla mia felicità compita.

Angelica: Vedi, al soffio dell'auretta,

tremolar le verdi fronde;
odi il rio che il corso affretta
fra le molli erbose sponde.
E, dovunque il guardo giri,
dolce moto senti al cor.

Medoro: Vedi liberi gli armenti
pascolar sui prati erbosi,
ed i garruli concenti
degli augelli armoniosi;
par che terra e cielo ispiri
sensi teneri d'amor.

Angelica: Amiam dunque, o vita mia.

Medoro: Amiam dunque, o mio tesoro.

Angelica: Ah, ch'io t'amo!

Medoro: Ah, ch'io t'adoro!

Angelica e Medoro (*a due*): Né potrà la sorte ria
spegner mai sì bell'ardor.

Angelica: Or sian, Medoro mio, su questi tronchi
di nostra mano i nostri nomi incisi;
acciò, siccome uniti
sono e saranno i nostri cori ognora,
uniti siano i nostri nomi ancora.

Medoro: Il tuo piacere è il mio,
adorato mio bene,
e il voler tuo il voler mio diviene.
Nella dolce fatica,
amor la nostra man guidi e diriga.

Angelica: Fin d'ora inviolabili serbate
queste piante a voi sacre, o dei pietosi.

A due: *Angelica e Medoro amanti e sposi. (leggendo)*

Medoro: Crescete, amiche piante, e l'aere e il suolo
vi fecondi e alimenti
di nutritivi umori,
e crescano con voi i nostri amori.

Angelica: Forse talun, che senta in seno un'alma
sensibile all'occulte impressioni
di dolce simpatia, leggendo in questi
caratteri silvestri
l'esuberante espressione di due
cori lieti e contenti,
d'un interno piacer soavi, ignoti,
risentirà dentro se stesso i moti.

Medoro: Angelica, rimira
la turba pastoral che a noi s'appressa.

Angelica: Senti, senti che intanto
concorde intuona boscareccio canto.

(le ninfe e i pastori vengono fuori cantando)

Coro: Non gemme, non oro,
non ricco tesoro,
ma veri contenti,
piaceri innocenti,
fra queste campagne,
bell'alme compagne,
venite a gioir.

Angelica: Sì, Medoro, accettiam, se pur ti piace,
l'offerte affettuose
di quest'umana gente.

Medoro: I passi tuoi

fedel seguirò sempre ovunque vuoi.

Coro: Non fasto, non agi,
non regi palagi,
ma rozzi utensili,
i strati, i sedili
di vinchi, di canne
le nostre capanne
sol possono offrir.

Angelica: Sì, sì, con voi verrem.

Medoro: Verrem fra voi
a goder l'aurea libertà felice
che in famosa città goder non lice.

Coro (*insieme ad Angelica e Medoro, a due*): Sinceri contenti,
piaceri innocenti,
fra queste campagne,
bell'alme compagne,
venite a gioir.

Angelica e Medoro (*a due*): Sinceri contenti,
piaceri innocenti,
fra queste campagne,
amici, compagne,
veniamo a gioir.
(*entrano*)

SCENA XI – *Coro dentro la scena, sempre slontanandosi; poi Orlando.*

Coro: Qui lieti godete.

Orlando: E ancor gli ingrati canti! (*entrando*)

Coro: Né in mente volgete
funesto avvenir.

Eco: Funesto avvenir.

Orlando: Un avvenir funesto a me minaccia
il ripercosso suon d'infauste note!

E ancor, eco infernal, ancor t'ostini
a straziarmi l'orecchie
e a lacerarmi il cor? Né mai da questo
malaugurato loco
slontanarmi potrò? Oh, ciel!...Traveggo...
o vero è ciò ch'io leggo?

(*accorgendosi delle parole incise sui tronchi*)

Angelica e Medoro amanti e sposi. (*leggendo*)

Quei caratteri odiosi, e chi gl'incise?

Medoro!...E chi è costui?...E' un nome vano,
o un mio rival disegna, un mio rivale?...

Nel mondo intero esister può chi ardisca
di contrastar Angelica ad Orlando?

No, possibil non è; nel cupo fondo
d'Averno, e nel più ignoto angol del mondo
io stesso, io stesso andrei

a trargli il cor dal petto;
no, possibil non è; freddo sospetto,
tormentoso pensier, lasciami in pace.

Altr'Angelica, forse...O forse questi
obbrobriosi carmi

segnò maligna man per tormentarmi.

SCENA XII - *Eginardo, nella parte anteriore della scena, e detto.*

Eginardo: Agli andamenti, agli atti, alla figura
parmi conoscer quel guerrier...Sì, parmi...

Orlando: Alcun stammi osservando:
da lui saprò.

Eginardo: No, non m'inganno, è Orlando;
torbido par.

Orlando: Dimmi, sei tu di queste
contrade abitator?

Eginardo: Sì, cavaliere.

E tu saresti a sorte
il sì famoso Orlando?

Orlando: A te non deggio
Render di me ragion. (*bruscamente*)

Eginardo: *Burbero eroe!*
Scusa, non io creda di farti oltraggio.
Dimandator, lo sai,
non dee sdegnar l'altrui dimanda.

Orlando: E' vero. (*ricomponendosi*)
Un sovvenir molesto
m'alienò da me stesso.
Sì, quell'Orlando io son; tu mi conosci?

Eginardo: Chi non conosce Orlando? A corte un tempo
ti vidi giovinetto, e fin d'allora
davi di gran valor eccelsi segni.
E tu me non conosci?

Orlando: Io non conosco
che la mia Durlindana,

che l'offeso amor mio, la mia vendetta. (*bruscamente*)

Eginardo: Meglio è partir. (*da sé*)

Orlando: Parti?

Eginardo: In cotesta guisa
possibile non è di parlar teco.

Orlando: T'arresta; altrove ebbi il pensier distratto. (*ricomponendosi*)

Eginardo: Sarebbe forse Orlando alquanto matto? (*da sé*)

Orlando: Sai tu chi su quei tronchi
quei caratteri impresse?

Eginardo: Sì; due felici amanti a cui poc'anzi
colà, nella mia rustica casetta,
detti ricovro e alloggio.

Orlando: Tu? (*sdegnosamente*)

Eginardo: Perché no?

Orlando: Tu?

Eginardo: Ciel! Costui vaneggia. (*da sé*)

Orlando: E chi è questo Medoro?

Eginardo: Un saracino,
il più vago garzon ch'io vidi mai.

Orlando: Ah, taci!

Eginardo: E tu lascia ch'io parta, o lascia
d'interrogar.

Orlando: Perdona. (*ricomponendosi forzatamente*)

E chi è cotest'Angelica?

Eginardo: E' un portento
di grazia e bellezza.

Orlando: Altro ne sai?

Eginardo: Disse che nel Catai nacque regina.
Conoscerla tu dei.

Orlando: Ah, taci, maledetto! *(furiosamente)*

Eginardo: E' periglioso

rimaner con costui. *(si ritira)*

Orlando: *(sfoderando la spada, ed abbattendo gli alberi sui quali sono incise le surriferite parole)*

E voi sparite dagli occhi miei,
marche vituperose; a terra, a terra,
o di perfidia monumenti infami;
itene in pezzi di mia mano, come
v'andran color di cui portate il nome.

Eginardo: Che miro! Ohimè, qual frenesia l'assalse! *(a qualche distanza)*

Orlando: Voi, tronchi abominabili, di queste
esecrate foreste,
voi tutti io voglio sterminar; voi tutti
dell'infame perfidia di colei
complici siete, o testimoni, o rei. *(abbatte altre piante)*

Eginardo: Discostiamoci alquanto, e da lontano
Osserviamo spettacolo sì strano. *(entra)*

Orlando: Né voi risparmiarè lo sdegno mio,
nidi di reità, contaminati
dal mostro iniquo che creò natura,
per avvilir della beltade il pregio. *(abbatte le capanne)*

Così pur fosse tutta
d'infide donne la genia distrutta.

Qual atro veleno

mi bolle nel seno!

Qual foco, qual fiamma

mi rode, m'infiamma

le viscere e il cor.
(si toglie d'intorno l'armi, e resta quasi nudo)
D'attorno non voglio,
d'addosso mi toglio
voi, vani di guerra
inutili attrezzi;
voi sieti imbarazzi
al vero valor.
Se v'è sulla terra
chi ardisca insultarmi,
io nudo, senz'armi,
col pugno, col braccio,
l'atterro, lo schiaccio.
Stupendo, tremendo
d'Orlando è il furor.
Ma qual vertiginosa
confusion d'idee d'intorno a un tratto
mi trasforma gli oggetti?
Ove son io? Son queste
le Pirenee montagne! E quelle sono
di Cordova le mura!
Tremino al nome mio
i guerrier più gagliardi,
Gradassi, Rodomonti e Mandricardi.
Ma qual or viene avanti
stuol di cavalli, cavalieri e fanti?
S'impugni la possente erculea clava;
ai volgari guerrier lascisi il brando;
ad Ercole in valor non cede Orlando.

(prende un gran pezzo di tronco, va addosso ad alcuni cavalli e vacche che in qualche distanza si vedono errare in fondo della scena, e ne atterra alcune, mentre si canta il Coro).

Coro di pastori: Pastori, correte,

chiudete le stalle;

i buoi, le cavalle

salvate, ascondete.

La furia d'un pazzo,

tremenda, funesta,

d'orribil schiamazzo

empì la foresta.

Per tutto è scompiglio,

periglio e terror.

Non v'è in tutto il mondo

chi ardisca, chi possa

di quel furibondo

opporsi alla possa;

estermina, guasta,

abbatte, devasta;

ovunque egli passa,

qual turbin, vi lassa

le tracce di strano,

insano furor.

Orlando: *(traendosi dietro un cavallo morto)*

Silenzio, pastori,

non tanti clamori,

silenzio, ch  dorme

il mio Brigliador.

O adopro altre forme,
e a colpi di legno
silenzio v'insegno,
v'insegno il decor.
Cheti, augelli, o vi sventro;
tacete, o venti, o dentro
all'Eolie caverne io vi concentro.
Dormi, invitto cavallo,
finché il guerrier metallo
all'armi ti richiama e ti risveglia;
dormi, cavallo invitto, Orlando veglia.
(entra, strascinandosi lentamente dietro il cavallo morto)

SCENA XIII - *Medoro solo, poi Eginardo, indi Angelica.*

Medoro: Angelica, vita mia,
luce degli occhi miei,
Angelica, ove sei?
Ove ten vai smarrita?
Ove ti trasse, oh, Dio,
lungi dal fianco mio
improvviso timor?
Mille funeste immagini
nel mio pensier s'affollano;
mi raccapriccio e tremo;
d'ogni periglio io temo,
e d'ogni rio malor.

Eginardo: Medor, tu solo! Ove la tua compagna

Angelica lasciasti?

Medoro: Oh, Dio, la cerco
per ogni dove, e non la trovo!

Eginardo: E come?...

Medoro: Invano insiem poc' anzi
contenti e lieti; un strepito vicino
ell'ode, o udir le sembra, e getta un strido;
giro attorno lo sguardo
per scoprirne la cagion, ma intanto
ella dal fianco mio si stacca, e a un tratto
nel più folto del bosco
corre ratta a nascondersi. Mi volgo,
e più non la ravviso;
con ripetuti gridi
più volte la chiamai, né più la vidi.

Eginardo: Misera! Ah, tu non sai qual ti sovrasta
crudel periglio.

Medoro: Ohimè, che dici? (*spaventato*)

Eginardo: Sappi...

Ma volgiti.

Medoro: Che fu?

Eginardo: Vedila...Oh, come
spaventata qua corre! (*accennando la parte opposta*)

Medoro: A lei men volo.

Angelica, ben mio. (*andandole incontro*)

Angelica: Ah, salvaci, Eginardo. (*esce spaventata*)

Medoro: Angelica, che avvenne?

Angelica: Salvaci, per pietà (*ad Eginardo*)

Eginardo: Calmati, figlia;

rassicurati omai.

Medoro: Ah, tu mi strazi il cor; spiegati, parla.

Angelica: Udisti, oh, Dio, vedesti? (*sempre ad Eginardo*)

Eginardo: Sì, vidi e udii; tutto devasta e atterra
dell'impazzato Orlando
il terribil furor; miseri voi,
se fra le man gagliarde e distruttrici
di colui capitaste!

Medoro: Ei dunque fea
così orribil schiamazzo?

Angelica: Ma come?

Eginardo: Per tuo amor divenne pazzo.
Dall'alto d'una balza io rimirai
l'orribil guasto che menava intorno.

Medoro: Che sento?

Angelica: Ove andrem noi?

Medoro: Ove ci asconderem?

Eginardo: Meco tornate
nella casetta mia; chiusi ed ascosi,
in asilo sicuro,
colà vi rimarrete
infin che passi la fatal tempesta,
ch'empie di tant'orror queste contrade.

Angelica: Tu del nostro destin cura prendesti;
l'opra compir tu dei.

Medoro: Un astro salutar per noi tu sei. (*entrano*)

SCENA XIV – *Orlando, solo.*

Orlando: Suonar la voce udii della mia bella,
che da lontan m'appella;
ecco mi a te, ben mio,
tuo fido amante e tuo campion son io.
Di tua voce il suono io sento;
odo il flebile lamento
che da' cupi antri profondi
va chiedendomi pietà.
Ah, mia vita, ah, dove sei?
Perché fuggi e ti nascondi?
Deh, palesa agli occhi miei
Quell'angelica beltà!
Ah, ti vidi, ti vidi; invan t'occulti
fra i spinosi cespugli e fra i virgulti;
vengo a te, mia diletta...
Vengo, sì, vengo; ah, non fuggir, m'aspetta. (*parte*)

SCENA XV - *Ferraù, solo.*

Ferraù: Che clamor! Che fracasso!
Satanasso vid'io, sì, Satanasso;
ch'uom esser non potea
che capanne abbattea, piante ed armenti...
Ma quali arme vegg'io
sparse per la foresta?...
(*prendendo l'armi d'Orlando sparse per terra*)

Ciel!...Durlindana è questa,
la spada formidabile d'Orlando...
Questo è l'elmo famoso...Ai noti segni
quest'armi io ben conosco.
Come opportunamente in questo bosco
me le offra amica sorte!
Giurai di farne acquisto, e forse Orlando
il seppe, e l'armi abbandonò per tema...
Comunque sia, le prendo
e qui le mie sospendo;
per la gioia le tolgo, e non le involo:
son cavaliere errante, e son spagnolo.
Angelica mia bella,
la mia propizia stella
felicità più pronte
omai mi preparò.
Con questa spada al fianco
e con quest'elmo in fronte,
più coraggioso e franco,
a offrirti amor verrò.
Ti condurrò, ben mio,
al tuo Catai natio,
e dall'avito regno,
sul soglio ti porrò.
Così di te più degno
sposo e campion sarò.

SCENA XVI - *Orlando, con una pecora in braccio; indi Ferraù.*

Orlando: No, non temer, ben mio,

il tuo campion son io;

se il mio rivale accostasi,

lo strangolo, lo lacero,

lo stritolo, lo stermino,

lo fo nel nulla entrar.

E, del mio sdegno a un soffio,

i minimi minuzzoli,

le polveri, le ceneri

ne fo per l'aria andar.

Ferraù: Che specie d'animale è quello là?

Forse è un uom salvatico. *(di sul ponte)*

Orlando: Qual voce?...

Ferraù: E' forse quello stesso

che poc'anzi facea tante ruine.

Orlando: E' un asino che ragghia.

Ferraù: Ucciderò quel mostro distruttore,

per liberarne la campagna intorno.

Orlando: Eccolo là, lo veggo. *(si rivolge)* Medoro...

Ferraù: Il mostro parla...

Orlando: Medoro, il mio rivale.

Ferraù: Che curioso animale!

Orlando: Eccomi, aspetta.

eccomi, vengo a farti in brani. *(va verso il ponte)*

Ferraù: Unisce

alla brutal ferocia

voce e sembianza umana,

ma non ha né ragion, né raziocinio.

Viene egli stesso incontro al suo sterminio.

(Orlando corre furiosamente sul ponte addosso a Ferraù che lo attende a piè fermo, gli si serra sotto e, dopo diversi sforzi, si getta dal ponte attaccato a Ferraù; ed allora i villani che da lontano erano stati spettatori di quella zuffa, cantano il seguente Coro)

Coro: Olà, pescatori,
bifolchi, pastori,
correte, che l'onda
affoga ed affonda,
nei vortici tuffa
due matti arrabbiati,
nell'aspra baruffa
dal ponte balzati;
con funi e rastrelli
tirateli fuor.

ATTO TERZO

SCENA I – *Sala regia, come alla scena I dell'atto I. Carlo Magno, Eginardo, Gano, Paladini e Grandi di corte.*

Carlo Magno: Vieni, amico Eginardo,
vieni fra le mie braccia e, in quest'amplesso,
di memore amicizia un pegno accetta.
Tu l'alma e il core a dirozzarmi intento,
precetti di virtù, di saviezza,
dettasti ognor; tu la difficil arte
di regnar m'apprendesti e, fra le folte
tenebre d'ignoranza,
lampi di verità spargesti ognora.
Oh, come lieto il tuo ritorno! Oh, quanto
Fausto è per me!

Eginardo: Troppo, Signor, ti degni
di tua bontà colmarmi.

Gano: Dovea venir quest'importun pedante
a sconcertar tutti i disegni miei! (*da sé*)

Carlo Magno: Ma dimmi, e qual ragion fa che di nuovo
Di tua presenza questa reggia onori?

Eginardo: Grande, Signor; l'invitto, il savio Orlando,
il più forte sostegno
dello scettro e del regno,
pazzo a un tratto divenne.

Gano: Oh, per me lieto,
oh, fortunato annunzio! (*da sé*)

Carlo Magno: E il ver tu dici?

Eginardo: Io stesso, Sire, io stesso
da un'elevata balza il vidi nudo
scorrer per la foresta, orribil guasto
portando d'ogni intorno, e spaventosa
traccia lasciando di furore insano.

Carlo Magno: Infelice!

Gano: Seconda i voti miei
sorte propizia. (*da sé*)

Eginardo: Io stesso
contro un guerrier ch'era a guardar sul ponte
correr lo vidi, e all'opposto ferro
agilmente schivando i spessi colpi,
e serrarsegli addosso, e strettamente
colui ghermir colle robuste braccia;
e, dopo vari avvolgimenti e scosse,
precipitarsi giù dal ponte, e seco
l'altro, invan riluttante, a forza trasse:
spumeggiando balzò l'onda percossa,
s'aperse, e ne' suoi vortici li chiuse.

Carlo Magno: Oh, disastro!

Gano: Oh, piacer! (*da sé*)

Eginardo: Corsero tosto
villani e pescator coi lor battelli;
ma galleggiante Orlando allor rividi,
che, con destrezza e coll'usata forza,
rimovendo da sé la rapid'onda,
venne salvo alla sponda, ed all'istante
corse a insellarsi fra le folte piante;
mentre l'altro guerrier che, d'armi grave,

piombato era del fiume infino al fondo,
dai pescator con ganci, e forche, e funi
tratto a fatica fu, sbuffante e molle,
fuori dell'onde in sull'asciutte zolle.

Carlo Magno: E qual fu la cagion di tal disastro?

Eginardo: D'Angelica l'amor.

Carlo Magno: Oh, amore, amore!

Tu giungi a degradar perfin l'uom saggio.

Gano: E' ver; per altro, in mezzo
alla saviezza sua, spesso in lui vidi
tralucer di pazzia qualche lampetto.

Eginardo: Cotesti amari scherni al tristo caso
Opportuni non son.

Gano: Scusa, Eginardo,
io t'amo, ed amo Orlando;
sol dico il parer mio,
ma ingannar mi poss'io.

Eginardo: Di me ti vai
prendendo gioco, il so; da un tempo, o Gano,
ci conosciam; tu sei, fosti e sarai
sempre lo stesso, e non ti cangi mai.
(Simulator malvagio!)

Carlo Magno: Io posto avea colei di Gano in guardia
per farne poi premio al valor, e forse
Orlando dritti avea...

Gano: Chi di colei potea
o preveder, o prevenir la fuga?

Eginardo: Ah, mentitor! (*da sé*)

Carlo Magno: Sì, dici il ver.

Eginardo: La troppa

credulità di Carlo

quanto fatal è al vero merto! (*da sé*)

Carlo Magno: E or dove

il misero s'aggira?

Eginardo: Spesso ei vuol ritornar là dove origine
ebbe l'alta follia.

Carlo Magno: M'accenna il loco.

Eginardo: Nell'amena valletta,
dietro della vicina
oriental collina.

Carlo Magno: Vadasi tosto a ricondur fra noi
quell'infelice, e a porlo
in sicura custodia, ove riceva
gli opportuni soccorsi.

Gano: Approvo assai
l'intenzion pietosa,
ma sanar pazzi non è facil cosa.

Eginardo: (Anima rea!) Di tua pietà gl'impulsi
siegui, Signor, e non badar...

Carlo Magno: Sì, andiamo,
saggio Eginardo, e parte
de' Paladini miei pur venga, e gli altri
restino in guardia alla città.

Eginardo: Se Carlo
qui lascia Gan, sper'io disingannarlo. (*da sé*)

Gano: Vuoi tu ai perigli ed all'insidie altrui,
in sì critici tempi, incauto esporti
senza Gano al tuo fianco?

Gano, frà servi tuoi più fido e antico?

Carlo Magno: Vieni meco anche tu, sì, vieni, amico.

Eginardo: Fuori tosto di qua, fuori, Eginardo;

a' campestri soggiorni

e agli studi placidi si torni. (*da sé*)

Carlo Magno ed Eginardo (*a due*): Rendi il perduto ingegno,

pietoso ciel benefico,

ad un campion sì degno

che mai non ebbe equal.

Gano: Il caso è sì ridicolo

che mai non ebbe equal. (*da sé, accompagnando gli ultimi due versi*)

Carlo Magno ed Eginardo (*a due*): Se tu ci togli il senno,

oh, come i Mori e gli Arabi

e i Saracin si denno

rider del nostro mal!

Gano: Un pazzo aggiunto al numero

non fa né ben né mal. (*da sé, come sopra*)

SCENA II - *Campagna con parte del bosco, come alla scena IX dell'atto II. Ferraù con bastone, e poi Rinaldo.*

Ferraù: Grazie, cortesi contadini, grazie;

senza di voi, a quest'ora,

i pesci fluviali

sarianmi intorno a farmi i funerali;

senza voi le famose arme d'Orlando

sarian rimaste nel fangoso fondo,

sepolte eternamente

e ignorate dal mondo.
Per altro è stata questa
una bell'avventura,
quantunque un po' molesta.
Che mi dicano poi che non esiste
l'uom salvatico; esiste egli, pur troppo;
parlino meco: egli è una bestia umana,
e di qual robustezza! In due o tre scosse,
nella strana battaglia,
m'ha tratto giù dal ponte
come un sacco di paglia.
Io nel fondo rimango
conficcato nel fango;
ed ei, come mi dicono, se n'esce
fuor del fiume, guizzando come un pesce.
Ma più non ci pensiam; pensiam piuttosto...

(da sé, vedendo venir Rinaldo)

Diavol! Monsieur Rinaldo! Eccoci al caso
di por subito in opra Durlindana.

Ebben, Rinaldo, Angelica trovasti?

Rinaldo: E la trovasti tu?

Ferraù: In quanto a me, non potea far di più.

Io son ito a cercarla
fin nel fondo del fiume,
per veder se per caso avesse pratica
con qualche ninfa acquatica.

Rinaldo: Che pastocchie racconti?

Ferraù: Il ver, purtroppo.

Rinaldo: Ma che vegg'io? Son quelle

l'armi d'Orlando?

Ferraù: Senza dubbio.

Rinaldo: E come

or tu ne sei in possesso?

Ferraù: Ecco un altro processo.

Senti, Rinaldo: sebben io non soglia
render altrui ragion de' fatti miei,
pur, sapend'io che un galantuom tu sei,
t'appagherò. Giurai, passando in Francia,
di conquistar l'armi d'Orlando; ei forse
lo seppe e, non volendo affari meco,
se ne spogliò. Qua e là per terra sparse
poc'anzi io le trovai
e, come di ragion, me le appropriai.

Rinaldo: Menti; di tal viltate
ei capace non è; tu l'hai rubate.

Ferraù: Olà, tu mentirai, ruberai tu,
e non già Ferraù;
né mentitor son io, né mariuolo;
son cavaliere errante, e son spagnolo;
né soffro che insultarmi
osi chiunque.

Rinaldo: All'armi, dunque.

Ferraù: All'armi.

Ferraù: Se Durlindana taglia...

Rinaldo: Quanto Gusberta vaglia...

A due: Saprai per prova or or.

Rinaldo: Battaglia...

Ferraù: Sì, battaglia...

Rinaldo: T'intima il mio valor.

Ferraù, insieme a Rinaldo: Accetta il mio valor.

SCENA III – *Carlo Magno, Eginardo, Gano, seguito di Paladini, e detti.*

Carlo Magno: Triegua, o prodi cavalieri;
garantisco il vostro onor.

Eginardo e Gano (*a due*): Siate docili ai voleri
di re Carlo imperador.

Rinaldo e Ferraù (*a due*): Siamo docili ai voleri
di re Carlo imperador.

Ferraù: Oh, oh, tu qui? Tu sei quel della mazza ;
ancor fra noi v'è da saldare un conto. (*ad Eginardo*)

Eginardo: Sempre, e ove vuoi, son pronto.

Carlo Magno: Qual de' vostri litigi è la cagione?

Rinaldo: Molte e grandi, Signor.

Ferraù: Sì, grandi e molte.

Rinaldo: La maggior è però quel che ribaldo
l'armi a Orlando rubò.

Ferraù: Mente Rinaldo.

(*Tutti e due fanno atto di por mano di nuovo alle armi*)

Carlo Magno: Olà, dico, fermatevi.

Eginardo: Rispetto
s'abbia per Carlo imperador.

Ferraù: Quest'armi
sorte amica mi die', non furto o duolo;

son cavaliere errante, e son spagnuolo.

E, se quest'armi abbandonate io presi,
a quel tronco colà le mie sospesi.

Gano: E' qui Gano per te; nulla ti turbi. (*piano, avvicinandosi a Ferraù*)

Eginardo: Si conoscon quei furbi. (*a Rinaldo*)

Carlo Magno: Potete voi dunque ignorar che Orlando,
non è guarì, impazzò? (*a Rinaldo e Ferraù*)

Rinaldo: Che ascolto!

Eginardo: Ei fece
quei che miransi intorno orrendi guasti.

Ferraù: Io lo credetti uom salvatico.

Carlo Magno: Errasti.

Ferraù: Per torsi d'imbarazzo,
forse l'armi ei gittò, si finse pazzo.

Rinaldo: Odi audace insolenza!

Eginardo: Se inerme ti gettò nella riviera,
pensa che fatto avria, se armato egli era.

Ferraù: Taci tu, gabbamondo.

Carlo Magno: Più non siate, o guerrieri,
indocili e protervi;

del giusto il dritto e la ragion s'osservi.

(*a Ferraù*) Or tu deponi e rendi

l'armi d'Orlando, e l'armi tue riprendi.

S'ei guarirà, ti batterai tu seco,

se no, Rinaldo batterassi teco.

Rinaldo: Al tuo voler m'accheto.

Ferraù: Io mi rimetto al saggio tuo decreto.

(Ferraù va a riprendere le sue armi e, in loro vece, sospende quelle d'Orlando; e Gano, accompagnandolo alcuni passi, gli dice piano)

Gano: D'Orlando la pazzia non si risana;
sarà tua Durlindana.

Carlo Magno: Or dunque unitamente
in traccia andiam d'Orlando;
si prenda, si soccorra,
ciascuno alla pietosa opra concorra.

Rinaldo: Tutti concorreremo all'atto umano.

Ferraù: E tutta anch'io vi presterò la mano.

Tutti i Paladini: Tutti partecipar di sì bel merto,
tutti procureremo.

Gano: Ed io no certo. *(da parte)*

Eginardo: Qui cominciò l'alta pazzia d'Orlando;
qui dell'insano suo furore i primi
segni lasciò; qui spesso
dal suo fatale istinto
vien ricondotto e spinto.

Coro di contadini: Ecco il pazzo, fuggite, fuggite;
ecco il pazzo, si salvi chi può.

(in fondo del teatro, sul ponte e sulle colline)

Carlo Magno: Ecco Orlando; i passaggi impediti;
della mazza spietata e tremenda
alli colpi terribili e crudi,
opponete le spade e gli scudi;
si circondi, si stringa, si prenda.

(Mentre così dice, Carlo, Rinaldo, Ferraù, e tutti i Paladini si gettano addosso a Orlando, che esce furiosamente e, sbarazzandosi da tutti

costoro, a traverso di essi s'apre la strada e fugge. Eginardo si tiene presso di Carlo, e Gano resta in disparte).

Coro di contadini: Tutto è vano; i passaggi forzò.

Carlo Magno: Alla furia d'Orlando, e all'immensa forza, chi può bastanti argini opporre?

Rinaldo: Qualche ripiego converrai trovare ingegnoso, opportun.

Gano: Lasciarlo andare.

Eginardo: Con funi tese, da diverse bande,
i butteri e i pastori,
come si fa co' tori,
gl'intrighino le gambe,
infin che sia caduto.

Gano: Bravo il mio caro solitario astuto. (*da sé*)

FINALE

Coro di contadini: (*alle finestre delle capanne, sulle colline e sul ponte*)

Alzate le ciglia,
in aria guardate;
la gran meraviglia
correte a veder.

Carlo Mango, Rinaldo, Ferraù, Eginardo e il Coro dei contadini:

E' un grand'uccellone
coll'ale spiegate,
che sopra il groppone
sostiene un guerrier.

Coro di contadini: La gran meraviglia
correte a veder.

Coro di Paladini: Ma l'ale già serra;
con sella, con briglia,
già calasi a terra
l'alato corsier.

*(In questo mentre, Astolfo cala da terra e smonta dall'Ippogrifo,
tenendo in mano un'ampolla e una radica).*

Coro di contadini: La gran meraviglia
correte a veder.

Ferraù: Meraviglioso uccello!

Carlo Magno: Cieli! Che veggio! Astolfo!

Coro di Paladini: Astolfo, Astolfo è quello!

Gano: Il Paladino bello!

Rinaldo: Il damerin galante!

Eginardo: D'ogni beltà l'amante!

Carlo Magno: Oh, tu che vai per aria,
qualche straordinaria
nuova ci puoi recar.

Astolfo: Oh, quante cose, oh, quante
vi voglio raccontar!

Tutto da capo a piedi,
e sul grifon che vedi,
tutto da capo a fondo
ho visitato il mondo;
e, giovinetto imberbe,
ebbi battaglie acerbe
con cavalier, con fanti,
con orridi giganti;

a rischio della pelle
difesi ognor le belle;
traversai fiumi e laghi,
sconfissi mostri e maghi;
con immortal valore,
spada impugnando e lancia,
sostenni ognor l'onore
di paladin di Francia,
di cavaliere errante,
insomma d'un mio par.

Tutti: Oh, quante cose, oh, quante
Astolfo ha da contar.

Astolfo: All'isola d'Alcina,
nell'indica marina,
amai la maga fella
ch'è vecchia, zoppa e guercia,
e comparìa sì bella;
colei cangiommi in quercia,
siccome fea con tutti
che s'eran là condutti.
E sotto scorza dura,
cangiato di natura,
al crudo aperto cielo
soffersi il caldo e il gelo,
infin che il ciel cortese
Ruggier colà condusse,
che la magia distrusse,
i sensi miei mi rese,
e al primo mio sembiante

mi fece ritornar.

Tutti: Oh, quante cose, oh, quante

Astolfo ha da contar!

Astolfo: L'incanto allor distrutto,

scorsi il palagio tutto;

e, coraggioso e pronto,

sull'Ippogrifo monto,

che in stalla ritrovai,

con cui per aria andai;

ascesi dove l'iride

i bei color riceve,

dove si forma il fulmine,

la grandine e la neve;

poi mi levai sull'etere,

le nubi e le meteore

lasciandomi di sotto;

e, a quell'altezza giunto,

parea la terra un punto;

e allora fui condotto

da quel bestion volante

al concavo lunar.

Tutti: Oh, quante cose, oh quante

Astolfo ha da contar!

Astolfo: Gran meraviglie aduna

il globo della Luna;

quanto cervel svapora

dai capi umani ognora

conservasi lassuso,

in certe ampolle chiuso.

Vi ritrovai in un vaso
anche un pochin del mio;
me lo sorbii col naso,
e tornai savio anch'io.
L'occhio qua e là girando,
nel caraffon più grosso
lessi: "Cervel d'Orlando".

Da gran stupore mosso,
m'accosto, me lo prendo;
a terra poi discendo,
e vengovi all'istante
l'ampolla ad arrecar.

Tutti: Oh, quante cose, oh quante
Astolfo ha da contar!

Carlo Magno: L'impazzato paladino,
il mio povero cugino,
grazie all'anfora opportuna
che recasti dalla Luna,
il cervel ricovererà.

Astolfo: Impazzato è dunque Orlando,
il romano senatore?

Carlo Magno: Impazzato è per amore.

Astolfo: Certo il caso è miserando,
ma l'ampolla portentosa
la pazzia risanerà.

Tutti: Oh, che ampolla portentosa,
che preziosa rarità!

Astolfo: Meco ho inoltre un'altra cosa
di maggior utilità.

Tutti: Ma che cosa, ma che cosa?

Astolfo: Pria d'aver recuperato
il cervel dell'impazzato,
avea tolta in un erbario
di quel globo planetario
una radica felice,
di gran bene apportatrice.

Tutti: Spiega a noi della radice
la preziosa utilità.

Astolfo: Se talun per la pazzia
sente qualche simpatia,
fiuti sol e, in sull'istante,
torna il senno vacillante
nella sua solidità.

Tutti: Oh, radice portentosa,
di preziosa utilità!

Astolfo: Fiuta tu, caro Rinaldo,
e il cervel avrai più saldo.
(*a Ferraù*) Fiuta tu, chiunque sei,
che mi sembra aver ne dei
una gran necessità.

Ferraù: Quest'aereo galantuomo
esser deve un gran bel tomo. (*da sé*)

Astolfo: Quei che attorno ognor ti stanno,
o gran Carlo, fiutin poi;
fiutin tutti i nostri eroi
che, più o men, bisogno n'hanno.
(*porta in giro la radica, e tutti la fiutano*)

Tutti: Oh, che cosa portentosa,

di preziosa utilità!

Astolfo: Fiutatori, in grazia, or dite:

qual effetto in voi sentite?

Tutti: E chiarezza nella mente,

e nel cor tranquillità.

Carlo Magno: Cor tranquillo e chiara mente

son d'un senno permanente

essenziali qualità.

Tutti: Oh, radice portentosa,

di preziosa utilità!

Carlo Magno: Mentre dunque con Orlando

staran tutti contrastando,

statti, Astolfo, fuor di folla,

che non rompasi l'ampolla.

Astolfo: Io, coll'anfora alla mano,

stommi pronto da lontano,

e non partomi di là. *(si pone in disparte)*

Coro di pastori: *(sulle colline e sul ponte)*

Torna il pazzo, fuggite, fuggite,

torna il pazzo, si salvi chi può.

(Esce Orlando furiosamente; i villani tendono le funi; i paladini se gli avventano addosso. Carlo frattanto si pone da un lato ad ordinare l'azione; Gano ed Eginardo gli stanno appresso).

Carlo Magno: Torna Orlando, gli sforzi riunite;

voi pastori, con moto concorde,

distendete, incrociate le corde;

Brandimarte, Olivier, Lancillotto,

or di botto cacciatevi sotto;

Ferraù, non andargli di faccia;

più coperto, Rinaldo, o t'ammazza:
bravo, bravo, spezzasti la mazza;
che si chiappi, si stringa, non scappi;
fra le funi s'intriga, s'impaccia,
già vacilla, cader già minaccia.
Viva, viva, per terra cascò.

Tutti: Viva, viva, per terra cascò.

Carlo Magno: Tutti insieme corretegli sopra;
corra Astolfo, compiscasi l'opra
coll'ampolla che d'alto portò.

Astolfo: Or tenetegli i piedi e le braccia,
che alle nari gli approssimo il vaso,
acciò attragga il liquore col naso.
Viva, viva, il gran colpo è già fatto;
viva Orlando che più non è matto;
ito è tutto lo spirito su;
nell'ampolla non restane più.

Coro: Ora, in tutti li tempi e li lochi,
che s'onori, si veneri e invochi
dell'ampolla l'eccelsa virtù.

Orlando: Ove son io? Chi scuotemi
da un torbido sopor?
Chi la primiera rendemi
chiarezza della mente,
tranquillità del cor?

Coro: Viva l'eroe francese,
che la natia riprese
chiarezza della mente,
tranquillità del cor.

Gano: Se tutti avran cervello,
più il mondo non è bello.

Eginardo: Ora che tutti sembrano
savìa e sensata gente,
vado non lungi a prendere
Angelica e Medor. *(a Carlo)*

Carlo Magno: Vanne; è sicura e stabile
ragion, se giunge a vincere
un violento amor. *(Eginardo parte)*

Orlando: Ov'è il cimier, lo scudo,
la spada e la lorica?
Perché fra gente amica
son io fra lacci avvolto?
Perché fangoso e nudo,
coperto il petto e il volto
di polve e di squallor?

Carlo Magno: Sgombra le triste immagini;
ordin d'idee novello
in te cominci a nascere,
diverso assai da quello
che t'occupò finor.

Gano: Par che un destin barocco,
per ghiribizzo sciocco,
si prenda lo passetto
di farmi ognor dispetto,
guastando, attraversando
i miei disegni ognor. *(da sé)*

Rinaldo: Dell'armi tue famose
omai ritorna a cingere

le membra vigorose,
o dell'impero gallico
inclito difensor.

(Rinaldo va a prendere l'elmo e la corazza d'Orlando, e gliela pone addosso).

Ferraù: D'ogni mio folle e strano
capriccio omai mi spoglio,
e la robusta mano
io stesso armar ti voglio
di quest'invitto brando,
degnò del tuo valor.

(prende la spada d'Orlando e gliela porge)

Coro di Paladini: Ricovri in te la Francia
il suo primiero Orlando,
per suo sostegno e onor.

Eginardo: *(viene con Angelica e Medoro, e gli presenta a Carlo)*

Gran Carlo, a te davanti
vengon due sposi amanti.

Carlo Magno: Prodi guerrier, con segni
di cortesia, di senno,
accor da voi si denno;
lungi le gare e i sdegni,
lungi il geloso amor.

Orlando: Quella sembianza ammiro,
ma non mi turba il cor.

Rinaldo: Quella beltà rimiro
senz'odio e senza amor.

Ferraù: Inver, benché costei
bella mi sembri ancor,

farmi sventrar per lei
più non son io d'umor.

Angelica: Giusto è ben, gran Re, ch'io reggia
scusa chiederti e perdon,
se partii dalla tua reggia
senza tua permission.

Carlo Magno: Tu sei libera e sei sposa;
obliar tutt'altro dei.

Gano: Non è poco che costei
non scoprì tutta la cosa. (*da sé*)

Angelica: A voi, prodi cavalieri,
a voi, strenui guerrieri,
per le belle, eccelse geste,
onde chiara mi rendeste,
grazie rendo e grata son.

Carlo Magno: Or per te, che far poss'io?

Angelica: Ricondurmi al suol natio
ora voglio, e presso al soglio
di mio padre Galafron.

Orlando, Rinaldo, Astolfo e Ferrau (*a quattro*): Sarò io il tuo
campion.

Carlo Magno: Non sol questo io non approvo,
ma neppur ve lo permetto;
ché, se perdere di nuovo
vi facesse l'intelletto
la continua tentazion,
e chi andrebbe a ricoverarlo
della Luna alla region?

Eginardo: Ben ragiona il magno Carlo.

Gano: E nessun andrà con essa?

Angelica: Grazie, io sol basto a me stessa.

Medoro: A te, Carlo, e a tutti voi,

o magnanimi, o cortesi

della Francia incliti eroi,

è dover che anch'io palesi

dell'interni sentimenti

la sincera espression.

Coro: Soavissimi contenti

godì, o coppia avventurosa;

vivi, o bella, amabil sposa;

vivi, amabile garzon.

Angelica e Medoro (*a due*): Quelle amabili

angeliche sembianze che mi offrì sorte propizia

fan la dolce mia delizia,

forman sol le mie speranze;

per lui lei sol felice io son.

Coro: Vivi, o bella, amabil sposa;

vivi, amabile garzon.

Medoro: Ella sola, ella è il mio bene.

Angelica: Ei compensa le mie pene.

Angelica e Medoro (*a due*): Quel soave, amato aspetto

tutti assorbe i miei pensieri;

il cor langue pel diletto

di sua voce al dolce suon.

Coro: Vivi, bella, amabil sposa;

vivi, amabile garzon.

Angelica e Medoro (*a due*): Addio, prodi cavalieri,

addio, incliti campion.

Coro di Paladini: Su di voi i favor suoi
sparga il ciel, coppia amorosa;
addio, bella, amabil sposa;
addio, amabile garzon. (*Angelica e Medoro partono*)

Coro di tutti: O rara ampolla, o radica,
infin che il mondo duri,
sarete memorabili
nei secoli futuri;
sempre per l'uman genere
del ciel sarete un don.
Ma senza andar per aria,
fin della Luna al concavo,
per ricovrare il cerebro,
ampolla tal, tal radica
è d'un acquisto facile;
farne uso a tutti lice:
la radica felice,
l'ampolla è la Ragion.

Bibliografia

Opere su Giovanni Battista Casti:

G. Manfredi, *Contributo alla biografia del Casti da documenti inediti*, Ivrea, 1925, pp.34.

R. Tenaglia Sangiorgi, *L'abate Casti, poeta melodrammatico e successore del Metastasio a Vienna*, in "Italica" XXXIII, 1956, pp.192.

Antonino Fallico, *Notizie e appunti sulla vita e l'operosità di G.B. Casti negli anni 1776-1790 (con documenti inediti)*, in "Italianistica" I, 1972, pp. 520-538.

Giorgio Lise, *Giovanni Battista Casti: poeta acquesiano*, Acquapendente (Vt), La Commerciale, 1972, pp.51.

Muresu Gabriele, *Le occasioni di un libertino: Giovanni Battista Casti*, Firenze, D'Anna, 1973, pp. 305.

Krzysztof Zaboklicki, *La poesia narrativa di Giovanni Battista Casti*, Varsavia, Wydawnictwa Uniwersytetu Warszawskiego, 1974, pp. 178.

Antonino Fallico, *La fortuna critica di G.B. Casti*, Napoli, Loffredo, 1976, pp. 725.

Antonino Fallico, *G.B. Casti e l'utopia di una intellettualità non subalterna*, Viterbo, Consorzio per la gestione delle Biblioteche comunale degli Ardenti e provinciale Anselmo Anselmi, 1978, pp.291.

The New Grove, Dictionary of Music and Musicians, diretto da Stanley Sadie, Londra, The Macmillan Press Limited, 1980, vol. III, voce "Casti Giovanni Battista" a cura di Rudolph Angermüller, p. 870.

Ettore Bonora, *I melodrammi giocosi di Giambattista Casti e il Teodoro in Corsica*, Milano, 1982, pp.89. *Parini e altro Settecento. Fra classicismo e illuminismo*,

Gabriele Muresu, *La parola cantata. Studi sul melodramma italiano del '700*, Roma, Bulzoni, 1982, pp.302.

Antonino Fallico, *Introduzione a Giambattista Casti*, Viterbo, 1984, pp.56.

Antonino Fallico, *G. B. Casti, Epistolario*, Viterbo, Amministrazione Provinciale, 1984, pp. 1527.

Dizionario Enciclopedico Universale della Musica e dei Musicisti, diretto da Alberto Basso, *Le biografie*, Torino, Utet, 1985, vol. II, voce "Casti Giovanni Battista" a cura di Ariella Lanfranchi, pp.144-145.

Ettore Bonora, *Giambattista Casti: Melodrammi giocosi (i libretti)*, Modena, Mucchi, 1998, pp.256.

Bibliografia essenziale su **Giovanni Paisiello**:

The New Grove, Dictionary of Music and Musicians, diretto da Stanley Sadie, Londra, The Macmillan Press Limited, 1980, vol. XIV, voce "Paisiello Giovanni" a cura di Michael F. Robinson, pp. 97-102

Dizionario Enciclopedico Universale della Musica e dei Musicisti, diretto da Alberto Basso, *Le biografie*, Torino, Utet, 1988, vol. V, voce "Paisiello Giovanni" a cura di Michael F. Robinson, pp. 514-521.

.

Bibliografia essenziale su **Antonio Salieri**:

The New Grove, Dictionary of Music and Musicians, diretto da Stanley Sadie, Londra, The Macmillan Press Limited, 1980, vol. XVI, voce "Salieri Antonio" a cura di F. Alberto Gallo, pp. 415-420.

Dizionario Enciclopedico Universale della Musica e dei Musicisti, diretto da Alberto Basso, *Le biografie*, Torino, Utet, 1988, vol. VI, voce "Salieri Antonio" a cura di Giovanni Carli Ballala, pp. 543-546.

Bibliografia essenziale su **Lorenzo Da Ponte**:

The New Grove, Dictionary of Music and Musicians, diretto da Stanley Sadie, Londra, The Macmillan Press Limited, 1980, vol. 5, voce "Da Ponte Lorenzo" a cura di Rudolph Angermüller, pp. 236-238.

Dizionario Enciclopedico Universale della Musica e dei Musicisti, diretto da Alberto Basso, *Le biografie*, Torino, Utet, 1988, vol. II, voce "Da Ponte Lorenzo" a cura di Paolo Gallarati, pp. 402-403.

Bibliografia essenziale per la **drammaturgia teatrale** :

S. Arteaga, *Le rivoluzioni del teatro musicale italiano dalla sua origine fino al presente*, Venezia, Palese, 1785, vol. III, pp. 257.

R. Giazotto, *Poesia melodrammatica e pensiero critico nel Settecento*, Milano, Bocca, 1952, pp.157.

P. Metastasio, *Opere*, a cura di M. Fubini, Milano-Napoli, Ricciardi, 1968, pp. 1256.

The New Grove, Dictionary of Music and Musicians, diretto da Stanley Sadie, Londra, The Macmillan Press Limited,, 1980, vol. XIII, voce "Opera buffa" a cura di Michael F. Robinson, p. 647.

Gabriele Muresu, *La parola cantata. Studi sul melodramma italiano del '700*, Roma, Bulzoni, 1982, pp.302.

Dizionario Enciclopedico Universale della Musica e dei Musicisti, diretto da Alberto Basso, *Il lessico*, Torino, Utet, 1984, vol.III, voce "Opera" a cura di Claudio Casini, pp.394-411.

D. Goldin, *La vera fenice. Librettisti e libretti tra Sette e Ottocento*, Torino, Einaudi, 1985, pp.342

Lorenzo Bianconi, *La drammaturgia musicale*, Bologna, Il Mulino, 1986, pp.147.

Carl Dahlhaus, *Drammaturgia dell'opera italiana*, Torino, EDT, 1988, pp. 137.

Lorenzo Bianconi, *Il teatro d'opera in Italia*, Bologna, Il Mulino, 1993, pp.126.

.

Sitografia essenziale per consultare i libretti:

www.handel.it

www.librettidopera.it

