

1268 Ros
03511



LA GAZZA LADRA





Sotto l'Alto Patronato
del Presidente della Repubblica

SCHENKUNG

ALBERT GIER

L'edizione 2015 è dedicata a Luca Ronconi



Ministero
dei beni e delle
attività culturali
e del turismo



Regione Marche

Enti fondatori



Comune di Pesaro



Provincia di Pesaro e Urbino



Fondazione

1841 | Cassa di Risparmio
di Pesaro



BANCA DELL'ADRIATICO



Fondazione Scavolini



SCHENKUNG

ALBERT GIER

Il Rossini Opera Festival è una fondazione promossa
dal Comune di Pesaro, dalla Provincia di Pesaro e Urbino,
dalla Fondazione Cassa di Risparmio di Pesaro,
dalla Banca dell'Adriatico e dalla Fondazione Scavolini.

Il Festival si avvale della collaborazione scientifica
della Fondazione Rossini.

Il Festival 2015 si attua

con il contributo di:

Ministero dei beni e delle attività culturali e del turismo,
Comune di Pesaro, Regione Marche,
Fondazione Cassa di Risparmio di Pesaro;

con l'apporto di:

Banca Marche, Banca dell'Adriatico;

con la collaborazione produttiva di:

Fondazione Teatro Comunale di Bologna;

con la partecipazione di:

Abanet Internet Provider, Carifano, Harnold's,
Grand Hotel Vittoria - Savoy Hotel - Alexander Museum Palace Hotel,
Hotel Excelsior, Ratti Boutique, Retina Web Agency;

collaborano:

AMAT-Associazione marchigiana attività teatrali,
AMI-Azienda per la mobilità integrata e trasporti, ASPES Spa,
Azienda Ospedaliera San Salvatore,
Centro IAT- Informazione e accoglienza turistica,
Conservatorio di musica G. Rossini.

Il Festival è membro di Opera Europa.



Presidente
Matteo Ricci
Sindaco di Pesaro

Consiglio d'amministrazione
Maurizio Gennari
Stefano Pivato
Riccardo Paolo Uguccioni
Maria Rosaria Valazzi

Collegio sindacale
Alessandro Cicoella (presidente)
Gabriele Angelini
Franco D'Angelo



Sovrintendente
Gianfranco Mariotti

Direttore artistico
Alberto Zedda

Direttore generale
Flavio Cavalli

Amministrazione e coordinamento
sicurezza del personale
Marco Angelozzi

Allestimenti scenici
Mauro Brecciaroli

Assistente del Sovrintendente
Maria Rita Silvestrini

Coordinamento tecnico
Claudia Falcioni

Segreteria artistica
Sabrina Signoretti

Ufficio tecnico
Katia Ugolini

Segreteria Sovrintendenza
Alexia Mariotti

Coordinamento di Produzione
Caterina de Rienzo

Contabilità, Economato
e Servizi informatici
Loris Ugolini

Ufficio Produzione
e Servizi generali
Daniela Ridolfini

Segreteria amministrativa
Paola Vitali

Produzioni e Relazioni esterne
Francesca Battistoni

Servizi di Biglietteria
e Promozione
Patricia Franceschini

PR e Fundraising
Welleda Fochesato Donovan

Edizioni e Archivio storico
Carla Di Carlo

Marketing e Comunicazione
Cristian Della Chiara

Archivio musicale
Federica Bassani

Ufficio Stampa
Simona Barabesi

Segreteria Ufficio Stampa
e Social Media
Giacomo Mariotti

La Fondazione Rossini

La Fondazione Rossini è il referente musicologico del Rossini Opera Festival: ad essa compete la responsabilità scientifica delle partiture eseguite mentre il Festival è partner istituzionale e primo referente teatrale della Fondazione. La Fondazione ha oggi come scopo precipuo quello dello studio e della diffusione della musica del Maestro. A tale fine, con la nomina di Bruno Cagli alla direzione artistica nel 1971, ha avviato la pubblicazione in Edizione critica dell'intera produzione rossiniana con un primo comitato, del quale facevano parte Philip Gossett e Alberto Zedda. Il grandioso progetto si sta puntualmente realizzando con l'apporto dei più importanti studiosi internazionali con un nuovo comitato scientifico composto da Ilaria Narici (direttore dell'Edizione critica), Emilio Sala, Annalisa Bini, Damien Colas, Davide Daolmi, Renato Meucci, Reto Müller, Cesare Scarton, Benjamin Walton. La Fondazione si fregia della presenza di un Comitato d'onore, presieduto da Bruno Cagli, di cui fanno parte Jeremy Commons, Johan Eeckeloo, Maurizio Pollini, Antonio Pappano, Salvatore Settis.

Il piano editoriale è articolato in otto sezioni: Opere Teatrali; Musiche di Scena e Cantate; Musica Sacra; Inni e Cori; Musica Vocale da Camera; Musica Strumentale; Péchés de Vieillesse; Varie. La ricerca che è alla base dell'Edizione critica ha portato, nel corso degli anni, a scoperte fondamentali nel campo delle fonti autografe e documentarie e al recupero di musiche considerate perdute, come, per fare qualche esempio, Il viaggio a Reims o il Finale tragico di Tancredi, e alla riproposta al pubblico di titoli dimenticati, come Torvaldo e Dorliska, Sigismondo, Demetrio e Polibio, Ciro in Babilonia. Accanto all'Edizione critica si è sviluppata la ricerca sui documenti storico-biografici, ricerca approvata nel 1992 all'avvio della pubblicazione del nuovo epistolario rossiniano che, col titolo Lettere e Documenti e la cura di Bruno Cagli e Sergio Ragni, ha visto la pubblicazione dei primi quattro volumi. L'attività editoriale della Fondazione si è inoltre arricchita nel corso del tempo di collane destinate ad ulteriori aspetti della produzione rossiniana: "Saggi e Fonti" ospita atti di convegno e studi specialistici; "I libretti di Rossini" riproduce, in versione anastatica e con un ampio commento introduttivo, le fonti letterarie e le principali edizioni del libretto di ogni opera; "Iconografia rossiniana" include volumi dedicati all'analisi delle fonti iconografiche (bozzetti, figurini, materiali scenici, ecc.); l'ultima collana creata riguarda le "Tesi rossiniane". A queste si affianca la pubblicazione del "Bollettino del Centro rossiniano di studi", rivista di studi musicologici di alto profilo internazionale. Questo grande lavoro di ricerca e di acquisizione di fonti bibliografiche e documentarie ha portato all'apertura della Biblioteca, punto di riferimento sia per il pubblico che per gli specialisti della musica di Rossini e di tutta la produzione coeva.

La Fondazione, insieme al Rossini Opera Festival e a Casa Ricordi, è membro del "Comitato per la Restituzione rossiniana", che ha lo scopo di coordinare e rafforzare l'azione delle tre istituzioni.

Il Presidente
Oriano Giovanelli

LA GAZZA LADRA

Rossini Opera Festival 2015

**A cura dell'ufficio edizioni e archivio storico
del Rossini Opera Festival**

Consulenza scientifica della Fondazione Rossini

Immagine grafica coordinata

Massimo Dolcini

Progettazione grafica

Dario Ottaviani

Service

Fotoedit, Repubblica di San Marino

Stampa

Studiostampa New Age, Repubblica di San Marino
luglio 2015

*Stampato su carta Pordenone Vergata / Laid Avorio
del Gruppo Cordenons spa*
Gruppo Cordenons

Quando non diversamente indicato, fonte dell'apparato iconografico è il volume *Rossini sulla scena dell'Ottocento. Bozzetti e figurini dalle collezioni italiane*. A cura di Maria Ida Biggi e Carla Ferraro, Pesaro, Fondazione Rossini, 2000.

Sommario

Tragedia a lieto fine <i>di Alberto Zedda</i>	p. 13
A tragedy with a happy ending <i>by Alberto Zedda</i>	p. 27
Semiseria, anzi, tragica <i>di Giovanni Carli Ballola</i>	p. 41
Semi-serious, or rather, tragic <i>by Giovanni Carli Ballola</i>	p. 51
<i>Soggetto</i>	p. 61
<i>Story</i>	p. 65
<i>Argument</i>	p. 69
<i>Handlung</i>	p. 72
<i>Argomento</i>	p. 75
あらすじ	p. 79
<i>Schema musicale</i>	p. 82
<i>Libretto</i>	p. 85
<i>Gioachino Rossini, elementi biografici</i>	p. 155

Ritratto di Gioachino Rossini. Litografia
di Villain su disegno di Julien Boilly. Pa-
rigi, 1823 (Collezione Reto Müller, Basel)



ROSSINI

LA GAZZA LADRA

Melodramma in due atti di
Giovanni Gherardini

Musica di
Gioachino Rossini

Personaggi

Fabrizio Vingradito, ricco fittaiuolo

Lucia, moglie di Fabrizio

Giannetto, figlio di Fabrizio; militare

Ninetta, serva in casa di Fabrizio

Fernando Villabella, padre della Ninetta; militare

Gottardo, Podestà del villaggio

Pippo, giovine contadinello al servizio di Fabrizio

Isacco, merciaiuolo

Antonio, carceriere

Giorgio, servo del Podestà

Ernesto, compagno ed amico di Fernando; militare

Il Pretore del villaggio

Gregorio, cancelliere

Un usciere. Genti d'arme. Contadini e Contadine.

Famigli di Fabrizio. Una Gazza.

*La scena si finge in un grosso villaggio
non molto distante da Parigi*

*Prima rappresentazione
Milano, Teatro alla Scala
31 maggio 1817*

La gazza ladra: frontespizio dello spartito per piano solo edito a Vienna da Sauer e Leidesdorf (Collezione Ragni, Napoli)



La Gazza Ladra

OPERA SERIA IN DUE ATTI MUSICA DEL SIG.^{RO} MAESTRO

ROSSINI

ridotta per il Cembalo solo.

Proprietà degli Editori.

Neu verheferte, und vermiechte Original Ausgabe.

Vienna, Published by Sauer & Leidesdorf, Hartmannstraße N.º 21.

Tragedia a lieto fine

Quando approda a un crocevia significativo del suo comporre, alla conclusione di un ciclo evolutivo, Rossini riassume in un'opera 'diversa' le esperienze che hanno determinato il momento della riflessione e la contrassegna con un esplicito segnale: la dimensione abnorme. Tre opere di valore emblematico si staccano largamente dalla media di centoventi-centocinquanta minuti per raggiungere dimensioni pressoché doppie: *Semiramide*, *Guillaume Tell* e *La gazza ladra*. Tre opere-testamento la cui caratteristica comune, oltre alla lunghezza, è quella di presentare quasi esclusivamente musica di nuova composizione, senza quelle parodie e autoimprestiti così frequenti negli altri suoi lavori. *Semiramide* riassume e conclude il filone 'apollineo' dell'opera seria disceso dal *Tancredi* e marca il definitivo distacco di Rossini dalla vita teatrale italiana; *Guillaume Tell* dà forma compiuta al filone 'dionisiaco', sviluppato a Napoli e ripreso a Parigi, e segna drammaticamente l'abbandono della composizione attiva; *La gazza ladra* perfeziona il processo di compenetrazione dei generi comico e serio, processo che verrà ulteriormente portato avanti con la splendente *Matilde di Shabran*, anch'essa opera di imponenti proporzioni che conclude definitivamente l'esperienza del genere semiserio. Dopo *La gazza ladra* Rossini si dedicherà esclusivamente all'impegnativa funzione

di direttore dei teatri napoletani, anche se pretenderà di continuare ad assolvere committenze ricevute da altri teatri, solo rinunciando a produrre opere comiche.

La giovanile esperienza delle farse veneziane aveva guidato Rossini all'elezione del *comique absolu* per il suo primo capolavoro di genere buffo, *L'Italiana in Algeri*. Questa felicissima partenza mostra la consapevolezza e l'ambizione di un artista maturo: strutture formali, rigore idiomatologico, impianto strumentale, congruità di testo e musica, perentorietà di scelte vocali che pretendono interpreti del calibro di Filippo Galli, situano l'opera buffa rossiniana allo zenith di un orizzonte oltre il quale non si può andare. Già *Il Turco in Italia* - meglio che *La pietra del paragone* - avvia un processo di allontanamento dal disimpegno del gioco insensato, svelato dal germogliare di temi inquietanti che spostano l'astrattezza del divertimento dal *comique absolu* verso il *comique significatif*. La trasformazione continua con *Il barbiere di Siviglia* e con *La Cenerentola*: nel *Barbiere* il realismo imposto dalla logica aristotelica del libretto di Sterbini-Beaumarchais irrompe con tale violenza da farne in molti tratti la prima autentica *commedia di carattere* posta in musica da un compositore italiano (sempreché non si voglia considerare Mozart un compositore italiano, come paradossalmente sosteneva l'autorevolissimo Hanslick); nel-

la *Cenerentola* la commistione dei generi buffo e serio (nel buffo: l'alternanza irrazionale del *comique absolu* di Clorinda e Tisbe con il *comique significatif* di Don Magnifico e di Dandini; nel serio: la mescolanza del *larmoyant* di *Cenerentola*, dell'«amoroso» di Ramiro e del «metafisico» di Alidoro) si produce con tale fantasia e libertà da raggiungere un fascino stupefacente. Si sente, nel crogiolo di *Cenerentola*, l'ambizione di fondere in una sola gemma splendente l'antitesi di comico e di tragico, traguardo di ogni esplorazione dell'identità umana. Nella *Cenerentola* la fusione non riuscirà e i due generi resteranno separati e autonomi, mescolati con pari dignità e importanza. Sarà l'esperienza del «semiserio», genere del quale *La Cenerentola* costituisce il prologo, a condurre Rossini alla fusione postulata.

Delle sue opere semiserie non v'è dubbio che *La gazza ladra* sia quella che più si avvicina all'ideale perseguito. In quest'opera, la componente giocosa conferisce autenticità ai sentimenti e umanizza la storia sino a farla coincidere con la vita reale; le situazioni tragiche perdono in aulica magniloquenza quanto acquistano in dolente verità. L'ostinato rifiuto di Ninetta a rivelare la verità dei fatti per non tradire il padre fuggiasco, la sua dignitosa reticenza conseguono una credibilità che invano cercheremmo in tante eroine del melodramma tragico. Ambientando la vicenda nel contesto popolare scarso all'opera comica, Rossini disegna contorni consoni alla modestia dei suoi personaggi. I risultati sono tali da far presto dimenticare la classificazione di genere, arrivando a promuovere *La gazza ladra*, autentico «dramma giocoso» (intendendo modernamente la locuzione «dramma» come «azione tragica», corruzione del significato originale

di generica «azione teatrale»), opera tragica dagli esiti lieti speculari a *Don Giovanni* del suo Mozart, opera buffa dagli esiti tragici. *La gazza ladra* appartiene dunque al genere «misto», detto anche «semiserio» perché mescola elementi drammatici e buffi. Sviluppata a partire dalla metà del secolo decimottavo, assecondando il gusto *larmoyant* fiorito specialmente in Francia nelle *pièces à sauvetage*, l'opera semiserie presentava all'epoca di Rossini convenzioni ben definite: dramma a lieto fine dove un innocente, ingiustamente condannato, veniva sottratto *in extremis* alla pena capitale, e il ribaldo persecutore umiliato. L'ambientazione soleva mostrare un conflitto tra un mondo feudale di aristocratici (nella *Gazza ladra* sostituito da arroganti detentori del potere) e un mondo popolare, quasi sempre contadino; luoghi deputati erano la piazza del villaggio, con in vista il castello o il palazzo del nobile prepotente, la prigione e la chiesa. Nella *Gazza ladra* la mescolanza di elementi comici popolari con quelli drammatici mostra una netta prevalenza di questi ultimi, per cui l'opera raggiunge l'acme espressivo e il suo significato ultimo nella grande Scena del giudizio e nella successiva Marcia funebre, precedenti l'obbligatorio lieto fine belcantistico. Considerati gli altissimi risultati raggiunti in quest'opera, fra le più valide di Rossini e da lui giustamente prediletta, l'accezione «semiserie» più che una commistione di comico e di serio contrassegna una vera e propria «opera seria» ambientata nella realtà quotidiana anziché nell'Olimpo e nella Storia. La presenza del lieto fine e di personaggi di basso profilo, taluni che sfiorano il grottesco, non basta ad alterarne la cifra di fondo. La vicenda, nata da un fatto di cronaca riassumibile in poche frasi, sembrerebbe debole per sostenere

LA GAZZA LADRA

MELODRAMMA

DA RAPPRESENTARSI

NEL

R. I. TEATRO ALLA SCALA

La primavera dell'anno 1817.

MILANO

DALLA STAMPERIA DI GIACOMO PIRRA
dirimonto al detto R. I. Teatro.

PERSONAGGI.

PABRIZIO VINCENUTO, ricco fabbricatore.
Sig. Vincenzo Botticelli.
LUCIA, moglie di Fabrizio.
Signora Marietta Castiglioni.
GIANNETTO, figlio di Fabrizio; militare.
Sig. Stefano Monelli.
NINETTA, serva in casa di Fabrizio.
Signora Teresa Ballo.
FERDINANDO VILLABILLA, padre della Ninetta; militare.
Sig. Filippo Galli.
GOTTARDO, Podestà del villaggio.
Sig. Antonio Ambrosi.
PIPPO, giovane contadino al servizio di Fabrizio.
Signora Teresa Castiglioni.
ISACCO, mercapolo.
Sig. Francesco Bisattini.
ANTONIO, cuoco; ex.
Sig. N. N.
GIORGIO, servo del Podestà.
Sig. Paolo Raviglioli.
ERNESTO, compagno ed amico di Fernando; militare.
Sig. Alessandro De Angeli.
IL PRETORE del villaggio.
Sig. N. N.
GREGORIO, cancelliere.
UN UCCISORE.
UFFITI D'ARME.
CONTADINI e CONTABILI.
FANTOCI di Fabrizio.
UNA GAZZA.

La scena si finge in un grosso villaggio non molto distante da Parigi.

(NB. Il soggetto è tratto dal *Melodramma storico* dei signori Gignoux e d'Aubigny, intitolato: *La Pie voleuse*. Ne considerabili cambiamenti che si sono fatti all'ordinato di questo lavoro, non si è già pensato di migliorare l'originale fiaccola, ma soltanto si è creduto di servir meglio per tal guisa all'effetto musicale, avuto per riguardo agli attori componendo l'attuale comparsa.)

Messa nuova di *il sig. MARCO GIOVANNI ROSSI di Pesaro.*Le scene sono tutte nuove, disegnate e dipinte dal *sig. ALESSANDRO SANQUICHI.*

La gazza ladra: frontespizio e distribuzione delle parti del libretto stampato in occasione della prima rappresentazione dell'opera (Collezione Ragni, Napoli)

l'enorme costruzione musicale che Rossini vi erige attorno: l'apporto di elementi fiabeschi, l'innalzamento di piccoli fatti a situazioni-simbolo, la presenza di forze arcane, l'esibizione di sentimenti esemplari la innalzano però a emblematica storia di costume. La fragilità di una dialettica bene-male esposta, al solito, senza la sentenza di un giudizio, viene arricchita da emozioni variegata: la corda 'tragica', subito introdotta dai minacciosi tamburi della sinfonia, si attenua nella malinconia che accompagna l'amore contrastato di Ninetta e quello dolce e segreto di Pippo; la 'patetica', sottolineata dai forti recitativi strumentati che scandiscono l'angoscia di Fernando, lascia spazio alla 'buffa' che sferza la becera autorità tracotante e insieme una pavida società

che accetta l'ingiustizia senza reagire. Il libretto di Giovanni Gherardini stempera con bella proprietà letteraria e funzionale progressione drammatica un soggetto dove il lieto fine, affidato al caso, non attenua il pessimismo di fondo. Con una prima redazione di questo libretto, intitolata *Avviso ai giudici*, Gherardini aveva partecipato al concorso bandito dall'impresa dei R.R. Teatri di Milano per un dramma per musica, ricevendone un convinto elogio da Vincenzo Monti. Il libretto, secondo Radiciotti, era stato poi offerto a Ferdinando Paër, che non volle musicarlo. Rossini invece fu subito entusiasta di questa storia tratta dal dramma francese *La pie voleuse*, un *mélo-historique* (basato cioè su un fatto che si riteneva realmente accaduto) di T. Badouin d'Aubigny e Louis-Charles Caigniez, rappresentato per la prima volta al Théâtre de la Porte Saint-Martin di Parigi il 25 aprile 1815. Anche Stendhal, nella *Vie de*

Rossini (Cap. XXII), conferma che la povera servetta innocente fu impiccata a Palaiseau, aggiungendo che per ricordare l'errore giudiziario fu istituita una Messa, detta *Messe de la pie*. Per comprendere il senso di una sentenza sproporzionata al delitto, si deve ricordare che la vicenda si svolge nel più cupo periodo della controrivoluzione napoleonica seguita all'ubriacatura libertaria dei sanculotti, in epoca di sanguinose campagne militari accompagnate da leggi marziali severissime che prevedevano la pena capitale anche per bagatelle. Secondo una legge reazionaria e biecamente classista, la pena di morte poteva applicarsi anche per un semplice furto quando a commetterlo fosse stato un servo ai danni del padrone.

La gazza ladra ebbe un successo enorme sin dal primo apparire: nonostante la stagione avanzata, a Milano se ne dettero ventisette repliche dopo la prima del 31 maggio 1817, con Rossini al cembalo nelle prime rappresentazioni e cantanti di grande fama nei ruoli principali: Teresa Giorgi-Belloc (Ninetta), Savino Monelli (Giannetto), Filippo Galli (Fernando), Antonio Ambrosi (Podestà) e Teresa Gallianis (Pippo).

La Sinfonia della *Gazza ladra*, oltre che una delle più belle, è certamente una delle più popolari. Le dimensioni monumentali, il rutilare di una strumentazione sapiente, la qualità dei temi e degli sviluppi ne fanno un modello insuperato. Nell'immaginazione dell'ascoltatore che non conosce la vicenda dell'opera essa viene generalmente accolta come una composizione di significato comico: una storia incentrata su un volatile che ruba oggetti luccicanti non può che essere buffa. In realtà la Sinfonia prefigura eventi gravi e dolorosi e costituisce la prova incontestabile che



Maria Malibran in tre momenti della *Gazza ladra*. Incisione di C. Hullmandel su disegni della cantante, 1829 (Collezione Ragni, Napoli)

Rossini considerava gli aspetti tragici di quest'opera più importanti di quelli giocosi. Composta dopo la conclusione dell'opera, è impostata, infatti, sui temi che contrassegna-no le scene drammatiche, i momenti più emotivi. Già i rulli di tamburi dell'inizio, che si inseguono e si compongono con suggestivo effetto stereofonico, rappresentano un segnale minaccioso: il tamburo ricompare in ogni scena dove si consuma l'ingiustizia della sopraffazione nei confronti di Ninetta, sicché il suo ossessivo cadenzare, vero e proprio



leitmotiv, simboleggia la brutalità che travolge ottusamente il diritto e la ragione. Ecco dunque i tamburi scandire freddi ritmi militari alla conclusione del processo inquisitorio, nel Finale Primo; e ancora nell'Aria del Podestà del secondo atto, prima del processo requisitorio; nella grande Scena del giudizio, dove viene pronunciata la sentenza di morte; nella Marcia funebre che accompagna la fanciulla al patibolo. In questa luce, anche la possente introduzione a piena orchestra che costituisce la prima sezione della Sinfonia appare emanazione di una spietata volontà oppressiva. Anche il tema danzante che apre il successivo *Allegro* si presta a una lettura equivocata, gioiosa e popolare;

ma nella Scena della prigione del secondo atto – la pagina più commovente dell'intera opera, la più dolorosamente espressiva – questo tema contrappunta il delirio di Ninetta, il suo solo momento di debolezza e disperazione. Anche in questo *Allegro*, dunque, il tema dovrà cercare la struggente tenerezza del ricordo, la tristezza della vita che fugge. Dopo l'esplosione del primo *fortissimo*, ossessivamente marcato dal procedere omofonico dei tamburi, si passa al secondo tema, introdotto da una lunga cadenza di espressivi accordi tenuti dei fiati, pausa di riflessione che valorizza la comparsa del nuovo episodio melodico, sospeso fra l'interrogativo del clarinetto, dell'oboe e dei violoncelli

e la gelida cascata di perle snocciolata dall'ottavino. Da questi oscuri fremiti parte il grande *crescendo* che conduce al *climax* della Sinfonia. Esso è impostato su una breve formula ritmica, scandita dal timbro freddo del tamburo, ed è la pura e semplice trasposizione della sezione centrale dell'Aria del Podestà con Coro, nel secondo atto, dove si prepara la condanna a morte della protagonista. La Sinfonia segue lo schema archetipo: ritorno del tema iniziale alla dominante; ripresa della seconda idea, introdotta subito dopo la riesposizione del primo tema, con processo di abbreviazione rispetto alla prima apparizione; ripetizione del *crescendo*, che porta a una folgorante Coda conclusiva. L'Introduzione crea subito un brusco contrasto con la Sinfonia e rappresenta un esemplare modello di quel descrittivismo d'ambiente di cui Rossini è maestro. Qui tutto è luce e movimento, tutto risuona dei ritmi della vita quotidiana, al contatto con un paesaggio terreno e materico. I tanti personaggi minori dell'opera vengono presentati in modo insolitamente accurato: a ciascuno tocca una sortita *a solo*, opportunità di definire il carattere e la funzione che rivestirà nella storia che sta per cominciare. Anche la Gazza fa sentire la sua voce: animale quasi domestico, confuso con gli altri che razzolano, dispettosa, giocherellona, non ancora assurta alla funzione di *deus ex machina*, arbitra del destino di Ninetta. Il grande affresco trova nell'animazione popolare lo smalto per motivare una dimensione imponente e lascia intuire che la struttura complessiva dell'opera porterà a sviluppi formali inusitati. L'ascoltatore è calato in una gioiosa atmosfera che l'ironico sberleffo del clarinetto vena di sarcasmo; la varietà di incisi ritmici alternantisi fra disegni ternari e binari vi imprime un mo-

vimento frenetico. Le prime frasi solistiche sono per Pippo, in dialogo con il Coro e con la Gazza. Pippo era stato in origine pensato come tenore. Dopo la battuta 201 Rossini cambia idea: cancella la prima stesura e sul pentagramma sottostante ne riscrive la parte in chiave di soprano, anche leggermente modificandola. Nel 1819 *La gazza ladra* venne ripresa a Napoli, concertata dallo stesso Rossini: nell'occasione il ruolo di Pippo in questa Introduzione fu cantato da un diverso personaggio, chiamato Cecchino, per consentire alla grande Rosmunda Pisaroni, che per stima e amicizia aveva accettato di interpretare il non eccelso ruolo di Pippo, di presentarsi con una cavatina di sortita che il Maestro aveva appositamente arrangiato per lei in sostituzione dell'originario Brindisi con Coro adattando un nuovo testo all'Aria di Siveno «Pien di contento in sen» da *Demetrio e Polibio* e aggiungendo un recitativo strumentato di nuova composizione, di cui esiste un'unica fonte musicale, autografa, nel Conservatorio di Napoli. Quando l'opera andrà a Parigi, nel 1821, assente Rossini, il ruolo di Pippo (diventato Petit Jacques) tornerà a essere cantato da un tenore, lezione che ancora si ritrova in qualche edizione francese dello spartito. Entra in scena Lucia, intonando una 'cavatinetta' di notevole rilevanza vocale dove il tema cantabile si alterna con figurazioni d'agilità che definiscono alla perfezione il duplice carattere di questa donna burbera e autoritaria, ma fondamentalmente buona. Quanto alla successiva sortita di Fabrizio, ruolo baritonale di carattere, nessuna musica potrebbe meglio descrivere questo simpaticone che alla iattanza del padrone preferisce una cordialità favorita da generose propensioni bacchiche. La trovata di affidare alla Gazza la profe-

LA GAZZA LADRA,

MELODRAMMA

RAPPRESENTATO

LA PRIMA VOLTA IN NAPOLI

NEL R.¹ TEATRO DEL FONDO

Nell' Estate del 1819.

NAPOLI,

DALLA TIPOGRAFIA PLAUTINA

1819.

PERSONAGGI. 3

FABRIZIO VINGRADITO, ricco fittajuolo.
Sig. Lombardi.
 LUCIA, moglie di Fabrizio.
Signora Checcherini.
 GIANNETTO, figlio di Fabrizio; militare.
Sig. David figlio.
 NINETTA, serva in casa di Fabrizio.
Signora Colbran, accad. filarmonica di Bologna.
 FERNANDO VILLABELLA, padre della Ninetta; militare.
Sig. Nozzari, al servizio della R. Cap. Palatina.
 GOTTARDO, Podestà del villaggio.
Sig. Ambrosi.
 PIPPO, giovine contadinello, al servizio di Fabrizio.
Signora Pesaroni.
 CECCHINO, altro giovine contadinello, al servizio di Fabrizio.
Signora De Bernardis, minore.
 ISACCO, merciajuolo.
Sig. Chizzola.
 ANTONIO, carceriere.
Sig. Luchini.
 GIORGIO, servo del Podestà.
Sig. Pace.
 ERNESTO, compagno ed amico di Fernando; militare.
Sig. Orlandini.
 IL PIU' GIOVE, del villaggio.
Sig. Chizzola suddetto.
 GREGORIO, cancelliere.
U. Usciere.
 Genti d'Arme.

A 2

Con-

La gazza ladra: frontespizio e distribuzione delle parti del libretto per la rappresentazione napoletana al Teatro del Fondo con Isabella Colbran nel ruolo di Ninetta (Collezione Ragni, Napoli)

zia del matrimonio di Ninetta con Giannetto conferisce alla singolare protagonista una valenza astratta e simbolica che giustifica il titolo dell'opera. La 'stretta', uno scatenato *Allegro con brio* in 6/8, è pagina degna di figurare in un Finale Primo e riconferma l'ambizione di questo pezzo d'avvio.

La composizione dei recitativi della *Gazza ladra* è stata affidata da Rossini a un collaboratore, probabilmente il Maestro al cembalo Vincenzo Lavigna. Rossini interviene di suo pugno in pochi casi per correggere, modificare, aggiungere o togliere, ma l'entità di questi interventi non ne modifica la pertinente cifra espressiva. Il ricorso al recitativo secco è d'obbligo nei generi comico e semiserio, ma Ros-

sini (come già Mozart nella trilogia dapontiana) non esita ad abbandonare la tradizione nei momenti tipici dell'azione: il N. 6 Recitativo e Duetto Ninetta-Fernando e il N. 8 Scena e Terzetto dell'Atto Primo, che imprimono una svolta drammatica alla vicenda, sono preceduti da splendidi recitativi strumentati; e così il N. 12 Duetto Ninetta-Pippo e il N. 13 Aria di Fernando del secondo atto.

La Cavatina di sortita di Ninetta è un'aria bipartita che si attaglia perfettamente al personaggio. La dolcezza degli spunti melodici intercalati dagli arguti commenti del clarinetto e del corno e riscaldati dal controcanto dei violoncelli riflettono i sensi semplici e puliti di una giovinetta innamorata. La cabaletta, teneramente affettuosa, non riverbera i lampi dell'acrobatismo riservato alle eroine, ma trascorre fresca e cordiale come le emozioni della fanciulla. Il virtuosismo viene frenato da un me-

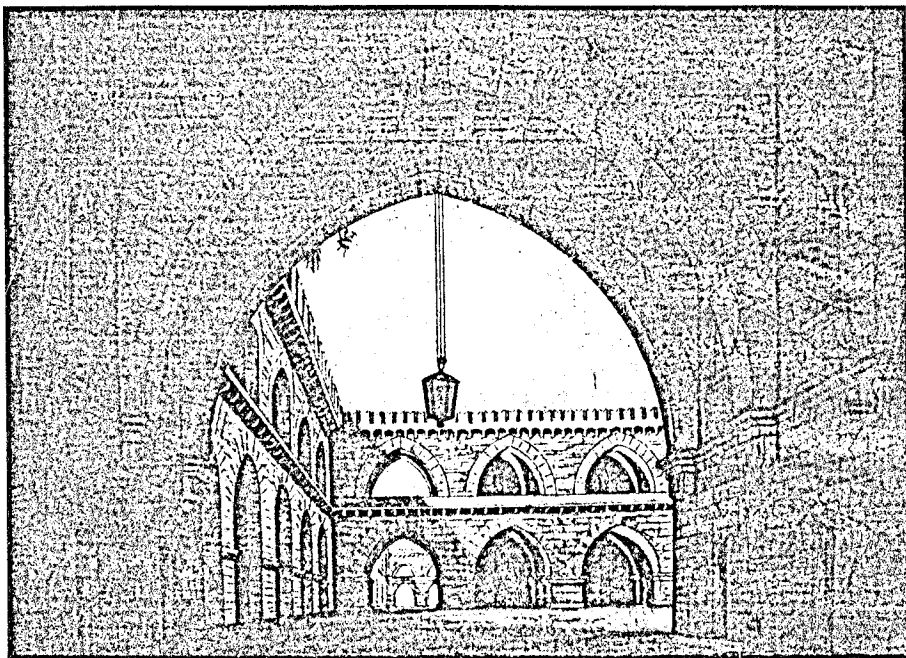
lodiare che obbliga a una tenuta espressiva, a un controllo tecnico più difficili a conseguirsi di guizzi rutilanti. La cavatina presenta una tessitura incerta fra quella del soprano e quella del mezzosoprano, ambiguità che aumenta nella cabaletta, dove i passaggi vocalizzati gravitano in zona centrale, e salti e scalette discendenti sino al Si grave tendono deliberatamente a dar rilievo al registro basso. A una delle celebri serate musicali che raccoglievano nel salotto di Chaussée d'Antin il meglio dell'intelligenza e dell'arte prese parte la cantante marchigiana Giuseppina Vitali, allora all'inizio di carriera. Fra i pezzi interpretati in quell'occasione dalla Vitali figurò la Cavatina di Ninetta. Rossini ne fu così soddisfatto che volle donarle una serie di variazioni e cadenze espressamente composte per la sua voce. Queste variazioni offrono un esempio sovrano di come Rossini intendesse modificare le sue linee vocali: non soltanto nel *Da capo* della cabaletta, ma anche nella ripresa della prima sezione dell'aria, con relative cadenze conclusive. La ricchezza delle fioriture introdotte lascia intendere quali fossero le propensioni del Maestro nei confronti di questa prassi esecutiva. Il manoscritto è datato «Paris 6 mai 1866», il che dimostra che ancora poco prima della morte, cinquant'anni dopo la composizione della *Gazza ladra*, quando ormai il mondo del belcanto aveva ceduto il passo agli empiti canori del romanticismo, Rossini riteneva indispensabile per la sua musica ricorrere agli artifici del *chant orné*. Una inequivocabile smentita per chi sostiene che egli fosse contrario a tale pratica, fraintendendo la contestazione al loro abuso indiscriminato; un ulteriore motivo di riflessione per coloro che giudicano esaurita la loro funzione con il tramontare dell'epoca che li

ha espressi.

Anche al marginale personaggio di Isacco tocca un'aria con cabaletta, di proporzioni modeste ma di contenuto fortemente caratterizzato. Sino alle cadenze conclusive il canto si articola su una sola nota, Re, procedimento che rende come meglio non si potrebbe la rassegnata stanchezza del vecchio imbonitore. Solo nella minuscola cabaletta la voce si anima, per invitare a comprare e a vendere le cianciafruscole della sua mercanzia. Una paginetta che mostra con quale semplicità di mezzi Rossini sappia sbalzare una figura che si imprime nella memoria.

Nella scena successiva, un brillante motivo campagnolo del Coro, molto ritmato, promuove l'eccitazione per l'arrivo di Giannetto; il declamato solenne del tenore prefigura una statura di uomo e di amante che i comportamenti successivi, turbati dal dubbio ingeneroso sull'innocenza della promessa sposa, provvederanno a ridimensionare. L'aria richiede un canto nobile e vigoroso, in tessitura medio-alta che insiste sul passaggio di registro. Un nuovo intervento del Coro riporta al clima festoso dell'inizio e avvia una cabaletta di alto virtuosismo, sospesa nel registro estremo e tirata senza respiro da una girandola di figurezze pensate per il tipico tenore 'contraltino'.

Pippo non ha una specifica Cavatina: per offrire visibilità a questo personaggio che diviene vieppiù importante con il procedere dell'azione, Rossini inserisce uno scintillante Brindisi che ben si ambienta nel clima di festa popolare che pervade la prima parte dell'opera, anche per l'apporto di due fresche e deliziose danze paesane, affidate la prima al clarinetto solista e la seconda al flauto. L'orchestra e il coro ripetono un ridanciano *refrain* dopo ogni strofa di Pippo e dopo



La gazza ladra: bozzetto di Alessandro Sanquirico per la prima rappresentazione dell'opera (Collezione Ragni, Napoli)

ogni danza campestre, sino a quando un brusco accordo di settima di dominante interrompe il girotondo e invita a un gioco pazzerello di parole senza senso, pronunciate su un meccanico motivetto scandito da accenti asimmetrici. Questa filastrocca di sapide parole in libertà, indotte dal vino generoso, costituisce un esempio palmare di rossiniano *nonsense*. La tessitura gravita nella zona centro-bassa, tipica del contralto, e impone colorature complesse a un personaggio che nel prosieguo del ruolo sostituirà la scrittura acrobatica con un espressivo canto di garbo. Quando nel 1818 allestì a Pesaro *La gazza ladra* per l'inaugurazione del nuovo Teatro, Rossini sostituì questo brano con un Recitativo e Aria di Pippo da eseguirsi dopo il N. 8 Scena e Terzetto: si tratta della Ca-

vatina che Clarice canta nel primo atto della *Pietra del paragone*, traspuesta qui con lievi modifiche. Da questo punto, con brusco, imperioso gesto l'opera cambia tono. Il recitativo secco si muta in strumentato e gli archi commentano con bruciante asciuttezza il drammatico racconto del fuggiasco Fernando. Il Duetto fra padre e figlia raccoglie l'intensa emozione di una frase dei soli fiati e si avvia a traguardi drammatici con il palpitante disegno dei violini primi che descrive l'agitazione di Ninetta, disciolta poi, nell'*Andantino a due*, dal singhiozzare di figurazioni arpeggiate che legano padre e figlia in un abbraccio infinito. L'arrivo del Podestà ripiomba i due nella disperazione e l'affannata scansione di parole mozze, «Io tremo... pavento...», dà origine a un episodio onomatopeico dove il tremolo degli archi e i gemiti dei legni comunicano brividi di un terrore che arriva a confondersi con l'immagine della tempesta evocata dal testo:

«Il nembo è vicino! Tremendo destino, mi sento gelar!». Dall'abisso del Duetto si passa senza soluzione di continuità all'oscena allegria della Cavatina del Podestà: con l'arbitrarietà del genio, Rossini rifiuta di raffreddare la tensione drammatica con l'inserzione del recitativo previsto dal librettista nel rispetto delle regole. La cavatina, una tipica aria bipartita di genere buffo, parte subito a descrivere la goffaggine dell'attempato seduttore e la tronfia baldanza del seduttore rinfrancato dal potere. Il formulario comico non disdegna la contraffazione del falsetto («No, non posso... ohimè!... non voglio...») e la pirotecnia del sillabato («E poi che in estasi di dolce amore»), ma la qualità fugge la volgarità. All'interprete vengono richiesti, insieme a un robusto cantare, elasticità e virtuosismo – preferiti alla scansione sillabica abitualmente riservata ai buffi – che spaziano dal grave all'acuto con difficoltà che non tollerano la mediocrità.

La Scena introduttiva del pezzo seguente, mossa dall'alternarsi dei soli archi col *Tutti* dell'orchestra, conduce a un poderoso Terzetto di oltre quattrocento battute. Per dar tempo a Ninetta e Fernando di riprendersi dalla paralisi del terrore, Rossini lo inizia con un *Maestoso*, in luogo del consueto *Allegro*, nel corso del quale ciascun personaggio si apparta nella riflessione di una frase *cantabile*, «Oh Nume benefico», esposta ricorrendo alla familiare formula imitativa che la nobiltà d'ispirazione protegge dal sentore d'artificio. I tre protagonisti la espongono a turno con tale intenso risultato emotivo da giustificare ampiamente l'immensa popolarità acquistata dal brano all'epoca sua. L'*Allegro* che segue porta all'incandescenza la tensione: Ninetta, in un tumulto di canto sillabato, risponde con toni fieri e

sprezzanti alle profferte del Podestà e Rossini mantiene in tempo di *Allegro i fra sé* che abitualmente trovano posto nell'episodio centrale a tempo lento. Dopo l'invettiva «Vituperio! Disonore!», l'azione si sospende su un pedale di La min. di magica lontananza, prima di sciogliersi in una stretta folgorante di canto semisillabico, il più adatto a produrre l'agilità di forza indispensabile a rendere l'estrema agitazione della scena. È alla fine di questa che, senza un commento musicale specifico, compare la Gazza per rubare la posata che perderà Ninetta, evocata dalle furie scatenate nello scontro delle passioni.

Il quadripartito Finale Primo sviluppa, con tecnica da racconto poliziesco, l'interrogatorio condotto da un furibondo Podestà, determinato a vendicare l'oltraggio ricevuto. La prima parte, nella forte tonalità di Do magg., avanza al ritmo serrato di un tema allucinato dei violini alternantesi con un secondo, alla dominante, carico d'attesa. Nonostante la situazione, l'ira dell'inquisitore è tanto scomposta da suscitare divertiti commenti, che presto muteranno in timorose esclamazioni. È poi la volta di un episodio vocale condotto sul ritmo giambico degli archi dove tutti oppongono un canto preoccupato all'ostinato furore del Podestà. Si giunge così alla seconda sezione, *Allegro*, dove una musica elusiva e turbata marca l'entrata di Isacco. Nella terza, *Andantino*, i protagonisti esprimono l'angoscia che attaglia il cuore con una larga e commossa frase melodica. Infine la minacciosa ricomparsa del tamburo introduce la Stretta conclusiva, nel ritrovato Do magg., che impone agli interpreti vocali una sequenza di canto sillabico e semisillabico di grande forza, e agli strumentisti una serie di difficili passi imperniati sulla tecnica dello staccato.

Nel secondo atto, l'incontro fra Ninetta e Giannetto risveglia la malinconia dell'amore con una melodia carica di *pathos*. Le voci si uniscono poi nei consueti andamenti omoritmici a terze e seste, passando all'onomatopeica trasfigurazione di uno sconsolato pianto infantile. Il sopraggiungere del carceriere Antonio, che avverte dell'arrivo del Podestà, dà luogo a una stretta dove un canto sillabico di forza si oppone a un minaccioso ritmo militaresco scandito da corni e trombe. Forse per l'estrema difficoltà di questo *Allegro* conclusivo (Giannetto deve prendere di salto dei *Do* diesis sovracuti!) il Duetto appare tagliato in molte delle fonti musicali e letterarie.

Appuntamento obbligato dell'opera semiseria è la Scena del giudizio, dove l'innocente viene condannato a morte. Nella *Gazza ladra* le scene del giudizio sono addirittura due: una privata con Ninetta e il suo persecutore intento a sottoporla al sordido ricatto, e col coro delle guardie fuori scena che sollecitano il Podestà a raggiungere l'adunanza dei giudici; l'altra pubblica e spettacolare, nel gigantesco Quintetto che seguirà. Nella prima, il Podestà si presenta a Ninetta con un arzigogolato cantabile, con il quale ritenta di far breccia nel suo cuore; la melodia esagera gli empiti amorosi per tratteggiare un seduttore untuoso e sgradevole. Il richiamo insistente delle guardie, che sollecitano il Podestà a recare la sua testimonianza ai giudici, trasforma il corteggiamento in un concitato ricatto: cedere alle sue voglie o affrontare la morte. Una ribollente cabaletta, impostata sul canto semisillabico e proseguita nel più spericolato virtuosismo belcantistico, schiuma la rabbia per il rifiuto reiterato. Nella sezione che conduce alla ripresa, Rossini mette a segno una felice intuizione dram-

matica e nello stesso tempo conferisce all'opera un prezioso elemento strutturale, legando in discorso unitario sia l'impiego del tamburo, di cui si precisa definitivamente il valore emblematico, sia l'imperioso *crescendo* della Sinfonia, citazione di norma confinata nei Finali Primi.

Rossini ha sempre mostrato predilezione per i duetti fra soprano e contralto, quest'ultimo spesso *en travesti*. Quello fra Ninetta e Pippo annovera le pagine più toccanti dell'opera, dense di struggente malinconia. Sorprende la parte centrale, dove Ninetta espande un canto dolce e triste sopra un commosso arpeggiare di Pippo. Come nella precedente Aria del Podestà, la sezione di collegamento fra l'*Andantino Pastoso* e l'*Allegro* conclusivo viene ad assumere rilievo eccezionale riprendendo le prime ottanta battute del tema dell'*Allegro* della Sinfonia. A questo tema Ninetta sovrappone un sillabico *Sprechgesang*, in gran parte articolato su una stessa nota ribattuta. Per il Duetto Rossini ha scritto una lussureggiante cadenza conclusiva della prima sezione, *Andantino Pastoso*, in occasione della già ricordata ripresa parigina del 1867, protagonista Adelina Patti. La cadenza è esemplare per aderenza al momento espressivo e per l'abile sfruttamento delle voci femminili; essa però tradisce un turgore estraneo all'apollinea trasparenza di questa pagina, sicché resta un esempio di bella cadenza autografa non in linea con la cifra espressiva dominante, e dunque di dubbio utilizzo. L'Aria di Fernando che segue il Duetto Ninetta-Pippo, «Accusata di furto», non è delle più ispirate, anche se il serrato disegno a quartine alternantesi fra i violini primi e secondi che accompagna il canto di Fernando per tutta la prima parte assicura una tensione senza

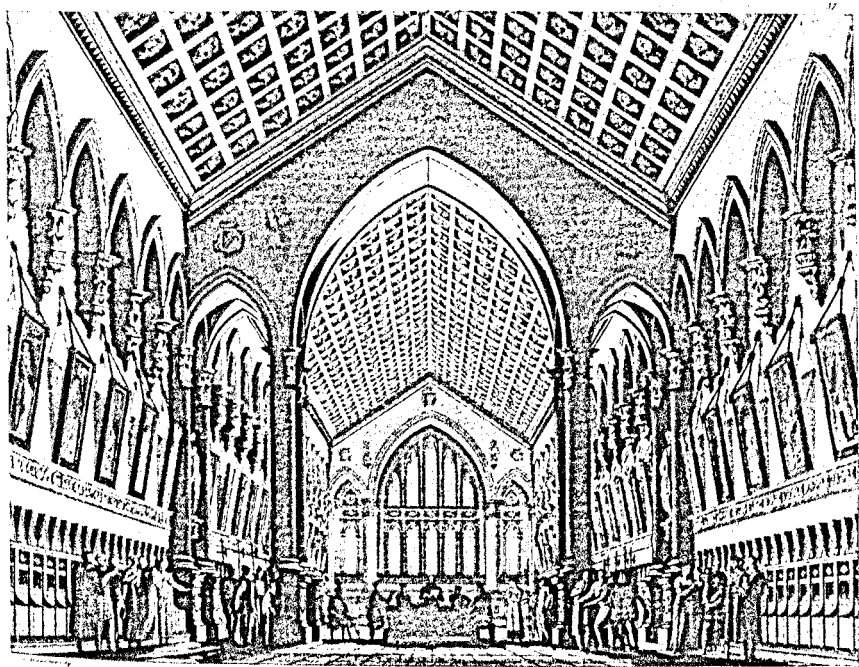
respiro. Una vigorosa perorazione conduce a una cabaletta, degna delle virtù canore di Filippo Galli, senza tuttavia superare il livello del buon mestiere, anche nella troppo insistita perorazione finale. Nell'autografo le pagine di questa Scena ed Aria sono state ripiegate, ciò che certifica che in qualche rappresentazione essa sia stata omessa. Più di una fonte musicale e letteraria contiene un'aria sostitutiva per Fernando, «Barbara sortel!», introdotta a Napoli in occasione del debutto di Filippo Galli al Teatro di San Carlo nell'estate del 1820, sicuramente di Rossini anche se ne manca una lezione autografa. L'aria è molto bella e tocca vertici espressivi d'alta drammaticità: con il passar del tempo sostituì sempre più frequentemente quella originale, finendo con il soppiantarla definitivamente. La tessitura molto acuta la colloca in ambito baritonale, accentuando una tendenza che si manifesta più d'una volta nel difficile ruolo di Fernando.

Nella monumentale Scena del giudizio, che eguaglia per ampiezza i Finali Primo e Secondo, il lungo arco drammatico dell'opera giunge al culmine. Il paesaggio agreste si trasforma nei severi spazi di un rituale inquisitorio, perfettamente resi dallo scenografo Alessandro Sanquirico con una immensa navata goticheggiante, quando disegnò questa scena per la creazione dell'opera alla Scala. Anche i personaggi appaiono trasformati: la fierezza di Ninetta si addice a una regina piuttosto che a una timida ragazza di paese; Fernando, consegnandosi alla giustizia nel tentativo di salvare la figlia, trova accenti nobilissimi; il Podestà passa dalla goffaggine del seduttore alla gravità dell'inquisitore; la folla partecipa con eccitazione estranea alla rassegnata abulia della povera gente. Il Quintetto si apre con una grave e

solenne introduzione dell'orchestra che prepara l'entrata di giudici che innalzano in coro un ammonimento terribile e oscuro, «Tremate, o popoli», difficile da comprendere se al contesto specifico non si sostituisce mentalmente il paesaggio metafisico evocato dalla potenza trasfigurante della musica. Pronunciata la condanna a morte, un *Adagio* arresta il flusso della vita, raggelato dall'orrore. L'*Allegro* che viene a spezzare l'incantesimo funesto risveglia finalmente in Giannetto un moto di protesta e provoca la sortita ad effetto di Fernando, che si consegna al tribunale contando che il proprio sacrificio valga a salvare la vita della figlia. Il canto spiegato non rinuncia a mescolarsi a un'agilità di forza che, nell'*adagio* 'a cappella' che segna il momento della massima costernazione, raggiunge virtuosismi deliranti. Il ritorno al *Tempo Primo* scatena una frenetica Stretta, dove la tensione si dissolve in una catartica esplosione di voci e strumenti, lanciati al limite dell'impossibile.

Nell'autografo le pagine della successiva Aria di Lucia, aggiunta all'ultimo momento e presto scomparsa dalla storia dell'opera, appaiono ripiegate, indizio di taglio. Peccato, perché in quest'aria tutt'altro che frettolosa Lucia fa sfoggio di un canto ornato ed espressivo che richiede qualità e bravura, diversamente da quanto accade in altre arie di sorbetto per 'seconde donne', introdotte per offrire una cesura riposante prima dello scatenamento conclusivo.

Ulteriore elemento che accomuna *La gazza ladra* alle opere-testamento è l'importanza eccezionale conferita al Finale Secondo, la cui dimensione è qui pari a quella del Finale Primo, laddove il rapporto è abitualmente di quattro volte minore. Il Finale Secondo si apre con una mahleriana marcia fune-



INTERIORE DEL DUOMO DI NAPOLI. UN GROSSO VILLAGGIO NON MOLTO DISTANTE DA NAPOLI.
Questo disegno fu eseguito per il teatro di Napoli. L'opera fu in musica del Sig. Giovanni Battista Pergolesi, e rappresentata all'Opera di Napoli.

La gazza ladra: bozzetto di Alessandro Sanquirico per la prima rappresentazione dell'opera (Collezione Ragni, Napoli)

bre scandita dal coro che accompagna al patibolo Ninetta, ancora una volta contrassegnata dal suono lugubre del tamburo. Giunta davanti alla chiesa, la processione si arresta per consentire a Ninetta un'ultima, rassegnata preghiera, altro topico appuntamento obbligato. La marcia funebre riprende raggiungendo l'acme in un emozionante *fortissimo* per decrescere poi sino a scomparire con il corteo della condannata, siglando in modo impareggiabile quella che all'ascoltatore appare la giusta conclusione dell'opera. Il suono festoso delle campane, nell'*Allegro* che segue, rompe il silenzio tombale e rovescia la situazione: il lieto fine è alle porte, sapientemente ritardato da un'inattesa reazione del Podestà,

finalmente apertosi a sentimenti umani, all'udire la scarica di fucileria che dovrebbe aver segnato la fine di Ninetta. Lo scioglimento segue la tradizione belcantistica: ogni personaggio riprende, variandola, la stessa frase cantabile proposta da Ninetta, ultima passerella di un virtuosismo canoro che ha ravvivato un dramma di quasi quattro ore.

Alberto Zedda

Teresa Giorgi-Belloc, prima interprete
dell'opera nel ruolo di Ninetta. Incisione
di A. Conti (Collezione Ragni, Napoli)



TERESA BELLOC

A tragedy with a happy ending

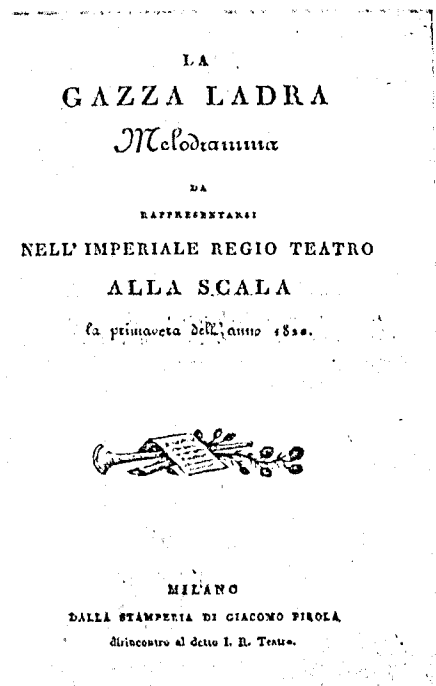
Whenever he comes to a significant crossroads in his composing life, at the conclusion of an evolutionary cycle, Rossini gathers together the experiences that have influenced his period of reflection into a 'different' opera, which he marks with an explicit signal: he makes it a work of abnormal dimensions. Three significant operas greatly exceed his average of from a hundred and twenty to a hundred and fifty minutes to reach almost double that length: *Semiramide*, *Guillaume Tell* and *La gazza ladra*. Three testament-operas which have in common – apart from their length – the characteristic of containing almost exclusively newly composed music, without any of those re-workings and self-borrowings that are so frequently found in his other works. *Semiramide* sums up and concludes the line of 'Apollonian' serious operas descended from *Tancredi* and marks Rossini's definitive withdrawal from Italian theatrical life; *Guillaume Tell* completes the 'Dionysian' line, which he had developed in Naples and returned to in Paris, and marks his dramatic renunciation of active composition; *La gazza ladra* perfects his mingling of the comic and serious genres, a process which he would further develop with the dazzling *Matilde di Shabran*, another opera of imposing proportions that brings his experience with opera semiseria [tragicomic opera] to a definitive end. After *La gazza ladra* Rossini would dedicate himself exclusively

to his demanding position as head of the Neapolitan theatres, even though he would continue to want to write operas commissioned by other theatres, but giving up writing comic operas.

His experience with the Venetian one-act comic operas of his youth had guided Rossini to the choice of the comique absolu for his first masterpiece in the comic genre, *L'Italiana in Algeri*. This happy début shows all the knowledge and ambition of a mature artist: formal structures, consistency of idiom, orchestration, marriage of text and music, definitive choices of vocal styles demanding singers of the calibre of Filippo Galli, place Rossini's opere buffe [comic operas] upon the zenith of a horizon beyond which it is impossible to progress. Already *Il Turco in Italia* – more than *La pietra del paragone* – sets off a process of estrangement from the frivolity of mindless fun, a process we recognize from the gradual appearance of unsettling themes that shift the abstract quality of the fun of comique absolu in the direction of comique significatif. This transformation continues with *Il barbiere di Siviglia* and *La Cenerentola*: in *Il barbiere* the realism imposed by Aristotelian logic on the libretto of Sterbini and Beaumarchais bursts out with such violence as to turn it, in many features, into the first real commedia di carattere set to music by an Italian composer (provided that we do not consider Mozart an

Italian composer, as the authoritative Hanslick paradoxically opined); in *La Cenerentola* the mixture of the buffo and serio genres (in the buffo: the irrational alternating of the comique absolu of *Clorinda and Tisbe* with the comique significatif of *Don Magnifico* and *Dandini*; in the serio: the mixture of the larmoyant of *Cenerentola*, of the 'amoroso' [stage lover] of *Ramiro* and the metaphysical of *Alidoro*) comes about so imaginatively and so freely as to realize a staggering fascination. In the crucible of *La Cenerentola* we feel he is aiming at melting together, into one brilliant gem, the antithesis between the comic and the tragic, the goal of every exploration of human identity. In *La Cenerentola* the fusion does not succeed, and the two genres remain separate and autonomous, each enjoying equal dignity and importance in the mixture. Rossini would be finally realize the desired fusion in his experience with the semiseria genre, of which *La Cenerentola* constitutes an anticipation. Among his semiseria operas *La gazza ladra* is undoubtedly the one that approaches nearest to the hoped-for ideal. In this opera, the playful component gives authenticity to the sentiments and humanizes the story, bringing it into line with real life; the tragic situations gain as much in painful truth as they lose in courtly magniloquence. Ninetta's obstinate refusal to reveal the true situation of things for fear of betraying her deserter father and her dignified reticence confer a credibility that we would seek in vain in so many heroines of tragic opera. In placing his story in the rural setting so dear to comic opera, Rossini frames it with a modesty suited to his characters. The results are such as to make us quickly forget the genre in which the opera has been classified, leading us to suggest that *La gazza ladra* is a true "dramma giocoso" (in the mod-

ern sense of 'dramma' as an 'azione tragica' [tragedy], a corruption of its original generic meaning of 'azione teatrale' [play]), a tragic opera with a happy ending, a model example being his beloved Mozart's *Don Giovanni*, a comic opera with a tragic ending. So *La gazza ladra* belongs to the genere misto [mixed genre], also called semiserio [tragi-comic] because it mixes dramatic and comic elements. Beginning to develop halfway through the eighteenth century, playing up to the taste for larmoyant [sentimental] pieces that flourished in France in pièces à sauvetage [escape stories], in Rossini's day opera semiseria was bound by well-defined conventions: it had to be a drama with a happy ending in which an innocent person, unjustly condemned, was rescued in extremis from capital punishment, and the rascally accuser humiliated. The background usually showed a conflict between a feudal world of aristocrats (in *La gazza ladra* replaced by arrogant men of power) and a common populace, almost always country folk; scenes common to many were the village square, with a view of the castle or the villa of the tyrant nobleman, the prison and the church. In *La gazza ladra* the mixture of comic, peasant elements with dramatic ones is heavily weighted toward the latter, for which reason the opera reaches its expressive high point and its final meaning in the great judgment scene and in the succeeding funeral march, which precede the obligatory bel canto happy ending. Considering the exceptional results obtained in this opera, among Rossini's most noteworthy and justly a favourite of his, the label semiseria, rather than a mingling of the comic and the serious, marks a true opera seria set in an everyday reality rather than in Olympus or in History. The presence of the happy ending and of low-class characters, some of whom



La gazza ladra: frontespizio del libretto stampato per una rappresentazione dell'opera al Teatro alla Scala nel 1820 (Collezione Ragni, Napoli)

border on the grotesque, does not alter the basic key.

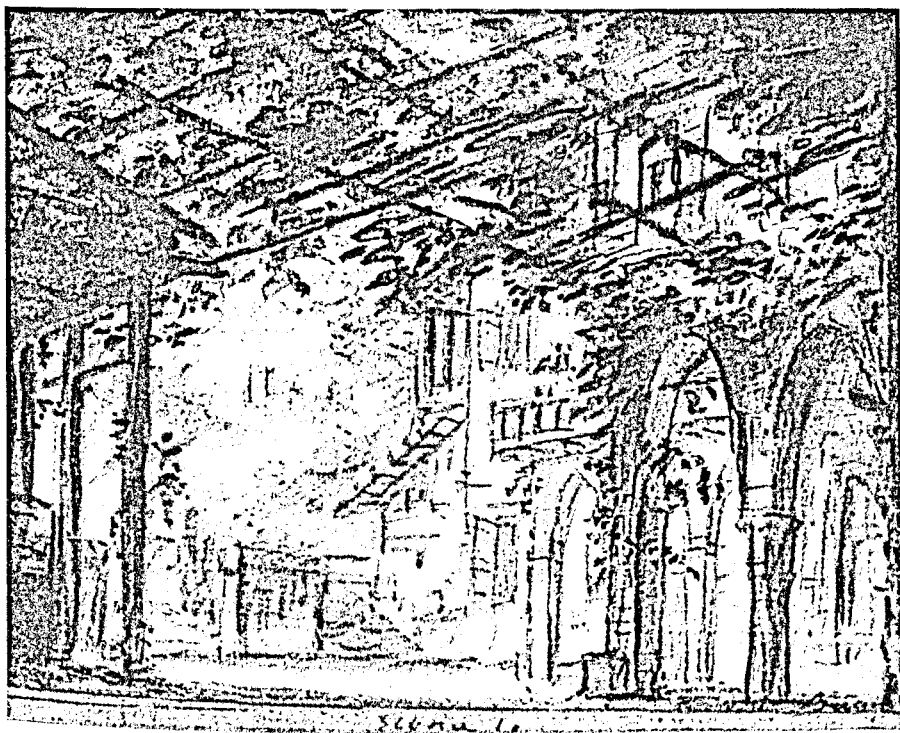
The story, based on a real life event that can be summed up in a few words, might seem too weak to be able to support the enormous musical construction that Rossini has built up around it: the introduction of fairy-tale elements, the raising of little facts into symbolic situations, the presence of arcane forces, and the exhibition of exemplary feelings raise the story, however, into an emblematic morality tale. The fragility of a good-versus-evil dialectic usually presented without the pronouncement of a verdict, is enriched by kaleidoscopic emotions: the 'tragic' note, introduced at once by the threatening drums in the Overture, is sweetened by the melancholy associated with Ninetta's unhappy

love and the sweet and secret love that Pippo feels for her; the 'pathetic', underlined by the dramatic accompanied recitatives that express Fernando's anguish, leaves room for the 'comic', which lashes boorish, arrogant power together with a fearful society that accepts injustice without reacting to it. Giovanni Gherardini's libretto sets forth, with fine literary correctness and a functional dramatic development, a subject in which the happy ending, brought about by chance, does not water down its fundamental pessimism. Gherardini had presented an earlier version of this libretto, under the title *Avviso ai giudici* [A warning to judges], as his entry in a competition organized by the Royal Theatres of Milan for an opera libretto, receiving sincere praise from Vincenzo Monti. Radiciotti tells us that this libretto had been offered to Ferdinando Paër, who did not want to set it to music. Rossini, on the other hand, was immediately captivated by this story taken from the French play *La pie voleuse*, a mélo-historique (based on a supposedly true incident) by T. Badouin d'Aubigny and Louis-Charles Caigniez, first performed at the Théâtre de la Porte Saint-Martin, Paris, on the 25th April 1815. In his *Vie de Rossini* (Chapter XXII), Stendhal also confirms that the poor innocent servant girl was hanged at Palaiseau, adding that a Mass called The magpie Mass was instituted to remind people of the judicial error. In order to understand the enormity of a sentence out of all proportion to the crime, one must remember that the story is set in the darkest period of Napoleon's counter-revolution followed by the intoxicated sense of freedom of the sans culottes, in a time of bloody military campaigns accompanied by very severe martial laws that instituted the death penalty even for trifles. A reactionary and wicked law aimed at the lower

classes ordered the death penalty even for a simple theft when the perpetrator was a servant and the victim his master.

La gazza ladra was enormously successful right from its first performance: despite the late period of the season, twenty-seven performances of it were given in Milan after the first night on the 31st May 1817, with Rossini at the cembalo during the first performances and very famous singers in the principal roles: Teresa Giorgi-Belloc (Ninetta), Savino Monelli (Giannetto), Filippo Galli (Fernando), Antonio Ambrosi (Podestà) and Teresa Gallianis (Pippo). The Overture to *La gazza ladra*, besides being one of the finest, is certainly one of the most popular. Its monumental dimensions, the glow of its clever orchestration, the quality of its melodies and their development turn it into an unparalleled model. The listener who does not know the plot of the opera generally imagines it to be a composition on comic lines: a story about a bird that steals shining objects could scarcely be anything other than comic. In fact, the Overture prefigures sinister and painful events and represents undeniable proof that Rossini considered the tragic aspects of this opera more important than the comic ones. Composed after the rest of the opera, it is, in fact, based on the themes marking the dramatic scenes, the most emotional moments. The opening drum rolls, which follow one another and are arranged in an impressive stereophonic effect, already represent a threatening message: the drum reappears in every scene dealing with the injustice with which Ninetta is harassed, so that its obsessive rhythm, a real Leitmotiv, symbolizes brutality obtusely overthrowing law and reason. Here are the drums, then, sounding cold military rhythms at the end of the investigation process in the Finale to Act One, and here they are

again in the Podestà's aria in the second act, before the indictment; in the great judgment scene, where the death sentence is pronounced; in the funeral march accompanying the girl to the scaffold. Seen in this light, the powerful introduction for full orchestra making up the opening section of the Overture also sounds like the emanation of a pitiless and oppressive will. The dancing theme that opens the following allegro might also delude the ear, seeming happy and rustic; but in the second act prison scene – the most moving scene in the entire opera, the most sadly expressive – this theme underlies Ninetta's delirium, her only moment of weakness and despair. Therefore, even in this Allegro, the theme seeks to represent the distressing tenderness of memory, the sadness of the fleetingness of life. After the opening burst of fortissimo, obsessively marked by the isophonic pattern of the drums, we come to the second theme, introduced by a long cadenza of expressive sustained wind chords, a pause for reflection that skillfully prepares the appearance of the new tune, balanced between the interrogative of the clarinet, oboe and 'cellos and the icy cascade of pearls dripping from the piccolo. These dark shivers give rise to the great crescendo leading into the climax of the Overture. This is based on a brief rhythmic formula, beaten out by the cold timbre of the drum, and is simply the transposition of the central passage of the Podestà's aria with chorus, in the second act, where Ninetta's sentence of death is being prepared. The Overture follows the archetypal format: return to the opening theme in the dominant; repeat of the second theme, introduced immediately after re-exposition of the opening theme, cut down in length in comparison with its first appearance; repetition of the crescendo, bringing us to a



La gazza ladra: bozzetto di Francesco Bagnara per una rappresentazione dell'opera al Teatro San Moisè di Venezia nel 1818

dazzling final coda.

The *Introduzione* immediately creates a brusque contrast with the *Overture* and represents an exemplary model of Rossini's mastery of descriptive setting. Here all is light and movement, everything vibrates with the rhythms of everyday life, in contact with an agricultural and material landscape. The many minor characters in the opera are introduced with unusual care: each of them is given an entrance solo, an opportunity to define his character and the function he will serve in the story that is about to unfold. The Magpie, too, raises her voice: an almost domesticated animal, mingling with the others that are scratching around. She is cheeky,

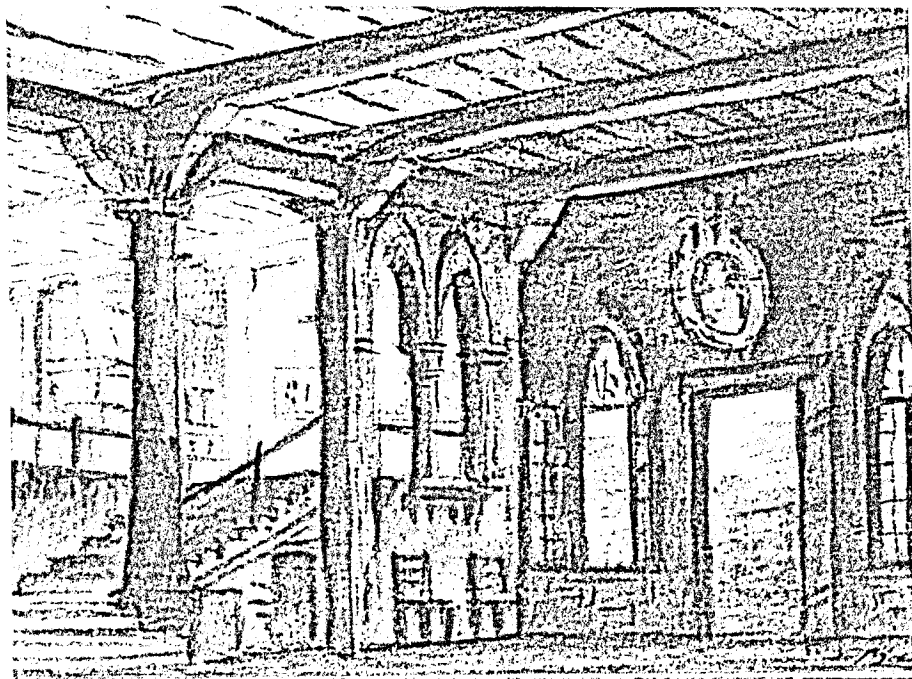
playful, and has not yet undertaken her role of *deus ex machina*, the decider of Ninetta's fate. It is in the liveliness of the peasantry that the great fresco finds the colour to motivate imposing dimensions, leaving us to guess that the general structure of the opera will lead to unfamiliar formal development. The listener is plunged into a joyous atmosphere, veined with sarcasm by the ironic grimaces of the clarinet; the variety of rhythm alternating between ternary and binary patterns impresses a frenetic movement upon it. The first solo phrases are given to Pippo, conversing with the Chorus and the Magpie. Pippo was originally intended to be a tenor. After bar 201 Rossini changed his mind: he blotted out the first setting and on the bar line below it he re-wrote the part in the soprano clef, changing it somewhat. In 1819 *La gazza ladra* was revived in Naples, conducted

by Rossini himself: for this occasion Pippo's part in this Introduzione was allotted to a different character, called Cecchino, in order to allow the great Rosmunda Pisaroni, whose friendly esteem of the composer had caused her to agree to perform the hardly outstanding role of Pippo, to make her first entrance with an introductory cavatina which the Maestro had specially arranged for her in place of the original Brindisi with Chorus, adapting a new text to Siveno's aria "Pien di contento in sen" from Demetrio e Polibio, and adding a completely new accompanied recitative, of which only one musical source exists, an autograph in the Naples Conservatory. When the opera arrived in Paris, in 1821, in Rossini's absence, the role of Pippo (turned into Petit Jacques) would be given back to the tenors, a version still to be seen in some French editions of the vocal score.

Lucia comes on, singing her cavatina of noteworthy vocal importance, in which the cantabile tune alternates with agility passages that perfectly illustrate the double personality of this woman – though brusque and bossy, she is fundamentally good. As for the following entrance aria of Fabrizio, a comic baritone rôle, no music could better describe this delightful character who, rather than the bragging of his master, indulges in a cordiality greatly augmented by frequent libations to Bacchus. The idea of entrusting the foretelling of Ninetta and Giannetto's marriage to the Magpie endows this singular leading character with an abstract and symbolical value justifying the title of the opera. The stretta [rapid concluding section], an unbridled Allegro con brio in 6/8 time, is a composition worthy to constitute a first act Finale, reconfirming the ambitious scale of this opening number. Rossini entrusted the composition of

the recitatives in *La gazza ladra* to a collaborator, probably the Maestro al cembalo Vincenzo Lavigna. Rossini added only a few autograph changes to correct, modify, add or subtract, but the total of these interventions has no effect on the general expressive key. In the comic and semiseria genres the use of recitative secco ["unaccompanied" recitative] was obligatory, but Rossini (like Mozart in his *Da Ponte* trilogy) did not hesitate to abandon this tradition in the crucial dramatic moments: N° 6 Recitativo e Duetto Ninetta-Fernando and N° 8 Scena e Terzetto in Act One, which introduce the dramatic element into the story, are preceded by splendid accompanied recitatives, as are N° 12 Duetto Ninetta-Pippo and N° 13 Aria di Fernando in the second act.

Ninetta's entrance aria is a bi-partite aria perfectly attuned to the character. The sweetness of the melodic themes mingled with the witty comments of the clarinet and horn and warmed by the descant of the 'cellos all reflect the simple and modest feelings of a young girl in love. The tenderly loving cabaletta does not coruscate with the flashes of acrobatic vocalization reserved for heroines, but flows fresh and cordial like the girl's feelings. Virtuosity is restrained by a melodic line that demands an expressive interpretation, and a technical control more difficult to achieve than brilliant flashes. The tessitura of the cavatina hovers uncertainly between the soprano and mezzo-soprano range, an ambiguity increasing in the cabaletta, in which the agility passages lie mainly in the medium, and descending leaps and scales to the low B tend to set the lower register in deliberate relief. At one of the celebrated musical evenings in the music room of the *Chausée d'Antin* where the higher echelons of Parisian musical society and the intelligentsia used to gather, the singer



La gazza ladra: bozzetto di Francesco Bagnara per una rappresentazione dell'opera al Teatro San Moisè di Venezia nel 1818

Giuseppina Vitali, from the Marche region and at the beginning of her career, took part. Among the pieces sung by la Vitali on that occasion was Ninetta's Cavatina. Rossini was so satisfied with her that he decided to give her a series of variations and cadenzas composed expressly for her voice. These variations offer a perfect example of how Rossini wanted his melodic lines to be varied: not only in the da capo of the cabaletta, but also at the repeat of the opening section of the aria, with relative cadenzas at the conclusion. The richness of the embellishments introduced allows us to understand what the Maestro thought about this particular performance practice. The manuscript is dated "Paris 6 May 1866", which demonstrates that even shortly before his death, fifty years after the

composition of *La gazza ladra*, a time when the world of bel canto had given way to the vehement warblings of Romanticism, Rossini considered that the devices of *le chant orné* [decorated singing] were indispensable for his music. This gives the lie to those who claim that he did not approve of this practice, mistaking his disapproval of the indiscriminate use of ornament for general dislike of the art of embellishment; yet one more motive for reflection for those who judge the function of ornaments exhausted together with the age in which they flourished.

The secondary character of Isacco also has an aria with cabaletta, of modest proportions but whose content is well characterized. Right up to the final cadenzas the singer articulates on the same note, D, a procedure that could not be bettered for expressing the resigned tiredness of the old quack. The voice only comes alive in the minuscule cabaletta, inviting the bystanders

to buy and sell his trifling wares. A little number that demonstrates with what simple means Rossini was able to make a character stand out and remain in one's memory.

In the following scene a brilliant, strongly rhythmic rustic tune from the Chorus excitingly announces the arrival of Giannetto; the tenor's solemn declamation shapes the stature of the man and lover that his ensuing behavior, when he is disturbed by unworthy doubts about the innocence of his fiancée, will give us cause to reflect upon. The aria calls for a noble and vigorous style of singing, lying in a medium-high tessitura with frequent recourse to the passaggio di registro [mixed register zone]. A new choral interjection leads back into the festive air of the opening and sets off a cabaletta calling for high virtuosity, lying in the highest register and decorated without any respite with a cascade of the ornaments designed for the typical tenore contraltino [high tenor]. Pippo is not given a specific Cavatina [entrance aria]: to highlight this character, who will become ever more important during the course of the story, Rossini inserts a brilliant Brindisi, perfectly in place in the atmosphere of peasant festivity pervading the first part of the opera, also enhanced by the introduction of two deliciously fresh country dances, the first entrusted to the solo clarinet and the second to the flute. Chorus and orchestra repeat a laughing refrain after each verse of Pippo's and after each peasant dance, until a sudden seventh/dominant chord interrupts the whirl and leads into a crazy game of gibberish patter, uttered in a mechanical tune underlined by asymmetrical accents. This ditty of free, piquant speech, influenced by strong wine, constitutes a prime example of Rossinian nonsense. The tessitura of the piece lies in the medium-low range, typical



La Signora CINTI Terza prima donna,
Nell'Opera La Gazza Ladra, (partenza Ninella)

Laure Cinti-Damoreau nel ruolo di Ninetta (Collezione Ragni, Napoli)

of the contralto, and demands difficult coloratura for a character who, as the rôle develops, will sing less acrobatic music and turn instead to charmingly expressive singing. When, in 1818, Rossini mounted *La gazza ladra* for the inauguration of the Teatro Nuovo, Pesaro, he replaced this number with a Recitative and Aria for Pippo, intended to be sung after N° 8, Scena e Terzetto: this is Clarice's Cavatina from Act One of *La pietra del paragone*, here transposed and with some slight alterations.

From this point on, and with a brusque, imperious gesture, the opera changes its tone. Recitativo secco changes into recitativo strumentato [the full orchestra replaces the cembalo, 'cello and double-bass] and the strings comment upon the tale of the runaway Fernando with incandescent dryness. The Duet be-



Anna Bishop nel ruolo di Ninetta (Collezione Ragni, Napoli)

tween father and daughter picks up the intense emotion of a phrase in the woodwinds and builds up dramatically with a throbbing pattern in the first violins, describing Ninetta's agitation, soon dissolving, in their *Andantino a due* [singing closely together], into sobbing *arpeggio* figures that bind father and daughter in an infinite embrace. The arrival of the Podestà plunges the two of them back into despair and the breathless utterance of broken-off words, "Io tremo... pavento..." [I tremble... I quake...], develops into an onomatopoeic episode in which string tremolos and moaning woodwind let us feel the shivers of a terror gradually blending into the picture of a storm evoked by the text: "Il nembo è vicino! Tremendo destino, mi sento gelar!" [The storm approaches! Terrible destiny, I am freezing!]. From the depths plumbed by the Duet we

pass abruptly into the obscene joy of the Podestà's Cavatina: with all the obstinacy of genius, Rossini disdains diluting the dramatic tension by setting to music the recitative inserted by the librettist according to the rules. The Cavatina, a typical bi-partite aria in the buffo style, sets out at once to depict the clumsiness of the elderly would-be seducer puffed up by his powerful position. The comic formulas employed do not disdain falsetto imitation ("No, non posso... ohimè!... non voglio") [No, I can't... Oh dear!... I don't want to] and virtuoso rapid articulation of words ("E poi che in estasi di dolce amore") [and then in all the ecstasy of sweet love], but quality rises above vulgarity. Together with a robust voice, the performer must be able to offer agility and virtuosity – rather than the syllabic patter usually expected from buffo singers – the vocal line ranging from low to high including difficulties beyond the powers of mediocrities.

The next number is introduced by a *Scena*, animated by the alternating of solo violins with full orchestral *Tutti*, and leading into an imposing Trio of over four hundred bars. In order to give Ninetta and Fernando time to recover from their paralyzing terror, Rossini begins with a *Maestoso*, in place of the usual *Allegro*, during the course of which each character reflects aside in the cantabile phrase, "Oh Nume benefico" [O merciful God], constructed by resorting to the well-known imitative formula, which is rescued from any air of artifice by the nobility of its inspiration. The three characters sing it in turn with such an intensely emotional effect as to fully justify the immense popularity that the Trio enjoyed in its day. The following *Allegro* brings the tension to an incandescent point: in a tumult of rapid patter, Ninetta answers the Podestà's ignoble suggestions with proudly scathing

LA
GAZZA LADRA

MELODRAMMA

DA RAPPRESENTARSI

NELL' I. R. TEATRO ALLA SCALA

la primavera dell' anno 1823.



MILANO

DALLE STAMPE DI GIACOMO PIROLA
di contro al detto I. R. Teatro.

LA GAZZA LADRA

MELODRAMMA PER MUSICA

DA RAPPRESENTARSI

NEL REAL TEATRO CAROLINO

PER SECONDA OPERA DELL' ANNO TEATRALE
1826 e 1827.



PALERMO

Dalla Società Tipografica

1826.

La gazza ladra: frontespizi di libretti stampati per rappresentazioni al Teatro alla Scala nel 1823 e al Carolino di Palermo nel 1826 (Collezione Ragni, Napoli)

tones and Rossini maintains the Allegro for the asides that are usually found in slow tempo in such central episodes. After the invective "Vitupe-rio! Disonore!" [Insult! Shame!], the action is suspended on a magically remote A minor pedal point before it bursts into a dazzling stretta of semi-syllabic vocalizing, the most suited to produce the agilità di forza [full-throated florid singing] indispensable for conveying the extreme agitation of the scene. It is at the end of this number that, without any particular musical accompaniment, the Magpie appears and steals the spoon that will ruin Ninetta, evoked by the furies unleashed by the exchange of contrasting passions.

The four-part Finale to Act One develops, using the techniques of the detective story, the inquiries

undertaken by a furious Podestà, intent on avenging the slight he has received. The first part, in the strong key of C major, develops to the tense rhythm of an obsessive theme on the violins that alternates with a second theme on the dominant, loaded with expectation. In spite of the situation, the wrath of the inquisitor is so unbridled as to arouse amused comment, soon changing into fearful exclamations. Now comes a vocal section based on an underlying iambic rhythm on the strings in which all sing their worries in contrast to the Podestà's obstinate fury. This leads into the second section, Allegro, where Isacco enters to elusive and disturbed music. In the third, Andantino, the leading characters express the anguish gripping their hearts in a broad and deeply felt melodic phrase. Finally the menacing return of the drum introduces the concluding stretta, back once more in C major, requiring from the singers a sequence of syllabic

and semi-syllabic singing of great intensity, and from the orchestra a series of difficult passages based on the staccato technique.

In the second act, the meeting of Ninetta and Giannetto re-awakens the melancholy of love in a melody rich in pathos. The voices then unite in the usual isorhythmic patterns in thirds and sixths, leading into an onomatopoeic transfiguration of an infant's disconsolate wailing. The entrance of Antonio the jailer, who warns that the Podestà is on his way, is the cue for a stretta in which vigorous syllabic patter is countered by a menacing military-style rhythm on the horns and trumpets. Perhaps because of the extreme difficulty of this concluding Allegro (Giannetto must leap up to the high C sharp more than once!) the Duet has been cut in many of the musical and literary sources.

The judgment scene is a must in a semiseria opera, the innocent victim being dragged off to death. In *La gazza ladra* there are even two judgment scenes: a private one, with Ninetta and her persecutor, intent on subjecting her to his sordid blackmail, and with a chorus of guards outside the door urging the Podestà to join the gathering of judges; the other public and spectacular, in the following gigantic quintet. In the former, the Podestà presents himself before Ninetta in a clumsy cantabile, trying to find a way to soften her heart; the theme exaggerates his amorous vehemence, painting the picture of a disagreeably greasy lover. The insistent summons of the guards, who press the Podestà to bring his evidence before the judges, transforms courtship into heated blackmail: she must yield to his desires or face death. A boiling cabaletta, based on semi-syllabic singing and in its development calling for the most heady bel canto virtuosity, spurs the rage of the foiled admirer

goaded by her repeated refusals. In the section leading into the repeat, Rossini achieves a happy dramatic intuition and at the same time confers upon the opera a precious structural element, binding together both the drum, whose emblematic value is thus defined, and the imperious crescendo of the Overture, a quotation usually reserved for a first act Finale. Rossini always showed a fondness for duets between the soprano and the contralto, the latter often dressed as a man. The duet for Ninetta and Pippo contains the most touching pages in the opera, full of haunting melancholy. Rather surprising is the central section, in which Ninetta's part broadens out into a sweetly sad song, underlaid by the touching arpeggios of Pippo. As happened in the preceding Aria of the Podestà, the section linking the Andantino Pastoso and the concluding Allegro takes on an unusual importance by repeating the theme of the Allegro in the Overture. Over this theme Ninetta sings a syllabic Sprechgesang, largely articulated on the same repeated note. For this Duet Rossini wrote an elaborate double cadenza for the end of the first section, Andantino Pastoso, on the occasion of the already mentioned Parisian revival of 1867, with Adelina Patti in the leading rôle. The cadenza is exemplary in its adherence to the necessary expression and for its skilful employment of the ladies' voices; however, it is guilty of a bombast that runs contrary to the Apollonian transparency of this number, and so it remains an example of a lovely autograph cadenza out of line with the dominating expressive cipher, and so of dubious usefulness.

The Duet for Ninetta and Pippo is followed by Fernando's Aria "Accusata di furto", not on the highest level of inspiration, even if a breathless tension is guaranteed by an urgent semiquaver pattern alternating

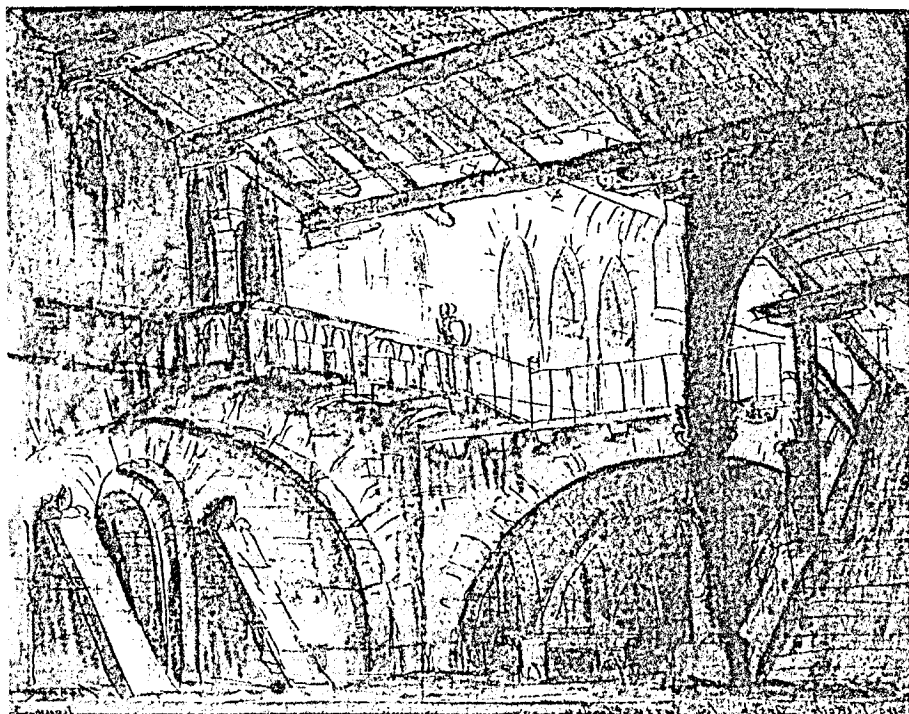
between the first and second violins that accompanies Fernando's vocal line all through the first part. A vigorous peroration leads into a cabaletta, worthy of the fine singing of Filippo Galli, even though it does not rise above the level of honest workmanship, especially in the too repetitive final peroration. In the autograph score the pages containing this Scene and Aria have been folded over, a sure sign that it was omitted for certain performances. More than one musical and literary source contains an alternative aria for Fernando, "Barbara sorte!", introduced in Naples on the occasion of Filippo Galli's debut at the Teatro San Carlo in the summer of 1820, definitely by Rossini even if we have no autograph source for it. The aria is particularly lovely and reaches extremely dramatic heights of expression: with the passing of time it was ever more frequently used in place of the original aria, ending up by taking its place definitively. The very high tessitura places it in the baritone range, accentuating a tendency that we find more than once in the difficult part of Fernando.

In the monumental judgment scene, which equals in amplitude the first and second act Finales, the long dramatic arch of the opera reaches its peak. The country landscape is transformed into the harsh spaces of an inquisitorial ritual, perfectly realized by the scene designer Alessandro Sanquirico with an immense gothic-style nave, when he designed this scene for the first performances of the opera at La Scala. The characters, too, seem transformed: Ninetta's haughtiness is that of a queen rather than a timid village girl; Fernando, who has turned himself in to the law in an attempt to save his daughter, expresses himself in noble words; the Podestà passes from the clumsiness of the seducer to the gravity of the inquisitor; the crowd participates

with an excitement extraneous to the resigned apathy of the poor. The Quintet opens with a grave and solemn orchestral introduction that prepares the entrance of the judges, who sing together in chorus a terrible and obscure warning, "Tremate, o popoli" [Tremble, you people], difficult to comprehend unless we mentally substitute the metaphysical landscape evoked by the transfiguring power of the music for the specific dramatic context. Once the sentence of death has been pronounced, an Adagio brings life to a standstill, all frozen to the spot with horror. The ensuing Allegro breaks the sinister spell and arouses Giannetto, at last, to a word of protest and causes Fernando to come out into the open to striking effect; he consigns himself to the tribunal counting upon his self-sacrifice to save his daughter's life. The full-voiced passage does not refrain from mixing in some *agilità di forza* (full-voiced coloratura) which reaches dizzying heights of virtuosity in the unaccompanied adagio that marks the moment of the greatest general consternation. The return to the Tempo Primo [opening speed] lets loose a frenetic Stretta, in which the tension is relaxed in a cathartic explosion of voices and instruments, forced almost beyond their natural limitations.

In the autograph score there follows an Aria for Lucia, added at the last minute and which soon disappeared from performances of the opera; the pages containing it have been folded over, a sure sign that they were cut. This is a pity, because in this far from superficial aria Lucia revels in an expressively ornate vocal line calling for quality and bravura, far from what we find in other "sherbert arias" for 'seconde donne' [supporting sopranos], introduced to offer an interval of repose before all is let loose in the Finale.

Another feature that *La gazza ladra*



La gazza ladra: bozzetto di Francesco Bagnara per una rappresentazione dell'opera al Teatro San Moisè di Venezia nel 1818

has in common with the other "testament-operas" is the exceptional importance accorded to the *Finale to Act Two*, the dimensions of which are equal to those of the *Finale to Act One*, whereas usually it would be a quarter as short. The *Finale Secondo* opens with a funeral march reminiscent of Mahler, sung by the chorus as they accompany Ninetta to the scaffold, once more to the lugubrious beat of the drum. Once they reach the church, the procession halts to allow Ninetta one last, resigned prayer, another obligatory feature of this kind of semi-comic opera. The funeral march is resumed, reaching its climax in a moving fortissimo which then gradually diminishes until it disappears together with the condemned girl's procession, crowning

in an unparalleled manner what the opera-goer might take to be the real end of the opera. The festive clamour of the bells in the ensuing *Allegro* breaks through the graveyard silence and turns events upside-down; the happy ending is about to burst out on us, cleverly delayed by an unexpected reaction on the part of the *Podestà*, who, finally susceptible to human feeling, is dismayed by the sound of gunfire offstage, taking it to mean that Ninetta has been executed. The final resolution of the drama is couched in language of the *bel canto* tradition: each character repeats, with variations, the same cantabile phrase first proposed by Ninetta, the last parade of a vocal virtuosity that has enlivened a drama lasting almost four hours.

Alberto Zedda

Translation by Michael Aspinall

La gazza ladra: frontespizio dello spartito per piano solo edito a Parigi da Schlesinger (Collezione Ragni, Napoli)



LA GAZZA LADRA

Melodramma in due atti

Composta e Ridotta per il

Cembalo

Piano solo avec accor.
de H. ou F. ad libitum: 20 fr.

da

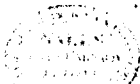
Riv: 36 francs.

G. ROSSINI

À PARIS,

Chez Maurice SCHLESINGER, M^{re} de Musique du ROI,

Éditeur des Opéras de Mozart, Rossini, Meyerbeer, et des Œuvres de Hummel, Moncheles, Mayrader, &c.
Rue de Richelieu, N^o 97.



Semiseria, anzi, tragica

Quando, il 25 aprile 1815 al Théâtre de la Porte Saint-Martin andò in scena la prima de *La pie voleuse* ou *La servante de Palaiseau*, mélodramatique in tre atti in prosa di Jean-Marie Théodore Badouin d'Aubigny e Louis-Charles Caigniez, la «paranoia curialesca» (Franco Cordero) di un *ancien régime* che prevedeva la pena capitale anche per furti domestici di entità irrisoria, era ormai truce memoria di un passato che l'euforia dei Cento Giorni rendeva irreversibile. Al cuore dello spettatore di tali *mélodrames à grand spectacle* che a partire dalla Rivoluzione si davano a Parigi nei teatri de boulevard, tanto più assurdamente odiosa dovette quindi giungere la sentenza che nel profondo della reativa provincia francese aveva portato all'impiccagione di una povera servetta accusata di avere rubato una posata d'argento, in realtà trafugata da una gazza; e tanto più vivo l'abborrimento per una spietata giustizia feudale di cui l'*égalité* avrebbe fatto giustizia. La primavera del 1817 riportava Rossini a Milano, lasciata tre anni prima col ricordo degli esiti non esaltanti dell'*Aureliano in Palmira* e del *Turco in Italia*. Nel frattempo la restaurazione asburgica si era consolidata, riorganizzando un'attività di controllo non solo censorio, ma anche promozionale e organizzativo del mondo dello spettacolo, certamente senza perdere di vista i risultati ottenuti in questo campo dal precedente governo napoleonico:

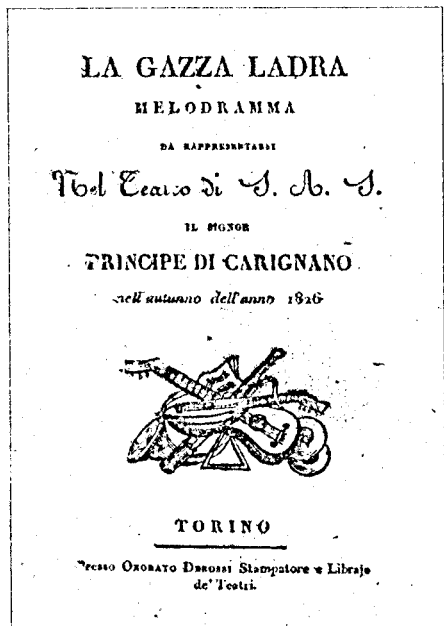
il quale aveva rivelato alla vecchia Europa l'importanza del teatro come moderna cassa di risonanza delle idee. Degna della politica culturale di un regime del secolo XX sembra comunque l'iniziativa, promossa dall'impresa dei Regi Cesarei Teatri di Milano, di bandire, il 5 aprile 1816, un concorso per un libretto d'opera da redigere secondo precise regole concernenti non solo i contenuti, ma anche le strutture melodrammatiche. Quest'ultime venivano prescritte con riferimento alla tipologia ormai dominante nell'opera italiana del tempo: due gli atti, serio o buffo che fosse il genere trattato; poche le arie, molti i pezzi d'assieme, grande cura per lo spettacolo, presenza di almeno un personaggio buffo nelle opere semiserie.

L'idea del concorso proveniva dallo stesso appaltatore dei Regi Cesarei Teatri di Milano, Angelo Petracchi (1762-1843), un personaggio che del ruspante Barbaja sembra l'antitesi e che rappresenta al meglio la classe dirigente milanese quale la tratteggia Stendhal nel trapasso dalla suditanza parigina a quella viennese: «Quattordici anni di dispotismo di un uomo di genio avevano fatto di Milano, gran città rinomata un tempo per la sua ghittoneria, la capitale intellettuale d'Italia; quel pubblico contava ancora nel suo seno, nel 1817, quattro o cinquecento uomini di spirito superiori al loro secolo, il resto di quelli che Napoleone aveva reclutato da Bologna a Novara, da

Pontebba ad Ancona, per occupare gli impieghi del suo regno italico». Avvocato, uomo di lettere amico di Monti e di Foscolo ed esperto di pubbliche finanze, Petracchi aveva ricoperto cariche di primo piano nel governo della Repubblica Cisalpina e poi del Regno d'Italia ed era autore di un pregevole saggio *Sul reggimento dei pubblici teatri. Idee economiche applicate praticamente agl'II. RR. Teatri alla Scala ed alla Canobbiana*; dal 1823 sarà attivo a Londra come direttore di scena del King's Theatre. L'esito del concorso da lui indetto e presieduto da Monti, fa onore all'iniziativa: vincitore, col libretto *La testa di bronzo ovvero La capanna solitaria*, poi musicato da Carlo Soliva, sarà un Felice Romani agl'inizi di una carriera che ne farà il più celebrato poeta teatrale del primo '800.

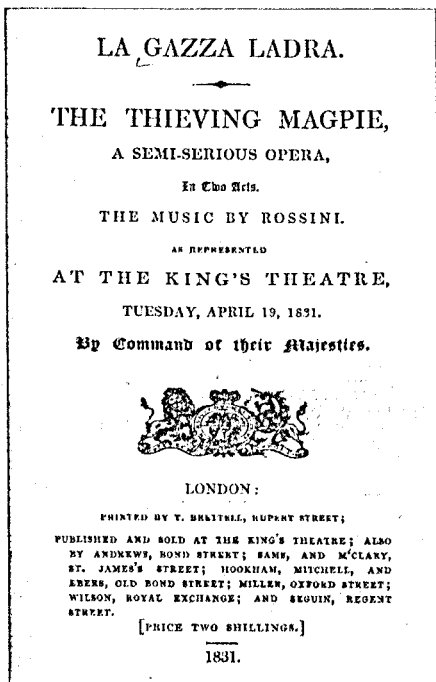
A Rossini, Petracchi propose invano un altro libretto di Romani. Il Nostro aveva già messo gli occhi su un dramma per musica, *Avviso ai giudici*, opera di Giovanni Gherardini (1778-1861), il quale aveva partecipato al concorso senza risultarne vincitore, ad onta dell'apprezzamento manifestato nei suoi riguardi da Monti. Esordiente come librettista, Gherardini si era già distinto come poeta, traduttore di August Wilhelm von Schlegel e moderato fautore del classicismo nelle polemiche letterarie del tempo; gli anni maturi lo vedranno curatore di cretomazie di classici italiani e valoroso filologo. Il moralistico titolo originario del libretto venne mutato in quello del *mélo* di D'Aubigny e Caigniez, sopra ricordato e fonte diretta del lavoro di Gherardini, ciò che conferì all'opera un alone di attualità parigina. Varata da tre cantanti di cartello quali Teresa Giorgi-Belloc (Ninetta), Filippo Galli (Fernando) e Antonio Ambrosi (il Podestà) accanto a Marietta Castiglioni (Lucia), Teresa Gallianis (Pippo),

Savino Monelli (Giannetto), Francesco Biscottini (Isacco) e Vincenzo Botticelli (Fabrizio), *La gazza ladra* iniziò così, dopo ventisette repliche, il suo cammino fortunato sulle scene italiane e, dal 1819, su quelle europee, a partire da Dresda. Stendhal le dedicherà due capitoli della sua biografia rossiniana; quanto all'autore, il «Fiasco Fotuto» paventato in tono apotropaico in una precedente lettera, si tramuterà, in quella del 3 giugno, sempre inviata alla madre, in un'esultanza raramente manifestata in termini altrettanto enfatici e in tanta abbondanza di particolari: «Allegrì, allegrì, per Dio. La mia Gazza Ladra alle stelle. Io non mi ricordo un Fanatismo Simile. Principia con una sinfonia talmente divina che Incontrò tutti questa era intersicata con due tamburi che dalle estremità del teatro si rispondevano come L'Eco. Seguita un Prim'Atto pieno Zeppo di Musica da far tre quattro opere. [...] ma se sapeste quante notti ho passate al Tavolino per quest'Opera è Però La Più Bella ch'io m'abbia Scritta ci Sono due Gran Finali. Un Quintettone e un Terzetto e tre duetti Introduzioni 4 Cavatine 3 Arie ed'Altre Cosette e la Sinfonia che come tutti dicono pare Impossibile variare sempre e sempre Cose nuove. Il Libro è bellissimo e l'ho Scritto con un gran trasporto». Tanto e non generico entusiasmo aveva radici profonde. Nelle concomitanti *Barbiere* e *Cenerentola* Rossini aveva colmato il segno e decretato la fine di una commedia umana ormai satura e imperfettibile. Incuneato tra esse, *Otello*, «Opera Classica» e prediletta, aveva esplorato gl'ipogei di un tragico sconosciuto al melodramma eroico di gusto neoclassico, tragico segnato da solitudini, memorie, voci lontane, presentimenti di morte. Ora, per la mediazione di un uomo di cultura alla sua prima e praticamente unica esperienza come librettista, le



La gazza ladra: frontespizi di libretti stampati per rappresentazioni al Teatro Carignano di Torino nel 1826 e al King's Theatre di Londra nel 1831 (Collezione Ragni, Napoli)

sirene di quel teatro francese «assai comico e grazioso, ma non plateale» (così Petracchi, facendo eco in modo tanto più significativo in quanto inconsapevole a Sonnleithner e alle «intelligenti e ingegnose opere francesi» che avevano generato *Fidelio*) che in quel torno d'anni avevano sedotto il mondo dell'opera, tornavano a solleticare l'autore delle farse veneziane e di *Torvaldo e Doriiska*. Un'ennesima *pièce à sauvetage*, dunque, questa storia lacrimevole ove non per volontà umana, ma per puro caso affidato alle ali di una gazza, la tragedia deraglia nell'ineludibile lieto fine? In realtà, qualcosa di più e di diverso sarebbe uscito da quella «Musica da far quattro opere» contenente «sempre Cose nuove» e costata notti insonni di lavoro a tavolino; qualcosa che segnerà il limite insuperabile delle potenzialità



drammaturgiche di un genere quale l'opera semiseria (giacché tale *in italicis finibus* divenne, o per meglio dire fu classificata *La gazza ladra*) che in essa troverà la propria gloria insieme con la propria fine.

Ninetta, una ragazza di buona estrazione sociale costretta dalla necessità al servizio in casa di un ricco fittavolo, viene ingiustamente accusata di avere rubato e poi venduto un cucchiaino d'argento. All'equivoco concorrono l'odio persecutore del podestà del villaggio, irritato dalle ripulse della ragazza alle sue proferte amorose, e il fatto che Ninetta ha effettivamente venduto a un rigattiere una posata avuta dal padre, un militare disertore e fuggiasco, bisognoso di denaro. Processata e condannata a morte, Ninetta viene salvata *in extremis* dal casuale ritrovamento della posata, finita nel nido di una gazza. L'ambientazione paesana della vicenda; i personaggi appartenenti a un terzo stato emancipato dai recenti eventi politici; la

presenza di tipi caratteristici quali il Podestà, il rivendugliolo Isacco, il villanello Pippo; i *tópoi* patetici della fanciulla bella, buona e ingiustamente perseguitata e del padre scalcinato veterano di Austerlitz e Waterloo; infine il regolamentare colpo di scena che tramuta la tragedia in lieto fine: come non vedere in tutto ciò i tratti tipologici di un genere di teatro in musica destinato in Italia a vita breve e, nel complesso, ingloriosa, soffocato dalla rigidità di strutture drammaturgiche che i sopravvenuti mutamenti sociali di idee e di costume in cui s'identificherà l'opera coeva, fatalmente giudicheranno datate e improponibili? La scespiriana o se più piace mozartiana coincidenza di tragedia e commedia, esemplarmente realizzata da Verdi, renderà infatti inaccettabile l'ibridismo di un genere che istituzionalmente separava il comico dal serio, ghettizzandolo nei lazzi meccanici e stereotipati del "buffo", maschera ormai intollerabile nel *Furioso* o nel *Torquato Tasso* di Donizetti dopo che il Bellini della *Sonnambula* le aveva dato il benservito. Del resto, a partire dagli anni Trenta anche la produzione donizettiana di genere semiserio si andrà rarefacendo, sì che la *Linda di Chamounix* (che nel 1842 faceva versar lacrime d'*antan* all'imperatrice d'Austria) e la *Violetta* (1853) dell'ultimo, regressivo Mercadante possono considerarsi degli imbarazzanti termini *ad quem*: relitti superstiti a dispetto dell'ostracismo ormai decretato dalla pragmatica borghesia frequentatrice dei teatri d'opera all'idillio campagnolo, all'idea di un potere buono contrapposto a quello iniquo, all'innocenza perseguitata, a una giustizia divina moderatrice di quella degli uomini, a lieto fine salvifico, in breve, ai rosei miti di un ottimismo rivoluzionario e universalistico ormai tramontato. Letterato, s'è detto, fuori del giro

dei librettisti mestieranti, Gherardini seppe scrutare oltre il muro di cinta dell'*opéra comique* e delle sue tipologie, gettando uno sguardo retrospettivo ma fecondo («torniamo al passato, sarà un progresso» dirà poi Qualcuno) sulla commedia goldoniana di intreccio romanzesco scandito da colpi di scena e di ambientazione popolare e interclassista. L'interesse di Gherardini per Goldoni poté trarre stimolo implicitamente polemico dalla traduzione che, proprio in quello stesso 1817, il letterato milanese aveva intrapreso delle *Vorlesungen über dramatische Kunst und Literatur* (1807-08) di August Wilhelm von Schlegel il quale, nell'ottica della propugnata estetica romantica, giudicava il commediografo veneziano troppo incline al quotidiano e al moralismo. Sta il fatto che nei *Due gemelli veneziani*, *La putta onorata*, *La buona moglie*, le quattro *Villeggiature*, *I pettegolezzi delle donne*, *Le massere* e similari soggetti l'osservazione critica e disincantata della società si manifesta in un icastico stile colloquiale disseminato di attriti caratteriali e psicologici, con episodi ridevoli assenti o affatto marginali e non senza momenti di autentico pathos. Questo, nel libretto per Rossini, poté tradursi in una tecnica di dialogo informata ad un asciutto realismo da teatro di parola, alieno dal frasario dell'opera buffa di tipo corrente incline per lo più a muoversi nel circuito chiuso dei propri stereotipi; nell'attivazione di una dialettica conflittuale non meno nelle scene d'assieme che tra i singoli personaggi; nella recisa abrogazione del buffonesco e del sospirato, sostituiti dal sorriso velato di ironia e dalla coraggiosa apertura a un dolore nudo e crudo, altra cosa dal *larmoyant*; in un lieto fine da null'altro provocato che dal caso, in tragica simmetria alla nefasta congiuntura d'astri che aveva determinato la condanna



La gazza ladra: frontespizio dello spartito edito a Milano da Ricordi (Collezione Ragni, Napoli)

dell'innocente.

Tale casualità, estranea a disegni divini non meno che a umane volontà, è il motivo di fondo più inquietante e originale dell'opera, chiamando in causa la sostanziale secolarizzazione di una soluzione drammatica che sembra escludere quella «céleste Providence», invocata a piena voce nel sestetto che a detta di testimonianze coeve produceva tanta commozione tra i *citoyens* che nel 1800 assistevano a *Les deux journées* di Bouilly e Cherubini: non ultimo segno di un distacco sostanziale se non nominale da un teatro musicale francese di tipo popolare che negli anni tra Rivoluzione e Impero con i suoi sistematici appelli alla trascendenza aveva paradossalmente vicariato la musica sacra. Tanto più tragiche, in questo effettivo silenzio di Dio, suonano pertanto le invoca-

zioni a Lui della povera innocente trascinata al patibolo, e la consegna della piccola croce che, ancora calda del calore del proprio corpo, Ninetta dona a Pippo in tenera memoria: ciò che il pubblico (e prima di lui Rossini) comprenderà benissimo, facendo di questo duetto il culmine emozionale di tutta l'opera.

La realistica concretezza di un testo affrancato da frange ideologiche e sentimentali, dove la pietà non va disgiunta da un certo giustizialistico rispetto per «l'augusto tempio» di Temi, divinità severa che comunque «il giusto libera, / protegge e vendica», e dove, con tratto assai fine, punizione del miserabile Podestà è affidata alla sua stessa coscienza, sta alla base del significato della partitura e dei suoi clamorosi e non effimeri successi. «Musica da far quattro opere»: con *La gazza ladra* Rossini stende in effetti la sua prima «grande» partitura, intendendo con ciò non solo e non tanto il numero delle pagine,

quanto l'imponenza e la complessità delle strutture formali che vi si sviluppano e l'elaborazione di una scrittura orchestrale che costituisce un'alternativa originale e, almeno sotto taluni aspetti, interattiva al sinfonismo viennese. Aperta con *Elisabetta* e *Otello*, la strada maestra della piena maturità rossiniana passerà per Napoli ma a Milano, città aperta a orizzonti musicali di segno transalpino, riceverà l'impulso determinante per lo sviluppo progressivo di una drammaturgia fondata su quell'incremento morfologico e funzionale delle macrostrutture che culminerà, sia pure in modi diversi, in *Maometto II* e in *Semiramide*. Già in *Cenerentola* un input di serietà grandiosa aveva forzato al limite estremo della capacità il tradizionale assetto formale dell'opera buffa, segnando la fine virtuale di un genere quale era stato consegnato a Rossini dalla storia. Con accresciuta irruenza tali energie ora si riversano in contenitori che per la loro realistica drammaticità sembrano vieppiù idonei ad accoglierle.

Come spesso accade per critiche negative ma formulate da giudici sagaci, colse nel segno quella del recensore dell'*Allgemeine Musikalische Zeitung*, il quale, facendo eco a un'opinione espressa da un altro collega sulla *Gazza ladra*, lamentava come Rossini «in alcuni momenti non si fosse accorto che la scena si svolgeva in un piccolo paese e che la musica avesse un tal carattere di solennità epica, quasi fossero presenti Cesare o Traiano, mentre invece sulla scena ci sono soltanto Pippo e Ninetta». Proprio nell'avere irrimediabilmente infranto il genere semiserio con i suoi parametri di ricezione estetica e le sue convenzioni storiche, realizzando stupende trasgressioni gravide di futuro, sta in effetti la grandezza di un'opera senza la quale, tacendo d'altro, non avremmo avuto *Rigoletto* e *La Tra-*

viata, ove un buffone e la sua figlia e ove una cortigiana si esprimono in un linguaggio sublime secondo Auerbach. Sublime come già era stato l'incontro nel carcere di due ragazzi solidali nella sventura come solo sanno essere i poveri. Il palpitante motivo a terzine in Mi min., che diverrà il primo tema sonatistico della sinfonia e che qui accompagna il franto sillabato dei due in procinto di separarsi — così almeno credono — per sempre, è momento culminante della scena: il consueto cantabile centrale, luogo deputato all'interspezione lirica, viene sostituito da un concitato Allegro ove è la dinamica dei sentimenti espressi nell'affannoso dialogo dei personaggi a divenire (come poi avverrà in molti luoghi verdiani) azione drammatica, realizzando uno tra i vertici assoluti del tragico rossiniano.

In attesa di ciò, il campiello goldoniano dell'introduzione con i suoi battibecchi e la sua sfilata di tipi, predomina anche nei numeri che seguono. Nella Cavatina di Ninetta certo modellata fin dalla tonalità di Mi magg. su quella, recente e incombenente, di Rosina, ma con connotati tutti suoi preannunciati dalla lieta *couleur* agreste, da *Quarta sinfonia* beethoveniana, di quei rabeschi del clarinetto che la introducono, allegrissimi e coloratissimi. Nella tiritera «Stringhe e ferri da calzette» intonata da Isacco, tradizionale caricatura di rivendugliolo ripescata dai *Pettegolezzi* goldoniani e schizzata nel suo monotono sillabato sopra un uniforme disegno orchestrale (di prammatica il rimando al Mastro Trabuco della *Forza del Destino*). E ancora nella baldanzosa Cavatina di Giannetto, nel Brindisi di Pippo col Coro, giocato nel testo su burlesche paranomasie...

Ma ecco il dialogo di Ninetta e Fernando sfociare nel primo recitativo obbligato dell'opera, segno inequivocabile che il cielo si va

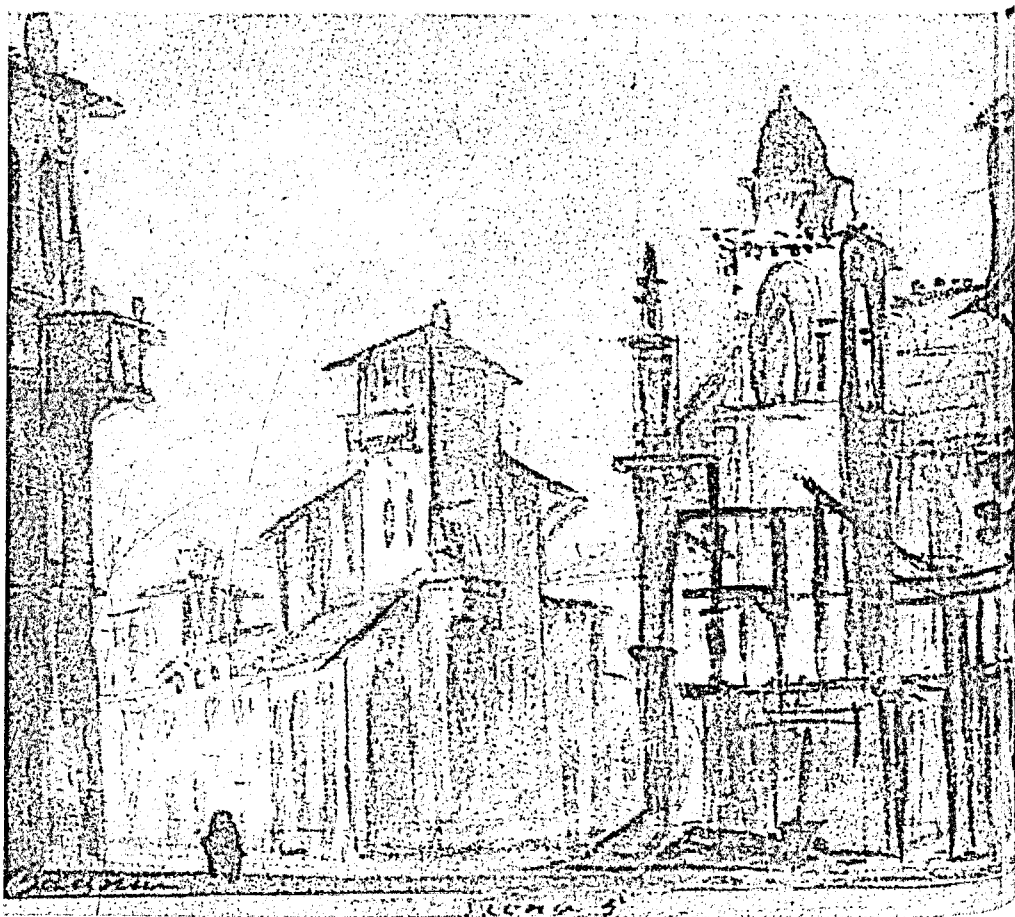


La gazza ladra: frontespizio dello spartito edito a Lipsia da Breitkopf e Härtel (Collezione Ragni, Napoli)

rannuvolando. D'ora in avanti il dramma sarà in effetti il dominatore assoluto della scena, mettendo fuori gioco la commedia, proprio come era progressivamente avvenuto per *Fidelio* (ma non per le varie altre *Leonore* in circolazione) e crescendo per gradi in temperie tragica fino al Finale Primo ove una concezione affatto moderna e viennese dei giri armonici prevalentemente basati su scivolamenti di seconda e di terza («Mi sento opprimere; / Non v'è più speme»: La bem. magg. - Sol magg. - La bem. magg. - Mi magg. - Mi bem. magg. - La bem. magg.) incrementa quella mutevole focalizzazione psicologica dei personaggi cui sopra si accennava. Chi pensi che Beethoven si sia da noi indebitamente tirato in ballo, consideri passi come il semplice accordo orchestrale di Do min. e in fortissimo che cade all'inizio della

scena (I-9) nella quale Ninetta viene costretta dal Podestà a leggere il mandato di cattura contenente i connotati del padre presente in scena e ricercato come disertore: accordo che crea con violenza un clima di tragedia nel mezzo di una situazione gravida di *suspense*, mutuata da un analogo episodio incentrato sulla lettura di un passaporto e contenuto nel secondo atto delle *Deux journées* di Cherubini. Più avanti, il breve giro armonico dei legni che porta al Do magg. è come raggio di sole che squarci la nuvolaglia: Ninetta ha inventato lì per lì un espediente per salvare il padre, e la musica sottolinea il momento drammatico con un gesto di squisita valenza sinfonica, degno, ancora una volta, di *Fidelio*: opera, come tutti sanno, di un musicista "assoluto".

L'impasse di quell'ibridismo drammaturgico che incomberà come maledizione di Apollo sui casi dell'opera semiseria, qui e altrove viene stravinta da Rossini attraverso il



La gazza ladra: bozzetto di Francesco Bagnara per una rappresentazione dell'opera al Teatro San Moisè di Venezia nel 1818

duplice livello di comunicazione espressiva che informa la sua drammaturgia musicale. V'è la cruda immediatezza di quella "parola scenica" della quale a tempo e luogo egli si era rivelato maestro meritevole di un celebre riconoscimento verdiano: un esempio per tutti, il grido di dolore «Ed io la credea / l'istessa onestà!» (I-15) che esce dal cuore di Giannetto quando, a metà del Finale Primo, si crede convinto della colpevolezza della donna amata. E vi è il ricorso a quell'«atmosfera morale» teorizzata nel noto e citatissimo col-

loquio del compositore con Zanolini: liberazione della musica come realtà ineffabile ed emancipata dalla mera mimesi espressiva in virtù di un senso intimo suo proprio, «affatto comprensibile eppure tanto incomprensibile, provenendo dal riflettere tutti i moti del nostro essere più segreto, ma senza la realtà loro» così come, e proprio in quegli stessi anni, l'avrebbe formulata Schopenhauer nel *Mondo come volontà e rappresentazione*. Concetto sul quale sarà giocoforza più volte ritornare, e che trova la propria esemplarità nel già considerato motivo orchestrale che sublima il pathos dell'incontro di Ninetta e Pippo nel carcere. E non solo. Il sopra citato recensore della gazzetta lipsiense avrebbe

avuto certamente da ridire su quel Do min., dispiegato da Rossini nella scena del processo (II-9) e in quella della marcia al supplizio (II-14) in tutta la retorica gestualità da epicedio per egregie cose che ancora era nell'aria in un mondo musicale recentemente visitato, tacendo d'altro, dall'*Eroica* di Beethoven e dalla *Vestale* di Spontini: retorica scomodata per una povera servetta condotta a morte per il furto di una posata. Ma il sublime strafare dell'«atmosfera morale» rossiniana in un soggetto teatrale del quale sono progressivamente perdute di vista ogni limitazione di genere e ogni confidenziale quotidianità alla luce radente di un aspro fatalismo tragico, tocca il culmine nell'impressionante epilogo: vero *Doppelgänger*, se così può dirsi, dello spietato finale di *Otello*, e al pari di questo fulmineo e quasi forsennato nel suo precipitarsi, forza cieca del Caso (quello stesso maligno, leopordiano non-dio che tanto dolore aveva procurato a Ninetta e Pippo, i piccoli del Vangelo) in un lieto fine in realtà incapace, al pari di quelli mozartiani, di riportare pace, ordine e morale in un mondo marchiato a fuoco dal «brutto / poter che, ascoso, a comun danno impera».

Il neutrale Andante grazioso del *vaudeville* sul quale calerà il sipario, nella sua un po' artefatta amabilità che fa pensare alla quiete dopo la tempesta del movimento finale della beethoveniana *Op. 26*, suona in effetti fittizia riconciliazione con i canoni di quell'opera semiseria che la violenza rossiniana aveva così radicalmente distrutto. Il mondo dell'opera italiana del secondo Ottocento impedirà alla *Gazza ladra* di togliersi questa maschera. Catturato Rossini nella gabbia dorata del *Barbiere*, la liquidazione pressoché globale del suo teatro non poté non coinvolgere un titolo che l'ambiguità e la complessità dei suoi contenuti

rendevano, più che estraneo, incomprendibile a un pubblico attratto da tutt'altri soggetti. Se una sua ripresa nel 1867 al Théâtre Italien, protagonista Adelina Patti e vivente l'autore (che per la Diva buttò giù una variazione), ha già sentore di riesumazione; quella italiana del 1941 a Pesaro, San Marino e Roma ad opera di un'arbitraria rielaborazione dovuta a Riccardo Zandonai è sintomatica della lontananza abissale che ormai separava l'opera dal comune sentire della cultura musicale del tempo. Rimasta in lista d'attesa anche nel 1952, l'anno sabbatico della rinascita rossiniana, l'opera dovrà attendere il 1973 per la sua effettiva rinascita, nell'edizione critica curata dal direttore Alberto Zedda, sulle scene dell'Opera di Roma.

Giovanni Carli Ballola

Filippo Galli, primo interprete dell'opera nel ruolo di Fernando. Incisione su disegno di J. Parent (Collezione Ragni, Napoli)



Galli, solo di Fernando.

(Gazza Ladra.)

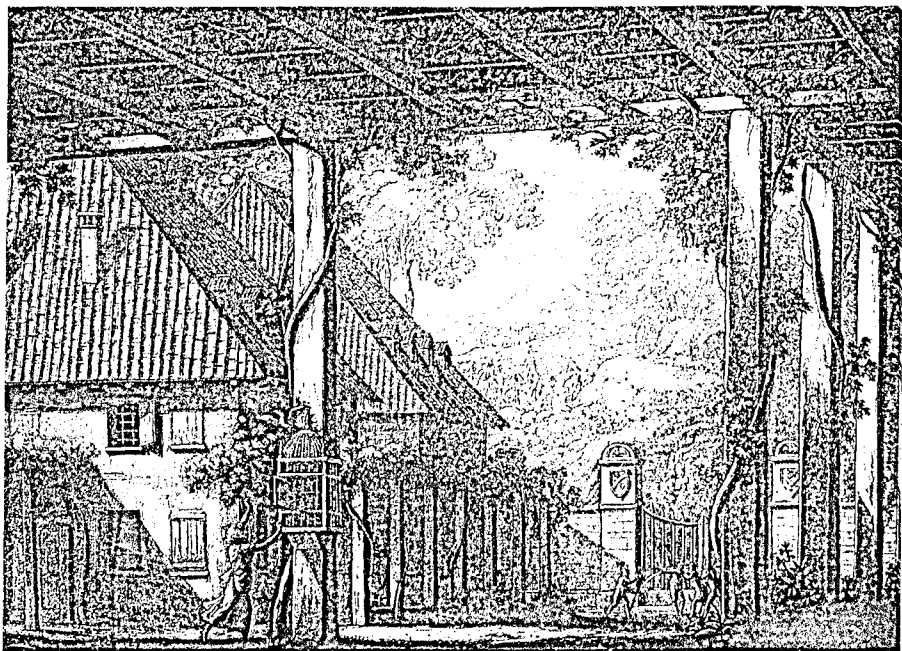
Semi-serious, or rather, tragic

*When, on the 25th April 1815, the first performance of *La pie voleuse* ou *La servante de Palaiseau*, a three act play or "melo-historique" by Jean Marie Théodore Badouin d'Aubigny and Louis-Charles Caigniez, was staged at the Théâtre de la Porte Saint-Martin, the "legal paranoia, smacking of the Curia" (to quote Franco Cordero) of an ancien régime that allotted the death penalty even to domestic thefts of trivial sums, had already been reduced merely to a grim memory of a past that the light-headedness of the "hundred days" had rendered obsolete. For this reason the audiences at such *Mélodrames à grand spectacle*, which were performed in the Parisian boulevard theatres from the beginning of the Revolution, must have found particularly and absurdly hateful the sentence that, in the depths of the backward French provinces, had ordered the death by hanging of a poor servant girl accused of stealing a piece of silver cutlery, which in fact had been whisked off by a magpie; and they must have felt particular horror at the spectacle of a pitiless feudal justice that *égalité* had by then done away with.*

*The spring of 1817 found Rossini back in Milan, whence he had departed three years earlier with the memory of the scarcely resounding success of *Aureliano in Palmira* and *Il Turco in Italia*. Meanwhile the restoration of the Hapsburgs had been accomplished, re-organizing*

*a system of control not only in censorship, but also in promotion and organization of the theatrical world, certainly taking into account the results obtained in this field by the preceding Napoleonic government, which had revealed to old-fashioned Europe the important role played by the theatre in spreading ideas. In any case the initiative sponsored by the Royal Theatres of Milan, the *Regi Cesarei Teatri di Milano*, who on the 5th April 1816 set up a competition for an opera libretto to be drawn up following precise rules not only regarding content but even melodramatic structure, seems worthy of the cultural politics of a twentieth-century régime. Melodramatic structure was ordered to conform with the typology which had come by now to dominate Italian opera of the day: two acts, whether the genre undertaken were serious or comic; few solo arias, many ensembles, great care to be taken with the spectacular side, semi-serious opera to contain at least one buffo character.*

*The idea of the competition came from Angelo Petracchi (1762-1843), the official contractor for the *Regi Cesarei Teatri di Milano*, a character who appears to be the antithesis of the coarse Barbaja and who represents the governing classes of Milan as described by Stendhal in its transference from subjection to Paris to that of Vienna: "Fourteen years of the tyranny of a man of genius had made of Milan, a great city once famous for its gluttony, the*

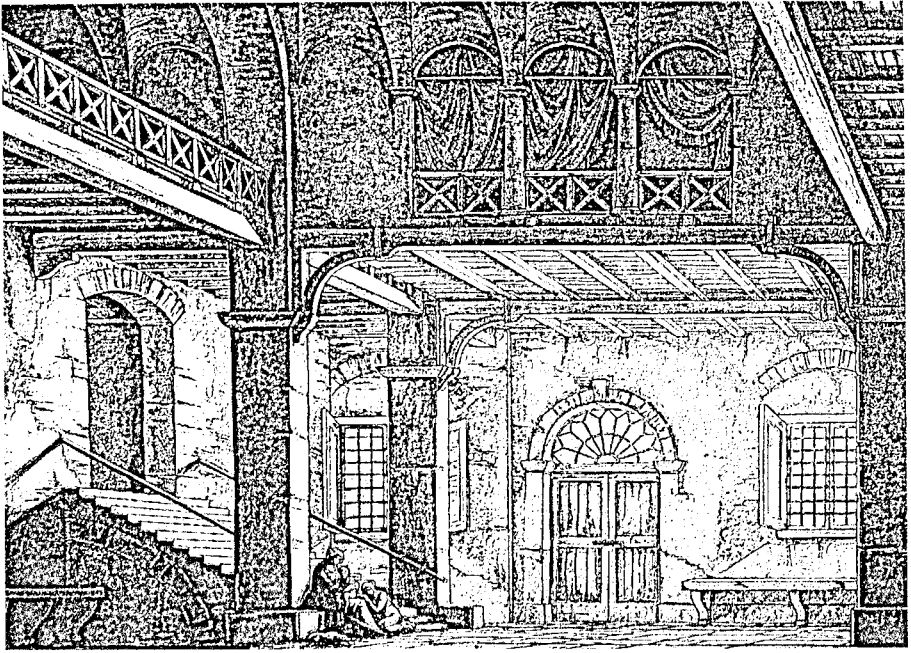


La gazza ladra: bozzetti di Antonio Bassoli per una rappresentazione dell'opera al Teatro del Corso di Bologna nel 1819

intellectual capital of Italy; in 1817 its citizens still included four or five hundred men of sense and feeling ahead of their times, those remaining out of the men whom Napoleon had summoned from Bologna to Novara, from Pontebba to Ancona, to fill the office posts in his Italian kingdom". A lawyer, a man of letters, friend of Monti and Foscolo and an expert in matters of public finance, Petracchi had filled important posts in the government of the Cisalpine Republic and later in the Kingdom of Italy and had also written a praiseworthy essay Sul reggimento dei pubblici teatri. Idee economiche applicate praticamente agl'I. R. Teatri alla Scala ed alla Canobbiana (On the organization of public theatres. Economical theories practically applied in the Royal Theatres of La Scala and Canobbiana); as from 1823 he would be active in London

as stage director of the King's Theatre. The outcome of the competition that he set up, of which Monti was the president, adds to the glory of the initiative: the winning libretto, entitled La testa di bronzo ovvero La capanna solitaria (The bronze head, or the lonely hut), which would be set to music by Carlo Soliva, was by Felice Romani, then at the beginning of a career that would make him the most famous Italian theatre poet of the early nineteenth century.

Petracchi offered Rossini another libretto of Romani's, but in vain. The composer had already felt drawn towards an opera libretto, Avviso ai giudici (A warning to judges), the work of Giovanni Gherardini (1778-1861), who had entered the competition without winning it, despite Monti's approval of him. A beginner in the libretto field, Gherardini had already distinguished himself as a poet, as the translator of August Wilhelm von Schlegel and as a moderate supporter of classicism in the literary polemics of the day; in later



years he would edit selections from the Italian classics and become an excellent philologist. The original moralistic title of the libretto was changed into that of D'Aubigny and Caigniez's play, quoted above, which was the direct source of Gherardini's work, thus giving the opera a hint of Parisian modernity. Launched by three such celebrated singers as Teresa Giorgi-Belloc (Ninetta), Filippo Galli (Fernando) and Antonio Ambrosi (the Podestà), flanked by Marietta Castiglioni (Lucia), Teresa Gallianis (Pippo), Savino Monelli (Giannetto), Francesco Biscottini (Isacco) and Vincenzo Botticelli (Fabrizio), La gazza ladra, after twenty-seven performances, set off on its successful tour of the Italian theatres and, as from 1819, European stages as well, beginning in Dresden. Stendhal would dedicate two chapters to it in his biography of Rossini; as for the composer, the "fucking fiasco" that he feared and apotropaically predicted in an earlier letter to his mother, would be transformed, in the

one he wrote to her on the 3rd June, into an exultation that he rarely expressed in such emphatic terms and in such abundance of detail: "Cheer up, for God's sake. My Gazza Ladra was cheered to the skies. I cannot recall ever witnessing such enthusiasm. It begins with an Overture so divine that it pleased everybody this was dressed up with two drums that from opposite ends of the theatre answered one another like an echo. Then comes a first act bursting with enough music for four operas [...] but if you only knew how many sleepless nights I passed writing this opera however it is the loveliest I've written so far there are two big Finales. A big Quintet and a Trio and three duets Introduzioni 4 Cavatinas 3 Arias and some other little things and the Overture which as everyone says it seems impossible always to vary and always produce something new. The book is fine and I was quite carried away as I wrote it". Such far from generic enthusiasm must have had deep roots. In the

Barbieri and the accompanying Cenerentola Rossini had stretched the limits and signed the death warrant of a kind of *comédie humaine* which was now old hat and not susceptible to further perfection. Wedged between these two, *Otello*, a favourite "classic opera", had scoured the depths of a type of tragedy unknown to the heroic operas of neoclassical taste, a tragedy characterized by solitudes, memories, distant voices, premonitions of death. Now, through the mediation of a man of culture who was having his first and practically his only experience as a librettist, the siren voices of those French plays "comic and graceful enough, but not playing to the gallery" (as Petracchi wrote, echoing without realizing it, and so even more significantly, Sonnleithner and "the intelligent and ingenious French works" that had given birth to *Fidelio*) that at that date had seduced the operatic world, come back again to entice the composer of the Venetian farces and of *Torvaldo e Dorliska*. Is it merely yet another *pièce à sauvetage* (rescue drama), then, this tearful tale in which tragedy gets derailed into the inevitable happy ending not through human willpower but, by the merest chance, on the wings of a magpie? Truth to tell, something more and something different would emerge from that "music enough for four operas" containing "always something new" and that cost him so many sleepless nights at the writing desk; something that would mark the insuperable limits of the dramatic possibilities of such a genre as opera semi-seria (for as such in *italicis finibus* became, or rather, was classified *La gazza ladra*) which found, in this very opera, its apotheosis and its death blow.

Ninetta, a girl of good family forced by necessity to work as a servant in the home of a rich tenant farmer, is unjustly accused of having stolen

and then sold a silver spoon. The mistake is compounded by the hatred and persecution of the Podestà (or chief magistrate) of the village, irritated by the girl's rejection of his amorous advances, and the fact that *Ninetta* really has sold, to an old-clothes man, a silver spoon given to her by her father, a runaway deserter from the army in need of money. Tried and condemned to death, *Ninetta* is saved at the last minute by the chance discovery of the missing spoon in a magpie's nest. The countryside setting of the story; the characters belonging to a third estate emancipated by recent political events; the presence of singular characters such as the Podestà, the second-hand dealer Isacco, the village boy Pippo; the pathetic *topoi* of the lovely, good and unjustly persecuted girl and her shabby father, veteran of *Austerlitz* and *Waterloo*; finally, the traditional *coup de théâtre* turning the tragedy into a happy ending: how can we miss seeing in all this the typological traits of a theatrical genre destined in Italy to enjoy a short and, on the whole, inglorious life, suffocated by the rigidity of dramaturgical structures that would fatally be decried as obsolete and useless by the creators of the operas that would be identified with the subsequent social changes in ideas and customs? The Shakespearian or, if you prefer, Mozartian confluence of tragedy and comedy, realized by Verdi in exemplary fashion, would in fact sweep away as unacceptable the hybrid genre that separated the comic institutionally from the tragic, placing it in the ghetto of the mechanical and stereotyped jokes of the *buffo*, a mask that we already find intolerable in Donizetti's *Il Furioso* and Torquato Tasso, after Bellini had put paid to it in *La sonnambula*. Furthermore, from the eighteen-thirties onwards Donizetti's production of semiseria works would slacken

off, so that Linda di Chamounix (which in 1842 caused the Empress of Austria to shed tears for the good old days) and Violetta (1853) written by Mercadante in his late, regressive period, may be described by the embarrassing ad quem terms: wrecks surviving in spite of the pragmatic, opera-going bourgeoisie's rejection of the country idyll, of the idea of a good power opposed to an evil one, of persecuted innocence, of a divine justice moderating the justice of men, of the timely happy ending, in short, of the rosy myths of a revolutionary, universalizing optimism upon which the sun had already set.

A man of letters, as we stated above, outside the circle of mercenary librettists, Gherardini was able to look over the boundary walls of opéra comique and its typologies, casting a backward but fruitful glance ("let us go back to the past, that will be progress" as Someone would say later) to the comedies of Goldoni with their novelistic plots interspersed with coups de théâtre and set among popular characters of mixed social class. Gherardini's interest in Goldoni might have found an implicitly polemical stimulus through his having translated into Italian, in that same year of 1817, August Wilhelm von Schlegel's Vorlesungen über dramatische Kunst und Literatur (1807-8), in which the author, from the point of view of the Romantic aesthetic principles that he championed, judged the Venetian playwright as too prone to portray the everyday and too moralistic. The fact remains that in *Due gemelli veneziani*, *La putta onorata*, *La buona moglie*, the four *Villeggiature*, *I pettegolezzi delle donne*, *Le massere* and similar subjects his critical and disenchanting observations of society are manifested in a graphic colloquial style besprinkled with personal and psychological frictions, the laugh-provoking incidents absent

altogether or reduced to a minor role, and are not without moments of authentic pathos. In the libretto Gherardini wrote for Rossini this shows itself in a technique in which dialogue is informed with the dry realism of the straight theatre, having nothing to do with the standardized phrases of contemporary opera buffa, generally inclined to keep to the closed circuit of its own stereotypes; in the use of a language of conflict no less in the ensemble passages than in the individual characters; in the resolute elimination of the farcical and the plaintive, in place of which we find the smile veiled with irony or the courageous innovation of simple, unadorned sorrow, quite a different thing from the larmoyant; in a happy ending determined by pure chance, in tragic symmetry with the luckless conjunction of stars that had brought about the innocent girl's death sentence.

This chance, which owes no more to divine intervention than it does to human will-power, is the most disturbing and original fundamental motive of the opera, testifying to the substantial secularization of a dramatic dénouement which would seem to exclude that "céleste Providence", loudly invoked by the sextet which, as contemporary witnesses assert, so moved the citoyens who in 1800 were present at the first performance of *Les deux journées* by Bouilly and Cherubini: this not the last indication of a substantial, if not nominal, breaking away from a kind of popular French musical theatre that, in the years between the Revolution and the Empire, had paradoxically replaced sacred music with its systematic appeal to the transcendental. In this effective silence of God's, how much more tragic in their effect are the appeals to him raised by the poor innocent dragged to the scaffold, and Ninetta's giving to Pippo, to remember her by, the

little cross still warm from the heat of her body: audiences (and Rossini before them) would fully understand this, making of their duet the emotional peak of all the opera.

The concrete realism of a text purged of ideological and sentimental frills, in which pity cannot be separated from a certain respect for the "august temple" of Themis, a severe goddess who, however, frees, protects and avenges the just man, and in which – a rather refined touch – the punishment of the despicable Podestà is entrusted to his own conscience, is fundamental to the significance of the score and its clamorous and far from ephemeral success. "Enough music for four operas": in *La gazza ladra* Rossini, in fact, writes his first "big" score, not only in the sense of the number of pages, but rather in the weight and complexity of the formal structures that we find in it and the elaboration of a kind of orchestral writing that constitutes an original and, at least in some aspects, inter-active alternative to Viennese symphonic writing. Inaugurated with *Elisabetta and Otello*, the high road of Rossini's full maturity would pass through Naples, but in Milan, a city open to musical horizons from across the Alps, it would receive an impulse that would determine the progressive development of a dramaturgy founded upon the morphological and functional increase of macrostructures that would culminate, though in different ways, in *Maometto II* and *Semiramide*. Already in *La Cenerentola* an input of serious grandiose music had forced the outer limits of capacity of the traditional formal layout of opera buffa, marking the virtual end of this particular genre as tradition had delivered it into Rossini's hands. These energies, ever more impetuous, are now being poured into containers that, through their realistic dramatic nature, seem

more suitable to receive them.

As often happens in the case of negative criticism formulated, however, by wise judges, the reviewer in the *Allgemeine Musikalische Zeitung* hit the nail on the head when, echoing an opinion expressed by another colleague on *La gazza ladra*, complained that Rossini "at certain moments had not realized that the action was taking place in a little village and that the music had a solemn, epic quality, as though Caesar or Trajan were onstage, whereas all we have are Pippo and Ninetta". Effectively, the greatness of this opera lies in its having once and for all broken down the semiseria genre with its parameters of aesthetic acceptance and its traditional conventions, realizing stupendous transgressions pregnant with future possibilities; without it we should never have had, to mention only two, *Rigoletto* and *La Traviata*, operas in which a jester and his daughter, or a courtesan, express themselves in a sublime language in the manner of Auerbach. Sublime in the same manner as had been the meeting in the prison of two young people, loyal in misfortune as only the poor know how to be. The palpitating tune in triplets in E minor that would become the opening sonata theme of the Overture and that here accompanies the broken utterances of the two friends about to be separated for ever – or at least, so they believe – is the culminating point of the scene: the usual central cantabile section, the place where we expect to find lyrical introspection, is replaced by an impassioned allegro in which the dynamic of the feelings expressed in the panting exchanges between the characters will become dramatic action (as would later happen in many moments in Verdi), realizing one of the high-water marks of the tragic Rossini.

Until this moment comes on, the

LA
GAZZA LADRA
 MELODRAMMA
 DA RAPPRESENTARSI NELL' I. E. R. TEATRO
 IN VIA DELLA PERGOLA
 IL CARNEVALE DEL 1835.
 SOTTO LA PROTEZIONE DI S. A. I. E. R.
LEOPOLDO II.
 GRANDUCA DI TOSCANA
 EC. EC. EC.



FIRENZE
 NELLA STAMPERIA GIACCHETTI
 AL CARNOVALE 1835

La gazza ladra: frontespizi di libretti stampati per rappresentazioni al Teatro della Pergola di Firenze nel 1835 e al Teatro del Liceo di Barcellona nel 1851 (Collezione Ragni, Napoli)

Goldonian courtyard atmosphere of the Introduzione with its petty quarrels and its procession of distinct characters predominates also in the following numbers. In Ninetta's cavatina, admittedly modelled on the recently composed and omnipresent cavatina of Rosina, even to its key of E major, but with characteristics all of its own already announced by the happy countryside colouring, after the manner of Beethoven's fourth symphony, of those clarinet arabesques that introduce it, joyful and highly coloured. In the rigmarole "Stringhe e ferri da calzette" intoned by Isacco, a traditional caricature of the travelling second-hand dealer borrowed from Goldoni's Pettegolezzi and sketched, in its monoto-

LA URRACA
 LADRONA.

Melodrama semiserio
 PARA REPRESENTARSE EN EL GRAN TEATRO
DEL LICEO
 FILARMÓNICO-DRAMÁTICO BARCELONÉS
 de S. M. don Juan Manuel segunda,
 en el invierno de 1851.



BARCELONA.
 Imprenta de Tomás Giesecke,
 calle del Comercio frente a la Universidad.
 1851

nous declamation, over a uniform orchestral design (the comparison with Mastro Trabuco in La forza del destino is obligatory). And again in the strutting cavatina of Giannetto, in Pippo's Brindisi with chorus, the text of which plays on burlesque assonances...

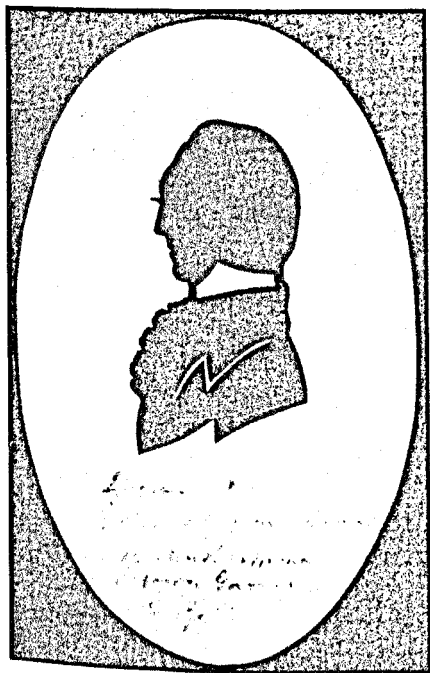
But now the dialogue between Ninetta and Fernando develops into the first accompanied recitative in the opera, an unequivocal sign that the skies are clouding over. From now on tragedy will in effect dominate the stage, pushing comedy aside, just as had already happened in Fidelio (but not in the various other Leonoras in circulation) the tragic atmosphere gradually intensifying until the First Act Finale, in which a thoroughly modern and Viennese conception of harmonic progressions mainly based on modulations between seconds and thirds ("Mi sento opprimere; / Non v'è più speme": A flat major - G major - A

flat major - E major - E flat major - A flat major) enriches that changeable psychological focalization of the characters that we mentioned earlier. Whoever might think that we have brought Beethoven into it without just cause should consider such passages as the simple D minor fortissimo orchestral chord that comes at the beginning of the scene (I-9) in which the Podestà forces Ninetta to read the arrest warrant containing the physical description of her father, who is onstage with them and who is sought as a deserter: a chord that violently creates an atmosphere of tragedy in the midst of a situation pregnant with suspense, borrowed from a similar situation based on the reading of a passport to be found in the second act of Cherubini's *Les deux journées*. Later, the brief woodwind modulation leading into C major is like a ray of sunshine breaking through the clouds: Ninetta has improvised a trick to save her father, and the music underlines the dramatic situation with a gesture of exquisite symphonic relevance, once again worthy of *Fidelio*: an opera written, as everyone knows, by an "absolute musician".

Here and elsewhere Rossini overcomes the impasse of the hybrid dramaturgical qualities that weigh down opera semiseria like the curse of Apollo by means of the double level of expressive communication inherent in his musical dramaturgy. We have the crude immediacy of the "sung word" of which, at the right place and time, he had revealed himself to be a master, meriting a well-known encomium from Verdi: one example may suffice, the anguished cry "*Ed io la credea / L'istessa onestà*" (And I thought her honesty personified!) (I-15) which bursts from Giannetto's heart when, in the middle of the *Finale* to Act One, he believes that the guilt of his beloved has been proved. And then

we have the composer's recourse to a "moral atmosphere" as he theorized in his well-known and much quoted conversation with Zanolini: the freeing of music as an ineffable reality, emancipated from mere mimicry of expression by virtue of an intimate sense of its own, "comprehensible enough and yet so incomprehensible, arising from reflecting upon all the impulses of our most secret being, but without their reality" exactly how Schopenhauer, at that very period of time, would formulate it in his *Il mondo come volontà e rappresentazione* (Die Welt als Wille und Vorstellung). A concept to which we must perforce refer again, and of which we have a perfect example in the above-quoted orchestral theme that transforms pathos into sublimity in the prison duet for Ninetta and Pippo.

And not only this. The above-mentioned reviewer of the Leipzig newspaper would certainly have objected to the use made by Rossini of the key of C minor in the judgment scene (II-9) and in the march to the scaffold (II-14) in all the rhetorical gestuality of the epicidium for distinguished things that was still in the air in a musical world that had recently experienced, not to mention other things, Beethoven's *Eroica* and Spontini's *La vestale*: such rhetoric might seem out of place for a poor servant girl condemned to death for the theft of a spoon. However, the sublime omnipresence of Rossini's "moral atmosphere" in a play in which all the limitations of the genre and all the comforting familiarities fade progressively away under the skimming light of a sharp tragic fatalism reaches its culminating point in the startling epilogue: this, if one might say so, is a real *Doppelgänger* (ghostly mirror-image) of the cruel *Finale* to *Otello*, precipitous as that one is and almost crazed in its rush, the blind forces of Chance



Silhouette di Filippo Galli, primo interprete dell'opera, eseguita da Rossini (Collezione Ragni, Napoli)

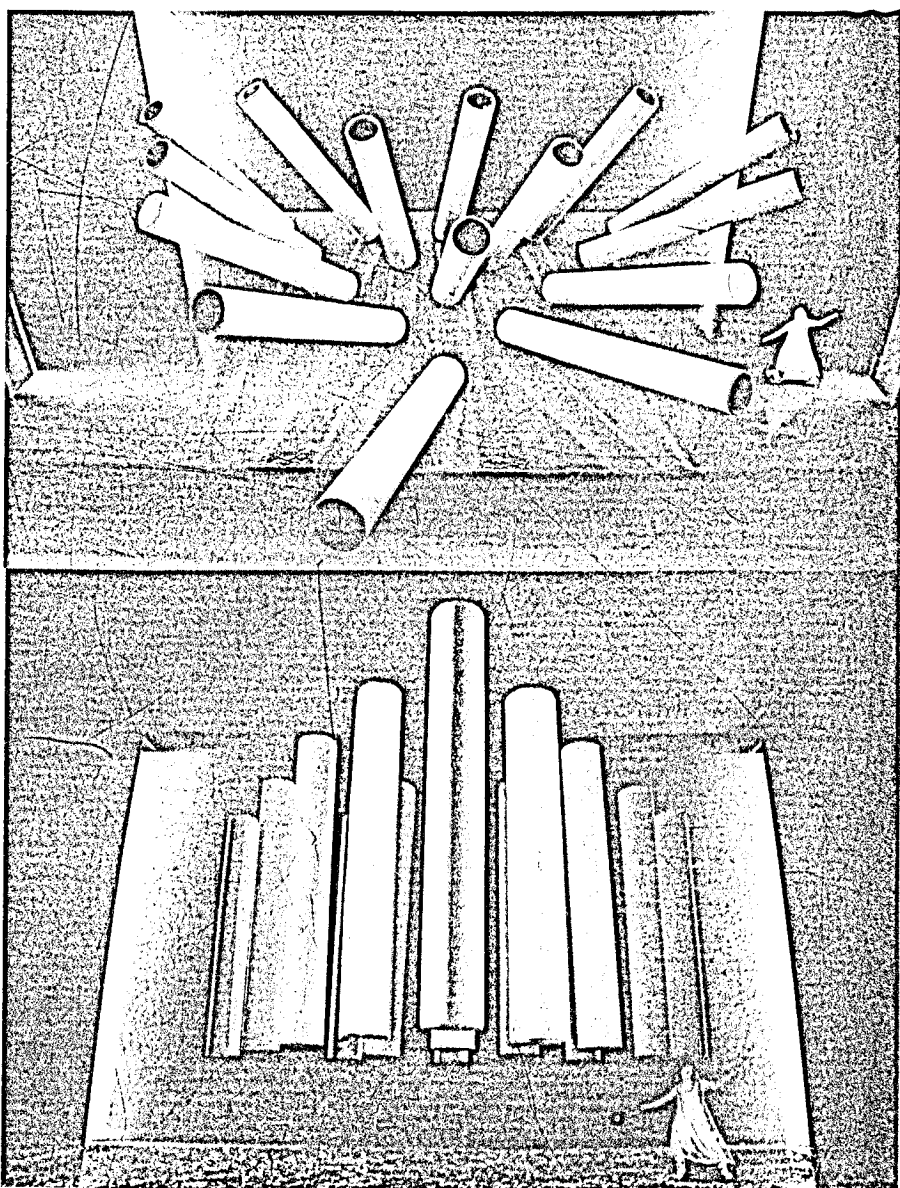
(Chance, that same malignant non-God of Leopardi's who had caused such tribulation to Ninetta and Pippo, bible-children) into a happy ending unable, like Mozart's, to restore peace, order and morale to a world branded by the "brutto / poter che, ascoso, a comun danno impera" ("ugly power that, from its hiding place, conspires to hurt everyone"). The neutral Andante grazioso of the vaudeville that brings down the curtain, in all its rather artificial pleasantness recalling the quiet after the storm in the finale of Beethoven's Op. 26, sounds in fact like a pretended reconciliation with the canons of the very opera semiseria that Rossini's violence had so radically destroyed. The world of Italian Opera in the nineteenth century would prevent La gazza ladra from taking this mask off. Once Rossini had been captured in the golden cage of *Il barbiere*,

the almost total elimination of his theatrical works could not fail to involve an opera the ambiguity and complexity of whose contents made it not so much strange as incomprehensible to audiences attracted to quite other subjects. If a revival of the opera at the Théâtre Italien in 1867, starring Adelina Patti and while the composer was still alive (he wrote a variation for the Diva) already smacked of exhumation; the Italian revival of 1941 in Pesaro, San Marino and Rome in the form of an arbitrary re-elaboration by Riccardo Zandonai is symptomatic of the colossal distance that by then separated this opera from the general feelings of the musical culture of the day. Even in 1952 it remained on the waiting list, the sabbatical year of the Rossini renaissance; the opera had to wait until 1973 to be effectively reborn, in the critical edition prepared by the conductor, Alberto Zedda, on the stage of the Rome Opera.

Giovanni Carli Ballola

Translation by Michael Aspinall

Paolo Fantin: bozzetti di scenografia.
Pesaro, 2007



Soggetto

Atto primo

Ampio cortile della casa di Fabrizio
I famigli della casa e gli abitanti del villaggio festeggiano l'annunciato ritorno dalla guerra di Giannetto, figlio del ricco fittavolo Fabrizio Vingradito; mentre si prepara allegramente la mensa, tra lo spasso generale una gazza, nella sua gabbia, ripete più volte il nome di Pippo, giovane contadino alle dipendenze di Fabrizio. Dopo aver inneggiato al vino, Fabrizio confida alla moglie Lucia il proprio desiderio di vedere Giannetto sposo di Ninetta, una ragazza al loro servizio; Lucia, però, non prova alcuna simpatia per la povera serva e anzi lamenta la trascuratezza della giovane che di recente ha smarrito anche una forchetta d'argento.

Mentre tutti sono indaffarati all'interno della casa per completare i preparativi della festa, Ninetta, felice per il ritorno dell'amato Giannetto, giunge dalla collina e viene accolta paternamente da Fabrizio; il loro colloquio viene interrotto da Lucia, sempre indispettita per la scomparsa della forchetta. Quando i tre si sono allontanati, Isacco, mercante e usuraio del villaggio, entra nel cortile per offrire le sue mercanzie, ma incontra Pippo che lo invita ad andarsene. La scena torna ora a riaffollarsi: tutti corrono incontro a Giannetto che abbraccia commosso Ninetta, mentre Pippo intona un brindisi. Quindi Giannetto si reca con i genitori a far visita a uno zio malato mentre

Ninetta resta sola per badare alla casa. La giovane viene raggiunta da un uomo vestito di stracci nel quale riconosce subito il suo povero padre, Fernando Villabella: militare da molti anni, egli è dovuto fuggire dal reggimento perché condannato a morte in seguito ad un alterco con il suo capitano. L'arrivo di Gottardo, Podestà del villaggio invaghito di Ninetta, costringe Fernando ad avvolgersi nuovamente nei suoi cenci per non essere riconosciuto. Accortosi di Ninetta, il Podestà le rinnova ancora una volta le sue profferte amorose; Ninetta lo respinge mentre Fernando, che il Podestà crede un povero viandante, deve rimanere in disparte fingendo di dormire. L'arrivo di un messaggio urgente costringe il Podestà a mettersi alla ricerca dei suoi occhiali. Ninetta ne approfitta per confortare il padre: questi le consegna una posata d'argento dandole l'incarico di venderla e di nascondere il ricavato, che gli permetterà la fuga, sotto un castagno ai margini del bosco. Nel frattempo, poiché il Podestà non riesce a trovare gli occhiali, è Ninetta a leggere il messaggio appena giunto: esso contiene l'ordine di arrestare suo padre accusato di diserzione. Per sviare le ricerche però, la giovane cambia i connotati paterni descritti sul foglio. Vedendo il Podestà insidiare nuovamente Ninetta con le sue galanterie, Fernando questa volta non riesce a trattenersi e allontana il vecchio magistrato che esce profendendo oscure minacce. La scena

rimane vuota, mentre la gazza, uscita dalla gabbia, vola sulla tavola per rubare un cucchiaino.

Stanza terrena in casa di Fabrizio
Ninetta vende a Isacco la posata del padre, ma uscendo per portare il ricavato sotto il castagno viene trattenuta dall'arrivo dei padroni di casa. Con loro giunge anche il Podestà che si congratula con Giannetto per le sue imprese militari. Nell'imbandire la tavola Lucia scopre ora la mancanza di un cucchiaino. Nonostante l'opposizione di Fabrizio, il Podestà apre immediatamente un'inchiesta e scopre così che Ninetta è figlia del disertore ricercato e che è in possesso di una somma di denaro di cui non riesce a spiegare l'origine. Pippo, che ha saputo da Ninetta della vendita della posata ad Isacco, lo rivela innocentemente a Gottardo. Il Podestà, ansioso di vendicarsi dell'oltraggio ricevuto, convoca allora l'usuraio che testimonia di avere acquistato da Ninetta una forchetta e un cucchiaino su cui erano incise le lettere F.V.: tutti sono ormai convinti che il proprietario della posata venduta sia Fabrizio Vinogradito, mentre Ninetta, per difendere il padre, non può dimostrare che quelle iniziali stanno invece ad indicare Fernando Villabella. Tra lo sgomento generale, il Podestà accusa Ninetta di furto e ordina che sia condotta in prigione.

Atto secondo

Vestibolo delle prigioni

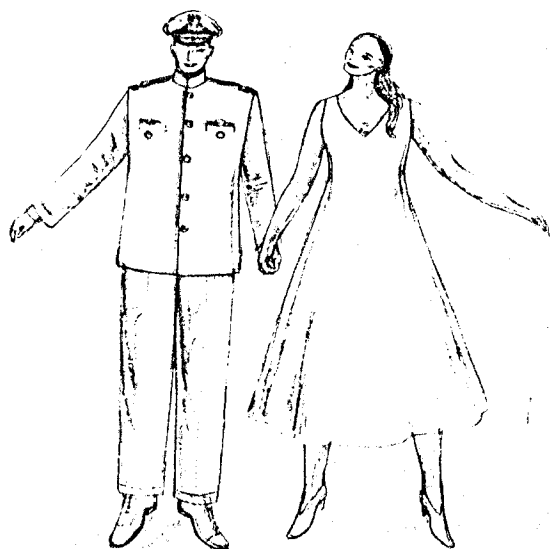
Il carceriere Antonio, impietosito dalla cattiva sorte della povera serva, acconsente che Ninetta esca dalla cella a godere della luce del giorno. La giovane lo prega di chiamare Pippo con cui vuole confidarsi. Nel frattempo Giannetto, sconvolto dal sospetto che Ninetta sia colpevole, riesce a ottenere dal carceriere un colloquio con la reclusa: a lui Ninetta proclama il suo amore e la

sua innocenza, ma insieme afferma di non volersi difendere davanti al tribunale per non danneggiare una persona già duramente colpita dal destino. La fanciulla, infatti, non vuole mettere in pericolo il padre narrando come realmente si siano svolti i fatti. Giannetto si allontana promettendole che tenterà di tutto per salvarla. Rimasta sola Ninetta è raggiunta dal Podestà: questi cerca nuovamente di insidiare la giovane alla quale promette la libertà in cambio del suo amore. All'ennesimo rifiuto il Podestà si allontana minaccioso mentre il suono dei tamburi annuncia l'apertura del processo. Dopo poco tempo giunge Pippo; nella speranza di salvare il padre, Ninetta lo prega di prestarle tre scudi e di nasconderli sotto il castagno convenuto, prima di sera. Quindi, presentando la sua condanna, Ninetta gli consegna un anello per Giannetto e lo saluta con commozione.

Stanza terrena in casa di Fabrizio
Lucia, che ha sempre incolpato Ninetta, è presa dal dubbio e dal rimorso. La donna si imbatte in Fernando, angosciato per non aver ancora trovato, sotto il castagno, il denaro necessario per la fuga; venuto a sapere da Lucia che la figlia è ingiustamente imprigionata, Fernando decide di costituirsi pur di salvarla.

Sala del tribunale

I giudici pronunciano la sentenza di morte per Ninetta e a nulla vale l'intervento di Giannetto che vorrebbe convincerla a svelare il suo segreto. Fernando allora si fa largo tra la folla e si costituisce implorando la salvezza della figlia. Il suo intervento, però, giunge troppo tardi: la sentenza è stata già emessa e non può essere modificata. Ninetta viene condotta al patibolo e Fernando in prigione.



GIANNETTO

E

NINETTA

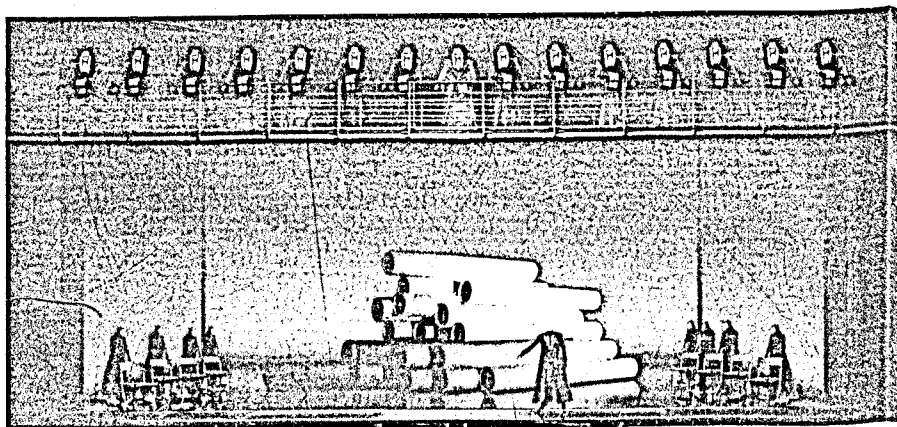
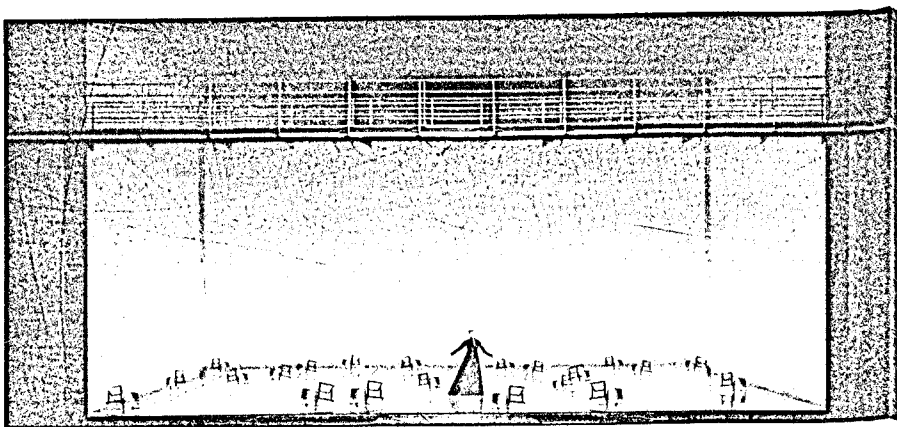
Carla Teti: figurini per i costumi di Giannetto e Ninetta. Pesaro, 2007

Piazza del villaggio

Lucia esce dalla chiesa dove ha pregato per la salvezza di Ninetta. Quando la piazza rimane deserta giunge Ernesto, militare e amico di Fernando: egli è in cerca del Podestà per comunicargli che il Re ha concesso la grazia e la libertà a Fernando. Pippo, che ha appena nascosto il denaro sotto il castagno, si imbatte in Ernesto e gli indica la casa del Podestà. Una volta solo, Pippo conta le monete che gli sono rimaste e quindi viene raggiunto da Antonio; mentre i due stanno conversando, sotto i loro occhi la gazza ruba una moneta a Pippo volando poi sul campanile; entrambi si precipitano a recuperare la moneta, quando nella piazza passa il corteo che conduce Ninetta al supplizio. Nel frattempo, però, Pippo e Antonio scoprono sul campanile la posata scomparsa. Tutti comprendono che la vera

colpevole dei furti era la gazza; la prova dell'innocenza di Ninetta è certa e mentre le campane suonano a festa, Giannetto e Fabrizio corrono a fermare l'esecuzione. Al richiamo delle campane la piazza si riempie e giunge il Podestà. Improvvisamente si sente una scarica di fucili; tutti temono che l'esecuzione sia avvenuta, ma grida di gioia annunciano invece l'arrivo del carro coperto di fiori sul quale si trova Ninetta ormai libera. I fucili hanno sparato a salve in segno di giubilo. Ninetta, tuttavia, è ancora turbata per le sorti del padre che crede in prigionia. Questi, invece, grazie ad Ernesto, è stato scarcerato e può ora riabbracciare la figlia. Il Podestà strabiliato rimane da parte, mentre Lucia unisce la mano di Giannetto a quella di Ninetta tra l'esultanza generale.

Paolo Fantin: bozzetti di scenografia.
Pesaro, 2007



Story

Act One

The Great Courtyard of Fabrizio's House

The members of the household are joined by their neighbours from the village to celebrate the return home of Giannetto, son of the well-to-do tenant farmer Fabrizio Vingradito, who is coming home from the wars; whilst the table is being set everyone is amused to hear a magpie, from its cage, repeatedly call out the name of Pippo, a young peasant lad in Fabrizio's service. After having sung the praises of wine, Fabrizio confides in his wife, Lucia, that he would like to see their son, Giannetto, married to Ninetta, a servant-girl of theirs. Lucia, however, is not at all disposed to favour the poor girl; on the contrary, she complains that the girl has her head in the clouds and that recently she has even managed to mislay a silver fork.

Whilst everyone is inside the house, preparing the party, Ninetta, delighted that her beloved Giannetto is coming home, comes down the hillside and is paternally greeted by Fabrizio; they are interrupted by Lucia, who is still vexed about the disappearance of her spoon. The three go off, leaving the stage to Isacco, the village merchant and moneylender, who enters the courtyard to peddle his wares, but meets only Pippo who cordially invites him to be off. Now the stage fills up again Giannetto, who warmly embraces Ninetta, whilst Pippo sings a drinking song. Giannetto goes off whilst his parents to

visit a sick uncle, and Ninetta is left behind alone to look after the house. She is joined by a man dressed in rags whom she at once recognizes as her poor father, Fernando Villabella: after many years as a regular soldier he has been forced to run away from his regiment, having been condemned to death after a quarrel with his captain. To avoid recognition Fernando wraps himself up in his rags again upon the arrival of Gottardo, the Podestà of the village, who has taken a fancy to Ninetta. The Podestà now renews his amorous overtures to Ninetta, but she repulses him; Fernando, whom the Podestà believes to be a poor wayfarer, stays in a corner pretending to be asleep. An urgent message arrives for the Podestà, who is forced to look for his spectacles; Ninetta takes advantage of this respite to comfort her father, who gives her some silver cutlery and asks her to sell it for him, and to hide the proceeds – which will help him to escape – under a chestnut tree on the edge of the wood. Meanwhile, since the Podestà, cannot find his spectacles, Ninetta is called upon to read out the document: it turns out to be an order to arrest her father for the crime of desertion. However, in order to turn the inquiry off the right track, Ninetta reads out a completely false description of the wanted man. When Fernando observes that the Podestà is again molesting Ninetta with his unwelcome attentions, he cannot restrain himself any longer and sends the old magistrate off packing,

but he goes away muttering dark threats. Whilst the scene is deserted, the Maggie flies out of its cage, onto the table and steals a spoon.

A ground-floor room in Fabrizio's house

Ninetta sells her father's cutlery to Isacco, but as she is about to go and leave the money under the chestnut tree she is delayed by the return of her employers, accompanied by the Podestà, who congratulates Giannetto upon his military successes. Whilst setting the table Lucia discovers that now a silver spoon is missing. Despite Giannetto's protests the Podestà instantly opens an inquiry, discovering at once that Ninetta is the daughter of the deserter that he is meant to catch and that she has a sum of money about her that she is unable to account for. Pippo, who has known all along that Ninetta has sold a spoon to Isacco, inadvertently reveals this to the Podestà, who, anxious to be revenged for the insults to his dignity, summons the usurer, who testifies that he has bought a spoon from the girl, bearing the initials F.V. engraved upon it. Everyone is now convinced that this cutlery was the property of Fabrizio Vingradito, whereas Ninetta, to protect her father, dares not reveal that the initials really stand for Fernando Villabella. Amidst the general dismay, the Podestà accuses Ninetta of theft and orders her to be led away to prison.

Act Two

A hall in the prison

Antonio, the gaoler, whose heart has been touched by the poor servant-girl's plight, lets Ninetta out of her cell to enjoy the daylight. She begs him to call Pippo, to whom she has something to say. Meanwhile Giannetto, distraught by the idea of the possible guilt of Ninetta, manages to obtain an interview

with her from the gaoler: Ninetta declares that she loves him and that she is innocent of the crime imputed to her, but she also states that she will not exculpate herself before the Tribunal because she wishes to protect someone to whom fate has already been severe. In fact, the girl refuses to compromise her father by explaining all the facts in the case. Giannetto goes away, promising to do everything in his power to save her. Left to herself, Ninetta is now joined by the Podestà, who once more pays court to her, promising to set her free if she will accept his love. When she refuses him for the umpteenth time the Podestà goes away making fresh threats. Drum-rolls announce the preparations for the trial. Pippo now comes in; hoping to save her father, Ninetta begs him to lend her three scudi, and hide them for her under the appointed chestnut tree before nightfall. Then, having a foreboding that she will be found guilty, Ninetta gives him a ring for Giannetto and bids Pippo a fond and tearful farewell.

A ground floor room in Fabrizio's house

Lucia, who has always believed Ninetta guilty, is assailed by doubts and remorse. She comes across Fernando, who is distraught at not having found the money for his escape under the chestnut tree; when Lucia tells him that Ninetta has been unjustly imprisoned, Fernando decides to give himself up in the hopes of saving her.

The Hall of Judgment

The judges pronounce the death sentence upon Ninetta and nothing is gained by Giannetto when he intervenes, trying to persuade her to reveal her secret. Now Fernando makes his way through the crowd and gives himself up, imploring the court to save his daughter. His

intervention, however, has come too late: the sentence, once pronounced, cannot be revoked. Ninetta is led off to the scaffold, Fernando to prison.

The village square

Lucia comes out of the church where she has been praying for Ninetta's safety. Ernesto, a soldier comrade and friend of Fernando, now arrives in the deserted square: he wishes to inform the Podestà that the King has granted Fernando pardon and freedom. He meets Pippo, who has just left the three scudi under the chestnut tree, and who shows him the way to the Podestà's house. Pippo counts over his remaining money and, when Antonio joins him and the two are chatting together, before their very eyes the Magpie swoops down and steals a coin from Pippo's hand, flying off to the church tower with it. As they run off in pursuit, the procession accompanying Ninetta to execution, passes through the square. However, Pippo and Antonio have now discovered the stolen cutlery in

the bell tower, and everyone can see that the Magpie is the real culprit. Ninetta's innocence has been proved, and whilst the church bells ring out a joyous refrain, Giannetto and Fabrizio run off to stop the execution. Everyone rushes to the square at the sound of the bells, and they are joined by the Podestà. Suddenly rifle fire is heard: everyone fears that the execution has taken place, but instead cries of joy hail the arrival of a triumphal car, filled with flower, bearing Ninetta. The rifles had been fired in the air as a joyful salute. However, Ninetta is fearful for the fate of her father, still in prison, but thanks to Ernesto, he has been freed and now embraces his daughter. Before the eyes of the astonished Podestà, Lucia joins together the hands of Ninetta and Giannetto, amidst the general rejoicing.

Carla Teti: figurino per il costume di Gottardo, Podestà. Pesaro, 2007



Carla Teti: figurino per il costume della
Gazza. Pesaro, 2007



LA GAZZA

Argument

Premier acte

Grande cour de la maison de Fabrizio

Les domestiques de la maison et les habitants du village fêtent le retour de la guerre (retour annoncé) de Giannetto, fils de Fabrizio Vingradito, un riche fermier; pendant que l'on dresse joyeusement la table, au milieu de l'allégresse générale, une pie, dans sa cage, répète plusieurs fois le nom de Pippo, un jeune paysan au service de Fabrizio. Après avoir exalté le vin, Fabrizio confie à sa femme Lucia son désir que Giannetto devienne l'époux de Ninetta, une jeune fille à leur service. Lucia cependant n'éprouve aucune sympathie pour la pauvre servante et se plaint même de la négligence de la jeune fille qui, récemment, a perdu une fourchette en argent.

Alors qu'à l'intérieur de la maison tous sont occupés par les préparatifs de la fête, Ninetta, heureuse du retour de celui qu'elle aime, Giannetto, est accueillie, d'une façon paternelle, par Fabrizio. Ils sont interrompus par Lucia, laquelle est toujours fâchée du fait de la disparition de la fourchette. Lorsque Fabrizio, Ninetta et Lucia se sont éloignés, Isacco, un marchand qui est aussi l'usurier du village, entre dans la cour pour proposer sa marchandise, mais il rencontre Pippo qui l'invite à s'en aller. La scène se remplit de nouveau: tout le monde court à la rencontre de Giannetto qui, ému, embrasse Ninetta, alors que Pippo porte un toast. Giannetto se rend alors, avec

ses parents, chez un de ses oncles qui est malade tandis que Ninetta reste à s'occuper de la maison, toute seule. Un homme vêtu de haillons la rejoint; elle reconnaît en lui son pauvre père, Fernande Villabella: militaire depuis de longues années, il a dû s'enfuir de son régiment car il a été condamné à mort à la suite d'une altercation avec son capitaine. L'arrivée de Gottardo, le Podestat du village, amoureux de Ninetta, oblige Fernande à s'envelopper de nouveau de ses haillons pour ne pas être reconnu. Ayant vu Ninetta, le Podestat lui renouvelle ses propositions amoureuses; Ninetta le repousse alors que Fernande, que le Podestat prend pour un pauvre voyageur, doit rester à l'écart feignant de dormir. L'arrivée d'un message urgent oblige le Podestat à chercher ses lunettes. Ninetta en profite pour reconforter son père: celui-ci lui confie un couvert en argent et lui demande de le vendre; elle devra, en outre, cacher la somme réunie sous un châtaignier à la lisière du bois, permettant ainsi la fuite de son père. Comme le Podestat ne réussit pas à trouver ses lunettes, c'est Ninetta qui lit le message qui vient d'arriver. C'est le mandat d'arrêt de son père accusé de désertion. Pour détourner les recherches, la jeune fille change le signalement paternel tel qu'il apparaît dans la lettre. Voyant que le Podestat poursuit encore de ses assiduités Ninetta, Fernande, cette fois, ne réussit pas à se retenir et renvoie le vieux magistrat qui sort

en proférant d'obscures menaces. La scène reste vide: la pie, sortie de sa cage, vole sur la table pour voler une cuillère.

Pièce au rez-de-chaussée chez Fabrizio

Ninetta vend à Isacco le couvert de son père, mais en sortant pour porter l'argent sous le châtaignier, elle est retenue par l'arrivée des maîtres de maison. Le Podestat survient lui aussi et félicite Giannetto pour ses entreprises militaires. En dressant la table, Lucia s'aperçoit qu'il manque cette fois une cuillère. Malgré Fabrizio qui s'y oppose, le Podestat ouvre immédiatement une enquête et découvre ainsi que Ninetta est la fille du déserteur recherché et qu'elle est en possession d'une somme d'argent dont elle ne réussit pas à expliquer la provenance. Pippo qui a su par Ninetta elle-même qu'elle avait vendu la cuillère à Isacco, le révèle innocemment à Gottardo. Le Podestat, anxieux de se venger de l'outrage subi, convoque alors l'usurier qui témoigne que Ninetta lui a vendu un couvert gravé "F.V.": désormais tout le monde est convaincu que le propriétaire de la cuillère vendue est Fabrizio Vingradito, alors que Ninetta, pour défendre son père, ne peut démontrer que les initiales sont celles de Fernande Villabella. Dans l'effarement général, le Podestat accuse Ninetta de vol et ordonne qu'elle soit conduite en prison.

Deuxième acte

Vestibule des prisons

Antonio, le geôlier, apitoyé par le mauvais sort de la pauvre servante, permet à Ninetta de sortir de sa cellule pour profiter de la lumière du jour. La jeune fille le prie d'appeler Pippo à qui elle veut se confier. Pendant ce temps Giannetto, bouleversé par le soupçon que Ninetta est coupable, réussit à obtenir du geôlier un entretien avec la prisonnière.

Ninetta lui proclame son amour et son innocence, mais elle affirme aussi qu'elle ne veut pas se défendre devant le tribunal pour ne pas porter préjudice à une personne qui a déjà été durement frappée par le destin. En effet, elle ne veut pas mettre son père en danger en racontant ce qui s'est réellement passé. Giannetto s'en va en lui promettant qu'il fera tout pour la sauver. Ninetta reste seule mais le Podestat arrive; il cherche de nouveau à la poursuivre de ses assiduités, lui promettant la liberté en échange de son amour. A son refus, le Podestat s'en va très menaçant alors que les tambours annoncent l'ouverture du procès. Pippo arrive peu après; dans l'espoir de sauver son père, Ninetta le prie de lui prêter trois écus et de les cacher sous le châtaignier convenu, avant la nuit. Pressentant sa condamnation, Ninetta lui remet une bague pour Giannetto et le salue en proie à l'émotion.

Pièce au rez-de-chaussée chez Fabrizio

Lucia, qui a toujours accusé Ninetta, est en proie aux doutes et aux remords. Elle rencontre Fernande, angoissé parce qu'il n'a pas encore trouvé, sous le châtaignier, l'argent nécessaire à sa fuite. Sachant par Lucia que sa fille est injustement emprisonnée, Fernande décide de se constituer pour la sauver.

Salle du tribunal

Les juges prononcent une sentence de mort pour Ninetta et l'intervention de Giannetto, qui voudrait la convaincre à dévoiler son secret, est vaine. C'est alors que Fernande se fraie un chemin au milieu de la foule et se constitue en suppliant que sa fille soit sauvée. Son intervention, toutefois, arrive trop tard: la sentence a été déjà émise et elle ne peut être modifiée. Ninetta est conduite à l'échafaud et Fernande en prison.

Place du village

Lucia sort de l'église où elle a prié pour que Ninetta soit sauvée. Lorsque la place est déserte, Ernesto arrive. C'est un soldat et un ami de Fernande; il est à la recherche du Podestat pour lui communiquer que le roi a accordé la grâce et la liberté à Fernande. Pippo, qui vient de cacher l'argent sous le châtaignier, rencontre Ernesto et lui montre la maison du Podestat. Une fois seul, Pippo compte les pièces qui lui restent, ensuite Antonio le rejoint; alors qu'ils sont en train de parler, sous leurs yeux, la pie vole une pièce à Pippo et s'envole sur le clocher; tous les deux se précipitent pour récupérer la pièce, lorsque passe le cortège qui conduit Ninetta au supplice. Pendant ce temps, Pippo et Antonio découvrent en haut du clocher la fourchette et la cuillère disparues. Tout le monde comprend que la vraie coupable des vols était la pie; la preuve de l'innocence de Ninetta est évidente et pen-

dant que les cloches sonnent à toute volée, Giannetto et Fabrizio courent arrêter l'exécution. Au rappel des cloches, les gens accourent, la place se remplit et le Podestat arrive. Tout à coup on entend une décharge de coups de fusil; tout le monde craint que l'exécution n'ait eu lieu, mais des cris de joie annoncent, au contraire, l'arrivée du char couvert de fleurs où se trouve Ninetta désormais libre. Les fusils ont tiré à blanc en signe d'allégresse. Ninetta, toutefois, est encore inquiète pour le sort de son père qu'elle croit encore en prison. Il a été libéré, au contraire, grâce à Ernesto et il peut embrasser de nouveau sa fille. Le Podestat, stupéfait, se tient à l'écart, alors que Lucia unit la main de Giannetto à celle de Ninetta dans la joie générale.

Carla Teti: figurino per il costume di Antonio. Pesaro, 2007



Handlung

Erster Akt

Großer Hof im Hause Fabrizio Vinograditos

Giannetto, der Sohn des reichen Landpächters Fabrizio Vingradito, wird aus dem Krieg zurückerwartet. Das Hausgesinde und die Dorfbewohner feiern seine baldige Ankunft. Während man fröhlich den Tisch deckt, ruft eine Elster aus ihrem Käfig mehrmals in die allgemeine Runde den Namen Pippas, eines jungen Bauern, der von Fabrizio abhängig ist. Nach einem Loblied auf den Wein sagt Fabrizio seiner Frau Lucia im Vertrauen, er wolle ihren Sohn Giannetto mit Ninetta, einem ihrer Dienstmädchen, verheiraten. Lucia empfindet jedoch keine Sympathie für die arme Magd, im Gegenteil beanstandet sie deren geringen Arbeitseifer und beklagt außerdem den Verlust einer silbernen Gabel. Während alle mit Festvorbereitungen beschäftigt sind, erscheint die über die baldige Rückkehr ihres geliebten Giannetto glückliche Ninetta und wird von Fabrizio väterlich aufgenommen. Ihr Gespräch wird von Lucia unterbrochen, die immer noch über die verschwundene silberne Gabel verärgert ist. Als die drei sich entfernt haben, betritt Isacco, ein Kaufmann und Wucherer im Dorf, den Hof, um seine Waren feilzubieten. Pippo fordert ihn jedoch auf zu wegzugehen. Jetzt laufen alle Giannetto entgegen, der Ninetta in die Arme schließt und alle zu einem Begrüßungstrunk einlädt. Danach stattet Giannetto mit seinen Eltern

einem kranken Onkel einen Besuch ab, während Ninetta allein zurückbleibt, um das Haus zu hüten. Als ein in Lumpen gekleideter Unbekannter eintritt, erkennt Ninetta in ihm ihren Vater Fernando Villabella. Nach langen Jahren Militärdienst musste er aus seinem Regiment fliehen, weil er nach einem Streit mit einem Hauptmann zum Tode verurteilt wurde. Das Erscheinen des in Ninetta verliebten Dorfvoigts Gottardo bringt Fernando dazu, sich unkenntlich zu machen. Gottardo versucht sich Ninetta zu nähern und wiederholt seine Liebesbezeugungen, während Fernando, den der Vogt für einen armen Landstreicher hält, sich im Hintergrund schlafend stellt. Ein dringendes Schreiben lenkt den Vogt ab, da er seine Brille suchen muss. Das gibt Ninetta Gelegenheit, ihrem Vater Mut zuzusprechen. Er gibt ihr ein Silberbesteck, mit dem Auftrag, es zu verkaufen und den Erlös – den er für seine Flucht braucht – unter einer Kastanie am Waldrand zu verstecken. Da der Vogt seine Brille nicht finden kann, muss ihm Ninetta das Schreiben vorlesen: Es enthält den Befehl, ihren der Desertion angeklagten Vater zu verhaften. Um die Fahndung nach ihm irrezuleiten, ändert Ninetta die Personenbeschreibung im Brief. Als allerdings der Vogt Ninetta erneut mit seinen Galanterien belästigt, kann Fernando sich nicht beherrschen und verjagt den alten Magistraten, der unter undeutlichen Drohungen den Hof verlässt. Die Bühne ist men-

schenleer, die Elster verlässt ihren Käfig, stiehlt einen silbernen Löffel vom Tisch und fliegt davon.

Zimmer zu ebener Erde im Hause Fabrizio Vingraditos
Ninetta verkauft Isacco das Silberbesteck des Vaters, wird aber durch die Rückkehr der Pächterfamilie aufgehalten und kann nicht sofort den Erlös unter der Kastanie verstecken. Mit den Vingraditos kommt auch der Dorfvoigt Gottardo zurück, der Giannetto zu seinen militärischen Erfolgen gratuliert. Lucia bemerkt sofort das Fehlen des silbernen Löffels. Gegen den Willen Fabrizios beginnt der Dorfvoigt sofort mit der Aufklärung des vermeintlichen Diebstahls. So wird bekannt, dass Ninetta die Tochter des gesuchten Deserteurs ist, und bei ihr wird ein Geldbetrag unerklärlicher Herkunft gefunden. Pippo, der vom Verkauf an Isacco wusste, teilt Gottardo dies mit, ohne die Folgen seiner Aussage abzusehen. Der Dorfvoigt sieht hier die Gelegenheit, sich für die Kränkung nicht erwideter Liebe zu rächen, verhört Isacco und erfährt, Ninetta habe ihm eine Gabel und einen Löffel mit den Initialen FV verkauft. So sind alle davon überzeugt, der Eigentümer des verkauften Bestecks sei Fabrizio Vingradito, während Ninetta aus Angst um ihren Vater verschweigt, dass diese Initialen Fernando Villabella bedeuten. In der allgemeinen Bestürzung lässt der Dorfvoigt Ninetta ins Gefängnis werfen.

Zweiter Akt

Gefängnishof

Aus Mitleid mit dem Geschick des armen Mädchens erlaubt ihr der Gefängniswärter Antonio, im Hof ein bisschen das Tageslicht zu genießen. Ninetta bittet ihn, Pippo zu rufen, dem sie Wichtiges anzuvertrauen habe. Antonio erlaubt Giannetto, der über den gegen Ninetta erhobenen

Verdacht bestürzt ist, ein Gespräch mit der Gefangenen: Ninetta erklärt ihm erneut feierlich ihre Liebe, aber auch ihre Unschuld und kündigt an, sie wolle sich vor Gericht nicht verteidigen, um einer vom Schicksal schon schwer getroffenen Person keinen weiteren Schaden zuzufügen (das heißt, sie möchte ihren Vater schützen, indem sie den Hergang der Fakten verschweigt). Giannetto geht mit dem Versprechen, alles zu versuchen, um sie zu retten. Allein im Gefängnishof wird Ninetta vom Dorfvoigt aufgesucht, der ihr nach weiteren Zudringlichkeiten im Tausch gegen ein Liebesverhältnis die Freiheit anbietet. Nachdem sich Ninetta dem Vogt auch dieses Mal verweigert hat, geht dieser unter Drohungen ab, während Trommeln im Hintergrund die Eröffnung des Prozesses gegen Ninetta ankündigen. Kurz darauf erscheint Pippo. In der Hoffnung, ihren Vater zu retten, bittet ihn Ninetta, ihr drei Scudi zu leihen und diese vor Sonnenuntergang unter der vereinbarten Kastanie zu verstecken. Ihre Verurteilung voraussehend gibt sie ihm einen Ring für Giannetto; Ninetta und Pippo nehmen gerührt Abschied voneinander.

Zimmer zu ebener Erde im Hause Fabrizio Vingraditos

Lucia, die Ninetta immer für schuldig gehalten hat, bekommt jetzt Zweifel und Gewissensbisse. In dieser Stimmung trifft sie auf Fernando, der verängstigt hergekommen ist, da er unter der Kastanie nicht das Geld für seine Flucht gefunden hat. Als er jedoch hört, seine Tochter sei im Gefängnis, beschließt er, sich der Justiz zu stellen, um sie zu retten.

Gerichtssaal

Die Richter fällen das Todesurteil über Ninetta. Giannettos Versuch, Ninetta zum Sprechen zu bringen und das Geheimnis zu lüften, ist

umsonst. In diesem Moment tritt Fernando aus der Menge, er stellt sich dem Gericht und erbittet Schonung für seine Tochter. Aber zu spät, das Urteil ist gesprochen und kann nicht geändert werden. So wird Ninetta zum Schafott geführt und Fernando muss ins Gefängnis.

Dorfplatz

Lucia kommt aus der Kirche, wo sie für die Errettung Ninettas gebetet hat. Auf den menschenleeren Platz kommt Ernesto, Soldat und Freund Fernandos, auf der Suche nach dem Dorfvogt, um ihm mitzuteilen, der König habe Fernando begnadigt und er sei freizulassen. Pippo, der gerade das Geld unter der Kastanie versteckt hat, trifft auf Ernesto und zeigt ihm das Haus des Vogts. Während Pippo sein restliches Geld zählt, kommt der Gefängniswärter Antonio auf den Platz. Im Verlauf ihres Gespräches stiehlt eine Elster vor ihren Augen eine Münze und fliegt damit auf den Kirchturm. Beide rennen auf den Turm, um die Münze nicht zu verlieren, und finden dort im Käfig der Elster das gestohlene Silberbesteck, während Ninetta bereits über den Dorfplatz zur Hinrichtung geführt wird. Alle erkennen jetzt, dass die Elster das Silberbesteck gestohlen hat. Der Beweis für Ninettas Unschuld ist erbracht. Die Glocken läuten zum Fest, Giannetto und Fabrizio laufen schnell, um die Hinrichtung aufzuhalten. Auf das Glockengeläut hin strömen die Dorfbewohner auf den Platz, unter ihnen

auch der Vogt. In diesem Moment hört man eine Gewehrsalve – und alle glauben, die Hinrichtung sei vollzogen. Die Gewehrsalve war aber ein Ausdruck der Freude. Als die befreite Ninetta auf einem blumengeschmückten Wagen zurückkommt, wird sie jubelnd begrüßt. Sie ist um ihren Vater besorgt, den sie weiterhin im Gefängnis glaubt. Er ist jedoch durch Ernestos Eingreifen freigelassen worden und kann endlich seine Tochter umarmen. Während der Dorfvogt Gottardo sprachlos abseits bleibt, vereint Lucia im allgemeinen Freudentaumel das glückliche Paar Giannetto und Ninetta.

Argumento

Acto primero

Gran patio de la casa de Fabrizio. Los familiares de la casa y los habitantes de la aldea festejan el anunciado retorno de la guerra de Giannetto, hijo del rico quintero Fabrizio Vingradito; mientras se prepara alegremente la mesa, entre la algarabía general, una urraca repite varias veces el nombre de Pippo desde su jaula; se trata de un joven campesino, dependiente de Fabrizio. Después de cantar al vino, Fabrizio confiesa a su mujer Lucia sus ganas de ver nuevamente a Giannetto, esposo de Ninetta, una chica de su servicio; pero Lucia, no le tiene ninguna simpatía a la pobre sirvienta y hasta deplora la negligencia de la joven que hace poco llegó a extraviar un tenedor de plata.

Mientras todos están ocupados en torno a la casa para completar los preparativos de la fiesta, Ninetta, feliz por el retorno del amado Giannetto, llega de la colina y es recibida paternalmente por Fabrizio. Su coloquio es interrumpido por Lucia, siempre de mal humor por la desaparición del tenedor. Cuando los tres se han alejado, Isacco, comerciante y usurero de la aldea, entra en el patio para ofrecer sus mercancías pero se encuentra con Pippo, que lo echa de allí. La escena vuelve a llenarse de gente; todos corren al encuentro de Giannetto que abraza conmovido a Ninetta, mientras Pippo canta un brindis. Enseguida Giannetto se marcha con sus padres a visitar a un tío enfermo, en tanto Ninetta se

queda sola para cuidar la casa. Se reúne con un hombre vestido de trapos en el cual reconoce, de pronto, a su pobre padre, Fernando Villabella. Militar durante años, debió escapar de su regimiento al ser condenado a muerte por un altercado con su capitán. La llegada de Gottardo, alcalde de la aldea atraído por Ninetta, obliga a Fernando a cubrirse con sus andrajos para no ser reconocido. El alcalde, siempre pensando en Ninetta, le repite sus pretensiones amorosas. Ninetta lo rechaza mientras Fernando, que el alcalde cree que sea un pobre vagabundo, debe permanecer alejado, fingiendo dormir. La llegada de un mensaje urgente obliga al alcalde a ir a buscar sus gafas, lo cual aprovecha Ninetta para confortar al padre. Él le entrega una cubertería de plata con el encargo de venderla y esconder el dinero recibido bajo un castaño en el confín del bosque, lo cual le permitirá huir. Entre tanto, dado que el alcalde no consigue hallar sus gafas, da a Ninetta el mensaje recibido para que lo lea. Contiene la orden de apresar al padre, acusado de desertor. Para desorientar la búsqueda, Ninetta altera los datos del padre allí contenidos. Viendo que el alcalde insiste en sus galanteos, Fernando esta vez no se contiene y expulsa al magistrado, quien se marcha profiriendo oscuras amenazas. La escena queda vacía. La urraca vuela sobre la mesa y roba una cuchara.

Habitación de planta baja en casa

de Fabrizio

Ninetta vende a Isacco la cubertería del padre, pero al salir para ocultar el precio tras el castaño debe postergarlo ante la llegada de los dueños de casa. Con ellos viene asimismo el alcalde que felicita a Giannetto por su conducta militar. Al poner la mesa, Lucia descubre que falta una cuchara. Contra la oposición de Fabrizio, el alcalde inicia una investigación y averigua que Ninetta es la hija del buscado desertor y que posee una suma de dinero cuyo origen no es capaz de explicar. Pippo, que ha sabido por Ninetta el asunto de la venta, se lo dice inocentemente a Gottardo. El alcalde, ansioso por vengar el recibido ultraje, llama entonces al usurero, quien atestigua haber comprado a Ninetta una cuchara y un tenedor de plata en los cuales estaban labradas las letras F.V. Todos coinciden en admitir que se trata de las iniciales de Fabrizio Vingradito, en tanto Ninetta, para defender al padre, debe callar que, en realidad, son las iniciales de Fernando Villabella. En medio de la tristeza general, el alcalde acusa de hurto a Ninetta y manda llevarla a la prisión.

Acto segundo

Vestíbulo de la prisión

El carcelero Antonio, apiadado de la mala suerte que corre la pobre sirvienta, consiente que Ninetta abandone la celda para gozar de la luz del día. La joven le ruega que llame a Pippo al cual quiere hacer una confidencia. Mientras tanto Giannetto, conmovido por la sospecha de que Ninetta pueda ser culpable, consigue obtener del carcelero una conversación con la detenida; Ninetta proclama su amor y su inocencia pero a la vez dice que no quiere defenderse ante el tribunal para no dañar a una persona ya muy golpeada por un infausto destino. De hecho, la muchacha no quiere poner

en peligro al padre narrando la verdad de los hechos. Giannetto se aleja prometiéndole que hará de todo por salvarla. Al quedarse sola, Ninetta es abordada por el alcalde, quien vuelve con sus insidias: le promete la libertad a cambio de su entrega amorosa. Tras un nuevo rechazo, el alcalde se retira amenazante en tanto el redoble del tambor anuncia la apertura del proceso. Enseguida llega Pippo. Con la esperanza de salvar al padre, Ninetta le pide prestados tres escudos para esconderlos bajo el castaño convenido, antes de que anochezca. Presumiendo su condena, le da un anillo para Giannetto y lo despide emocionada.

Habitación de planta baja en casa de Fabrizio

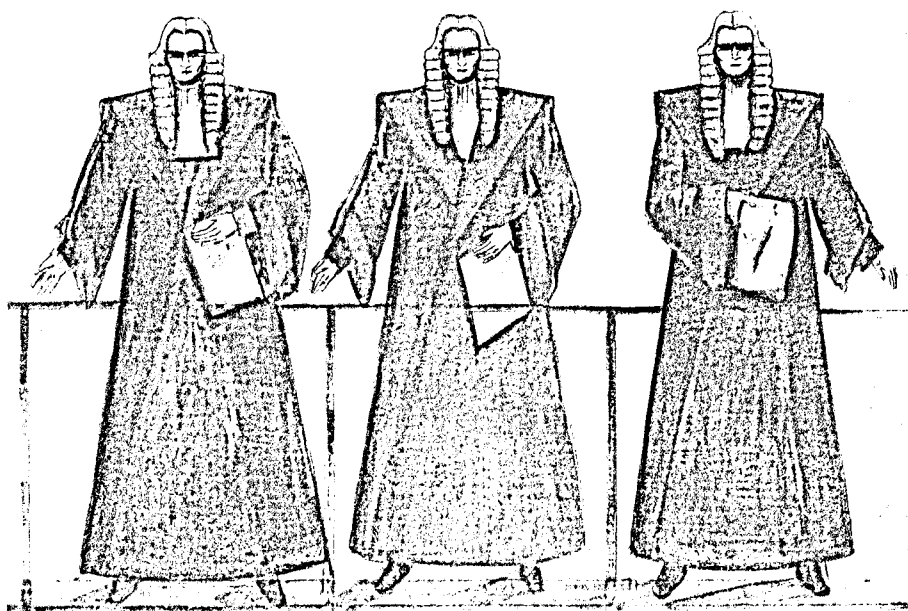
Lucia, que siempre ha inculcado a Ninetta, es presa de la duda y el remordimiento. La mujer se encuentra con Fernando, angustiado por no haber hallado el dinero anunciado junto al castaño. Por medio de Lucia se entera de que su hija está injustamente presa y decide presentarse a la justicia para salvarla.

Sala del tribunal

Los jueces condenan a muerte a Ninetta y para nada vale la intervención de Giannetto quien quisiera convencerla de revelar su secreto. Entonces Fernando se da a conocer en medio del gentío entregándose e implorando la salvación de su hija. Pero su intervención llega demasiado tarde: la sentencia ha sido dictada y no se puede modificar. Ninetta es conducida al patíbulo y Fernando a la prisión.

Plaza del pueblo

Lucia sale de la iglesia donde ha estado rogando por la salvación de Ninetta. Al quedar vacío el lugar llega Ernesto, militar y amigo de Fernando. Está en busca del alcalde para comunicarle que el rey ha con-



Carla Teti: figurini per i costumi dei Pretori e dei Giudici. Pesaro, 2007

cedido la gracia y el perdón a Fernando. Pippo, que acaba de esconder el dinero junto al castaño, encuentra a Ernesto y le indica dónde vive el alcalde. Cuando se queda solo, Pippo cuenta las monedas que le han sobrado y da con Antonio. Mientras conversan, la urraca pasa volando y hurta una de las monedas de Pippo. Ambos amigos salen en su persecución hacia el campanario de la iglesia mientras pasa el cortejo que conduce a Ninetta hacia el suplicio. Todos entienden que la ladrona es la urraca y que Ninetta es evidentemente inocente. Las campanas ahora doblan festivas. Giannetto y Fabrizio corren para detener la ejecución. Las campanas atraen a la multitud que llena la plaza y aparece el alcalde. De pronto se oye la descarga de la fusilería y todos temen que la eje-

cución se haya cumplido pero todos, con gritos de alegría, saludan al carro lleno de flores donde aparece Ninetta salva y viva. Los fusiles han disparado en señal de regocijo. Ninetta, no obstante, está preocupada por la suerte de su padre, que cree aún prisionero. En cambio, gracias a Ernesto, el padre ha sido liberado y corre a abrazar a su hija. Desconcertado, el alcalde se aparta, en tanto Luisa une las manos de Ninetta y Giannetto en medio de la alegría general.

Traducción de Blas Matamoro

Carla Teti: figurini per i costumi del
Coro. Pesaro, 2007



あらすじ

第一幕

ファブリツィオの家の広い中庭

裕福な地主ファブリツィオ・ヴィングラディートの息子ジャンネットが兵役を終えて戻って来るという知らせに、家族と村人たちはお祝いで盛り上がっている。にぎやかに食卓が仕度される中、気晴らしの一つとして鳥かごに入れられているカササギが、ファブリツィオの家で働く若い農夫ピッポの名を何度か繰り返して呼ぶ。ワインで祝杯を挙げてから、ファブリツィオは妻のルチアに、彼らの家に仕える女中ニネッタをジャンネットの嫁にしたい胸中を明かす。しかし、ルチアはこの哀れな女中に全く好意を抱いておらず、むしろ銀のフォークを最近なくしてしまった彼女のだらしなさを嘆く。

家の中では誰もが祝宴の準備を終えるのに忙しいのだが、ニネッタは恋人ジャンネットの帰りを喜びながら丘の方より戻ってきて、ファブリツィオに父親の様に迎えられる。二人は話し始めるが、紛失したフォークの事をずっと怒っているルチアに遮られる。3人がその場を離れると、村の古物商で高利貸しのイザッコが小間物を売り込もうと中庭に入って来るが、ピッポに立ち去るように促される。舞台は戻って、再び人ばかりで埋め尽くされる。誰もがジャンネットの下へ駆け寄り、彼は感激してニネッタを抱きしめると、ピッポは

高らかに乾杯の音頭を取る。

その後、ニネッタが家で一人留守番をしている間に、ジャンネットは両親と一緒に病床の伯父を訪ねて行く。その彼女の下へぼろ着の男が現れるが、すぐに彼女はそれがみすぼらし恰好をした父フェルナンド・ヴィッラベッラであることに気づく。彼は長年兵役に服していたが、上官と喧嘩になった末に死刑宣告を受けたため、連隊から逃亡するしかなかったのだ。そこへ、ニネッタに夢中になっている村の代官ゴットルドが現れて、フェルナンドは身元がばれないように、再びぼろ着にくるまらざるを得なくなる。ニネッタに気づいた代官は、今一度あらためて彼女を口説くのだが、ニネッタは彼の要求をはねつける。その傍らで、代官にただの疲れた旅人だと思わせたフェルナンドは、眠りこけた振りをして身を横たえているしかない。そんな時、緊急の書状が届き、しかたなく代官は彼の眼鏡を探ることとなる。そのチャンスを利用して父親を元気づけようとするニネッタに、彼は持参していた銀食器を渡して売りさばき、その金銭を森の端にある栗の木の下に隠しておくように指示を出す。それを路銀にして逃亡ができると考えてのことであった。その間、代官はどうしても眼鏡を見つけられず、届いたばかりの書状を読むお役目がニネッタに回って来るが、そこに記されていたのは、ニネッタ

の父親の脱走罪に対する逮捕命令であった。彼女は捜査を感ずすために、記された父親の人相書きを別人の様に読み上げる。再び代官がニネッタにいんぎんに言い寄るのを見て、今度はフェルナンドが堪えきれなり、したたかな代官を追い払ってしまう。代官は、不気味な脅し文句を吐きながらその場を後にする。誰もいなくなった舞台では、カササギが籠から抜け出して、スプーンを奪おうと食卓の上を舞っている。

ファブリツィオの家の1階の部屋

ニネッタは父に託された銀食器をイザッコに売って、手に入れたお金を栗の木の下へ運ぼうと家を出ようとするが、ちょうどそこへ家の主夫妻が現れてしまい、外出しそびれてしまう。彼らと一緒に代官も姿を見せ、ジャンネットの軍功に祝意を述べる。ルチアは食卓にご馳走を並べるのだが、そこでスプーンが一つなくなっているのに気づく。ファブリツィオが止めるのも聞かず、代官はすぐさま捜査を開始する。すると、ニネッタがお尋ね者となっている脱走兵の娘であって、出所を説明できないお金を持ち合わせていることを突き止める。ニネッタから食器をイザッコに売ったことを聞いていたピッポは、そのことを真っ正直にゴッタルドに告げてしまう。先般受けた侮辱への仕返し之机をを狙っていた代官は、ニネッタからフォークとナイフ一式を買い取った証人として古物商を呼び出す。その食器にはF. V. の文字が刻まれていて、もはや誰もが売られた食器はファブリツィオ・ヴィングラディートのものだと確信する。しかし、父親をかばおうとするニネッタには、実はそのイニシャルがフェルナンド・ヴィッラベッラを意味すると明かすことができな

い。この事態に皆が愕然とする中、代官はニネッタを窃盗の罪で起訴し、刑務所行きを命ずる。

第二幕

牢獄前の控えの間

牢番のアントニオは、哀れな女中の不運を不憫に思い、ニネッタが独房から陽の当たる場所へ出られるようにしてやる。彼女は牢番にピッポを呼んで欲しいと告げる。彼に本当の事を打ち明けるつもりなのである。一方、ニネッタの罪状が信じられず当惑するジャンネットは、収監されたニネッタと話し合う機会を牢番から与えてもらう。ニネッタは彼への愛と自分の無罪を明言するが、それと同時に、既に辛い運命に翻弄された者に追いつき打ちをかけないように、法廷で自己弁護をするつもりはないと告げる。と言うのも、彼女は本当に起こった事を語って、父親を危ない目に合わせたわけではないのである。ジャンネットは、彼女を救うためにあらゆる手を尽くすことを誓って立ち去って行く。一人残ったニネッタの下へ代官が現れて、再び彼女に言い寄ってくる。そして、自分の愛を受け入れるならば自由を約束すると彼女に告げる。だが、今度もまた拒絶されてしまった代官は、裁判の開廷を告げる太鼓の音が聞こえてくる中、脅しの言葉を吐いて立ち去って行く。少しして、ピッポがやって来る。父親を救えることを期待して、ニネッタはピッポから3スクーディのお金を借りて、日暮れまでにそれを約束の栗の木の下に隠し置いてくるよう彼に頼む。そして、自分の判決を予感しているニネッタは、ジャンネットへの指輪をピッポに託し、感動に打ち震えながら彼に別れを告げる。

ファブリツィオの家の1階の部屋

ずっとニネッタを疑ってきたルチアだが、その考えにためらいを感じ、自責の念に苛まれる。そんな時、彼女はフェルナンドにばったりと出会う。彼は逃亡に必要なお金を栗の木の下で見つけられず不安になっていた。そして、ルチアからニネッタが不当にも投獄されたことを聞いたフェルナンドは、娘を救うために自首しようと覚悟を決める。

法定の場

裁判官はニネッタに死刑を宣告する。ジャンネットが間に入って、隠している真実を明らかにするようニネッタを説得するが、全て徒労に終わる。その時、フェルナンドが群衆を掻き分け現れて、娘の救済を嘆願しながら自首して出る。しかし、彼の申し出も時既に遅く、判決はもはや下されており改まることはない。ニネッタは処刑台へ、そしてフェルナンドは牢獄へと連行される。

村の広場

ニネッタの救済を祈ってきたばかりのルチアが教会から出てくる。広場に誰もいなくなった頃、フェルナンドの友で軍人のエルネストが現れる。彼は、王からの恩赦がフェルナンドに下って自由が与えられたことを報告するため、代官を探している。栗の木の下に例のお金を隠して戻ってきたピッポは、偶然エルネストに出会って、彼に尋ねられた代官の屋敷の場所を教えてやる。一人残ったピッポが手元の残ったお金を数えていると、今度はアントニオがやって来る。そして二人が話をしている最中、カササギが彼らの目の前でピッポから硬貨を奪い、そのまま鐘楼の方へ飛び去ってしまう。二人は硬貨を取り戻そうと鐘楼へ駆け

つけるが、その時ちょうどニネッタを刑場へと連行する行列が広場を進んで行く。その間、ピッポとアントニオは、無くなっていた銀食器を鐘楼の中で見つけ出す。誰もが盗難の真犯人はカササギだったと了解し、ニネッタの無実が明らかとなる。祭事の鐘が鳴る中、ジャンネットとファブリツィオは刑の執行を食い止めようと急いで駆けつける。鐘の音に導かれて広場が人で一杯になると、そこへ代官が現れる。突然、銃声が響き渡り、誰もが処刑が執行されたのではないかと不安になる。しかし、実は釈放されたニネッタが、花で彩られた馬車に乗って着くところだということが、歓喜の声に包まれて告げられる。先の銃声は、祝賀の印としての空砲であった。しかし、ニネッタの方は、父親がまだ投獄されたままだと思っているため困惑している。ところが、エルネストのお蔭でフェルナンドも自由の身となり、今や娘をその手に再び抱きしめることができるようになる。事の成り行きに呆然とする代官を横目に、一同歓喜の中、ルチアはジャンネットとニネッタの手を取って握り合わせせる。

翻訳：富永直人

協力：ミレニアムツーリスト

Schema musicale

Sinfonia

ATTO PRIMO

- N. 1** **Introduzione** Oh che giorno fortunato!
(Lucia, Pippo, Fabrizio, La Gazza, Coro)
[Recitativo] Dopo l'Introduzione Oh cospetto! undici ore già passate
(Lucia, Pippo, Fabrizio)
- N. 2** **[Cavatina Ninetta]** Di piacer mi balza il cor (Ninetta)
[Recitativo] Dopo la Cavatina Ninetta
Oh come il mio Giannetto (Ninetta, Lucia, Fabrizio)
- N. 3** **Cavatina Isacco** Stringhe e ferri da calzette (Isacco)
[Recitativo] Dopo la Cavatina Isacco Oh, senti il vecchio Isacco
(Ninetta, Pippo, Isacco)
- N. 4** **Coro** Ma qual suono! e **Cavatina Giannetto** Vieni fra queste braccia
(Ninetta, Pippo, Giannetto, Coro)
- N. 5** **Brindisi [Pippo]** Tocchiamo, beviamo (Pippo, Coro)
[Recitativo Dopo il Brindisi di Pippo]
O madre, ancor non mi diceste nulla
(Ninetta, Lucia, Pippo, Giannetto, Fabrizio, Fernando)
- N. 6** **Recitativo** Ieri, sul tramontar del sole
e **Duetto [Ninetta-Fernando]** Come frenar il pianto!
(Ninetta, Fernando)
- N. 7** **Cavatina Podestà** Il mio piano è preparato (Podestà)
[Recitativo] Dopo il Duetto, e la Cavatina del Podestà
Un altro, un altro (Ninetta, Giorgio, Podestà, Fernando)
- N. 8** **Scena M'affretto di mandarvi i contrassegni**
e **Terzetto** (Respiro.) Mia cara! (Ninetta, Podestà, Fernando)
[Recitativo] Dopo il Terzetto O pancia mia, tu dei
(Ninetta, Lucia, Pippo, Giannetto, Isacco, Fabrizio, Podestà, La Gazza)
- N. 9** **Finale I** In casa di Messere Fabrizio Vingradito
(Ninetta, Lucia, Pippo, Giannetto, Isacco, Fabrizio, Podestà, Coro)

ATTO SECONDO

[Recitativo] In quell'orrendo carcere rinchiusa
(Ninetta, Giannetto, Antonio)

N. 10 Duetto [Ninetta-Giannetto] Forse un dì conoscerete
(Ninetta, Giannetto, Antonio)

[Recitativo] Dopo il Duetto [Ninetta-Giannetto]
Ah destino crudele! Ma perché mai (Ninetta, Antonio, Podestà)

N. 11 Aria Podestà Sì, per voi, pupille amate
(Ninetta, Podestà, Coro maschile)

[Recitativo] Dopo l'Aria del Podestà
Podestà, Podestà! tu me l'hai fatta (Ninetta, Pippo, Antonio)

N. 12 Recitativo Deh pensa che domani
e Duetto [Ninetta-Pippo] E ben, per mia memoria
(Ninetta, Pippo)

[Recitativo] Dopo il Duetto di Ninetta e Pippo
Infelice Ninetta!... Ed è poi certo (Lucia)

N. 13 Scena Chi è? Fernando! oh Dio!
ed Aria Fernando Accusata di furto... oh rossore!
(Lucia, Fernando)

[Recitativo] Dopo l'Aria di Fernando
Sventurato Fernando!... Ed io pur sono (Lucia)

N. 14 Recitativo A pieni voti è condannata
Coro e Quintetto Tremate, o popoli
(Ninetta, Giannetto, Fabrizio, Podestà, Fernando, Pretore, Coro)
[Recitativo Dopo il Quintetto] Ora mi par che il core
(Lucia)

N. 15 Aria Lucia A questo seno (Lucia)
[Recitativo Dopo l'Aria di Lucia] Che razza di villaggio!
(Pippo, Antonio, Giorgio, Ernesto)

N. 16 Finale II Infelice, sventurata
(Ninetta, Lucia, Pippo, Giannetto, Antonio, Giorgio, Fabrizio,
Podestà, Fernando, Coro)

***La gazza ladra: pagine autografe* (Archivio Storico Ricordi, Milano)**

Handwritten musical score for a 7-part setting of "Gloria, e. Cavatina." The score is written on ten staves, each with a vocal part name on the left and musical notation on the right. The parts are: Soprano, Alto, Tenore, Baritone, Bass, Contralto, and Bass. The notation includes various musical symbols such as clefs, notes, rests, and bar lines. The score is written in a cursive, handwritten style. The title "Gloria, e. Cavatina." is written at the top right. The number "79" is written in the top right corner. The name "Cav. Cav. Cav." is written vertically on the left side of the page.

Sidim
 S^o João
 Lucas
 Fernando
 Rui

12
 13
 14
 15
 16
 17
 18
 19
 20
 21
 22
 23
 24
 25
 26
 27
 28
 29
 30
 31
 32
 33
 34
 35
 36
 37
 38
 39
 40
 41
 42
 43
 44
 45
 46
 47
 48
 49
 50
 51
 52
 53
 54
 55
 56
 57
 58
 59
 60
 61
 62
 63
 64
 65
 66
 67
 68
 69
 70
 71
 72
 73
 74
 75
 76
 77
 78
 79
 80
 81
 82
 83
 84
 85
 86
 87
 88
 89
 90
 91
 92
 93
 94
 95
 96
 97
 98
 99
 100

Libretto

secondo l'Edizione critica
della Fondazione Rossini,
in collaborazione con Casa Ricordi,
a cura di Alberto Zedda.

Atto primo

Scena I

Ampio cortile della casa di Fabrizio. Sul dinanzi domina un portico rustico con pergolato; ad un pilastro è appesa una gabbia aperta, dentro della quale si vede una gazza. Nel fondo e verso il mezzo è collocata una porta con cancello, per cui si entra nel cortile. Al di là la scena rappresenta alcune collinette.

Diversi abitanti del villaggio; alcuni famigli recanti le cose necessarie per apparecchiare una mensa; subito Pippo; indi Lucia con un canestro di biancheria; finalmente Fabrizio ed altri servi con bottiglie di vino.

Coro

Oh che giorno fortunato!
Oh che gioia si godrà!

Pippo

Dopo tanti e tanti mesi
Spesi in guerra e fra gli stenti,
Oggi alfine a' suoi parenti
Il padron ritornerà.

Parte del Coro e Pippo

Vieni, vieni, o padroncino;

Tutti

Vieni a noi, Giannetto amato.
Oh che giorno fortunato!
Oh che gioia si godrà!

La Gazza

Pippo? Pippo?

Pippo

Chi ha chiamato?

Coro

(essendosi accorti della gazza e deridendo Pippo)
Non so niente. Ah ah ahà!

La Gazza

Pippo?

Pippo

Ancora?

Coro

(additandogli la gazza)

Ve' chi è stato.

Pippo

Brutta gazza maledetta,
Che ti colga la saetta!

La Gazza

Pippo? Pippo?

Pippo

Taci là.

Coro

(deridendo Pippo)

Pippo? Pippo? Ah ah ah!

Lucia

[entrando]

Marmotte, che fate?
Così m'obbedite?
Movetevi, andate;
La mensa allestite
Là sotto alla pergola
Che invita a mangiar.
Che flemma! sbrigatevi:
Pigliate, stendete.
Mio figlio, il sapete,
Dee tosto arrivar.

Pippo e Coro

Che giorno beato
Dobbiamo passar!

Lucia

Alfine cessato
Avrò di tremar.
Ehi, Ninetta?... Quand'io chiamo,
Tutti perdono l'udito.
E colui di mio marito
Dove adesso se ne sta?

Pippo e Coro

Tuo marito eccolo qua.

Fabrizio

Egli viene, o mia Lucia,
Come Bacco trionfante;
Egli reca l'allegria,
Reca il nettare spumante
Che mantiene nelle vene
Il vigor, la sanità.

Tutti

Viva Bacco e la cantina,
Medicina d'ogni età.

Lucia

(a Fabrizio)

Ah che alfin col suo congedo
Oggi torna il figlio amato!

Fabrizio

Certamente; ed ammogliato
Lo vorrei ben'io veder.

Lucia

A me tocca il dargli moglie;
Questo affare a me s'aspetta.
Egli dee sposar...

La Gazza

Ninetta.

Fabrizio

Ah! la gazza ha indovinato.

Lucia

Insensato!

Fabrizio

Si vedrà.

Brava, brava!

(s'avvicina alla gazza, l'accarezza, e ne resta beccato)

Ahi, ahi!

Lucia

Che è stato?

Fabrizio

M'ha beccato.

Lucia

E ben ti sta.

Fabrizio

Ma la gazza ha indovinato.

Lucia

Insensato!

Fabrizio

Si vedrà.

Tutti gli altri

Se la gazza ha indovinato,
Ogni core esulterà.

Fabrizio, poi Pippo e Lucia

(additando la mensa)

Là seduto l'amato Giannetto
A suo padre, alla sposa vicino,
Or d'orgoglio brillar lo vedremo,
Or di bella pietà sospirar.

Tutti

Noi l'udremo narrar con diletto
Le battaglie, le stragi, il bottino;
E fra i brindisi intanto faremo
I bicchieri ricolmi sonar.

Partono gli abitanti del villaggio.

Fabrizio

(guardando l'oriuolo)

Oh cospetto! undici ore già passate.
E Giannetto ne scrive
Che sarà qui sul mezzogiorno.

Lucia

Oh diavolo,
Già così tardi! E la Ninetta ancor
Non veggo. Ov'è costei? Pippo, rispondi.

Pippo

Per la collina, io credo,
A cogliere le fragole.

Lucia

Ah Fabrizio,
Da qualche tempo son molto scontenta
Di questa tua Ninetta. Pippo, Ignazio,
Antonio, andate tutti
A preparare il resto.
(Pippo e gli altri famigli si ritirano)
Ah se la colgo
Quella smorfietta!...

Fabrizio

Eh via, cessa una volta!
Tu sempre la rimbrotti, e sempre a torto.

Lucia

A meraviglia! E quando
Ridendo e civettando ella mi perde
Le forchette d'argento, dimmi, allora
Se mi viene la bile, ho torto ancora?

Fabrizio

Gran cosa! Finalmente
È una forchetta sola
Che si smarrì per caso; e chi sa forse
Che un dì non si ritrovi! Orsù, Lucia,
Bada a trattare con maggior dolcezza
Quella fanciulla.

Lucia

(in aria di sprezzo)

Ah, ahà!

Fabrizio

Rispetta in lei

Le sue sventure. Sai
Ch'ella è pur figlia di quel bravo e onesto
Fernando Villabella
Che fra le schiere incanutisce; e s'ella,
Orfana della madre, e senza doni
Della fortuna, colle sue fatiche
Qui si procaccia una meschina vita,
Non debb'esser perciò da noi schernita.

Lucia

E chi dice il contrario? Ma finiamola.
Il tempo vola: io corro
Un momento in cucina; e poi, se credi,
Andremo insieme ad incontrar Giannetto.
(via)

Fabrizio

Dici ben; vo' nell'orto, e là ti aspetto.
(via)

Scena II

Ninetta con un panierino di fragole, che scende dalla collina ed entra nel cortile; poscia Fabrizio; e finalmente la Lucia col canestro delle posate.

Ninetta

Di piacer mi balza il cor;
Ah bramar di più non so:
E l'amante e il genitor
Finalmente io rivedrò.

L'uno al sen mi stringerà;
L'altro, l'altro... ah che farà?
Dio d'amor, confido in te;
Deh tu premia la mia fé!

Tutto sorridere
Mi veggo intorno;
Più lieto giorno
Brillar non può.

Ah già dimentico
I miei tormenti:
Quanti contenti
Alfin godrò!

(va a deporre il suo panierino sulla mensa)

Fabrizio

(uscendo dall'orto con alcune pere che va a deporre sulla mensa)

Oh come il mio Giannetto
Gradirà queste pere!

Ninetta

(a Fabrizio)

Addio; buon giorno!

Fabrizio

Alfin sei giunta, amabile Ninetta.
Hai raccolte le fragole?

Ninetta

Un intero

Panierin n'ho ricolmo. Eccole.

Fabrizio

Oh belle,

E fresche al par di te! Senti, mia cara;
Quest'oggi vo' che tutto
Spiri d'intorno a noi gioia, letizia,
E amore.

Ninetta

Oh sì, lo spero. Vostro figlio...

Fabrizio

Ah, ahà! mio figlio, il so, ti piace... Basta...

Ninetta

Come! che dite?

Fabrizio

Già da un pezzo io leggo

In quegli occhi, in quel core.

Ninetta

(Oh Dio!)

Fabrizio

Sta lieta;

Non t'arrossire. Al padre suo Giannetto
Non v'è cosa che asconda: ei t'ama; ed io
Questo amor non condanno.

Ninetta

Oh me felice!

Fabrizio

Taci, ché vien Lucia.

Ninetta

Caro Fabrizio!

(gli bacia la mano, ed egli le fa una carezza)

Lucia

[entrando]

Ma brava! E tu, quando farai giudizio?

(alla Ninetta)

Prendi queste posate, e bada bene
Che non si perda nulla.

Ninetta

Ah no! vorrei

In pria morir, che ancora
Mancar dovesse...

Lucia

Solite proteste.

Ma intanto la forchetta se n'è ita.

Ninetta

Io non ci ho colpa!

Lucia

Ma però...

Fabrizio

Che vita!

*(prende la Lucia per un braccio, mostrandosi alquanto
adirato)*

Andiamo.

Lucia

Andiamo pure.

Fabrizio

Addio, Ninetta.

(si stacca dalla Lucia, e va a parlare nell'orecchio alla Ninetta)

Lucia

(tirando a sé Fabrizio)

Eh quante tenerezze! Ad una serva
Non bisogna dar tanta confidenza.

Fabrizio

Non pianger, mia fanciulla; abbi pazienza.

*Lucia e Fabrizio escono, e prendono la via della collina
Ninetta chiude il cancello, e poi rientra nell'abitazione*

Scena III

Isacco, prima di dentro, e poscia affacciandosi al cancello, colla sua cassa di merci; e subito Pippo, arreca con sé qualche cosa per la mensa.

Isacco

Stringhe e ferri da calzette,
Temperini e forbicette,
Aghi, pettini, coltelli,
Esca, pietre e zolfanelli.

Avanti, avanti
Chi vuol comprar,
E chi vuol vendere
O barattar.

Pippo

Oh, senti il vecchio Isacco.
Andate, galantuomo; risparmiatelo
Una voce sì bella:
Quest'oggi abbiamo vuota la scarsella.

Isacco

Io compro, se volete;
Baratto, se vi piace:
Guardate che bei capi,
Che belle mercanzie
Tutte di moda e più che mai perfette.

Pippo

Andate, vi ripeto.

Isacco

Salutatemi

La signora Ninetta: se per sorte
Ella bisogno avesse
De' fatti miei, ditele che mi trovo
Fino a dimani nell'*Albergo nuovo*.
(parte)

Scena IV

Pippo e Ninetta con de' fiori per adornar la mensa.

Ninetta

(a Pippo)

Mi par d'aver udita
La voce di quel vecchio merciaiuolo
Che suole tutti gli anni
Passar di qua.

Pippo

Non v'ingannaste: è desso;
E mi chiamò di voi.

Ninetta

Gli son tenuta assai.

Pippo

Un usuraio egual non vidi mai.

S'ode dietro alla collina una sinfonia campestre.

Ninetta

Ma qual suono!

Coro di contadini

(da lontano)

Viva, viva!

Ninetta

Ma quai grida!

Coro di contadini

(come sopra)

Ben tornato!

Pippo

(saltando per gioia)

E Giannetto!

Ninetta

Oggetto amato,
Deh mi vieni a consolar!
Ah momento fortunato!
Oh che dolce palpitar!

Pippo

(correndo sulla soglia dell'abitazione e chiamando i famigli)

Fuori, fuori! È ritornato:
Deh venitelo a mirar!

Scena V

Ninetta, Pippo, Giannetto, Fabrizio, Lucia, contadini e contadine che si veggono discendere dalla collina, ed i famigli di Fabrizio che escono nel cortile.

Giannetto, vedendo la Ninetta, si spicca dalla comitiva, corre, e trovasi alla porta che dalla strada mette al cortile, nel momento che vi giugne la Ninetta per riceverlo.

Coro

Bravo, bravo! Ben tornato!
Qui dovete ognor restar.

Giannetto

(alla Ninetta)

Vieni fra queste braccia...
Mi balza il cor nel sen!
D'un vero amor, mio ben,
Quest'è il linguaggio.

Anche al nemico in faccia
M'eri presente ognor:
Tu m'inspiravi allor
Forza, coraggio e valor.

Ma quel piacer che adesso,
O mia Ninetta, provo,
È così dolce e nuovo
Che non si può spiegar.

Coro

Mi sembrano due tortore:
Mi fanno giubilar!

Tutti fanno festa a Giannetto. Ad un cenno di Lucia, Pippo e gli altri famigli rientrano in casa.

Alcuni famigli portano fuori delle sottocoppe coperte di bicchieri, e mescono ai contadini. Pippo esce con un nappo in mano, si mette in mezzo alla festosa turba e fa il seguente brindisi:

Pippo

Tocchiamo, beviamo
A gara, a vicenda:

Il petto s'accenda
Di dolce furor.

Coro

Tocchiamo; e discenda
La gioia nel cor.

Pippo

Se il nappo zampilla,
Se spuma, se brilla,
E ricchi e pitocchi
Esultano allor.

Coro

Beviamo; e trabocchi
Di gioia ogni cor.

Pippo

Il nappo è di Pippo,
La pipa e la poppa:
Il pecchero accoppa
Le pene del cor.

Coro

Che pipa, che poppa,
Che pretto sapor!

*Finiscono le danze, e tutti si levano da tavola.
[Pippo e] i contadini escono.*

Giannetto

O madre, ancor non mi diceste nulla
Del caro zio. Che fa?

Lucia

Sempre trafitto

Dalla sua gotta.

Giannetto

Ah voglio vederlo ed abbracciarlo.

Fabrizio

E ben, possiamo

Or tutti in compagnia
Andar da lui: che te ne par, Lucia?

Lucia

Andiamci pur. Ninetta,
Tien l'occhio a tutto. Pippo?...

Pippo

(uscendo subito)
Signora...

Lucia

Là in cucina
Raccogli la mia gente,
E mangiate e bevete allegramente.

Pippo

Oh vi faremo onore!
(rientra in casa)

Giannetto

(alla Ninetta)

A rivederci,

Mia cara!

Ninetta

Sì, ma ritornate presto.

Lucia

(alla gazza)

Povera bestiolina,
Vien qua; bacia la mano: addio, carina.

Fabrizio, Lucia e Giannetto escono dalla porta che mette alla strada. Intanto ch'essi dilungansi al basso, Fernando compare sulla collina, e ne discende guardandosi sempre d'intorno in aria di sospetto.

Scena VI

Ninetta, e subito Fernando.

Ninetta

Idolo mio!.. Contiamo
Queste posate. Oh come,
Come sento ch'io l'amo!

Fernando

(riconoscendo la casa di Fabrizio)
No, non m'inganno.

Ninetta

Il conto è giusto.

Fernando

Oh Dio!

Quella certo è mia figlia!... Ahi di qual colpo
A ferire ti vengo!

Ninetta

Oh cielo! un uomo:
Par ch'egli pianga.

(gli si accosta timidamente)

Dite, in che poss'io?...

Fernando

(scoprendosi, e con dolore)

Adorata mia figlia!

Ninetta

(con trasporto, e gettandosi fra le braccia di suo padre)

Oh padre mio!

Fernando

Zitta! non mi scoprir.

Ninetta

Come! che dite?

Fernando

Ascolta, e trema. Ieri,
Sul tramontar del sole,
Giunse a Parigi la mia squadra. Io tosto
Del capitano imploro
Di vederti il favor. Bieco e crudele
Ei me lo nega. Con ardir, con fuoco,
A' detti suoi rispondo: *Sciagurato!*
Ei grida; e colla spada
Già già m'è sopra. Agli occhi
Mi fa un velo il furor; la sciabla impugno,
M'avvento, e i nostri ferri
Già suonano percossi;
Quand'ecco a noi sen viene
Pronto un soldato, e il braccio mio trattiene.

Ninetta

E allora, padre mio?

Fernando

Barbara sorte!

Fui disarmato e condannato a morte.

Ninetta

Misera me!

Fernando

Gli amici

Procurâr la mia fuga. Il prode Ernesto
Di questi cenci mi coperse, e scorta
Mi fu sino al primo
Villaggio, dove entrambi
Piangendo ci lasciammo. Amico mio,
Ei disse; e dir non mi poteva: *Addio!*

Ninetta

Come frenar il pianto!
Io perdo il mio coraggio!...
E pur di speme un raggio
Ancor vegg'io brillar.

Fernando

No no, non v'è più speme;
È certo il mio periglio:
Solo un eterno esilio,
Oh Dio! mi può salvar.

Ninetta e Fernando

Per questo amplesso, o padre...
figlia...
(Ah regger non poss'io!
Chi vide mai del mio
Più barbaro dolor!)

Fernando

Deh! m'ascolta.

Ninetta

Sì, parlate.

Fernando

Fra l'orror di tante pene,
Se sapessi...

*Si vede in questo momento arrivare dalla collina il
Podestà.*

Ninetta

Oh Dio, chi viene!

Fernando

Chi mai dunque?

Ninetta

Il Podestà.

Fernando

Ah, che dici! Son perduto.
Come far?

Ninetta

(conducendolo verso la mensa)

Qui, qui sedete.

Fernando

Se mi scopre...

Ninetta

Nascondete

Quelle vesti.

Fernando

Ma se mai...

A due

Oh crudel fatalità!
Io tremo... pavento...
Che fiero tormento!
Che barbara sorte!
Il nembo è vicino!
Tremendo destino,
Mi sento gelar!

Fernando si ravviluppa nel suo gabbano, e si colloca nell'angolo più lontano della tavola. La Ninetta si occupa a sparecchiar la mensa.

Scena VII

Il Podestà, Ninetta e Fernando.

Il Podestà, avviandosi verso l'abitazione, dice quanto segue. Frattanto la Ninetta versa da bere a suo padre, e lo conforta in segreto.

Podestà

Il mio piano è preparato,
E fallire non potrà.
Pria di tutto, con destrezza,
Le solletico l'orgoglio.

(contraffacendo la Ninetta)

No, non posso... ohimè!... non voglio...

Deh partite, o Podestà!

Ciance solite e ridicole;
Formulario omai smaccato!
Ma frattanto il cor piagato
Un bel sì dicendo va.

Il mio piano è preparato,
E fallire non potrà.

Sì, sì, Ninetta,

Sola soletta

Ti troverò.

Quel caro viso
Brillar d'un riso
Io ti farò.

E poi che in estasi

Di dolce amore

Ti vedrò stendere

La mano al core,

Rinvigorito,
Ringiovanito,
Ringalluzzito,
Rimbaldanzito
Trionferò.
Ah tutto in giubilo
Io già men vo.

Ninetta

(versando a suo padre un altro bicchiere di vino)

Un altro, un altro: questo
Vi darà forza a camminar.

Podestà

(avendo udito la voce di Ninetta e solo accorgendosi di lei in questo punto)

Bella fanciulla.

Buon giorno,

Ninetta

Vi son serva.

Podestà

(a parte alla Ninetta)

Ditemi:

Chi è quell'uomo?

Ninetta

Un povero viandante
Che mi chiede soccorso...

Podestà

E voi gli deste
A bere. Oh brava, brava! Anch'io, mia cara,
Ho una gran sete...

Ninetta

Subito, vi servo.

Podestà

(trattenendola)

No, no; per la mia sete
Non ci vuole del vin.

Ninetta

Dunque dell'acqua?

Podestà

(accarezzandole la mano)

Tu non mi vuoi capir.

Ninetta*[al Podestà]**(a suo padre)*

Come lo ritrovaste?

(e poi sottovoce)

Fingete di dormire. Oh, voi saprete

(ritornando verso il Podestà)

Ch'è arrivato Giannetto.

Lasciate. Ebbene,

Podestà

Venuto a salutarlo.

Ed ero appunto

Ninetta

Che sono tutti usciti.

Mi rincresce

Podestà

Eh non importa!

(accennando Fernando, il quale finge di dormire, ma di tempo in tempo alza la testa per osservare che cosa succede)

Perché non se ne va?

Cacciatelo.

NinettaVedete, è tanto stanco
Che già s'è addormentato.**Podestà***(Can che dorme)*
Non dà molestia.) Ah se sapeste, o cara,
Da quanto tempo io cerco
Di ritrovarvi sola...**Ninetta**Andate, andate;
Non vi fate burlar.**Podestà**Ah, mia Ninetta,
Perché così ritrosa?
Rispondi, anima mia.

Scena VIII*Giorgio e detti.*

Giorgio

Il Cancellier Gregorio a voi m'invia.

Podestà

Un corno! (Uh! maledetto.)

Giorgio

Questo piego pressante è a voi diretto.

Podestà

Ah ah! chi l'ha recato?

Giorgio

Un birro.

Fernando*(a parte e con ispavento)*

Un birro!

Podestà

Giorgio, dammi una sedia.

Vediamo che cos'è. Vattene pure.

Giorgio parte.

Scena IX*Il Podestà, Ninetta e Fernando.**Il Podestà, assiso verso il mezzo della scena, si leva di tasca un portafogli, ne toglie le forbici onde tagliare il sigillo del piego; poi cerca gli occhiali, e, non trovandoli, s'impazientisce di non poter riuscire a leggere. Intanto succede in disparte fra la Ninetta e suo padre il seguente dialogo, che viene a suo tempo interrotto dal Podestà.*

Ninetta

Ah! caro padre, udiste? Io tremo! Intanto Ch'ei legge, deh! fuggite.

Fernando

E come, o figlia?

Sono senza denari.

Ninetta

Oh cielo! ed io

Non ho più nulla.

Fernando

Ebben,

Prendi questa posata, unico avanzo
Di quanto io possedeo. Deh tu procura
Di venderla dentr'oggi, ma in segreto!
Là dietro al colle io vidi
Un gran castagno, a cui la lunga etade
Scavato ha il sen.

Ninetta

Me ne sovveggo.

Fernando

Quivi

Cela il denaro che potrai ritrarne.
Nel folto della selva
Io mi terrò nascoso; e come il cielo
Imbruni, fa che in quel castagno io trovi
Almen questo sussidio.

Ninetta

(Ah! se tornasse

Quel merciaiuolo che pur dianzi...) O padre,
Farò di tutto. Andate...

Fernando

Figlia mia,

Abbracciami.

Podestà

(alzandosi)

Ninetta?

Ninetta

(Giusto cielo!)

Podestà

(a Fernando che faceva per uscire)

Galantuomo, restate.

Fernando

(Io tremo!)

Ninetta

(Io gelo!)

(piano a suo padre, il quale torna a sedersi, e finge
ancora di dormire)

Traetevi in disparte.

Podestà

(a parte alla Ninetta)

Son questi, almen suppongo, i contrassegni

D'un disertor. *Fernando* par che dica.

Ninetta

(*volgendo un guardo a suo padre*)
(*Fernando!...*)

Fernando

(*Oh reo destino!*)

Podestà

Ma il resto, senza occhiali,
È impossibile a leggere. Mia cara,
Fate il piacer, leggete voi.

Ninetta

(*prendendo il foglio, trascorrendolo, e tremando*)
(*Gran Dio!*)

O m'uccidi, o mi salva il padre mio!
M'affretto di mandarvi i contrassegni
D'un mio soldato... condannato a morte,
E fuggito pur or dalle ritorte...
Ei chiamasi...

Podestà

Su via.

Ninetta

Fer... Fer... Fernando...

(*Suggeritemi, o Dei,*
Qualche pietoso inganno!)

Podestà

(*Oh come il duolo*

La rende ancor più bella!)

Ninetta

(*guardando a suo padre, come per indicargli la bugia*
ch'ella proferisce)
Ei chiamasi Fernando Vi... Vinella.

Podestà

Continue.

Ninetta

(*Oh Dio! se leggo ancora,*
Tutto è perduto. Età: quarantott'anni;
Statura: cinque piedi...)

Podestà

Ebben, che avete?

Non sapete più leggere?

Fernando

(Infelice!)

Ninetta

È una mano diabolica!

Podestà

(in atto di toglierle il foglio, e cercando nelle sue tasche)

Ah se avessi

Gli occhiali!

Ninetta

(ritenendo il foglio)

Permettete. (Il ciel m'inspira.)

Età: venticinqu'anni;

Statura: cinque piedi, undici pollici.

Podestà

Peccato!... Andate avanti.

Ninetta

Capei biondi,

Occhi neri, ampia fronte, e tondo il viso.

Podestà

Cospetto! egli debb'essere un Narciso.

E tondo il viso!... E poi?

Ninetta

(guardando di mano in mano a suo padre per nominar
de' colori diversi da quelli di esso)

Divisa gialla

Con mostre rosse; stivaletti bianchi.

Se mai costui passasse

Sul vostro territorio, a dirittura

Fatelo imprigionar...

Podestà

(facendosi rendere il foglio dalla Ninetta, e riponendolo
in tasca)

Sarà mia cura.

Vediam se mai per caso... Olà, buon uomo?

Ninetta

(Ohimè!)

Fernando

(fingendo di risvegliarsi)

Signor.

Podestà

Alzatevi:

Cavatevi il cappello.

Ninetta

(Io muoio!)

Podestà

(ridendo)

Ah ah!

(alla Ninetta)

Venticinqu'anni; è vero? capei biondi,
Occhi neri, ampia fronte, e tondo il viso.
No, no, un sì vago Adon qui non ravviso.

Ninetta

(Respiro.)

Podestà

(prendendo per mano la Ninetta)

Mia cara!

Fernando

(alla Ninetta in atto di volerle dire qualche cosa)

Signora...

Podestà

(a Fernando con severità)

Partite. Udite?

Partite, uscite di qua.

Fernando esce, ma sta in agguato dietro ad un pilastro della porta; la Ninetta lo accompagna con lo sguardo.

Ninetta e Fernando

(Oh Nume benefico
Che il giusto difendi,
Propizio ti rendi;
Soccorso, pietà!)

Podestà

(L'istante è propizio!
Amore, discendi;
Se il core le accendi,
Che gioia sarà!)

(dopo aver veduto uscire Fernando)

Siamo soli: Amor seconda
Le mie fiamme, i voti miei:
Ah! se barbara non sei,
Fammi a parte del tuo cor.

Ninetta

Benché sola, vi potrei
Far gelare di spavento:
Traditor! per voi non sento
Che disprezzo e rabbia e orror.

Fernando è rientrato nel cortile.

A tre

(Già mi bolle nelle vene
Il furore e la vendetta!
Freme il nembo; e la saetta
Già comincia a balenar.)

Podestà

(Ma frenarsi qui conviene;
Colle buone vo' tentar.)

Ninetta e Fernando

(Ma frenarsi qui conviene;
Egli sol mi fa tremar.)
Ella

(l'uno accennando la figlia e l'altra il padre)

Podestà

Via, deponi quel rigore;
Vieni meco, e lascia far.

Fernando

(avanzandosi con impeto)

Vituperio! Disonore!
Abbastanza ho tollerato.
Uom maturo, e magistrato,
Vi dovrete vergognar.

Podestà

(contro a Fernando)

Ah perbacco!...

Fernando

(al Podestà)

Rispettate
Il pudore e l'innocenza.

Ninetta

(a parte a Fernando)

Caro padre, oh Dio! prudenza.

Podestà

(a Fernando)

Temerario!

Fernando

(con impeto)

Non gridate.

Ninetta

(a parte a Fernando)

Vi volete rovinar!

Podestà

(alla Ninetta)

Vieni meco...

Ninetta

(respingendolo)

Sciagurato!

Fernando

(al Podestà)

Rispettate l'innocenza.

Podestà

(a Fernando)

Cos'è questa impertinenza?

Ninetta

(a parte a Fernando)

Ah partite!

Fernando

(a parte alla Ninetta, e poi si ritira lentamente)

Sì, t'intendo!

Podestà

Brutto vecchio, se più tardi...

(alla Ninetta, in atto di prenderla per mano)

E tu senti.

Ninetta

(respingendolo)

Mostro orrendo!

Fernando e Ninetta

(Infelice! tu mi guardi,

E ti debbo, oh Dio! lasciar.)

Podestà

(Trema, ingrata! Presto o tardi

Te la voglio far pagar.)

A tre

(Non so quel che farei;

Smanio, deliro e fremo.

A questo passo estremo

Mi sento il cor scoppiar.)

Intanto che esce il Podestà, e che la Ninetta protende le braccia a suo padre, il quale si vede salir la collina, la gazza scende sulla tavola, rapisce un cucchiaino e se ne vola via. In questo momento cala la tela, e si cambia la scena come segue.

Scena X

Stanza terrena in casa di Fabrizio; nel fondo una porta con finestre che guardano sulla strada.

Pippo; quindi Ninetta che viene dal cortile col canestro delle posate; e in fine Isacco.

Pippo

O pancia mia, tu dei
Quest'oggi esser contenta; e cibi e vino
Io te ne diedi a così larga mano
Che un ministro sembravo, anzi un sultano.

[Isacco (dalla strada) ripete la Cavatina «Stringhe e ferri da calzette», indi segue:]

Vattene alla malora.

Ninetta

(entrando in scena)

Il merciaiulo!

Come opportuno ei viene! Isacco, Isacco?
(aprendo la porta che mette alla strada)

Isacco

Son qua, mia cara signorina.

Ninetta

(con imbarazzo)

Pippo,

Mi par che voglia piovere;
E però sarà bene
Di ritirare in casa
La gabbia della gazza.
(Pippo esce)

Orsù, vorrei

(ad Isacco)

Vender questa posata.
(togliendosi da una tasca del grembiale la posata datale da suo padre)

Isacco

Ed io la compro.

Ninetta

Quanto mi date?

Isacco

È assai leggera; pure
Vi do due scudi.

Ninetta

Oh indegnità! nemmeno
Un terzo del valore.

Isacco

Via, non andate in collera.
Vi do un zecchino, perché siete voi.

Ninetta

Non basta.

Isacco

Ebbene, voglio
Fare uno sforzo. Questi son tre scudi:
Siete alfine contenta?

Ninetta

Eh sì, per forza!

Isacco

Uno... due... tre: tenete; ma ci perdo.
(Ne vale più di quattro.)

Ninetta

Andate, andate;
E non dite a nessun...

Isacco

Non dubitate.
(parte)

Scena XI

Ninetta, e Pippo recante la gabbia della gazza.

Ninetta

(mettendosi il denaro in una tasca del grembiale)
Oh povero mio padre!

Pippo

Ecco la gabbia;
Ma quella scellerata
D'una gazza, chi sa dove n'è andata?
(depone la gabbia al suo luogo solito)

La Gazza

(sulla finestra)
Pippo?

Ninetta

Vedila là che ti canzona.

Pippo

Mi vuol far impazzir quella stregona.
(la gazza dopo qualche istante vola nella sua gabbia)
Ma perché mai, se la domanda è lecita,
Faceste entrar quel sordido avaraccio?

Ninetta

Avea bisogno di denaro; e quindi
Gli ho venduto...

Pippo

Ah! capisco:
Qualche galanteria...

Ninetta

Sì, che per ora
Non m'era necessaria.

Pippo

Oh che sproposito!
Perché non dirlo a me? Cara signora,
Voi dovete disporre in tutto e sempre
Del mio salvadanaio.

Ninetta

Ti ringrazio.
Ma lasciami; tu sai
Che ho tante cose a fare...

Pippo

Ed io, per Bacco,
Ne ho da fare altrettante, e son già stracco.
(via)

Scena XII

*Ninetta; subito Giannetto, e poscia Fabrizio, ambedue
dalla porta che mette alla strada.*

Ninetta

Andiam tosto a deporre entro il castagno
Questo denaro. Oh se potessi ancora
Rivederti, o mio padre!... Ah!
*(incontrandosi in Giannetto [e Lucia] mentre fa per
uscire)*

Scena XIII

Lucia che riconduce la Ninetta; il Podestà, il Cancellier Gregorio, e detti; infine Pippo.

Lucia

Brutta fraschetta,
In casa, in casa. Se ti colgo ancora...

Ninetta

(Pazienza! è d'uopo rinunziar per ora.)

Lucia

(presentando suo figlio al Podestà ed al Cancelliere)
Eccovi, o miei signori, quel Giannetto
Che si fe' tanto onor.

La Lucia si fa recar dalla Ninetta il paniere delle posate, e si mette a contarle.

Podestà

(a Giannetto)

Me ne rallegro.

Io lessi nei giornali

Più volte il vostro nome; e ben rammento

E la bandiera che di mano toglieste

All'inimico, e i due cavalli uccisi

Sotto di voi. Sì giovine, e sì prode...

Giannetto

Degno ancor non son di tanta lode.

Fabrizio

(al Podestà ed al Cancelliere)

Bravo! che ve ne pare?

Lucia

(contando le posate)

E nove, e dieci,

Ed undici.

(alla Ninetta)

Stordita! ecco qui manca

Ora un cucchiaio.

Ninetta

Come?

Lucia

Sì, un cucchiaio.

(la Ninetta si pone a contar le posate)

Conta pure tu stessa. Eh! che ne dite?

(rivolgendosi agli altri)

Oggi manca un cucchiaino; l'altro giorno
Si perse una forchetta. Ah questo è troppo!

Podestà

È giusto il vostro sdegno:
Qui ci sono de' ladri. Esaminiamo,
Processiamo. Gregorio...

Fabrizio

Eh, ch'io non voglio
Processi in casa mia. Ninetta?

Ninetta

È vero;
Uno adesso ne manca: e pur, credete,
Poc'anzi c'eran tutti.
(piange)

Fabrizio

Eh via, non piangere!
Lo troveremo.

Giannetto

Pippo?...
(chiamando verso le quinte. Pippo accorre subito)
Corri a veder se mai
Là sotto al pergolato
Sia caduto un cucchiaino.

Pippo esce.

Lucia

Io ci scommetto
Che non si troverà.

Podestà

Non dubitate;
Lo troveremo noi. *(Voglio che almeno
Tremi l'indegna.)* Carta e calamaio.
(alla Lucia)

Lucia

Vi servo sul momento.

Fabrizio

(al Podestà)
Vi ripeto
Ch'io non voglio processi.

Lucia

Eh taci, sciocco!

L'innocente è sicuro; e se v'è il reo,
Giova scoprirlo e castigarlo.

Giannetto

Oh cielo!

Per sì piccola cosa...

Podestà

E pur la legge

In questo è assai severa,
Ed i ladri domestici condanna
Alla morte.

Tutti

Alla morte!

Scena XIV

Pippo e detti.

Pippo

E sopra e sotto

Ho cercato e frugato,
Ma nulla ho ritrovato.

Ninetta

(Oh me infelice!)

Podestà

Dunque c'è furto.

Pippo

Io non so niente.

Ninetta

Anch'io

Sono innocente.

Podestà

Or si vedrà.

(il Podestà ed il Cancelliere siedono ad un tavolino)

Fabrizio

Ma quale

Esser potrebbe mai
La persona sospetta?

Giannetto

Un ladro in casa! e chi sarà?

La Gazza

Ninetta.

Ninetta*(volgendosi alla gazza)*

Crudel! tu pur m'accusi?

Giannetto*(alla Ninetta)*

Oh Dio, tu piangi!

Ninetta*(additando la gazza)*

Ma non l'avete udita?

Giannetto

Ah non temere!

Nessun vi bada.

*La gazza vola via.***Fabrizio***(al Podestà)*

Insomma, vi sconsiglio,

Lasciate, desistete.

Podestà

Non posso.

Giannetto*(con risentimento al Podestà)*

Ma...

Podestà

Silenzio! E voi scrivete.

*(al Cancelliere)**In casa di Messere**Fabrizio Vingradito**È stato oggi rapito...***Giannetto**

Rapito, no; smarrito.

Podestà

Zitto! vuol dir lo stesso.

*Rapito. Avete messo?**(al Cancelliere)**Un cucchiaino d'argento**Per uso di mangiar.***A sei****Ninetta, Giannetto e Fabrizio***(additando il Podestà)*

(Che bestia! che giumento!

Mi sento a rosicar.)

Pippo

(additando il Podestà)

(Che testa! che talento!
Mi fa trasecolar.)

Podestà

(La rabbia ancor mi sento;
Mi voglio vendicar.)

Lucia

(additando il Podestà)

(Pentita già mi sento:
Colui mi fa tremar.)

Podestà

(alla Ninetta)

Di tuo padre quale è il nome?

Ninetta

Ferdinando Villabella.

Podestà

Villabella! Come, come?
Ora intendo, furfantella:
Quel briccone era tuo padre.
Ma paventa! le mie squadre
Lo sapranno accalappiar.

Giannetto, Fabrizio, Lucia e Pippo

Quale enigma!

Podestà

Eh! nulla, nulla.
Questa semplice fanciulla
Ne vuol tutti corbellar.

Ninetta

Più non resisto, oh Dio!
*(si leva dal grembiale il fazzoletto per asciugarsi le
lagrime, e rovescia in terra il denaro ricevuto da Isacco)*

Lucia

(con meraviglia)

Ma che denaro è questo?

Ninetta

(raccogliendo affannosamente il denaro)
È mio, signora; è mio.

Lucia

Eh! tu mentisci.

Podestà*(al Cancelliere)*

Presto,

Scrivete.

Ninetta

È mio, signora; è mio.

Pippo

È suo, ve l'assicuro:

Isacco a lei lo diè.

Podestà*(con istupore)*

Isacco!

(a Pippo)

Ed a qual titolo?

Pippo

Per certe cianciafruscole

Che a lui pur or vendè.

Podestà*(ironicamente alla Ninetta)*

Per certe cianciafruscole!...

Cioè?

Ninetta

Parlar non posso.

Podestà

Caduta sei nel fosso.

Giannetto*(con ira al Podestà)*

Tacete. Scopri il vero.

*(con passione alla Ninetta)***Ninetta**

Non posso!

Giannetto*(insistendo con viva passione)*

Deh rispondi!

Lucia

Tu tremi; ti confondi.

Ninetta

Io, no, signora... io spero...

Podestà

(si alza)

Inutile speranza!
Rimedio più non v'è.

A sei

Ninetta

(Io perdo la costanza
Che mai sarà di me!)

Lucia, Giannetto e Fabrizio

(Ah questa circostanza
Mi porta fuor di me!)

Pippo

(Oh fiera circostanza!
Io sono fuor di me!)

Podestà

(con visibile gioia)

(Omai più non t'avanza
Che di venir con me.)

Giannetto

(con impeto)

Si chiami Isacco.

Pippo

(in atto di partire)

Subito.

Fabrizio

(a Pippo che parte immediatamente)

In piazza il troverai.

A tre

Lucia, Giannetto e Fabrizio

Possano tanti guai
Alfine terminar!

Intanto il Podestà esamina il processo.

Podestà

(alla Ninetta)

Quel denaro a me porgete.

Ninetta

(Che pretende? Oh Numi, aiuto!)
(consegna il denaro al Podestà)

Podestà

Questo al fisco è devoluto.
(si pone in tasca il denaro)

Ninetta

Oh crudel fatalità!

A cinque

Podestà

(additando la Ninetta)

(La superbia e l'ardimento

Ti farò ben io passar.

Già vicino è il mio momento

Di godere e trionfar.)

Ninetta

(Padre mio, per te mi sento

Questo core a lacerar;

E, per mio maggior tormento,

Non ti posso, oh Dio, giovar!)

Lucia, Giannetto e Fabrizio

(additando a Ninetta)

(Quel pallor, quel turbamento

Mi fa l'anima in sen tremar:

Ora spero, ed or pavento;

Che mai deggio, oh Dio, pensar!)

Scena XV

Pippo con Isacco, e detti.

Isacco

(con umiltà)

Isacco chiamaste.

Podestà

(ad Isacco additandogli la Ninetta)

Che cosa compraste

Da lei poco fa?

Isacco

(titubando)

Un solo cucchiaino

Con una forchetta.

Giannetto

(coll'accento della disperazione)

Ninetta! Ninetta!

Tu dunque sei rea?

A cinque

Giannetto

(Ed io la credevo

L'istessa onestà!)

Lucia, Fabrizio e il Podestà*(ciascuno con diverso affetto)*

Convinta è la rea;
Più dubbio non v'ha.

Pippo

Ah s'io prevedea!
Ma come si fa?

Ninetta*(ad Isacco, con risolutezza)*

Ov'è la posata?
Mostrate; e vedrete.
(agli altri)

Isacco

Che mai mi chiedete?
Venduta l'ho già.

Ninetta

Destin terribile!

Podestà*(al Cancelliere dopo avergli parlato all'orecchio)*

Ma fate presto.

Il Cancelliere parte subito.

Giannetto*(con impeto ad Isacco)*

Quai cifre v'erano?

Ninetta*(coll'accento della disperazione)*

(Ancora questo!
Le stesse lettere!...
Misera me!)

Isacco*(dopo aver alquanto pensato)*

Eravi un'F
Ed un V insieme.

A sei

Tutti, fuorché il Podestà e Isacco

Mi sento opprimere;
Non v'è più speme;
Sorte più barbara,
Oh Dio, non v'è!

Podestà

Bene, benissimo!

Non v'è più speme.
(Tu stessa chiedermi
Dovrai mercè.)

Giannetto

Ma qual rumore!

Tutti, fuorché il Podestà

La forza armata!

Lucia, Pippo, Giannetto e Fabrizio

(al Podestà)

Ah mio signore,
Soccorso, pietà!

Scena XVI ed ultima

*I suddetti; Gregorio alla testa della gente d'arme; molti
abitatori del villaggio, e tutti i famigli di Fabrizio.*

Podestà

(alla gente d'arme, accennando la Ninetta)
In prigione costei sia condotta.

Giannetto

(opponendosi alle guardie)
Giuro al cielo! fermate, temete...

Podestà

(alla gente d'arme)
Obbedite.

Ninetta

Gran Dio!

Lucia, Pippo e Fabrizio

(al Podestà supplicando)
Suspendete.

Podestà

(alla gente d'arme)
No, nol posso. I miei cenni adempite.

Ninetta, Lucia, Pippo, Fabrizio, Isacco e Coro

Oh destin!

Le guardie circondano la Ninetta.

Giannetto

(al Podestà)
Questo è troppo! Sentite.

Podestà

Son sordo. (Ora è mia; son contento.
Ah sei giunto, felice momento!
Lo spavento piegare la fa.)

Ninetta

Mille affetti nel petto mi sento;
Lo spavento gelare mi fa.

Lucia, Pippo, Giannetto, Fabrizio e Coro

Mille furie nel petto mi sento;

I suddetti ed Isacco

Lo spavento gelare mi fa.

Ninetta

Ah Giannetto!

Giannetto

Mio ben!...

I due amanti si abbracciano.

Podestà

(alla gente d'arme)

Separateli.

Ninetta e Giannetto

Oh crudeli!

Tutti gli altri, fuorché il Podestà

Che orrore!

Podestà

(alla gente d'arme)

Legatela.

Lucia, Pippo, Giannetto e Fabrizio

(al Podestà supplicando)

Ah signor!...

Podestà

Non più. Trascinatela.

(alla gente d'arme)

Ninetta

(a Giannetto, Fabrizio e Lucia)

Io vi lascio!

Lucia, Giannetto e Fabrizio

Ninetta!

Podestà

(con impeto)

Finiamola.

Tutti, fuorché Ninetta e il Podestà

(additando il Podestà)

Chi gli vibra un pugnale nel seno!

Vorrei far tutto a brani quel cor.

Ninetta

(a Giannetto, Fabrizio e Lucia)

Ah di me ricordatevi almeno;

Compiangete il mio povero cor!

Podestà

(additando la Ninetta)

(Ah la gioia mi brilla nel seno!

Più non perdo sì dolce tesor.)

Il Podestà ed il Cancelliere escono colle genti d'arme, le quali conducono via la Ninetta, attraversando la folla de' contadini. Lucia rimane immobile col viso nascosto nel suo grembiale. Fabrizio trattiene a forza suo figlio che vuol correr dietro alla Ninetta. Pippo e tutti gli altri famigli manifestano la loro costernazione; e su questo quadro cala il sipario.

Atto secondo

Scena I

*Vestibolo delle prigioni nella Podesteria.
Antonio e subito Ninetta.*

Antonio

(additando il carcere di Ninetta)
In quell'orrendo carcere rinchiusa
Geme la poveretta! Ah chi potria
Del misero suo stato
Non sentire pietà? Cara fanciulla,
Io vo' cercare almeno
D'alleviare i tuoi strazi. Ehi, mia signora.

*Antonio dice queste ultime parole aprendo la porta del
carcere di Ninetta e chiamandola dalla soglia.*

Scena II

Ninetta, Antonio e infine Giannetto di fuori.

Ninetta

(di dentro)
Ahimè!

Antonio

(entrando nel carcere)
Deh! non temete:
Sono Antonio; sorgete...
Venite qui, venite
A respirare, ed a godere almeno
Un po' di luce.
(uscendo dal carcere colla Ninetta per mano)

Ninetta

Ah quanto vi son grata!
Conoscete voi Pippo?

Antonio

Il servo...

Ninetta

Appunto.

Se poteste, di grazia,
Farlo tosto avvertito
Ch'io gli vorrei parlar?

Antonio

Uhm! non saprei...

Vedrem... procureremo...
(*s'ode battere alla porta*)

Chi va là?

Giannetto

Apritemi.

Ninetta

Qual voce!

Antonio

(*osservando per lo sportello*)

Che volete?

Voi qui, signor Giannetto?

Ninetta

Giannetto!

Giannetto

Vi scongiuro,

Apritemi.

Antonio

Impossibile.

Ninetta

(*prendendo affettuosamente per mano Antonio*)

Ah mio benefattore!

Antonio

(E chi potrebbe

Resister mai?) Restate.

(*alla Ninetta affettando serietà*)

(Infin che male c'è?) Signore, entrate.

(*apre a Giannetto*)

Scena III

Giannetto e detti.

Antonio

(*riceve da Giannetto una moneta, e si ritira per la porta onde quegli è entrato*)

Oh troppe grazie!

Giannetto

(stringendo la mano a Ninetta)

Cara!

Ninetta

Ed è pur vero?

Ah! dunque ancora tu non m'hai del tutto

Abbandonata!

Giannetto

Abbandonarti? Oh cielo!

Tu sì m'abbandonavi allor... Che dico?

No no, perdona... io non lo credo... Eppure...

Ah, se caro ti sono,

Se veder non mi vuoi morir d'affanno,

Ah toglì i dubbi miei!

M'apri il tuo cor; dimmi se rea tu sei.

Ninetta

(con dignità)

Sono innocente.

Giannetto

E perché dunque, o cara,

Non ti discolpi?

Ninetta

Perché nulla io posso

Addurre in mia difesa:

Tacer m'è forza, se tradir non voglio

Chi già dall'empia sorte

È percosso abbastanza.

Giannetto

Ma sperar non poss'io?...

Ninetta

Vana speranza!

Giannetto

(Più non so che pensar!) Ah mia Ninetta,

Tu sei perseguitata:

Il Podestà crudele

La tua sentenza affretta! Tu conosci

Il rigor delle leggi. Ah! se non parli,

Se il tuo fatale arcano

A nasconder ti ostini... io tremo! forse

In questo giorno istesso... oh giorno orrendo!

Ninetta

Condannata sarò... Non più! t'intendo.

Forse un dì conoscerete
La mia fede, il mio candore:
Piangerete il vostro errore;
Ma quel pianto io non vedrò:
Là fra l'ombre allor sarò!

Giannetto

Taci, taci; tu mi fai
L'alma in sen gelar d'orrore.
(No, la colpa in sì bel core,
No, ricetta aver non può.
Ed io perderla dovrò!)

A due

No, che la morte istessa
Tanto non fa penar!
Tropo è quest'alma oppressa;
Non posso respirar.

Scena IV

Antonio frettoloso, e detti.

Antonio

(a Giannetto)

O mio signor, partite:
Il Podestà sen viene.

Giannetto

(alla Ninetta)

Idolo mio!

Ninetta

(a Giannetto)

Mio bene!

Antonio

(alla Ninetta)

E voi tornate in carcere.

Ninetta

Crudel necessità!

Giannetto

Parto; ma per salvarti
Tutto farò, ben mio.
Spera frattanto.

Ninetta

Addio!

Giannetto e Ninetta

Che barbaro dolor!
Più non resisto, o Dio!
Sento mancarmi il cor.

Ninetta

O cielo rendimi
Al caro ben;

Giannetto

O cielo, rendimi
Il caro ben;

Ninetta e Giannetto

O scaglia un fulmine
Che m'arda il sen.

Giannetto esce; la Ninetta ritorna nel suo carcere.

Scena V

Antonio; subito il Podestà; poscia Ninetta, e infine alcune guardie.

Antonio

Ah, destino crudele! Ma perché mai
Tanto rigore questa volta ostenta
Il Podestà?... No, mormorar non voglio:
Ma qui certo s'asconde un qualche imbroglio.

Podestà

Antonio? conducetemi
La prigioniera. No, non fia mai vero
Che a tollerare io m'abbia
Sprezzi e rifiuti. Andate.
(*ad Antonio che ha condotto la Ninetta*)
(All'arte.) Orsù, mia povera Ninetta,
T'accosta. A te mi guida
Tenerezza e pietà. Più non rammento
I tuoi torti con me: vorrei salvarti;
Ma come mai, se tutto
Rea ti condanna?

Ninetta

Io rea!
E crederlo potete?

Podestà

Ah sì, purtroppo!

Ninetta

Tutto, è vero, congiura a danno mio;
Ma, lo sanno gli Dei, rea non son io.

Podestà

Ebbene, io spero ancor. Tutto tu puoi,
Amabile Ninetta,
Aspettarti da me. Sì, non temere;
Voglio quest'oggi istesso
Toglierti di prigione.

Ninetta

O mio signore,
Se non mi promettete
Che intero mi sarà reso l'onore,
E innanzi agli occhi altrui
Sciolta ritornerò d'ogni sospetto,
Voglio qui rimaner.

Podestà

Te lo prometto.
Sì, per voi, pupille amate,
Tutto, tutto far desio:
Ma per me, tu pur, ben mio,
Qualche cosa devi far.

Ninetta

Chi m'aita?

Podestà

Sta tranquilla,
E t'affida a chi t'adora:
Io salvar ti posso ancora,
Se t'arrendi al mio pregar.

Ninetta

No giammai.

Podestà

Paventa, ingrata!

Coro di Guardie

Ah Ninetta sventurata!

Podestà

(con trasporto)

Quali accenti! Un solo amplesso...
Senti... ascolta.

Coro

(entrando)

Radunato è il grán consesso;

Manca solo il Podestà.

A queste voci, esce fuori Antonio, il qual si tiene in disparte.

Podestà

(Oh mia sorte maledetta!)

(*alle guardie*)

Ho capito; vengo in fretta.

(*alla Ninetta*)

Hai sentito? e ancora adesso...

Ninetta

Sì, vi replico lo stesso.

Podestà

Ma la morte?

Ninetta

Non la temo.

Podestà

Vanne, indegna;
Quell'orgoglio alfin cadrà.
Udrai la sentenza,
Perdon chiederai;
Ma invan pregherai,
Ma tardi sarà.
In odio e furore
Cangiato è l'amore;
Pietà nel mio petto
Più luogo non ha.

*In questo punto s'ode da lontano il suono de' tamburi
con cui s'annunzia al Popolo che s'apre la sessione del
Tribunale.*

Coro

Udiste?

Podestà

Vi seguo.

Coro

È questo l'avviso.

Podestà

(*alla Ninetta*)

Ebbene?

Ninetta

Ho deciso.

Podestà

Qual sorte l'attenda
L'ingrata non sa.

Coro e Antonio

(Quel torbido aspetto
Paura mi fa.)

Il Coro parte insieme col Podestà.

Scena VI

Antonio, Ninetta e subito Pippo.

Antonio

Podestà, Podestà! tu me l'hai fatta.
Le cose questa volta
In regola non vanno. Ah piaccia al cielo!...

Pippo

(*ad Antonio*)
Chiamar voi mi faceste.
(*vedendo la Ninetta e correndo verso di lei*)
Ah cara amica!

Ninetta

(*a Pippo*)
Ho bisogno di te.

Antonio

(*a Ninetta*)
Poche parole,
Vedete: io vo frattanto
A far la sentinella.
(*via*)

Pippo

In ciò che posso...
Quel poco ch'io possiedo,
Volontieri ve l'offro.

Ninetta

(*togliendosi frattanto dal collo la croce*)
Ah no, mio Pippo,
Abusarmi non voglio
Del tuo buon cor! Solo ti chiedo in presto
Tre scudi, che andrai tosto
A portare là dove
Or ti dirò. Questa mia croce in pegno...

Pippo

Adagio, adagio. Dove
Portar devo il denaro?

Ninetta

Hai tu presente
Quel grande castagno che si trova dietro
Al vicin colle?...

Pippo

E che scavato è in modo
Che un uom vi si potrebbe
Quasi quasi appiattar...

Ninetta

Sì, quello appunto.
Là dentro ti scongiuro
Di riporre il denaro innanzi sera.

Pippo

(*maravigliato*)
Dentro il vecchio castagno!...

Ninetta

Sì; ma che niun ti vegga.

Pippo

(*in atto di partire*)
Siamo intesi.

Ninetta

Ma Pippo? e questa croce
Che ti scordavi!

Pippo

Io non mi scordo nulla:
Tenetela, vi prego.

Ninetta

Se la ricusi, non accetto anch'io
L'offerta tua.

Pippo

Vi sfido.
Ora che so quello che far io debbo,
Nessun più mi trattiene.
È pure un gran piacere il far del bene!
(*in atto di partire*)

Ninetta

(*trattenendolo*)
Deh pensa che domani,

Oggi fors'anco, non sarà più mio
Quest'ornamento!

Pippo

Ohibò! non lo credete:
Esser non può; mel dice il cor... tenete.

Ninetta

E ben, per mia memoria
La serberai tu stesso:
Non hai più scuse adesso
Di rifiutarla ancor.

Pippo

(baciando la croce)

Pegno adorato, ah sempre
Con Pippo resterai:
Compagno mio sarai
Fin che mi batte il cor.

A due

(Mi cadono le lagrime;
M'opprime il suo dolor!
Un'anima sì tenera
Mi fia presente ognor.)

Ninetta

A mio nome, deh, consegna
Questo anello al mio Giannetto.

Pippo

(Tanta fede, eguale affetto,
Ah veduto mai non ho!)

Ninetta

Digli insieme che lui solo
Fino all'ultimo respiro...
Ma non dirgli che il mio duolo...
Questo core... Ah ch'io deliro!
Il mio ben più non vedrò.

Pippo

Per carità, cessate!
(in atto di partire)
Sì, sì... Non dubitate...
Tutto farò... dirò.

Ninetta

Non t'obbliar...

Pippo

(vivamente commosso)

Che dite!

Sapete chi son io.

Ninetta

Povero Pippo, addio.

Pippo

Addio!... (Se ancor qui resto
Mi scoppia in seno il cor.)

Ninetta e Pippo

L'ultimo istante è questo
Che ci vediamo ancor.
(Vedo in quegli occhi il pianto.
Dove si trova, oh Dio!
Un più sincero amor?)

Ninetta entra nella sua carcere, e Pippo se ne parte.

Scena VII

Stanza terrena in casa di Fabrizio, come nell'Atto primo.

Lucia sola.

Lucia

Infelice Ninetta!... Ed è poi certo
Ch'ella sia rea? Qual dubbio!... Il tempo, il luogo,
Le prove, i testimoni, è ver,
La colpa sua fanno evidente;
Ma pure, chi sa mai? Forse è innocente.

Scena VIII

Lucia e Fernando.

Lucia

Chi è? Fernando! oh Dio!

Fernando

Mia cara amica,
Che nessuno ci ascolti! Ov'è Ninetta?

Lucia

Ninetta!... Deh fuggite!
(*piange*)

Fernando

Ma che vuol dir quel pianto?

Lucia

Ah non m'interrogate!

Fernando

Voi mi fate gelar!... (Entro il castagno
Ancor non pose... Un nero
Presentimento... Che pensar?...) Ebbene,
Che fa? Deh rispondete!

Lucia

Ah se sapeste!

Accusata di furto...

Fernando

La mia figlia?

Lucia

Sì, dessa.

Fernando

Come?... Esser non può. Seguite.

Lucia

Innanzi al tribunale
Forse in questo momento
È giudicata.

Fernando

Eterni Dei, che sento!

Accusata di furto... oh rossore!
Condannata, punita mia figlia?...
Ah qual nube m'ingombra le ciglia!
Freddo il sangue mi piomba sul cor.

Condannata!... Ah si vada, si cerchi...
Ma che fo?... Son confuso e perplesso:
Se mi scopro, oh Dio! perdo me stesso;
Se più tardo, ella forse... oh spavento!...
Che cimento! che fiero dolor!

(risicotendosi)

Ah lungi il timore!
Si tenti la sorte:
Coraggio, mio core;
Si sprezzi la morte:
La figlia diletta
Si corra a salvar.
Coraggio, mio core;
Vo' tutto rischiar.

(esce precipitosamente)

Lucia

Sventurato Fernando!... Ed io pur sono
Di tanto duolo la cagione! Ah possa
A' voti miei secondo

Allontanare il ciel sì ria tempesta!
L'unica grazia ch'io domando, è questa.
(parte)

Scena IX

Sala del Tribunale nella Podesteria.

Pretore, Giudici, un Usciere; il Podestà; Giannetto; Fabrizio; Popolo; Guardie alle porte.

I Giudici sono assisi sui loro sedili; in mezzo ad essi è il Pretore, innanzi al quale è collocato un tavolino.

Il Podestà, presente alla sessione, occupa una sedia a parte. Da un lato si vede il popolo spettatore, fra cui si distinguono Giannetto e Fabrizio. All'alzarsi della tenda si vede l'Usciere che va raccogliendo i voti nell'urna. Una musica tetra annunzia questo terribile momento.

L'Usciere, raccolti i voti, consegna l'urna al Pretore, il quale, trovato che tutte le palle sono nere, esclama:

Il Pretore

A pieni voti è condannata.

Giannetto

Oh cielo,

E tu lo soffri?

Il Pretore

Zitto!

Fabrizio

Abbi prudenza!

Il Pretore

(all'Usciere, che parte subito)

Venga la rea.

(ad uno dei Giudici)

Stendete la sentenza.

Il Pretore e i Giudici

Tremate, o popoli,

A tale esempio!

Questo è di Temide

L'augusto tempio:

Diva terribile,

Inesorabile,

Che in lance pondera

L'umano oprar.

Il giusto libera,

Protegge e vendica;

Ma sempre il fulmine

Sovra il colpevole
Giugne a scagliar.

Ninetta entra, accompagnata da alcune guardie che subito si ritirano, e preceduta dall'Usciere il quale le indica il luogo ov'ella debba fermarsi.

Scena X

Ninetta e detti.

Il Pretore

Infelice donzella,
Omai più non vi lice
Che sperare nel ciel.
(*facendosi dare la sentenza dal Giudice che l'ha stesa*)
Signor, porgete.

(*leggendo*)

*Considerando che la nominata
Ninetta Villabella è rea convinta
Di domestico furto; a pieni voti,
Ed a tenor delle vigenti leggi,
Il regio Tribunale
La condanna alla pena capitale.*

Tutti, fuorché il Pretore ed i Giudici

Ahi qual colpo!... Già d'intorno
Sibilar la morte ascolto.
Già dipinto in ogni volto
nel mio
Miro il duolo ed il terror!

Giannetto

(*slanciandosi verso i Giudici*)
Aspettate; suspendete:
Voi punite un'innocente;
Un arcano, ah non sapete!
La meschina chiude in cor.

Fabrizio e il Podestà

Un arcano!

Il Pretore ed i Giudici

(*alla Ninetta*)

Ebben, parlate!

Ninetta

Rispettate il mio silenzio.

Giannetto

Ah Ninetta!

Podestà

Palesate.

Ninetta

Non crescete il mio dolor!

Podestà

(Maledico il mio furor.)

Giannetto

Mi si spezza a brani il cor!

Fabrizio

Mi trafigge il suo dolor!

Il Pretore ed i Giudici

(alle guardie)

Ella tace. Ebben, sia tratta

Al supplizio.

Scena XI

Fernando, e detti.

Fernando

(entrando impetuosamente)

Ah no! fermate.

Ninetta

Voi qui, padre?

Giannetto, Fabrizio e il Podestà

Chi vegg'io?

Fernando

(a' Giudici)

Vengo a voi col sangue mio

La mia figlia a liberar.

Ninetta

(Infelice! Possa il cielo

I suoi giorni or serbar!)

Fernando

(I miei sforzi, il mio zelo

Possa il cielo coronar!)

Giannetto e Fabrizio

(Oh coraggio! Possa il cielo

Tanto zelo secondar!)

Podestà*(alzatosi)*

Signori, è quello, è quello
Il disertor che preme:
Ecco gl'indizi, e insieme
Vi troverete l'ordine
Di farlo imprigionar.

*(consegna al Pretore un foglio)***Il Pretore e i Giudici**

Guardie.

Ninetta, Giannetto e Fabrizio

Gran Dio!

Il Pretore ed i Giudici

Fermatelo.

*Le guardie circondano Fernando.***Ninetta, Giannetto e Fabrizio**

Gran Dio! e fia pur vero?

Fernando

Son vostro prigioniero;
Il capo mio troncate:
Ma il sangue risparmiate
D'un'innocente vittima
Che non si sa scolpar.

Il Pretore ed i Giudici

La sentenza è pronunziata;
Più nessun la può cambiar.

Fernando

Ma dunque?...

Il Pretore ed i Giudici

L'uno in carcere,
E l'altra sul patibolo.
La legge è inalterabile;
Nessun la può cambiar.

A cinque**Ninetta, Giannetto, Fernando, Fabrizio
e il Podestà**

Che abisso di pene!
Mi perdo, deliro.
Più fiero martiro
L'Averno non ha.
Un padre, una figlia
Fra' ceppi, alla scure!...

A tante sciagure
Chi mai reggerà!

Il Pretore ed i Giudici
Guardie, olà.

Giannetto
Più non poss'io
Tollerar...

Fabrizio
Son fuor di me!

Ninetta
Che faceste, padre mio!
Per voi solo io vado a morte;
E voi stesso alle ritorte
Volontario offriste il piè.

Fernando
Che dicesti?

Fabrizio
Parla...

Giannetto
Spiegati.

Il Pretore ed i Giudici
Via, si tronchi ogni dimora;
Alla carcere, al supplizio.

Ninetta
(in atto di volere da lui un amplesso)
Ah mio padre, in pria che mora!...

Fernando
Figlia!
(ai satelliti che lo trattengono)
Barbari, lasciatemi.

Il Pretore ed i Giudici
(ai satelliti, i quali fanno subito per istrascinar via Ninetta e Fernando)
Eseguite.

Ninetta e Fernando
Oh Dio, soccorso!

Giannetto e Fabrizio
Ah Ninetta!

Podestà

(Qual rimorso!)

Ninetta

Mio Giannetto! mio Fabrizio!

Il Pretore ed i Giudici

(*ai satelliti*)

Alla carcere; al supplizio.

Tutti, fuorché il Pretore ed i Giudici

Ah neppur l'estremo amplesso!

Questa è troppa crudeltà.

Sino il pianto è negato al mio ciglio;

Entro il seno s'arresta il sospir.

Dio possente, mercede, consiglio!

Tu m'aita il mio fato a soffrir.

Podestà, i Giudici e il Pretore

(Ah già il pianto mi spunta sul ciglio!

Tanto strazio mi fa impietosir.

Ma la legge non ode consiglio;

Noi dobbiamo alla legge ubbidir.)

Le guardie dall'una parte conducono Fernando alla carcere; dall'altra la Ninetta al luogo del supplizio. Il Pretore, i Giudici ed il Podestà si ritirano. Tutti gli altri partono costernati.

Scena XII

Piazza del villaggio. Alla destra dello spettatore si vede il campanile ed una parte della chiesa: verso la cima del campanile sporge in fuori un piccolo ponte ad uso di far delle riparazioni. Alla sinistra è collocata la porta maggiore della Podesteria. Al di là della Podesteria c'è una contrada, e dirimpetto un'altra che mette dietro alla chiesa. Parimente alla sinistra, si vede una piccola porta, che è quella dell'orto della casa di Fabrizio.

Lucia

(*uscendo dalla chiesa*)

Ora mi par che il core

Sia meno oppresso. Ah, se benigno il cielo

Le preci udì dell'alma mia pentita,

No, l'infelice non sarà punita.

A questo seno

Resa mi fia;

Qual figlia mia

Io l'amerò.

Saprò correggere
I miei trasporti:
Gli antichi torti
Riparerò.

(entra nella propria casa per la porta dell'orto)

Scena XIII

Ernesto indi Pippo.

Ernesto

Che razza di villaggio!
Neppure un cane che additar mi possa
La casa di codesto Podestà,
E quella di Fabrizio... Ah spero bene
Di ritrovarvi ancora
Il mio caro Fernando. Oh quanta gioia
Ei proverà vedendo
Il suo fedele Ernesto, ed ascoltando
La felice notizia!... Il ciel ti arrida,
O clemente mio Re, che la sua grazia
Col tuo nome segnasti! Ah finalmente
(si vede arrivare Pippo dal fondo della piazza)
Ecco un uomo: egli certo saprà dirmi...
Amico, una parola: ov'è la casa
Del Podestà?

Pippo

La casa sua? Guardate:
Laggiù, dopo il palazzo,
C'è una contrada; entrate: alla sinistra
La prima porta.

Ernesto

E quella
Di ser Fabrizio?

Pippo

Dopo breve tratto
Vien essa; ed è la quarta appunto.

Ernesto

(parte)

Grazie.

Scena XIV

Pippo; quindi Giorgio; e in fine Antonio.

Pippo

(siede sovra una panchina di sasso presso l'orto di Fabrizio e conta il suo denaro)

Ora che nel castagno

Ho riposto il denaro, veder bramo

Quanto mi avanza ancor. Son più ricco

Di quel che mi credeva... Ah questa lira,

Nuova di zecca, me la diè Ninetta

Un certo giorno... dunque a parte: insieme

Tu starai colla croce. Ah brutta diavola,

(mette a parte la lira e in questo momento compare la gazza sulla porta dell'orto)

Che fai lì? se ti colgo...

Giorgio

Con chi l'hai?

Pippo

(alzandosi e raccogliendo il denaro)

Con quella gazza infame... Oh! ecco Antonio.

(ad Antonio)

E ben, che nuove abbiamo?

E la Ninetta?...

Antonio

(piangendo)

Ahimè! tutto è finito.

Pippo

Podestà scellerato!

Qui, la gazza discende sulla panchina, rapisce la lira messa in disparte, e se ne vola sul campanile.

Giorgio

(additandogli la gazza)

Oh guarda, guarda.

Pippo

Briccona! E giustamente

Rubarmi la moneta

Che tanto mi premeva. Ah birba, birba!

Eccola là sul ponte. Oh se potessi

Arrampicarmi, forse

Trovarei la mia lira. Vo' provarmi.

Antonio

Andiamo insieme.

Pippo

Gazzaccia maledetta!

*Pippo e Antonio corrono via.***Giorgio**

Ah ahà, non correr tanto, che ti aspetta.

Scena XV*Ninetta in mezzo alla gente d'arme; Contadini, e Giorgio che s'è ritirato in un angolo e ch'esprime il suo dolore.**Alcuni satelliti fanno riparo alla calca de' Contadini nel fondo; Ninetta in mezzo ad altre genti d'arme discende dalla gradinata della Podesteria, e s'avvia lentamente verso la contrada che gira dietro alla chiesa; essa è preceduta e seguita dagli abitatori del villaggio.*

Coro

Infelice, sventurata,
Ti rassegni alla tua sorte:
No, crudel non è la morte
Quando è termine al martir.

Ninetta*(soffermandosi davanti alla chiesa)*

Deh tu reggi in tal momento
Il mio cor, pietoso Iddio!
Deh proteggi il padre mio,
E ti basti il mio morir!

(ai satelliti)

Or guidatemi alla morte.
Si finisca di soffrir.

Coro e Giorgio

Ah farebbe la sua sorte
Anche un sasso impietosir!

La Ninetta prosegue il suo cammino, seguitata dal popolo, e ben tosto si toglie agli sguardi degli spettatori. Terminata la funebre marcia, Giorgio attraversa la scena lentamente e costernato.

Scena XVI

*Giorgio; Pippo ed Antonio nel campanile; e poscia
Giannetto, Fabrizio, Lucia, e diversi famigli.*

Pippo ed Antonio

*(sul ponte del campanile, tirando a sé qualche cosa da
un buco in cui egli aveva intruso il braccio. Intanto la
gazza è volata via)*

Giorgio, Giorgio! oh me felice!

Giorgio

E così, che cosa è stato?

Pippo ed Antonio

Tutto, tutto ho ritrovato:

Guarda, guarda; avvisa, avvisa.

(mostrandogli la posata)

Non lasciatela ammazzar!

Giorgio

Sei tu pazzo?

Pippo e Antonio

(vedendo da lungi il convoglio, e gridando a tutta voce)

Olà, fermate:

Dove andate? cosa fate?

Non mi vogliono ascoltar.

Inumani, andrò ben io...

(Pippo e Antonio rientrano nel campanile)

Giorgio

Ti compiangio, amico mio:

Il cervello se n'è andato.

(Pippo e Antonio suonano una campana a tutta forza)

Che fracasso indiavolato!

Oh che pazzo da legar!

Giannetto

(uscendo precipitosamente dall'orto)

Che vuol dir?

Fabrizio e Lucia

(idem, e dietro loro alcuni famigli)

Che cosa avvenne?

Antonio

(ricomparendo sul ponte [del campanile])

Innocente è la Ninetta.

Tutti, fuorché Antonio

Innocente!

Antonio

Innocentissima.

Un cucchiaino, la forchetta,

Una lira, è tutto qua.

Quella gazza maledetta

Fu la ladra.

[La scena si anima di popolo.]

Lucia, Giannetto, Fabrizio e Giorgio

Giusto cielo!

Caso eguale non si dà.

Pippo

Padrona, spiegate

Il vostro grembiale.

(Pippo getta giù la posata nel grembiale della Lucia)

Giannetto e Fabrizio

È desso; mirate.

(l'uno prende subitamente la forchetta, e l'altro il cucchiaino, che mostrano alla Lucia)

I suddetti e Coro

Il colpo fatale

Corriamo a impedir.

Lucia, Pippo, Antonio e Giorgio

Il colpo fatale

Correte a impedir.

Fabrizio e Giannetto, colla posata, corrono via, e dietro ad essi i famigli. Pippo e Antonio rientrano nel campanile, e suonano di nuovo a martello. [Il coro esce di corsa].

Scena XVII

Il Podestà e suddetti, fuorché Giannetto e Fabrizio.

Podestà

[accorrendo]

Che scampanare è questo!

Che cosa è mai successo?

Lucia

(correndogli incontro)

Del mio piacer l'eccesso

Non vi saprei spiegar.

Podestà

Io non capisco niente.

Lucia

La povera Ninetta
Scoperta era innocente.

(a Giorgio ed al Podestà)

Andiamola a incontrar.

Giorgio

Andiamola a incontrar.

Podestà

Mi sembra di sognar.

Mentre la Lucia insieme con Giorgio fa per incamminarsi, s'ode di lontano una scarica di fucili. Pippo ed Antonio sul campanile stanno osservando attentamente verso la campagna.

Lucia

Ah! qual rimbombo! Oh Dei!

È morta, è morta.

(s'abbandona svenuta fra le braccia di Giorgio)

Podestà

Qual fremito! qual gelo

Mi piomba sopra il cor!

Pippo e Antonio

[sul campanile osservando la campagna]

Io la vedo. Viene, viene.

Coro

(di dentro)

Viva, viva la Ninetta,

La sua fede, il suo candor!

Podestà

Oh che sento!

Giorgio

(alla Lucia che s'è riscossa)

Avete inteso?

Alcuni famigli (entrando), Antonio e Pippo

Viene, viene, non temete.

Lucia

Dite il vero?

I suddetti e i famigli

La vedrete.

Podestà

Ma lo sparo?

I suddetti e i famigli

Fu allegria.

Pippo, Antonio e i famigli

Ecco! ecco!

Scena XVIII e ultima

I suddetti, Ninetta, Fabrizio, Giannetto, Abitanti, Genti d'arme; e poscia Ernesto con Fernando.

La Ninetta è assisa sopra un carro, adornato all'infretta di rami e di fiori, e tratto da alcuni contadini. Giannetto, Fabrizio ed altri contadini le fanno corteggio. Diversi contadinelli si arrampicano qua e là per vedere.

Lucia

(correndo incontro alla Ninetta)

Figlia mia!

Giannetto

(leggendo ciò che sta scritto in una carta ch'egli consegna al Podestà)

Si rilasci la Ninetta.

Questa è mano del Pretor.

Lucia, Giannetto e Fabrizio

Quando meno il cor l'aspetta,

Sembra il giubilo maggior.

Podestà

(Quanto costa una vendetta!

Di rimorsi ho pieno il cor.)

Giorgio, Pippo, Antonio e Coro

Viva, viva la Ninetta

La sua fede, il suo candor!

Pippo e Antonio discendono dal campanile.

Ninetta

Queste grida di letizia

Danno tregua al mio tormento:

Ma il mio cor non è contento;

Ma con voi, miei cari amici

No, gioir non posso ancor!

Lucia, Giannetto e Fabrizio

Mia Ninetta, che mai dici?

È svanito ogni timor.

Ninetta

No, no!... Dov'è mio padre?...
Nessun risponde: oh Dio!
Vive? che fa?

Fernando

(comparendo improvvisamente, accompagnato da Ernesto)

Ben mio,
Sì, vive, e a te sen vola;
(abbracciando la figlia)
Sempre con te starà.

Ninetta

Ah padre! or sì che tutto oblio:
Ah che perfetta è omai
La mia felicità!

Tutti gli altri, fuorché il Podestà

Ah chi provato ha mai
Tanta felicità!

Podestà

(accennando a Fernando)

Ma in che modo fu costui
Dal suo carcer liberato?

Fernando

Per un ordine firmato
Dal monarca mio signor.

Ernesto ne fa testimonianza co' suoi cenni.

Tutti gli altri, fuorché il Coro e il Podestà

Viva il Principe adorato
Che sol regna coll'amor!

Podestà

*(Son confuso e strabiliato;
Di me stesso sento orror.)*

Coro

(additando il Podestà)

È confuso, strabiliato,
E già cambia di color.

Ninetta

E il buon Pippo? non lo vedo.

Pippo

(accorrendo verso la Ninetta, la quale gli fa grande accoglienza; dietro ad esso viene Antonio)

Cara amica, sono qua.

Lucia

(unendo la mano di Ninetta con quella di Giannetto)

Mia Ninetta, ecco il tuo sposo!

Ninetta

Oh momento avventurato!

Lucia

Ma perdona alla Lucia!

Ninetta e Giannetto l'abbracciano.

Fabrizio

Brava, brava moglie mia!

Ninetta e Giannetto

Ah mio ben, fra tanto giubilo

Sento il cor dal sen balzar.

Tutti gli altri, fuorché il Podestà

Una scena così tenera

Fa di gioia lagrimar.

Podestà

(Una scena così tenera

Mi costringe a lagrimar.)

Ninetta, Giannetto, Fernando e Pippo

Ecco cessato il vento

Placato il mare infido:

Salvi siam giunti al lido;

Alfin respira il cor.

Podestà

(Sordo sussurra il vento,

Minaccia il mare infido:

Tutti son giunti al lido;

Io son fra l'onde ancor.)

Tutti, fuorché il Podestà

In gioia ed in contento

Cangiato è il mio timor.

Fine.

Gioachino Rossini

Elementi biografici e cronologia delle opere

a cura di Marco Mauceri

-
- 1792** Nasce a Pesaro il 29 febbraio da Giuseppe detto "Vivazza" e da Anna Guidarini. Il padre, proveniente da Lugo di Romagna, è a Pesaro dalla fine del 1788, ma vi si stabilisce definitivamente solo nel 1790, dopo un breve soggiorno a Ferrara. È suonatore di corno e di tromba nella banda cittadina e nei teatri.
-
- 1797** Ai primi di febbraio le armate napoleoniche durante la prima campagna d'Italia del 1796-1797 occupano Pesaro. Giuseppe si schiera con i Francesi, ma restaurato il governo pontificio è costretto a fuggire.
-
- 1798** Giuseppe tenta di avviare, senza successo, l'attività di impresario teatrale, mentre Anna mette a frutto le sue naturali doti musicali, finora espletate solo da dilettante tra amici, esibendosi come cantante nei teatri marchigiani e dell'Emilia Romagna. La sua attività si protrarrà fino al 1808. In questi anni Gioachino segue i genitori nelle tournées.
-
- 1799** A Bologna Giuseppe viene arrestato e, riportato a Pesaro, processato come rivoluzionario e rinchiuso in carcere.
-
- 1800** I Rossini si trasferiscono a Bologna. Gioachino è affidato a Giuseppe Prinetti che lo avvia agli studi e gli impartisce lezioni di musica su una spinetta.
-
- 1801** Nel Carnevale il giovane Gioachino, nove anni non ancora compiuti, è presente come viola nell'orchestra del Teatro della Fortuna di Fano, occasione in cui si esibisce anche la madre.
-
- 1802** Un nuovo trasferimento conduce la famiglia Rossini a Lugo, dove Gioachino viene affidato al canonico don Giuseppe Malerbi che gli impartisce lezioni di basso cifrato e composizione.
-
- 1804** Durante le vacanze estive trascorse nella villa del proprietario terriero e contrabbassista dilettante Agostino Triossi al Conventello, presso Ravenna, scrive le *Sei sonate a quattro*. Si esibisce anche come cantante a Imola.
-
- 1805** Sostiene la parte del piccolo Adolfo nella *Camilla, ossia Il sotterraneo* di Ferdinando Paër, rappresentata nella stagione autunnale al Teatro del Corso di Bologna.
-
- 1806** Dopo aver preso lezioni da padre Angelo Tesei, il 14 aprile entra nel Liceo Musicale di Bologna, di recente fondazione (1804), nelle classi di violoncello di Vincenzo Cavedagna e pianoforte, e in seguito in quella di contrappunto con padre Stanislao Mattei. Sostiene la parte contraltile di Maria Maddalena nell'oratorio *La passione di Cristo* di Mattei, dato al Liceo, e si esibisce, sempre come cantante, in alcune accademie private. Sembra che a questo periodo risalga la composizione della sua prima opera, *Demetrio e Polibio*, scritta su richiesta della famiglia Mombelli, che verrà però rappresentata solo nel 1812. È aggregato all'Accademia Filarmonica di Bologna come "cantore" e lì incontra per la prima volta Isabella Colbran, sua futura moglie, aggregata anch'essa all'Accademia.
-
- 1807** È impegnato come "maestro al cembalo" al Teatro di Faenza nella stagione di primavera, mentre il padre è "primo corno da caccia". Nei registri del Liceo di Bologna risulta assente nelle classi di violoncello, pianoforte e contrappunto da metà dicembre fino a metà marzo 1808.
-

-
- 1808** È un anno intenso per il giovane compositore che oltre a scrivere le due sinfonie dette *Al Conventello* e *Obbligata a contrabbasso*, affronta per la prima volta il pubblico con la cantata *Il pianto di Armonia sulla morte di Orfeo* scritta come saggio di fine anno ed eseguita al Liceo Musicale l'11 agosto. Gli anni bolognesi vedono anche la nascita di almeno due composizioni sacre: le messe di *Ravenna* e di *Milano* (così denominate in relazione al luogo dove sono nate e/o conservate, mentre è ormai accertata la non autenticità della cosiddetta *Messa di Rimini*).
-
- 1809** Per la distribuzione dei premi di fine anno al Liceo, scrive una *Sinfonia a più strumenti obbligati* e una *Sinfonia concertata* eseguite il 28 agosto. Nella stagione di Carnevale 1809-10 viene scritturato come "maestro al cembalo" al Teatro Comunale di Ferrara e al Teatro Comunale di Bologna.
-
- 1810** Sempre come "maestro al cembalo" si esibisce il 9 aprile e il 25 maggio in due concerti all'Accademia dei Concordi a Bologna. Il 3 novembre 1810 va in scena la sua prima farsa *La cambiale di matrimonio* al Teatro San Moisè di Venezia, su libretto di Gaetano Rossi. Il successo ottenuto gli procura l'incarico di scrivere un'opera buffa per il Teatro del Corso di Bologna.
-
- 1811** In maggio dirige *Le stagioni* di Haydn al Liceo. Nella stagione d'autunno al Teatro del Corso è "maestro al cembalo e direttore dei cori" nel *Ser Marcantonio* di Pavesi (21 settembre), mentre il 26 ottobre va in scena il suo "dramma giocoso" in due atti *L'equivoco stravagante*, ritirato dopo la terza replica per motivi di censura. Nel corso della stessa stagione dirige ancora la *Ginevra di Scozia* di Mayr e il *Quinto Fabio* di Domenico Puccini nel quale inserisce una sua cavatina per Maria Marcolini. Durante la prova generale di quest'ultimo (8 novembre) ha un alterco con i coristi, che minaccia col bastone, e viene tradotto in carcere.
-
- 1812** Cinque opere (sei, se si include *Demetrio e Polibio*, rappresentata a Roma al Teatro Valle il 18 maggio) vedono la luce questo anno: tre farse date al Teatro San Moisè di Venezia, *L'inganno felice* (8 gennaio), *La scala di seta* (9 maggio) e *L'occasione fa il ladro* (24 novembre). Scrive anche la prima opera seria *Ciro in Babilonia, ossia La caduta di Baldassarre* (Ferrara, Comunale, stagione di Quaresima); e debutta alla Scala di Milano con una grande opera comica in due atti *La pietra del paragone* (26 settembre), su libretto di Luigi Romanelli, il cui successo gli vale l'esonero dal servizio militare.
-
- 1813** La carriera di Rossini prosegue intensamente nell'Italia settentrionale: il fiasco clamoroso de *Il signor Bruschino, ossia Il figlio per azzardo* (Venezia, San Moisè, 27 gennaio) è riscattato poco dopo dai trionfi del *Tancredi* (Venezia, La Fenice, 6 febbraio) e de *L'italiana in Algeri* (Venezia, San Benedetto, 22 maggio); *Aureliano in Palmira*, su libretto di Giuseppe Felice Romani alla prima collaborazione con Rossini, cade alla Scala il 26 dicembre.
-
- 1814** Ancora su libretto di Romani, *Il Turco in Italia* (Scala, 14 agosto) viene accolto con freddezza dal pubblico milanese che considera il "dramma buffo" una parodia dell'*Italiana*. Non migliore accoglienza ha *Sigismondo* (Venezia, La Fenice, 26 dicembre).
-
- 1815** Il 5 aprile dirige al Teatro Contavalli di Bologna l'inno *Agli Italiani* su testo di Giambattista Giusti per l'ingresso di Gioacchino Murat in città. Inizia a comporre le musiche di scena per l'*Edipo Coloneo* di Sofocle tradotto da Giusti. In estate si trasferisce a Napoli, ingaggiato dall'impresario dei Teatri Reali Domenico Barbaja e il 4 ottobre va in scena il "dramma in due atti" *Elisabetta regina d'Inghilterra* con protagonista Isabella Colbran. Il clamoroso successo ottenuto gli spiana la strada e inaugura la nuova stagione creativa napoletana. Al contrario la semiserie *Torvaldo e Doriiska* viene accolta freddamente al Teatro Valle di Roma (26 dicembre).
-
- 1816** È l'anno di *Almaviva, ossia L'inutile precauzione* (poi *Il barbiere di Siviglia*) che va in scena al Teatro Argentina di Roma il 20 febbraio. L'iniziale fiasco si tramuta in un successo clamoroso alle repliche. Il 29 successivo firma il contratto per *La Cenerentola*.

Prosegue il suo impegno a Napoli con l'opera seria *Otello, ossia Il moro di Venezia* (Teatro del Fondo, 4 dicembre), preceduta tuttavia da due obblighi contrattuali: la cantata *Le nozze di Teti, e di Peleo*, composta per il matrimonio della Principessa Maria Carolina con il duca di Berry (Fondo, 24 aprile) e l'opera comica *La gazzetta* (Teatro dei Fiorentini, 26 settembre).

-
- 1817** L'anno vede Rossini fare la spola tra Napoli, Roma e Milano con la produzione di tre diversi capolavori: *La Cenerentola, ossia La bontà in trionfo* va in scena a Roma (Teatro Valle, 25 gennaio), *La gazza ladra*, grande opera semiseria, a Milano (Scala, 31 maggio), *l'Armida* a Napoli (San Carlo, 9 novembre) con protagonista ancora la Colbran. A Roma è la volta di *Adelaide di Borgogna* (Argentina, 27 dicembre).
-
- 1818** Di nuovo a Napoli per l'azione tragico-sacra *Mosè in Egitto* (San Carlo, 5 marzo) che riscuote un enorme successo. Recatosi a Bologna il compositore accetta l'invito di uno sconosciuto committente di scrivere la farsa *Adina*. L'opera andrà in scena solo il 12 giugno 1826 (Lisbona, San Carlo).
Il 3 dicembre va in scena al Teatro San Carlo di Napoli *Ricciardo e Zoraide*.
-
- 1819** Il 7 marzo il *Mosè in Egitto* viene riproposto al San Carlo con l'aggiunta della preghiera «Dal tuo stellato soglio» nel terzo atto.
Altre tre opere serie si aggiungono al catalogo rossiniano: *Ermione* (Napoli, San Carlo, 27 marzo), *La donna del lago* (Napoli, San Carlo, 24 ottobre), *Bianca e Falliero, ossia Il consiglio dei tre* (Milano, Scala, 26 dicembre). A Venezia presenta un centone, *Edoardo e Cristina* (San Benedetto, 24 aprile).
-
- 1820** Il 24 marzo viene eseguita la *Messa di Gloria* nella Chiesa di S. Ferdinando. Nonostante il lungo periodo di gestazione, *Maometto II* viene accolta da un insuccesso (Napoli, San Carlo, 3 dicembre).
-
- 1821** La rappresentazione di *Matilde di Shabran, ossia Bellezza e cuor di ferro* (Teatro Apollo, 24 febbraio) segna l'ultimo soggiorno romano di Rossini. Le lunghe trattative con la Deputazione dei Teatri di Roma per scrivere una nuova opera comica per il Carnevale 1821-22 infatti non hanno buon esito.
-
- 1822** Con *Zelmira* (San Carlo, 16 febbraio) si conclude il soggiorno napoletano di Rossini che un mese dopo a Castenaso sposa Isabella Colbran. Con lei e la compagnia del San Carlo, capeggiata da Barbaja, si reca a Vienna dove il 13 aprile viene allestita *Zelmira* (Kärntnertortheater) e la ripresa di altre sue opere.
Dopo un breve soggiorno a Bologna, a novembre è invitato dal principe di Metternich a Verona in occasione del Congresso delle Nazioni per scrivere due cantate: *La santa alleanza* e *Il vero omaggio*.
-
- 1823** *Semiramide*, su libretto di Gaetano Rossi, il suo "papà di parole" (Venezia, La Fenice, 3 febbraio), conclude trionfalmente la carriera italiana di Rossini.
Dopo una breve sosta a Parigi, si reca a Londra su invito di Giovanni Battista Benelli, impresario del King's Theatre, per dirigere alcune sue opere e scriverne una nuova. Sarebbe dovuta essere *Ugo, re d'Italia*, di cui compone forse un atto completo, ma il fallimento dell'impresa nel 1824 lo costringe ad abbandonare il progetto. L'opera non è stata finora ritrovata.
-
- 1824** Il 9 giugno, a Londra, esegue la parte del tenore solo (Apollo) nella sua cantata *Il pianto delle Muse in morte di Lord Byron*. Il 26 novembre è nominato "Directeur de la musique et de la scène" del Théâtre Italien di Parigi.
-
- 1825** Il periodo francese di Rossini si apre con la cantata *Il viaggio a Reims, ossia L'albergo del giglio d'oro* (Parigi, Théâtre Italien, 19 giugno) scritta per l'incoronazione di Carlo X.
-
- 1826** Sembra che stia lavorando a *La figlia dell'aria* per Giuditta Pasta, ma nessuna musica è stata finora ritrovata. Il 9 ottobre presenta al Théâtre de l'Académie Royale de Musique (l'Opéra) *Le siège de Corinthe*, radicale rifacimento del *Maometto II*, che viene accolto con entusiasmo.
-

-
- 1827** Alla vigilia della rappresentazione trionfale di *Moïse et Pharaon, ou Le passage de la Mer Rouge* (Parigi, Académie Royale de Musique, 26 marzo) la morte della madre lo colpisce profondamente.
-
- 1828** Pronto a cimentarsi con un'opera nuova Rossini, nella primavera, ha già scelto il soggetto: *Guillaume Tell*. Ma nel desiderio di far rivivere parte della musica scritta per *Il viaggio a Reims*, propone *Le Comte Ory* (Parigi, Académie Royale de Musique, 20 agosto), su libretto di Scribe e Delestre-Poirson.
-
- 1829** *Guillaume Tell* è l'ultima fatica rossiniana nel teatro musicale. L'opera va in scena a Parigi il 3 agosto (Académie Royale de Musique) ottenendo solo un "succès d'estime" da parte del pubblico, mentre è esaltata dalla critica e dai musicisti (tra questi Bellini che la considera la sua "Bibbia musicale"). L'opera fa il giro d'Europa in edizioni più o meno amputate. Il 7 agosto Carlo X conferisce al compositore la *Légion d'honneur*. Sempre in agosto parte per Bologna con la moglie.
-
- 1830** Di ritorno a Parigi, nel frattempo sconvolta dalla rivoluzione di luglio che aveva visto la caduta di Carlo X, Rossini intenta una causa al nuovo governo di Luigi Filippo d'Orleans che non gli riconosce il contratto che aveva stretto con la precedente amministrazione. Isabella rimase a Bologna.
-
- 1831** Ai primi di febbraio si reca in Spagna con l'amico banchiere Aguado. Durante il soggiorno spagnolo Rossini accetta l'invito dell'Arcidiacono di Madrid Don Fernandez Varela di scrivere lo *Stabat Mater*. Tornato a Parigi, riuscirà a comporre solo sei pezzi, dando l'incarico a Tadolini di completarlo. Lo *Stabat* in questa versione viene eseguito il venerdì santo del 1833 nella cappella di San Filippo el Real a Madrid.
-
- 1832** Nel frattempo si avvertono i primi sintomi dell'esaurimento nervoso che colpirà gravemente il compositore, legatosi ormai a Olympe Pélissier. Ad essa dedica la cantata per soprano e pianoforte *Giovanna d'Arco*.
-
- 1835** Publica le *Soirées Musicales* scritte negli anni tra il 1830 e il 1835 e scrive altre brevi composizioni.
-
- 1836** Si conclude la causa contro il governo francese che gli riconosce la pensione vitalizia. Prima di tornare in Italia intraprende un viaggio in Germania e Belgio in compagnia del banchiere Rotschild.
-
- 1837** In settembre viene legalizzata la separazione da Isabella Colbran.
-
- 1839** In aprile accetta la nomina di Consulente perpetuo del Liceo Musicale di Bologna. Il 29 dello stesso mese muore il padre Giuseppe. Per un breve periodo si reca a Napoli.
-
- 1841** Riprende la composizione dello *Stabat Mater*, sollecitato dal pericolo che l'edizione ultimata da Tadolini venga data alle stampe dall'editore francese Aulagnier.
-
- 1842** Lo *Stabat Mater*, completato con l'aggiunta di quattro pezzi in sostituzione dei sette scritti da Tadolini, viene eseguito a Parigi il 7 gennaio. Segue l'esecuzione bolognese del 18 marzo diretta da Gaetano Donizetti.
-
- 1843** Dopo un breve soggiorno a Parigi, dove si reca per curare la malattia uretrale, i primi di ottobre è nuovamente a Bologna, città in cui probabilmente intende stabilirsi definitivamente.
-
- 1845** Il 7 ottobre assiste sconvolto alla morte di Isabella Colbran nella villa di Castenaso, presso Bologna.
-
- 1846** Il 16 agosto Rossini sposa in seconde nozze Olympe Pélissier.
-
- 1847** Il 1. gennaio viene eseguita la *Cantata in onore del Sommo Pontefice Pio Nono* (Roma, Senato del Campidoglio), approntata dal compositore su adattamenti delle proprie opere, per celebrare l'elevazione al soglio pontificio, il 16 giugno dell'anno precedente, del cardinale Giovanni Mastai Ferretti.
-

-
- 1848** Rossini non gode fama di simpatizzante per i moti liberali. La sera del 27 aprile a Bologna viene fatto oggetto di dimostrazioni ostili, mentre si presenta al balcone di casa per ringraziare la banda militare dei volontari che si è recata sotto le sue finestre per rendergli omaggio. Sconvolto, il giorno dopo parte per Firenze. Ugo Bassi si fa immediatamente latore delle scuse della cittadinanza bolognese e lo invita a scrivere un inno che sarà il *Coro della Guardia Civica di Bologna*, di cui Rossini scrive solo le parti vocali e un abbozzo dell'accompagnamento, incaricando Domenico Liverani di completarlo per banda. L'esecuzione ha luogo la sera del 21 giugno in Piazza Maggiore.
-
- 1850** Verso la metà di settembre torna a Bologna, ma solo per sistemare i suoi affari e prepararsi al definitivo trasloco a Firenze.
-
- 1855** Alla fine di aprile lascia Firenze per recarsi a Parigi. In questi anni la sua salute, resa malferma dalla malattia nervosa e da altri disturbi fisici, non ha avuto alcun giovamento. Un miglioramento comincia invece a riscontrarsi già dai primi giorni di permanenza nella capitale francese.
-
- 1857** Il 15 aprile regala alla moglie Olympe la *Musique Anodine*, album che fa parte dei *Péchés de vieillesse*, titolo ironico sotto cui Rossini raccolse le sue ultime composizioni.
-
- 1859** In primavera la villa di Passy, fatta costruire appositamente (oggi distrutta), è pronta. I Rossini alternano il soggiorno parigino al numero 2 della Chaussée d'Antin, dove danno accademie musicali, a quello a Passy, diventato luogo di incontro della società musicale internazionale.
-
- 1860** In marzo riceve la visita di Richard Wagner.
Il 9 luglio all'Opéra viene rimessa in scena con grande sfarzo la *Sémiramis*, eseguita dalle sorelle Barbara e Carlotta Marchisio.
-
- 1863** Scrive la *Petite Messe Solennelle*.
-
- 1864** Il 14 marzo la *Petite Messe Solennelle* per soli, coro, due pianoforti e harmonium, viene eseguita in forma privata nel palazzo parigino della contessa Louise Pillett-Will, alla quale la messa è dedicata. Rossini la strumerà per grande orchestra nel 1867, ma questa versione sarà eseguita solo il 24 febbraio 1869 dopo la sua morte.
Il 21 maggio, suo giorno onomastico, la città di Pesaro gli dedica solenni festeggiamenti con lo scoprimento di una statua.
-
- 1867** Il 1. luglio prima esecuzione de l'*Hymne à Napoleon III et à son Vaillant Peuple* (Parigi, Palais de L'Industrie).
-
- 1868** Dopo una grave malattia spira nella villa di Passy il 13 novembre. Viene tumulato nel cimitero di Père Lachaise.
-
- 1887** Il 30 aprile la salma di Rossini è esumata e trasportata in Santa Croce a Firenze dove viene tumulata il 3 maggio.
-
- 1902** Il 23 giugno viene inaugurato nella basilica di Santa Croce il monumento sepolcrale di Rossini realizzato dallo scultore Cassioli. Illustre testimone della cerimonia è Pietro Mascagni che dirige l'orchestra del Liceo Musicale Rossini di Pesaro, nella preghiera del *Mosè in Egitto* «Dal tuo stellato soglio», nella trascrizione sulla quarta corda di Paganini.
-



Tanti affetti

Amici
del Rossini Opera Festival 2015

Presidente

Paola Pierangeli Tittarelli

Soci Fondatori

Germano Buzzi

Eugenio Ceccolini

Anna Gasparucci Selci

Maurizio Gennari

Vittorio Livi

Francesco Merloni

Silvana Ratti

Consiglio d'amministrazione

Eugenio Ceccolini

Maurizio Gennari

Vittorio Livi

Achille Marchionni

Francesco Merloni

Silvana Ratti

Luisa Rossi

Collegio sindacale

Roberto Riffelli, *Presidente*

Simona Corsini, *Sindaco*

Francesco Sanchioni, *Sindaco*

Sostenitori Diamante

Sabine e Dan Stoler, *Rishon Lezion*

Sostenitori Oro

Trifon Natsis, *Collonge-Bellerive*

Sostenitori

Rayr Simonyan, *Moscow*

Maride Gagliardi, *Torino*

Paolo Mannelli, *Roma*

Heinz Willer, *München*

Inge e Michael Boetzel, *Berlin*

Nelli Frei Glaeser e Guido Glaeser,
Ostra

Alberto Bonetti, *Reggio Emilia*

Paul Butler, *London*

Rosaria e Guido Calvi, *Roma*

Maria Luisa Grassi Libonati, *Roma*

Peter Vandamme, *Brugge*

Michael D. Watts, *Milano*

Wanda Del Gobbo, *Bologna*

Kiyoko e Tadao Kato, *Tokyo*

Opera Pesaro, *Pesaro*

Aldo Battaini, *Varese*

Patrick Furniss, *Norwich*

Anna Maria Ambrosini Massari, *Fano*

Luciano Arcangeli, *Roma*

Famiglia Bahamonde, *La Coruña*

Ada Bertozzini, *Pesaro*

Annalisa e Eugenio Ceccolini, *Pesaro*

Maria Grazia Ceccolini Pototschnig,
Pesaro

Liliana e Agostino Cesaroni, *Pesaro*

Graziella e Marco Fazi, *Pesaro*

Gianfrancesco Fazzini e Grazia Paoletti,
Firenze

Valeria e Pietro Fenici, *Fano*

Galleria di Franca Mancini, *Pesaro*

Rosy e Maurizio Gennari, *Pesaro*

Giovanna Maria e Salvatore Giordano,
Pesaro

Juana Herrera Marroquin, *Valencia*

Jean-Luc au Sablon the Hair Colorist,
Bruxelles

Wolfgang Lambrecht, *Hamburg*

Vittorio Livi, *Pesaro*

Adriana Lora Totino Pagani, *Torino*

Beatrice Mangiameli Molinari, *Milano*

Attilio Marchetti Rossi, *Pesaro*

Achille Marchionni, *Pesaro*

Francesco Merloni, *Fabriano*

Dorotee Obsieger, *Bonn*

Luciana Pierangeli, *Roma*

Paola Pierangeli Tittarelli, *Pesaro*

Milena Pierangeli Ugolini, *Roma*

Silvana Ratti, *Pesaro*

Luisa Rossi, *Pesaro*

Gianluca Ruiz De Cardenas, *Milano*

Michael D. Ryan, *Netherbury*

Felix Schlatter, *Hamburg*

Mariadele e Marco Tamino, *Pesaro*

Ida e Giuseppe Ugolini, *Roma*

Villa Cattani Stuart, *Pesaro*

Umberto Walter, *Faggeto Lario*

Amici

Thibaut Dixneuf, *Paris*

Klaus P. Arnold, *Gauting*

Hotel Giovanna Regina, *Gabicce Mare*

Christos Mortzos, *Köln*

Manlio Bassano, *Marmirolo*

Colin John Craig, *Cascais*

Claude Fernandez, *Aubervilliers*

Richard Jacques, *London*

Christiane Obermeyr-Gruber, *Tutzing*

Liz e Nigel Peace, *Alton*

Herbert Robinson, *London*

Thomas Row, *Wien*

Vincenzo Tessitore, *Palermo*

Hans Winkler, *Wien*

Werner Adam, *Karlsruhe*

Rolf Mues, *München*

Koichi Murakami, *Tokyo*

Sally Shaffer, *Albeuve*

David Siddle, *West End Old*

Aart S. Velthuijsen, *Maarsen*

Elke Wallat, *Rodgau*

Anna Eszter Aczel, *Redcliffe*

David Adams, *Paris*

Kazumasa Akiyama, *Tokyo*

Ken Aldred, *Nottingham*

Daphne Joyce Allen, *Roma*

Tim Ambler, *Holt*

Satoshi Asaoka, *Yokohama*

Gianluca Attanasio, *Faenza*

Giovanna Baldini, *Imola*

Willi Bauer, *Gaggenau*

Mario Bazzoli, *Venezia Mestre*

Filippo Beck, *Zürich*

Hans L. Beeck, *Stockholm*

Ladislav Belanyi, *Kosice*

André Birling, *Moscow*

Marie-Therese Bise, *Villars-sur-Glâne*

Martine Blech, *Paris*

Laurent Boccon-Gibod, *Paris*

Alfredo Bonetti, *Povo di Trento*

Pietro Boscolo, *Treviso*

Giuseppe Bosoni, *Piacenza*

Marc Brisard, *Libourne*

Valery Brown, *Karlsruhe*

Mario Busiri Vici, *Perugia*

Nicoletta Cacciari, *Bologna*

Lucius Caffisch, *Gingins*

Renza Carloni Esposito, *Pesaro*

Monella Cerri, *Bologna*

Sylvain Chambre, *Avon*

Kathleen Chiti, *Milano*

Vadim Chugunov, *Moscow*

Circolo Amici della Lirica, *Pesaro*

Trevor Collins, *London*

Alberto Coppola Amerò d'Aste,
Palermo

Morella Cottam, *London*

Marise Cremona, *Gaggio Montano*

Salvador Crespo Picò, *Alicante*

Matthew Curtis, *London*

Marcello D'Antonino, *Zürich*

Neil Dalrymple, *London*

Luca Damaschi, *Sasso Marconi*

Timoteo Davies, *Bruxelles*
 Pieter K. de Haan, *Harderwijk*
 Mario De Martiis, *Genova*
 Guillaume De Saint-Seine, *Paris*
 Philippe Debet, *Paris*
 Laura Del Monte Raffaelli, *Pesaro*
 René Delporte, *Sart-Jalhay*
 Michèle e Jean-Pierre Denies,
Dunkerque
 Dominique Desjeux, *Paris*
 Michael Dlabka, *Berlin*
 Marcello Dolia, *Cagliari*
 Luis Domingo, *Barcelona*
 Hugh Dumas, *Stockbridge*
 Philip Eisenbeiss, *Hong Kong*
 Bodo Fahlbusch, *Paris*
 François Falco, *Corenc*
 Maria Luisa Faraguna Onida, *Trieste*
 Farmacia Centrale Ruggeri, *Pesaro*
 Valentina Fernandez Marina, *Alicante*
 Giuseppe Ferreri, *Milano*
 Paolo Fioretti, *Firenze*
 Marina e Carlo Flamigni, *San Varano*
 Giorgio Forni, *Bologna*
 Lilly Fröhlich, *Nänikon*
 Mauro Fuppi, *Macerata Feltria*
 Hugo Furrer, *Bern*
 Stefan Gagg, *Bangkok*
 Marco Gallizioli, *Venezia*
 Philippe Gilbert, *Neuilly-sur-Seine*
 Giorgio Girelli, *Roma*
 Ferdinando Giugliano, *Fano*
 Renato Giulietti, *Imola*
 Cecile Gordon, *London*
 Vittorio Gorgoni, *Pesaro*
 Vladimir Grac, *Svit*
 Stephan Grass, *Zürich*
 Irene Evelyn Guest, *Roma*
 Werner Gumbert, *Karlsruhe*
 Takashi Hasegawa, *Hadano*
 Jean-Bernard Havé,
Saint-Germain Le Châtelet
 Olga Hay, *London*
 Chizuko Hironaka, *Yokohama*
 Walter Hirzinger, *Innsbruck*
 Adam Hodgkin, *Gaggio Montano*
 Werner Hoffmann, *München*
 Roger Holden, *Richmond*

Denise Huon, *Paris*
 Gerard Hurl, *Dublin*
 Ferruccio Hurle, *Milano*
 Tino Inselmini, *Vezia*
 Satomi Iritani, *Tokyo*
 Howard Douglas Jones, *London*
 Pierre Julien, *Limoges*
 Val e Roger Jupe, *London*
 Tomio Kameoka, *Tokyo*
 Noriko Kanai, *Tokyo*
 Jerome Karet, *London*
 Brigitte e Jürgen Kaziur, *Oberursel*
 Bernd-Rüdiger Kern, *Taucha*
 Michiko Kobayashi, *Tokyo*
 Takahiro Koida, *Osaka*
 Hiroshi Kojima, *Tokyo*
 Michael Kornby, *Aseda*
 Anja Korpiola, *Helsinki*
 Trevor Lau, *Auckland*
 Jacques Libert, *Bruxelles*
 Mariella e Francesco Lungarini, *Fano*
 Roberto Magro, *Milano*
 Sylvie Marini, *Maisons-Alfort*
 Gisele Marty, *Palma de Mallorca*
 Daijiro Mashimo, *Tokyo*
 Franco Masseroni,
Desenzano del Garda
 Mizuho Matsubara, *Osaka City*
 Elio Menzione, *Roma*
 Reto Müller, *Basel*
 Akiko Otokita, *Tokyo*
 Thierry Paccoud, *Ankara*
 Giulia Panichi Pignatelli,
Castel di Lama
 Anna Maria Paolini, *Roma*
 Paolo Paolini, *Milano*
 Jean-François Pechberty, *Paris*
 Robert Peterson, *Milano*
 François Poli, *Paris*
 Sophie Pommerell-Wintringer,
Echternach
 Alessandro Properzi, *Roma*
 Cesare Questa, *Urbino*
 Elisa Ranucci, *Bruxelles*
 Bernard Rein, *Paris*
 Hans Renner, *Groningen*
 Ruggero Ridolfi, *Forlì*
 Dorothea e Gian Luigi Rinaldi, *Pesaro*

Andrée e Leonardo Rolla-Techeur,
Bruxelles
 Ercole Romagna, *Pesaro*
 Georg Salem, *Wien*
 Maria Carolina Santini Buzzi, *Pesaro*
 Vincenzo Sirsi, *Flero*
 Rene Sommer, *Bourg La Reine*
 Elena Sormani, *Pesaro*
 Spazio Lugli, *Pesaro*
 Emanuele Stauffer, *Arogno*
 Jürgen Steinberg, *Berlin*
 Dirk Sterkendries, *Helecline*
 Sergio Strata, *La Spezia*
 Masaya Suzuki, *Yokohama*
 Maria Rosanna Talevi, *Ancona*
 Ichiro Tanaka, *Kanagawa*
 Floriana Tessitore, *Palermo*
 Heinrich Tettinek, *Wien*
 Irene Tomacelli, *London*
 Michèle e Pierre Touboul,
Montchaboud
 Jürgen Trabant, *Niedernhausen*
 Armin Trautmann, *Augsburg*
 Masahiro Tsuji, *Tokyo*
 Masaki Tsunooka, *Satigny*
 Kei Tsuruma, *Tokyo*
 Charles Tucker, *Norfolk*
 Pierre Valentin, *Paris*
 Nicole Vecchioli, *Crans-Montana*
 Valeria Veroni, *Bologna*
 Maria Pia Vivanti, *Roma*
 Rainer Voigt, *Sevenoaks*
 Lester Warren, *Nîmes*
 Heidemarie Werbetz, *Hamburg*
 Astrid Wilk, *Oberhaslach*
 Rose Willis, *London*
 Gabriela Woska, *Hamburg*
 Kinji Yamamoto, *Hong Kong*
 Masashi Yoshida, *Tokyo*
 Vittorio Zambon, *Legnano*
 Tatyana Zatsepina, *Moscow*
 Bernd Zeytz, *Gauting*

Amici under 30

Nicola Anteghini, *Ferrara*
 Maria Angela Bellini, *Lecco*
 Stefano Benucci, *Donnini-Reggello*
 Emma Bonetti, *Povo di Trento*
 Marika Colasanto, *Boissano*
 Pablo Garcia Senecat, *Riviere*
 Immanuel Gartner, *Wien*
 Matteo Gerlegni, *Ghedi*
 Davide Martini, *Cascina*
 Marion Massonnat, *Paris*
 Alessandro Morrone Mozzi, *Fermo*
 Roberta Nuzzo, *Genova*
 Riccardo Rocca, *Castellamonte*
 Evgenia Subbotina, *Moscow*
 Varvara Subbotina, *Moscow*
 Nicholas Tagliatini, *Diano Castello*
 Maria Vittoria e Margherita Tomassini,
Pesaro
 Giulia Urbinati, *Macerata Feltria*
 Marten H. Velthuijsen, *Utrecht*

John Cant, *Guildford*

Francesco Esposito, *Lecco*



Tanti affetti

Friends of the Rossini Opera Festival 2015

Board of Directors

Alexander D. Crary, *President*
Paola Pierangeli Tittarelli, *Vice President*
Welleda Donovan, *Vice President*
Kay Bearman, *Treasurer*
Beverly Kleiman, *Secretary*
James David Draper
Gary Gordon
Karl Varnik

Honorary Board

Claudio Abbado (1933-2014)
June Anderson
Daniela Barcellona
Rockwell Blake
Juan Diego Flórez
Marilyn Horne
Chris Merritt
Samuel Ramey
Luca Ronconi (1933-2015)

Diamond Supporters

Isaacson-Draper Foundation,
New York NY

Alexander D. Crary, *Washington DC*

Platinum Supporter

Kay Bearman, *New York NY*

Supporters

Susan M. Kelly, *Houston TX*

Vivia J. Chen & Eric Gilloli, *New York NY*

Gary Gordon, *New York NY*

Beverly Kleiman, *Arlington MA*

Friends

Linda Bjelland, *Centennial CO*

John Peppin, *University City MO*

Peter Yeomanson, *Miami FL*

Michael C. Cressey, *Palm Springs CA*

Norman Dobbs, *Boston MA*

Peggy & Charles Jernigan, *Loveland CO*

Bruce Johansen, *Palm Springs CA*

Thomas Kelly, *Cambridge MA*

Jules P. Kirsch, *New York NY*

Ted T. Porter, *New York NY*

Leslie M. Ritch, *West Palm Beach FL*

Marilee Wheeler, *Brookline MA*

David Zaza, *New York NY*

Maria & Myron Zolkewsky,
West Bloomfield MI

Il Festival ringrazia



Media partners



Soluzioni web



Le pubblicazioni del Rossini Opera Festival
sono realizzate con il contributo di

