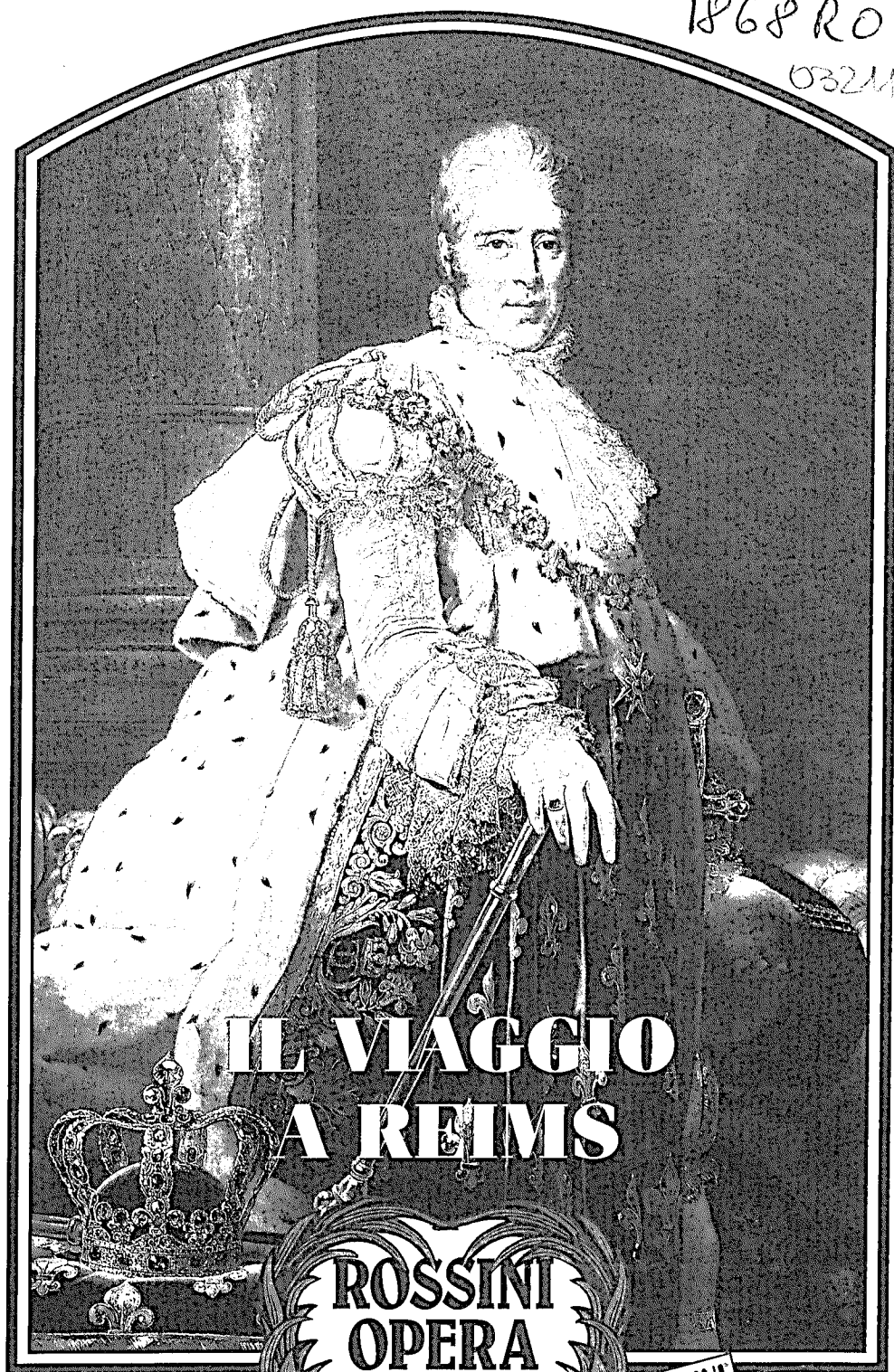


1868 ROS

03211



IL VIAGGIO A REIMS

ROSSINI
OPERA
FESTIVAL

SCAVOLINI
SPONSOR

1825



Sotto l'Alto Patronato
del Presidente della Repubblica



Presidenza del Consiglio dei Ministri
DIPARTIMENTO DELLO SPETTACOLO
Ministero per i Beni Culturali e Ambientali



Regione Marche

Enti fondatori



Comune di Pesaro



Provincia di Pesaro e Urbino



Fondazione
Cassa di Risparmio
di Pesaro

**BANCA POPOLARE
DELL'ADRIATICO**



Fondazione Scavolini



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

Il Festival si avvale della collaborazione scientifica della Fondazione Rossini.

Il Festival 1999 si attua

con il contributo di: Presidenza del Consiglio dei Ministri - Direzione generale dello Spettacolo, Ministero per i Beni Culturali, Regione Marche, Comune di Pesaro, Fondazione Cassa di Risparmio di Pesaro, Provincia di Pesaro e Urbino;

con la partecipazione di: Scavolini Spa, Banca delle Marche, Banca Popolare dell'Adriatico, Peter Moores Foundation, Champagne Veuve Clicquot;

con l'apporto di: Abanet Internet Provider, Buffet e Catering Gorini, Generalmusic, Cartiere Miliani Fabriano, Ratti Abbigliamento, Sidauto-SAAB, Vittoria & Savoy Hotels;

collaborano: Conservatorio di musica «G. Rossini», Comune di Bologna, Confcommercio-Riviera Incoming, Ufficio Informazioni e Accoglienza turistica di Pesaro.

Il Festival è membro dell'Associazione Europea dei Festival.



Presidente
Oriano Giovanelli
Sindaco di Pesaro

Consiglio d'amministrazione
Rosaria Rita Bonatti
Germano Buzzi
Catervo Cangiotti
Gioia Marchi Falck
Renato Raffaelli
Rolando Tittarelli

Collegio sindacale
Flavio Cavalli (presidente)
Lorella Megani
Renata Balestrieri



Sovrintendente
Gianfranco Mariotti

Direttore artistico
Luigi Ferrari

Segretario generale
Dario Zini

Direzione tecnica
Mauro Brecciaroli

Direzione
Organizzazione artistica
Lorenza Codignola

Direzione Teatri comunali
Giorgio Castellani

Servizi generali
Ludovico Bramanti

Coordinamento di Segreteria
Maria Rita Silvestrini

Segreteria Sovrintendenza
Annalisa De Franchi

Segreteria Direzione artistica
Sabrina Signoretti

Pubbliche Relazioni
Welleda Fochesato Donovan

Promozione
Francesca Maria Carboni
Marco Cadeddu

Direzione amministrativa
Marco Angelozzi

Contabilità ed Economato
Annalisa Malinverni
Loris Ugolini

Servizi di Biglietteria
Patricia Franceschini

Edizioni e Archivio storico
Carla Di Carlo

Segreteria Direzione tecnica
Claudia Falcioni

Ufficio Produzione
Ifat Nesher

Archivio musicale
Eleonora Rocconi

Ufficio Stampa
Simona Barabesi

Segreteria Ufficio Stampa
Giacomo Mariotti

La Fondazione Rossini

La Fondazione Rossini è il referente musicologico del Rossini Opera Festival. Ad essa compete la responsabilità scientifica dei testi eseguiti. Reciprocamente, il Festival è il partner istituzionale e il primo riferimento teatrale della Fondazione. Sorta nel 1869 per volontà del Comune di Pesaro - erede universale di Gioachino Rossini - la Fondazione ha sempre dedicato la sua attività allo studio e alla diffusione della musica del Maestro. Dal 1974, in collaborazione con Casa Ricordi, ha avviato la pubblicazione dell'Opera Omnia rossiniana in edizione critica, prevista in ottanta volumi.

Con la direzione artistica di Bruno Cagli e sotto la responsabilità del "Comitato di Redazione delle Edizioni critiche", diretto da Philip Gossett, collaborano al progetto i più importanti studiosi in campo internazionale. Fondazione e Festival, assieme a Casa Ricordi, sono membri del "Comitato per la Restituzione rossiniana", che ha lo scopo di coordinare e rafforzare l'azione delle tre istituzioni.

IL VIAGGIO A REIMS

Rossini Opera Festival 1999

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

Consulenza scientifica della Fondazione Rossini

Grafica

Dolcini Associati (Antonio Trebbi)

Art Direction

Massimo Dolcini

Service

AD Studio, Pesaro

Stampa

Studiostampa, Repubblica di San Marino

luglio 1999

*Stampato su Carta Grifo Avorio vergata
delle Cartiere Miliani Fabriano*

Sommario

I gigli felici <i>di Bruno Cagli</i>	p. 13
The happy lilies <i>by Bruno Cagli</i>	p. 27
Il sogno di un viaggio di prim'estate <i>di Piero Mioli</i>	p. 41
Dream of a late summer journey <i>by Piero Mioli</i>	p. 59
<i>Soggetto</i>	p. 77
<i>Story</i>	p. 81
<i>Argument</i>	p. 85
<i>Handlung</i>	p. 89
<i>Schema musicale dell'opera</i>	p. 92
<i>Libretto</i>	p. 95
<i>Gioachino Rossini, elementi biografici</i>	p. 137

Ritratto di Gioachino Rossini. Incisione di Bertonnier (Collezione Reto Müller, Sissach)



DEPOSITUM

IL VIAGGIO A REIMS

Dramma giocoso in un atto di

Luigi Balocchi

Musica di

Gioachino Rossini

Personaggi

Corinna, celebre improvvisatrice romana

La Marchesa Melibea, Dama Polacca, vedova d'un generale Italiano morto,
il giorno medesimo delle nozze, in una sorpresa dell'inimico

La Contessa di Folleville, giovine vedova, piena di grazia e di brio,
pazza per le mode

Madama Cortese, donna spiritosa ed amabile, nata nel Tirolo, moglie
d'un negoziante Francese, che viaggia, e padrone della casa de' bagni

Il Cavalier Belfiore, giovine ufficiale Francese, gajo ed elegante,
che fa la corte a tutte le Signore e particolarmente
alla Contessa di Folleville, e si diletta di pittura

Il Conte di Libenskof, generale Russo, d'un carattere impetuoso,
innamorato della Marchesa Melibea, ed estremamente geloso

Lord Sidney, colonnello Inglese, innamorato segretamente di Corinna

Don Profondo, letterato, amico di Corinna, membro di varie accademie,
e fanatico per le antichità

Il Barone di Trombonok, maggiore Tedesco, fanatico per la musica

Don Alvaro, grande di Spagna, uffizial generale di marina,
innamorato di Melibea

Don Prudenizio, medico della casa de' bagni

Don Luigino, cugino della Contessa di Folleville

Delia, giovine orfana Greca protetta da Corinna, e sua compagna di viaggio

Maddalena, nativa di Caux, in Normandia, governante nella casa de' bagni

Modestina, ragazza astratta, timida e lenta,
cameriera della Contessa di Folleville

Zefirino, corriere

Antonio, mastro di casa

Gelsomino, cameriere

Quattro virtuosi ambulanti

Coro di Contadini e Contadine, Giardinieri e Giardinieri, Servi

Ballerini e Ballerine, Servitori de' viaggiatori dell'albergo

*La scena si finge a Plombières, nella casa de' bagni,
all'insegna del Giglio d'Oro*

Prima rappresentazione

Parigi, Théâtre Italien

19 giugno 1825

Il viaggio a Reims: pagina autografa
(Biblioteca del Conservatorio di Santa
Cecilia, Roma)

Alcuni Brani
della Cantata *Il Viaggio*
a Reims
mio Autografo G. Rossini



Alcuni Brani
della Cantata *Il Viaggio*
a Reims
mio Autografo G. Rossini

Donné a me n. omi. le
par Docteur Vie Bonn
per Mars 1877
G. V. Rossini

I gigli felici

1. Il 'genio' della Storia, che muove i destini dei regni e delle terre, dei sovrani e dei sudditi, legò strettamente le sorti e la fortuna di Rossini a quelle dei Borboni, degli 'ultimi' Borboni: di Napoli prima, di Francia poi. Dopo essere stato testimone da bambino di invasioni, cambiamenti di regime e restaurazioni (rivoluzionari e postrivoluzionari) e averne subito tutti i traumi a causa dei relativi coinvolgimenti familiari, il giovanissimo, ma già celebre Rossini, a 23 anni poteva forse sperare in un periodo di stabile prosperità alla corte di Gioacchino Murat. Chiamato infatti a Napoli dall'impresario dei Reali Teatri, Domenico Barbaja, era a Murat che Rossini avrebbe dovuto fornire i suoi lavori. La prima battuta di questo 'servizio musicale' fu decisamente stonata e fuori tempo. Il 15 aprile 1815, infatti, al Teatro Contavalli di Bologna, Rossini aveva solennemente diretto un *Inno dell'Indipendenza* che, su testo di Giambattista Giusti, secondava le ideologie dietro le quali Murat tentava di salvare il trono. Lo scopo, più che celebrare l'Italia e i suoi destini, poteva essere proprio quello di ingraziarsi, a pochi giorni dalla partenza per Napoli, il proprio Re. La sorte volle diversamente (e di conseguenza l'infelice inno venne in tutta fretta fatto scomparire, al segno che ancor oggi della musica non s'è trovata traccia). Nel giro di poco più di un mese tutto era cambiato: Murat aveva perso battaglia, trono e vita e al suo posto era rien-

trato trionfalmente a Napoli il Re Borbone, Ferdinando IV. C'era di che temere per il contratto di Rossini e più in generale per la vita teatrale della capitale italiana della musica, quale era allora Napoli, ma il sovrano reinsediato (forse reso saggio dagli errori compiuti all'indomani della precedente restaurazione) si comportò da principe illuminato. Tutti i contratti rimasero in vigore e nulla mutò, nella fervida attività dei Reali Teatri, se non la destinazione degli omaggi e delle cantate sceniche. Rossini poté dunque, dopo un brevissimo rinvio, raggiungere Napoli e iniziarsi un soggiorno di sette anni ricchi di successi, di capolavori e di soddisfazioni. Il tutto all'ombra dei «gigli felici»¹ dello stemma borbonico che avrebbe celebrato in ben cinque cantate sceniche, tutte auspicanti prosperità e benessere per i sovrani e il popolo partenopeo. L'ultima di queste cantate, *La Riconoscenza*, dal titolo quanto mai appropriato, allestita alla vigilia della sua partenza per Vienna, fu celebrativa non solo del Re, ma di Napoli e dello stesso Rossini, il cui «magico genio» si accingeva, cambiando clima, «ad estendere i confini delle teatrali bellezze».² L'auspicio del «Giornale delle Due Sicilie» era naturalmente riaverlo a Napoli cinto di nuovi allori. Poiché però la storia non la delinea né le cantate augurali né i redattori dei giornali, l'esperienza napoletana di Rossini non avrebbe avuto seguito. Altro sovrano sarebbe succeduto a

1723. *Sefredo*

Trangelli, Sacchi, Fagnoli, Tognoli, & Ricci
Le Roy, Sings, Gervais

Flauto
 Viola
 Violoncello
 Oboi
 Clarinetto
 Bassi
 Contraltos
 Tenori
 Fagotti
 Tromboni
 Cori
 Melodica
 Corni
 Altus
 Tutti

Il viaggio a Reims: pagine autografe (Biblioteca del Conservatorio di Santa Cecilia, Roma)

Ferdinando, altri gigli borbonici avrebbero sostituito quelli di Napoli.

2. I trionfi viennesi e le cospicue somme lucrate a Londra non distrassero Rossini dal richiamo, irresistibile e seducente quant'altri mai, di Parigi. Appodatovi di passaggio nel novembre del 1823, nel corso del suo viaggio in Inghilterra, il Pesarese mise a rumore le gazzette e la mondanità, fu omaggiato dal bel mondo e dai melomani ed ebbe promesse oltremode lusinghiere. Il 16 di quel mese centocinquanta personalità comprendenti «i nomi più illustri nelle arti e nelle lettere» lo festeggiarono in un banchetto al *Du Veau qui tette*, un ristorante ornato all'occasione con medaglioni e ghirlande di fiori «portanti in lettere d'oro i titoli delle / sue / opere».³ Salutato all'ingresso dall'ouverture de *La gazza ladra*, cui seguirono nel

corso del pranzo altri frammenti delle sue composizioni, Rosoni fu osannato con discorsi e poesie e in una serie di brindisi finali che lo associavano ai più bei nomi della storia del teatro musicale, da Gluck a Grétry, da Paisiello a Mozart, nel tentativo di assommare la tradizione di tutta l'Europa. Ispirandosi alla serata, Scribe e Mazères scrissero un *vaudeville* satirico intitolato *Rossini à Paris, ou Le grand dîner* che andò in scena a tambur battente appena tredici giorni dopo il banchetto. Il teatro dunque si ispirava alla vita, ma non solo in quell'occasione. Qualche anno dopo, il finale cosmopolita del *Viaggio a Reims* avrebbe in qualche modo replicato la chiusura festosa di quella serata che certo dovette mettere il suggello alle intenzioni della corte di fare ogni sforzo per accalappiarsi Rossini. E chissà che in qualche modo il ricordo di quell'evento non abbia agito e funzionato da musa ispiratrice del librettista Balocchi e dello stesso compositore!

[illegible]

3. Nel frattempo il teatro della storia stava mettendo a segno altri 'colpi di scena'. Regnava in quegli anni in Francia, quale sovrano restaurato, un altro Borbone, Luigi XVIII, la cui moderazione iniziale si era mutata in reazionaria durezza dopo l'assassinio del nipote, quel Duca di Berry che aveva sposato Maria Carolina, a sua volta nipote di Ferdinando I e figlia del futuro Francesco I di Napoli. Un matrimonio dinastico che Rossini aveva festeggiato, il 24 aprile 1816 al Teatro del Fondo, con la sua seconda cantata napoletana, *Le nozze di Teti, e di Peleo*. Il sangue aveva dunque macchiato ancora una volta i gigli borbonici, sinistro presagio della fine imminente di una dinastia che aveva determinato per secoli i destini dell'Europa. Il presagio non fu colto, dal momento che, morto Luigi XVIII, gli succedette nel 1824 il fratello, Conte d'Artois, col nome di Carlo X. Il nuovo re fu il grande protettore di Rossini e con lui si sarebbe strettamente intrecciato il desti-

no francese del musicista.

Una prima idea di indurre Rossini a scrivere per i teatri parigini risaliva in verità addirittura al 1818, ma ad una concreta trattativa si giunse ben più tardi e fu accelerata quando il compositore arrivò finalmente a Parigi. Pochi giorni prima che partisse per Londra, il governo riuscì ad ottenere un primo impegno per un "Grand Opéra" e per un altro lavoro per il Théâtre Italien. Questo schema di contratto, sottoscritto il 1 dicembre 1823, aggiungeva una clausola che apriva uno spiraglio su impegni ben maggiori: «M.r Rossini S'engagera a remplir Tuelles Fonctions dont Sa Majesté voudroit bien l'honorer en l'attachant à Son Service».⁴ Alla firma di un primo vero contratto si giunse all'ambasciata di Londra il 27 febbraio 1824. Questo testo, subito inviato dall'ambasciatore francese a Londra, il Principe di Polignac, a Jacques-Alexandre Lauriston, Ministro della Maison du Roi da cui dipendevano l'Opéra e il Théâtre Italien, non ebbe in realtà

Aut.

127

Violin

Viola

Alto

Bass

Cello

Double Bass

Il viaggio a Reims: pagine autografe
(Biblioteca del Conservatorio di Santa Cecilia, Roma)

attuazione, dato che fu superato da un più ampio impegno, voluto dalla gestione insediatasi sotto Carlo X. Esso fu sottoscritto il 25 novembre 1824 e firmato dal Visconte de La Rochefoucauld, divenuto nel frattempo capo del Dipartimento delle Belle Arti e nuovo direttore generale dell'Opéra. Di fatto anche dopo questo ulteriore contratto si andò avanti progettando per Rossini sempre nuovi impegni fino alla vigilia della prima del *Guillaume Tell* quando, dopo esser giunto a sospendere la preparazione dell'opera, il compositore riuscì a strappare un *traité* quale nessun altro suo predecessore aveva mai ottenuto. Se quest'ultimo fosse stato mantenuto e non fosse stato travolto dalla caduta del sovrano, Rossini avrebbe dovuto fornire, dopo il *Tell*, una cospicua serie di altri capolavori!

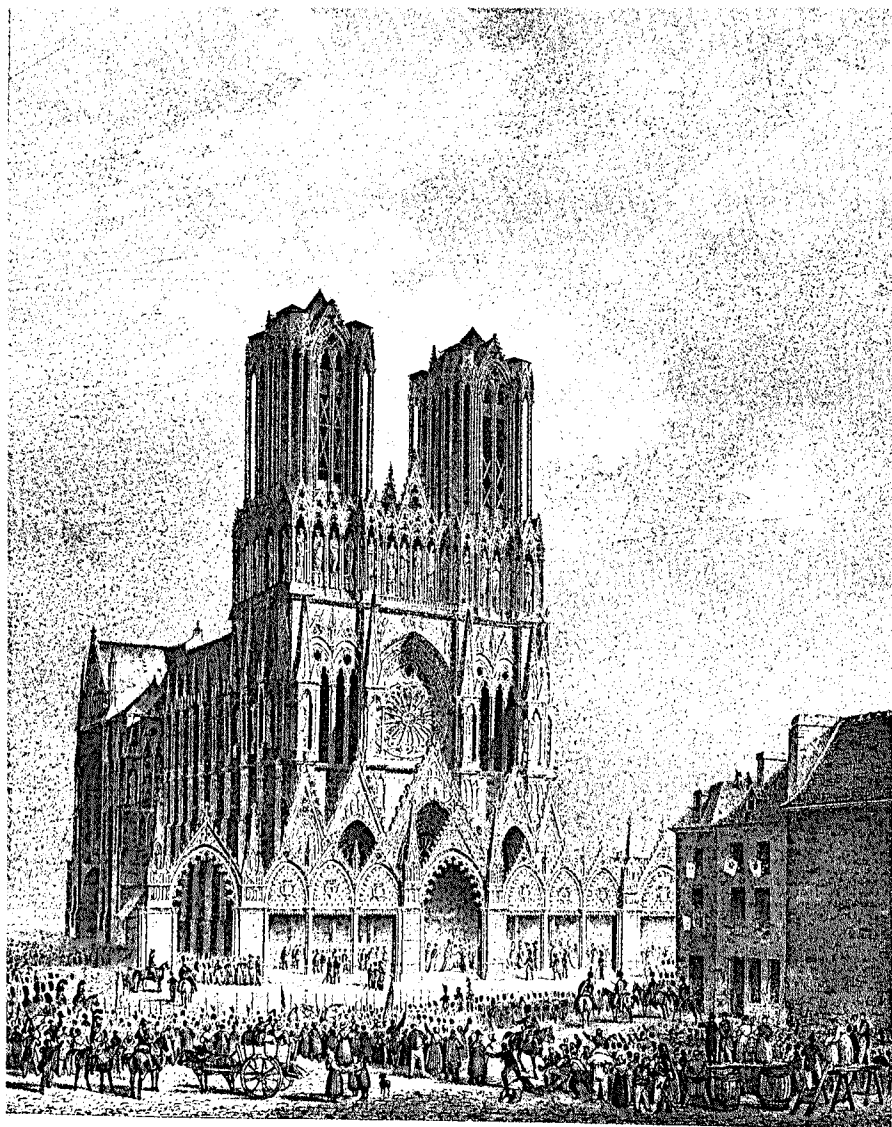
4. A parte i titoli (come quello di Ispettore generale del canto, che ebbe nel 1826) e la direzione del Théâtre Italien, compito principale di Rossini doveva essere quello di scrivere finalmente per i teatri parigini e soprattutto fornire lavori all'Académie Royale de Musique, vulgo Opéra. Tuttavia, mentre otteneva sempre nuove concessioni e cresceva fino alla nevrosi l'attesa del pubblico e della stampa, Rosoni ritardava la sua presentazione nel massimo tempio del teatro musicale. Ad onta dell'apparente facilità, il rapporto tutt'altro che sereno che aveva avuto con la composizione, evidenziatosi già all'epoca de *La pietra del paragone* e del quale si erano avuti moltissimi esempi a Napoli, aveva assunto aspetti ancora più drammatici di fronte all'impegno di cimentarsi in un genere ben diverso e rigorosamente codificato, quale quello del *grand-Opéra*, in un'altra lingua e di fronte ad un pubblico particolarmente esigente e ad una stampa agguerritissima. Per questo ogni scu-

sa divenne buona per un rinvio. Per mesi il compositore si baloccò con diversi progetti senza realizzarne nessuno, facilitato in questo dalla burocrazia dei teatri parigini e da occasioni esterne. Una di queste, cadutagli dai cieli borbonici, fu l'invito a contribuire, con una «petite pièce», ai festeggiamenti organizzati nel 1825 per il *Sacre* di Carlo X che doveva aver luogo, rinnovando l'antica tradizione, nella cattedrale di Reims. «Petite pièce»: in questi termini abbastanza dimessi si esprime il 24 aprile di quell'anno l'Amministrazione dell'Opéra mettendo le mani avanti col Visconte sull'eventuale ritardo che la progettata opera di Rossini, *Le vieux de la montagne*, avrebbe potuto subire:

Il est encore vrai que vous avez ordonné à M.r Rossini, de mettre en musique le Vieux de la Montagne. Si ce Célèbre Compositeur exécutoit vos ordres, son ouvrage pourroit être mis à l'étude... mais M.r Rossini, compose aussi une petite pièce pour le Sacre; et cette petite pièce pourra peut-être, retarder la

Composition de la première.⁵

La realtà sarebbe andata al di là dei progetti e delle intenzioni. Di fatto a dettar legge sarebbero state non la burocrazia o la Maison du Roi, ma le esigenze creative di Rossini. Così, mentre *Le vieux de la montagne* usciva definitivamente di scena, la «petite pièce» diveniva una cantata monumentale, ultimo grande capolavoro italiano del compositore, destinata ad un cast di stelle che comprendeva il meglio che potesse offrire Parigi all'epoca. Fu travalicato in tal modo il confine del lavoro di circostanza quale poteva presumersi dovesse essere, e il prodotto rossiniano si mise decisamente al di fuori e al di sopra degli altri numerosissimi lavori allestiti per l'occasione, circa una dozzina, molti dei quali con titoli simili.⁶ A monte ci fu un colpo di genio (di Balocchi? di Rossini? di tutti e due?) che creò un testo-pretesto teatrale in grado di trasmettere anche un messaggio di universalità che la monarchia invia-



Vista della cerimonia d'incoronazione di Carlo X: «L'arrivée du Roi à l'Eglise». Litografia di G. Engelmann (Civica Raccolta di Stampe «A. Bertarelli», Milano)

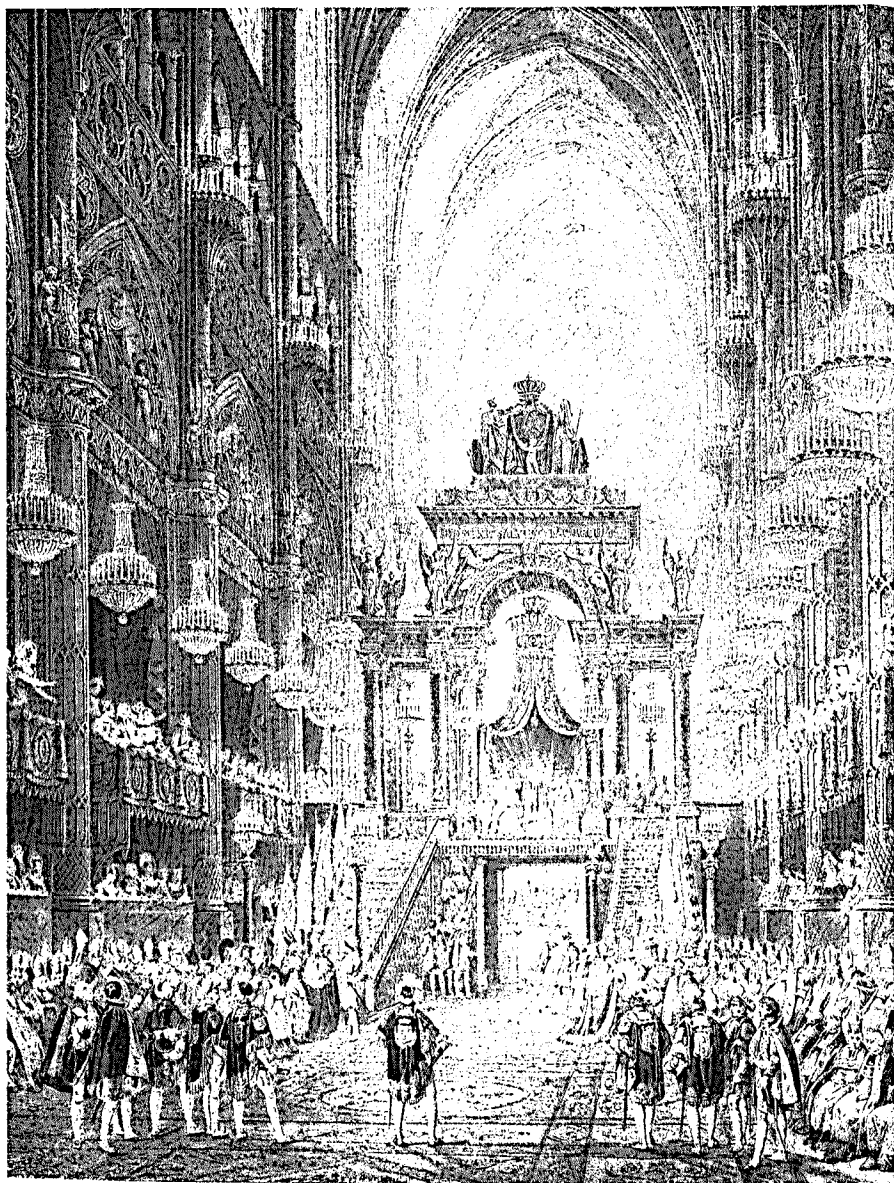
va non solo al popolo francese, ma a tutta l'Europa. Col che si aggiornava, in modo assai moderno, la vecchia concezione della cantata scenica di circostanza assai in uso tra la fine del Settecento e l'inizio dell'Ottocento, alla quale Rossini si era

adeguato non solo a Napoli con le cantate per i Borboni, ma anche, per desiderio dell'amico e protettore Metternich, a Verona, durante il Congresso della Santa Alleanza del 1822.

5. Il genere della cantata scenica, per celebrare nascite e matrimoni, ritorni di re e di regimi, compleanni, onomastici e visite auguste, aveva registrato un profluvio di lavori

proprio tra la rivoluzione e la restaurazione. Per una ragione ben evidente, legata alla rapidità dei mutamenti di quegli anni convulsi. Tra nascite, incoronazioni e conquiste, la sola famiglia Bonaparte ne aveva provocate un buon numero. Ma il Re Borbone non era stato molto da meno col suo andirivieni tra Napoli e la Sicilia. Abbondante il prodotto quanto effimero, destinato per lo più all'esecuzione, pur sfarzosa, di una sola sera. Sul piano poetico e drammaturgico il modello restava alla lontana quello metastasiano, rinverdito all'epoca di Rossini dalla penna di molti poeti, massimo tra tutti Vincenzo Monti, maestro di stile quanto disinvolto nella capacità di passare dall'uno all'altro padrone. Tra boschi ameni, templi immersi nel verde, pianure feraci, le cantate mettevano in azione gli dei dell'Olimpo, qualche personificazione (come la Concordia, la Pace, la Clemenza) e magari anche il Genio locale. Così un «Genio della Francia» compare in una delle due cantate scritte dal Monti «per la nascita del Real Delfino» figlio di Luigi XVI, sostituito dal «Genio dell'Austria» nel *Mistico Omaggio* scritto per la Scala al ritorno degli austriaci nel 1815. Per lo più estese alle dimensioni di un atto d'opera, queste cantate utilizzavano in abbondanza i cori, ma anche le danze. Per poeti e compositori, al di là della loro convinta adesione, si trattava di obblighi pressoché ineludibili e di fatto al genere si dedicarono tutti i compositori in vista dell'epoca. Ovviamente, come aveva fatto Bach per le sue cantate profane (spesso ispirate ad occasioni assai più dimesse), la sede era ideale per riutilizzazioni e prestiti, quando questi non nascevano addirittura all'origine. In qualche caso infatti si commissionava il solo testo per musiche già esistenti da applicare, magari di autori diversi. La ragione di tale comportamento

era insita nel destino di questi lavori, tanto pomposi quanto impossibilitati a superare il vincolante confine della circostanza che li aveva determinati. L'intercambiabilità era d'altra parte assicurata dalla possibilità di spostarsi da un luogo ameno all'altro, da un paese all'altro, da una divinità e da una circostanza all'altra. Così *La Riconoscenza* di Rossini poté servire, dopo Napoli, in svariate occasioni (partecipe o meno l'autore) e fu rinverdata come *Vero omaggio*, *Serto Votivo*, *Augurio Felice* e via scorrendo. Il contenuto di tutte queste cantate era il medesimo: beneaugurale per i sudditi e per i sovrani-padri (o governi che fossero) cui serviva la metafora del buon governo. In questa veste la cantata scenica celebrò i suoi ultimi fasti, legata al classicismo napoleonico o a quella corrente neoclassica di cui Monti fu massimo esponente. Ma poiché la rivoluzione e Napoleone non erano passati invano, ciò che aveva funzionato nel 1815 non poteva funzionare dieci anni dopo, quando rimettere in scena gli dei dell'Olimpo sarebbe sembrato superato. Troppi troni erano caduti, troppi mutamenti si erano susseguiti e, ad onta della volontà di restaurare il concetto di regalità, ci si rendeva conto che, alla base della nuova Francia, c'erano ormai i banchieri e gli uomini di affari, cioè la borghesia. Così, se da un lato si tornò alla cerimonia di Reims di ascendenza medioevale (la Messa relativa fu composta da Cherubini), dall'altro negli spettacoli allestiti per il *Sacre* di Carlo X il messaggio ai popoli fu veicolato non in termini paludati, ma col divertimento. Per lo più infatti ci si affidò al *vaudeville*, al *divertissement*, alla *comédie*. E, nel caso massimo di Rossini, addirittura all'opera buffa di ascendenza italiana («dramma giocoso» nel frontespizio). S'intende con le modifiche del caso.



Vista della cerimonia d'incoronazione di Carlo X: «Le couronnement». Litografia di G. Engelmann (Civica Raccolta di Stampe «A. Bertarelli», Milano)

6. Alla stesura del libretto provvede Luigi Balocchi, poeta e direttore di scena del Théâtre Italien dove l'opera avrebbe dovuto essere rappresentata. L'omaggio cosmopolita a Car-

lo X è assicurato dagli ospiti che si son dati convegno nell'Albergo del Giglio d'oro di Plombières con l'intenzione di recarsi a Reims per assistere all'incoronazione. Essi sono l'improvvisatrice romana Corinna, la Marchesa Melibea, dama polacca, vedova di un generale italiano, la Contessa di Folleville, vedova francese «pazza per le mode» che

viaggia con la cameriera Modestina (ragazza «astratta, timida e lenta»), il Cavalier Belfiore, galante ufficiale francese, il Conte di Libenskof, generale russo «d'un carattere impetuoso» ed «estremamente geloso», Lord Sidney, colonnello inglese innamorato di Corinna, Don Profondo, letterato e «fanatico per le antichità», il Barone di Trombonok, maggiore tedesco «fanatico per la musica», e Don Alvaro, grande di Spagna, innamorato di Melibea. Non mancano personaggi minori come Don Luigino, cugino della Contessa di Folleville, e Delia, orfana greca compagna di viaggio di Corinna. A questi si aggiungono Madama Cortese, «nata nel Tirolo, moglie d'un negoziante francese» che è proprietaria dell'albergo e il personale dell'albergo stesso, compreso il medico Don Prudenziò e la governante Maddalena, nativa della Normandia e governante della casa dei bagni. Come si vede, questa varia umanità non ha solo origini geografiche disparate, che vanno dalla Spagna alla Russia, da Roma all'Inghilterra, ma anche inclinazioni diverse ed eccentriche. Le arti belle sono rappresentate dalla poesia, dalla musica e dalla pittura (cui inclina il Cavalier Belfiore). La passione per le mode e per le (false) antichità, al pari degli innamorati respinti, consente di inserire nel «dramma giocoso» personaggi ben noti della commedia tradizionale. Significativa è anche la scelta dell'albergo-casa dei bagni dove questo campionario, in attesa di partire per la festa, si dedica ai propri intrighi amorosi. Don Alvaro e il Conte di Libenskof sono infatti ambedue innamorati di Melibea, mentre Lord Sidney spasima per Corinna al pari del Cavalier Belfiore. Non mancano, tra le galanterie, accenni agli eventi che turbavano quei giorni, come quando Corinna rassicura l'orfana greca sulle sorti del suo paese (un tema spinoso di quegli anni,

che sarà al centro del successivo *Siège de Corinthe*, primo lavoro francese di Rossini). Su questi binari la commedia procede fino al *coup de théâtre* decisivo, quando viene annunciato dal Barone e da Zefirino che è impossibile recarsi a Reims perché in tutta Plombières non esistono più cavalli da comprare o da noleggiare, dato il gran numero di viaggiatori che li ha presi d'assalto. A risollevarli gli animi provvede Madama Cortese che, in attesa che gli ospiti si rechino l'indomani a Parigi, dove pure sono previsti grandi festeggiamenti, organizza seduta stante nell'albergo un banchetto con musiche e danze: pretesto per la parata finale in cui ciascuno potrà mettere il proprio talento al servizio della celebrazione della Casa Reale la cui epifania, dopo danze, canzoni e brindisi, potrà festosamente celebrarsi sui versi dell'improvvisatrice Corinna.

7. Spetta proprio a Corinna, nel contesto della commedia e della festa, assicurare il versante aulico e inviare il messaggio di prosperità ai popoli. La scelta di ispirarsi per il soggetto al romanzo *Corinna ou de l'Italie*, che Madame de Staël aveva pubblicato nel 1807 in un libretto in cui gli accadimenti scenici appaiono tutti abbastanza pretestuosi, fu il vero colpo di genio da parte di Balocchi. Non tanto per la sua valenza drammaturgica (di fatto, a parte Corinna, esistono soltanto poche affinità tra alcuni personaggi del romanzo e quelli della *pièce* e pochissimi sono gli elementi della trama che possono essere collegati), ma per il suo valore simbolico. Figlia del barone Necker, antico ministro di Luigi XVI, Madame de Staël aveva fatto la fronda in tutta Europa all'epoca di Napoleone ed aveva dunque tutti i quarti di fedeltà necessari agli occhi dei Borboni. Nello stesso tempo aveva incarnato la cultura sovrana-

zionale, fungendo, sia nelle opere, sia nella vita privata e come animatrice del proprio *salon*, da intermediaria tra Francia, Italia e Germania. La sua visione romantica dei popoli e dei paesaggi era quanto di meglio si potesse desiderare per rivolgere da parte francese un messaggio universale. Se questa era l'autrice, il personaggio (in qualche modo autobiografico) non era da meno. Corinna è italiana (dunque della patria del bel canto e della musica), è poetessa ed anche «improvvisatrice». Appartiene dunque a quella categoria di artisti che mediano tra cultura aulica e cultura popolare. L'antica arte dell'improvvisazione, dopo la voga rinascimentale e la successiva decadenza, aveva ripreso all'epoca dell'Arcadia, ma aveva avuto ritorni di fiamma proprio tra la fine del Settecento e l'inizio dell'Ottocento con l'avvio del romanticismo attento all'"ispirazione" e ad ogni forma di individualismo. Si distinsero in quel periodo, tra l'altro, alcune figure femminili come Maria Maddalena Morelli e Teresa Bandettini. La prima di queste, nota col nome arcadico di Corilla Olimpica, incoronata in Campidoglio nel 1776, era stata probabilmente l'ispiratrice diretta della protagonista del romanzo. Nel libretto di Balocchi, Corinna introduce il sublime con le sue mirabilia vocali, prima che sceniche. Il suo primo intervento avviene col canto dietro le quinte, quando, nel bel mezzo del Sestetto, mette fine ai furori terreni della gelosia dei pretendenti rivali di Melibea. Entrando poi in scena promette pace alla Grecia, prima di appuntarsi sul petto uno dei «vaghi, ameni fior», pegno d'amore quotidiano del timido Lord Sidney. Nel finale poi si cimenta con la sua arte improvvisatrice sul tema estratto dall'urna, che altro non può essere che CARLO X, RE DI FRANCIA. Donna, poetessa, cantante, musa ispiratrice e ispira-

ta, e incarnazione dell'eterno femminino, Corinna annuncia già al suo primo intervento la nuova età dell'oro e la fraternità universale:

Che un dì rinasca io spero
Dell'aurea età l'albore;
Che degli umani in core
Regni fraterno amor.

Né manca proprio in questo passo, che meglio ancora del Finale (più strettamente legato alla persona del re) contiene 'il messaggio' dell'opera, un accenno alla vittoria delle armi cristiane:

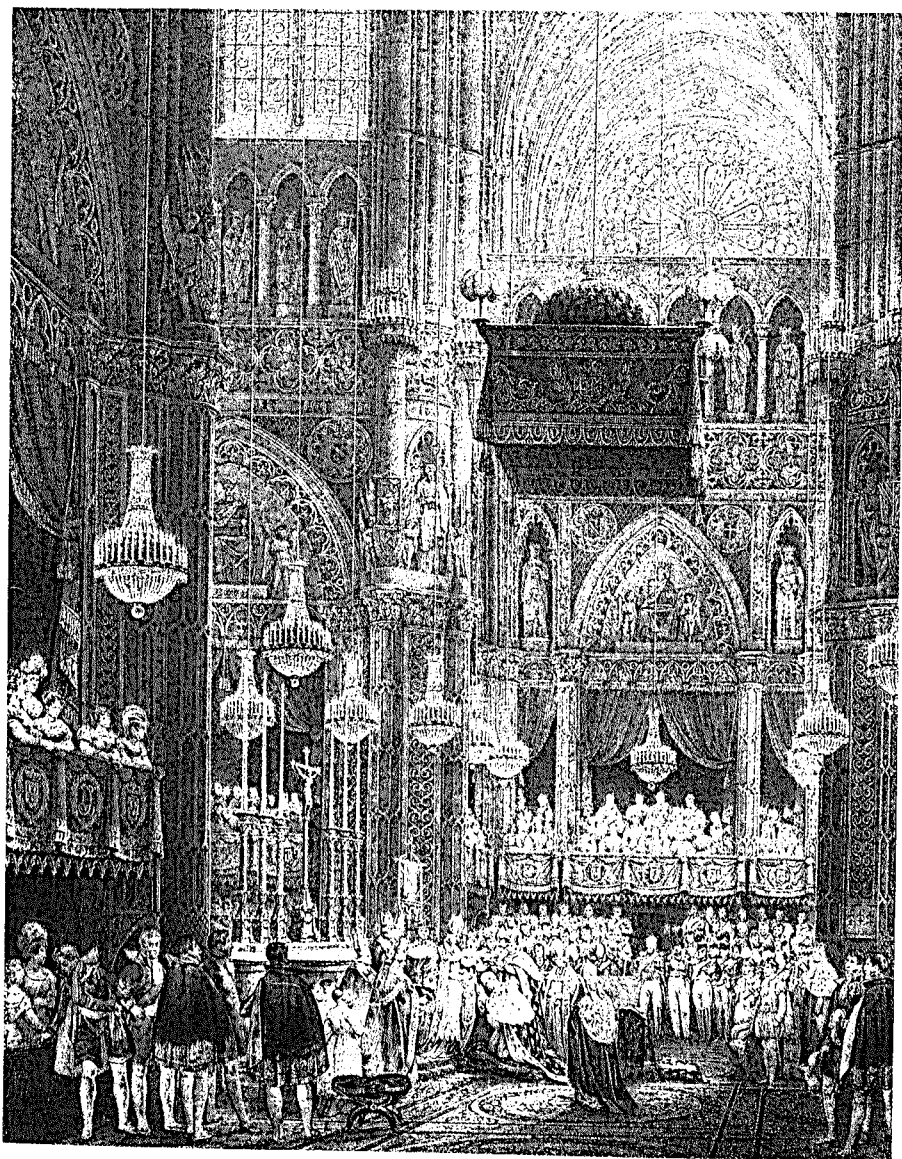
Contro i Fedeli ancora
Lotta falcata luna;
Ma al sacro ardir fortuna
Propizia ognor sarà.
Come sul Tebbro e Solima,
Foriera di vittoria,
Simbol di pace e gloria
La Croce splenderà:

Non è un richiamo generico alle crociate. La guerra d'indipendenza greca, al cui sostegno si erano schierate Francia, Russia e Inghilterra, non solo, come già accennato, era un problema di bruciante attualità (nel 1824 Byron aveva dato la vita per questa causa), ma i versi di Balocchi erano certamente in linea con le intenzioni del nuovo sovrano che, almeno su questo campo, avrebbe visto i propri auspici avverarsi. L'annientamento della flotta ottomana nella battaglia di Navarino nell'ottobre del 1827 da parte di quella anglo-russo-francese verrà ad un anno di distanza dalla prima del *Siège* di Rossini, mentre il riconoscimento dell'indipendenza sarà sancito, col protocollo di Londra, in quello stesso 1830 che registrò la caduta del Borbone. Come dire che, al di là dei toni aulici, il pubblico che assistette alla première del *Viaggio a Reims* era in grado di cogliere gli echi di alcune delle intenzioni poli-

tiche del sovrano e del suo governo. Che erano anche di supremazia e di esercizio di equilibrio nel concerto delle nazioni. Si spiegano meglio in questa direzione anche la protezione e le concessioni fatte a Rossini e miranti a legare alla Casa Reale di Francia il musicista più popolare e rinomato d'Europa. Esse rispondevano ad un analogo criterio di fare di Parigi il centro propulsore della politica, delle arti e degli affari. Cosa che non era certo sfuggita al compositore quando aveva deciso a sua volta di trasferirsi in Francia «all'ombra dei gigli d'oro». Come certo non gli era sfuggito quanto gravoso e rischioso poteva essere l'impegno che da questa sua posizione sarebbe derivato. Esso fu affrontato gradualmente e, al di là dei ritardi e dei ripensamenti, con una serie di scelte che si sarebbe dimostrata alla lunga vincente. La prima fu proprio quella del *Viaggio a Reims*.

8. Rossini aveva messo fine alla propria carriera italiana nel febbraio del '23 con *Semiramide*, la sua opera fino a quel momento più vasta e pensata, vero autentico suggello di un'epoca, di un gusto, di uno stile. Difficilmente poteva pensare, andando oltr'alpe, di poter ripetere un'esperienza del genere. Né poteva pensarla per l'opera buffa, la cui vicenda aveva concluso addirittura nel 1817 con *La Cenerentola*. Dovendo ora affrontare altri soggetti, altri condizionamenti, altro tipo di impegno drammaturgico e musicale, egli preferì, come è ben noto, farlo progressivamente, adattando per le scene e la lingua francese prima il *Maometto II*, poi *Mosè in Egitto*. In questo percorso *Il viaggio a Reims* si colloca come capricciosa eccezione. E' ancora su libretto italiano, fatto di numeri chiusi, alcuni dei quali appartenenti in maniera spiccata al genere buffo. Un ritorno dunque al passato. Non del tutto però, e

forse solo apparentemente: il modello infatti è ripreso, ma viene esasperato, amplificato, reso per così dire un autonomo pezzo da museo delle meraviglie. Cosa che fu facilitata, in fatto di interpreti, dall'aver a disposizione quanto di meglio offriva Parigi con un gruppo di prime parti ognuna delle quali ambiva a figurare al meglio e con la necessaria autonomia pur nell'insieme (l'equilibrio raggiunto da librettista e compositore è in merito assolutamente ineccepibile). I numeri sono, per quasi tre ore di spettacolo, soltanto nove, con quattro grandiosi pezzi d'insieme, due duetti e tre arie. Ma l'architettura degli spettacolari *ensembles* consente di recuperare spazio per i solisti in modo superiore a quanto Rossini avesse fatto in precedenza. La linea è in qualche modo 'in crescendo' e per accumulazione, come nel caso del Sestetto che inserisce, nel concertato a sei voci, l'improvvisazione di forma strofica dietro le quinte di Corinna. Questo concertato chiude la prima sezione dell'opera a mo' di finale d'atto. Altrettanto fa per la seconda quello che già all'epoca fu presentato come una specie di *monstre* e che come tale è sottolineato anche nel titolo: il Gran Pezzo Concertato a 14 voci. Vero cuore dell'opera, questo numero è un *unicum* nella storia del teatro musicale, anche se l'amplificazione è in parte mera retorica librettistica e definitoria per via dei raddoppi. Esso parte da un andante maestoso "a cappella" e cioè dalla parte che, di solito, nei concertati rossiniani si collocava al centro. Ciò perché il quattordicesimo è concepito, a sua volta, come una specie di incalzante crescendo che, dall'andante, dopo l'arrivo della lettera che, annunciando le feste parigine, promette il 'compenso' per il mancato viaggio, sfocia in una conclusione quasi parossistica.



Vista della cerimonia d'incoronazione di Carlo X: «L'Intronisation». Litografia di G. Engelmann (Civica Raccolta di Stampe «A. Bertarelli», Milano)

9. Più irregolare nell'architettura per la varietà dei contenuti, il Finale è il pezzo più composito mai scritto da Rossini. In esso il compositore si trovò di fronte alla necessità di governare un numero la cui carat-

teristica principale era l'ostentata *mésalliance* di stili ed una congerie insolita di materiali di riporto: *airs de danse*, melodie popolari, inni e canti nazionali. Il tessuto connettivo è tuttavia pur sempre rappresentato dal tono aulico assicurato dalle strofe di Corinna, la cui ampia parte relega tutto il resto a divertente preludio e a mero elemento di contorno. Di fatto l'esibizione canora dei

vari rappresentanti delle nazioni si fa citazione scherzosa e preziosa. Il suggello è appunto il canto di Corinna che introduce l'epifania della regalità sulla scena con l'illuminazione del ritratto dei sovrani. L'esaltazione della sovranità del canto e dello stile aulico della musica fa dunque da contraltare musicale e metaforico a quello politico e di fatto lo trascende. Questo il vero messaggio di Rossini: l'"opera giocosa" si spoglia via via dei suoi ornamenti e approda all'esaltazione dei valori musicali 'alti' superando il tal modo ogni confine di genere. L'ultimo lavoro italiano di Rossini, non privo di ironia nella contemplazione delle vicende terrene (quasi l'autore prevedesse la fine di quei sovrani sull'orlo del baratro), finisce così per confermare la sovrana ed astratta illibatezza del bel canto e si colora di una vena malinconica di rimpianto e di nostalgia. Poiché se Rossini, fatto esperto dalle vicende della vita sulla caducità dei sovrani in carne ed ossa, poteva forse prevedere la sorte dei Borboni, della fine della *sua* era musicale era comunque certo. Ciò spiega la difficoltà ad adattarsi all'ambiente musicale parigino e spiega ancor più la decisione suprema, dopo la caduta di Carlo X, del definitivo ritiro dalle scene.

10. Alla luce di quanto sopra non c'è da stupirsi del comportamento avuto da Rossini dopo la prima dell'opera. Ad onta del successo trionfale e delle reiterate richieste di ripresa, egli finì per ritirare la partitura dopo solo quattro recite (19, 23, 25 giugno e 12 settembre 1825). Né permise che venisse ospitata all'Opéra in modo da consentire l'accesso ad un maggior numero di spettatori e giustificare l'immane sforzo compiuto dall'amministrazione. In realtà, più che dai burocrati della Maison du Roi, Rossini doveva essere spa-

ventato dal gioco rischioso che aveva messo su, denso di doppi significati e di fatto anche dissacrante. Cosa che per fortuna sfuggì all'augusto incoronato, scoperto ad annoiarsi e a sospirare la conclusione della troppo lunga «petite pièce». Il gusto musicale del sovrano, di fatto, non doveva essere troppo avanzato e la protezione concessa a Rossini si giustificava, come per i moderni uomini di spettacolo, per i calcolati vantaggi che la sua popolarità poteva concedere. Se fosse stato capace di leggere tra le righe, Carlo X avrebbe probabilmente preso in sospetto Rossini, ma avrebbe forse evitato, nel luglio 1830, di cadere vittima del proprio angusto gioco politico. Con lui finì la carriera teatrale di Rossini. La musica del *Viaggio* non era però scomparsa del tutto. Una buona metà, infatti, confluisce nel *Comte Ory*. La riutilizzazione, esercizio di retorica anch'essa sublime, è resa possibile dalla stessa intercambiabile valenza di un materiale così disponibile. Il lamento della Contessa di Folleville per il perduto cappellino può fruirsi per altri distacchi, altre perdite e altre pene, magari meno pretestuose, come quelle amorose. Anche parte della floreale Aria Milord (e cioè l'aria di Lord Sidney) potrà fornire materiale ai sospiri del Gouverneur alle prese con le scappatelle di Ory (qui con procedimento inverso: dagli affanni amorosi si va a quelli, per così dire, domestici). Lo stesso si dica dell'Aria di Don Profondo divenuta Air de Raimbaud. Nemmeno il Gran Pezzo Concertato andò perduto, confluyendo nel Finale Primo del *Comte Ory*. Ciò che rimase sepolto per oltre un secolo fu l'altro versante della partitura, quello del canto di Corinna a cui non fu trovata, né sarebbe stato facile, leggittima collocazione. Fu così che, complice Madama Rossini, che regalò l'autografo ad uno dei suoi medici curanti, quei pezzi furono rite-

nuti perduti e addirittura distrutti dall'autore. Il loro luminoso recupero è tra i grandi eventi musicali del secolo che si chiude. E forse, anche in questa vicenda di eclissi e riapparizioni folgoranti di un prodotto 'di occasione' (come lo furono per secoli i più grandi capolavori), è possibile cogliere un messaggio, amaro e consolante insieme, sui destini della musica e su quelli di chi la musica produce e riproduce.

Bruno Cagli

¹ «Costante al tuo fianco / Per queste pendici / I gigli felici / Rinascere vedrò». Così Teti ne *Le nozze di Teti, e di Peleo*, Sc. IV.

² «Il Giornale delle Due Sicilie», 5 gennaio 1822.

³ Giuseppe Radiciotti, *Gioachino Rossini. Vita documentata. Opere ed influenza su l'arte*, 3 voll., Tivoli, Arti Grafiche Aldo Chicca, 1927-1929, II, pp. 19-21.

⁴ *Gioachino Rossini. Lettere e Documenti*, a cura di Bruno Cagli e Sergio Ragni, Pesaro, Fondazione Rossini, 1992, II, p. 195.

⁵ *Gioachino Rossini. Lettere e Documenti*, cit., II, p. 336.

⁶ Un elenco in Janet Johnson, *A lost Rossini opera recovered: Il viaggio a Reims*, in «Bollettino del Centro rossiniano di studi», (XXIII) 1984, nn. 1-3, p. 8.

The happy lilies

1. *The presiding genius of history, who orders the destinies of kingdoms and of lands, of sovereigns and of subjects, ordained that Rossini's fortunes should be closely bound up with those of the Bourbons, the "last" Bourbons: firstly those of Naples, then those of France. After having witnessed, as a child, invasions, changes of régime and restorations (both revolutionary and post-revolutionary), and after having suffered all the traumas they occasioned by involving various members of his family, the very young but already very famous Rossini, at 23 years of age, perhaps felt that he could hope to enjoy a period of peace and prosperity at the court of Joachim Murat. In fact, when Domenico Barbaja, impresario of the Theatres Royal, summoned him to Naples, Rossini would have had to write his operas for Murat. The opening bars of this "musical servitude" were decidedly out of tune and out of time. In fact, on the 15 April 1815, at the Teatro Contavalli in Bologna, Rossini had solemnly conducted a Hymn to Independence which, to a text by Giambattista Giusti, paid lip service to those ideologies which Murat was sheltering behind in the attempt to save his throne. Rossini's aim, rather than paying tribute to Italy and her destiny, might well have been simply to try to ingratiate himself with the King of Naples a few days before setting off to that city. Destiny decided otherwise (and consequently the unfortunate Hymn was*

*hurriedly made to disappear, so successfully that no trace of the music can be found today). In little more than a month everything had changed: Murat had lost his battle, his throne and his life and in his place the Bourbon King, Ferdinando IV, had made his triumphal re-entry into Naples. It was an uncertain moment for Rossini's contract and a worse one for the theatrical life of the musical capital of Italy, as Naples was in those days, but the re-instated sovereign (having perhaps learned wisdom from his mistakes in the days following his own previous restoration) behaved like an enlightened despot. All contracts remained valid and nothing was changed, in the feverish activity of the Royal Theatres, apart from the worthy people to whom the homages and scenic cantatas were dedicated. After a very brief delay, therefore, Rossini was able to reach Naples and begin his seven-year residence, rich in successes, masterpieces and satisfactions. All this under the protecting shade of the «gigli felici»,¹ the happy lilies of the Bourbon coat-of-arms which he would extol in no fewer than five scenic cantatas, all auguring health and wealth to the sovereigns and people of Naples. The last of these cantatas, *La Riconoscenza*, singularly appropriate in its title («Gratitude»), mounted on the eve of his departure for Vienna, celebrated not only the King, but also Naples and Rossini himself, whose «magical genius», in its impending change*

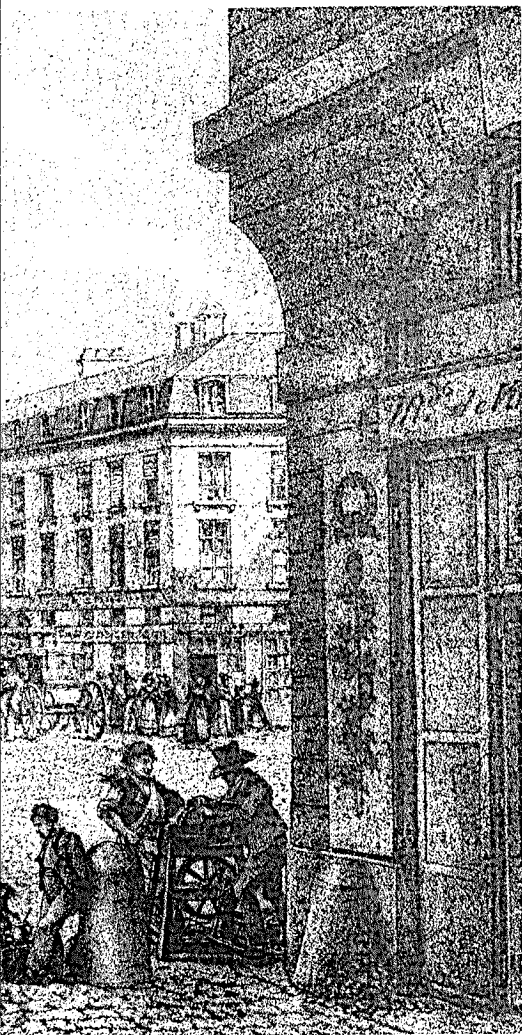


Veduta esterna del Théâtre Italien. Litografia di Bacler d'Albe (Collezione Cavallari, Milano)

be succeeded by a different King, and the Bourbon lilies of Naples would be replaced by others.

*of climate, was about to «widen the boundaries of theatrical beauties» («ad estendere i confini delle teatrali bellezze»).*² The «Giornale delle Due Sicilie» naturally hoped to see him return to Naples crowned with new laurels. However, since neither celebratory cantatas nor newspaper editors can alter the course of history, Rossini's Neapolitan period would end here. Ferdinando would

2. His Viennese triumphs and the conspicuous sums of money he earned in London could not distract Rossini from the attractions, irresistibly seductive as no others could be, of Paris. First passing through there in November 1823 on his way to London, Rossini set press and society buzzing with rumours, he was lionized by the beau monde and by opera lovers and irresistibly attractive



promises were made him. On the 16th of the month a hundred and fifty important people including «the most illustrious names from the worlds of art and letters» acclaimed him at a banquet at Du Veau qui tette, a restaurant which for the occasion was decorated with medallions and garlands of flowers «bearing in letters of gold the titles of his operas». ³ Greeted on his entrance by the Overture to *La gazza ladra* which was followed by other extracts from his works during the course of the meal, Rossini was lauded by spee-

ches and poems and in a final series of toasts which associated his name with those most glorious in the history of opera, from Gluck to Grétry, from Paisiello to Mozart, in an attempt to bring all the traditions of Europe together. Taking their cue from this evening, Scribe and Mazères wrote a satirical vaudeville entitled *Rossini à Paris, ou le grand dîner* (*Rossini in Paris, or the great dinner*) which opened to the most clamorous publicity scarcely thirteen days after the banquet had taken place. The stage, therefore, took real life as its model, and not only on this occasion. A few years later, the cosmopolitan *Finale to Il viaggio a Reims* would to some extent repeat the festive conclusion to that evening, which must certainly have put the final seal on the determination of the court to do everything in its power to get hold of Rossini. And who can tell whether or not the memory of that event may not in some way have acted as an inspiration to the librettist Balocchi and to the composer himself!

3. Meanwhile the theatre of history was preparing other surprises. At that time France was ruled by another Bourbon monarch, Louis XVIII, whose initial moderation had been transformed into reactionary severity after the assassination of his nephew, that very Duc de Berry who had married Maria Carolina, grand-daughter of Ferdinando I and daughter of the future Francesco I of Naples, a dynastic marriage that Rossini had celebrated on the 24 April 1816 at the Teatro del Fondo with his second Neapolitan cantata, *Le nozze di Teti, e di Peleo*. And so the Bourbon lilies had once more been bespattered with blood, a sinister presage of the imminent end of a dynasty that had decided the fortunes of Europe for centuries. The omen was not recognized as such, for

when Louis XVIII died he was succeeded by his brother, the Comte D'Artois, who took the name of Charles X. The new King was Rossini's great patron and the composer's French fortunes would be intimately connected with him.

To tell the truth there had already been a first notion of getting Rossini to write for the Parisian theatres as early as 1818, but only much later were formal overtures made, and these were hurried up when the composer finally arrived in Paris. A few days before he left for London, the government succeeded in obtaining an initial agreement for a grand opéra and for another opera destined for the Théâtre Italien. This sketch of a contract, signed on the 1 December 1823, added a clause opening up vistas of a much more serious obligation: «M.r Rossini will undertake to fulfil such functions as His Majesty will be pleased to honour him with in admitting him to his service» («M.r Rossini S'engagera a remplir Telles Fonctions dont Sa Majesté voudroit bien l'honorer en l'attachant à Son Service»).⁴ A first formal contract was signed at the Embassy in London on the 27 February 1824. This text, which was immediately sent by the French Ambassador in London, the Prince de Polignac, to Jacques-Alexandre Lauriston, Minister of the Maison du Roi, which controlled the destinies both of the Opéra and the Théâtre Italien, was never really put into practice, since it was replaced by another, vaster contract which was demanded by the new administration set up under Charles X. This was dated 25 November 1824 and was signed by the Vicomte de La Rochefoucauld, who had in the meantime become the head of the Department of Fine Arts and the new Director General of the Opéra. As it happened, even after this new contract they went on devising more new

duties for Rossini until the eve of the first performance of *Guillaume Tell* when, after he had gone so far as to suspend the rehearsals for the opera, the composer succeeded in getting for himself an agreement the likes of which none of his predecessors had ever been able to obtain. If this last contract had remained valid and had not been rendered null and void by the King's fall from power, then Rossini would have been obliged to furnish, after *Tell*, a conspicuous number of other masterpieces!

4. Apart from his titles (such as that of General Inspector of Singing, which was given to him in 1826) and the management of the Théâtre Italien, Rossini's main duty was, finally, to write for the Parisian theatres and above all to supply operas to the Académie Royale de Musique, otherwise known as the Opéra. However, whilst he managed to get more and more new concessions and whilst the public and the press awaited the new works with an ever-increasing fever of anxiety, Rossini kept putting off his first appearance in the world's leading temple of music. In spite of his apparent facility in composition, he had already begun to experience difficulties in his relationship to his art at the time of *La pietra del paragone*, and in Naples there had been many examples of such crises; his problems had assumed more dramatic proportions when he found himself faced with having to test his powers in a genre quite new to him, and a rigorously hidebound one: a grand-Opéra, in a foreign language and having to reckon with a particularly demanding audience and a press well-trained in battle. And so he seized every excuse for delay. For months and months the composer toyed with various projects without realizing any of them, in which he was aided by the bureaucracy of the Parisian

theatres and by external circumstances. One of these, that fell into his lap from the Bourbon skies, was the invitation to compose a «petite pièce» as his contribution to the celebrations organized in 1825 to solemnize the coronation of Charles X, which, in a revival of ancient practice, was to take place in the cathedral at Reims. «Petite pièce» - a short piece: this is the rather modest term used by the Administration of the Opéra when writing on the 24 April of that year to placate the possible wrath of the Vicomte, referring to the motive of a possible delay to Rossini's projected opera *Le vieux de la montagne*:

Il est encore vrai que vous avez ordonné à M.r Rossini, de mettre en musique le Vieux de la Montagne. Si ce Célèbre Compositeur exécutoit vos ordres, son ouvrage pourroit être mis à l'étude...; mais M.r Rossini, compose aussi une petite pièce pour le Sacre; et cette pièce pourra peut-être, retarder la Composition de la première.⁵

*(There again it is true that you have ordered M.r Rossini to set *Le Vieux de la Montagne* to music. If this celebrated composer were to execute your orders, his work could be put into rehearsal... But M.r Rossini is also composing a little piece for the coronation; and this little piece might perhaps delay the composition of the former.)*

*Projects and intentions were one thing, reality would far exceed them. In the event it would be neither the bureaucracy nor the Maison du Roi who laid down the law, but rather Rossini's creative needs. Thus, whilst *Le vieux de la montagne* was shuffled off the stage for ever, the «petite pièce» would turn into a monumental cantata, the composer's last great Italian masterpiece, written for an all-star cast including all the best that Paris could offer at the time. In this way he burst through the boundaries of the pièce d'occasion as it*

might have been imagined that this ought to be, and Rossini's work assumed an importance quite separate from and above that enjoyed by the numerous other works written for the occasion, about a dozen of them, many of which had similar titles.⁶ The whole thing was sparked off by a stroke of genius (of Balocchi's? of Rossini's? or did they hit on it together?) which created a theatrical text / pretext which was also capable of transmitting a message of universality sent by the Monarchy not only to the people of France, but to those of the whole of Europe. All this brought back and brought up to date the old concept of the staged cantata for special occasions which was widely employed between the end of the eighteenth and the beginning of the nineteenth centuries, a repertoire to which Rossini had contributed not only in Naples with his cantatas for the Bourbons, but also, by desire of his friend and patron Metternich, in Verona, during the Congress of the Holy Alliance in 1822.

5. The years between the Revolution and the restoration had produced a spate of additions to the repertoire of the cantata scenica, the staged cantata celebrating births and marriages, restorations of Kings and of régimes, birthdays, name days and state visits. The reason why is obvious and has to do with the rapidity of change in those convulsive years. The Bonaparte family alone had provoked a goodly number, what with births, coronations and conquests. But the Bourbon King had done his part too, with all those comings and goings between Naples and Sicily. The commodity was therefore churned out in vast quantities, however ephemeral it must necessarily have been, destined as it was to be performed, however magnificently, for one night only. From the poetic and dramatic point of view the pieces



Domenico Donzelli (in centro, a sinistra) e Nicholas-Prospér Lévasseur (in basso, a sinistra), primi interpreti de *Il viaggio a Reims* nei ruoli di Cavalier Belfiore e Don Alvaro (Museo teatrale alla Scala, Milano)

were still rather distantly modelled on Metastasio, brought up to date in Rossini's day by the pens of many poets, the greatest of whom was Vincenzo Monti, a master of style, and

equally at home serving one master or passing to another. Amongst such settings as pleasant woods, temples standing amidst trees, or fruitful fields, the cantatas mostly described the doings of the Olympian deities, a few personifications (such as Concord, Peace or Mercy) and perhaps also the Genius of the Place. For this reason a «Genius of France» appears in one of the two cantatas written by Monti for the birth of the Dauphin,

the son of Louis XVI, whereas his place was taken by the «Genius of Austria» in his *Mistico Omaggio* written for La Scala when the Austrians returned in 1815. Normally the length of one act of an opera, these cantatas made full use not only of the chorus, but also of the dancers. Whether they were really dedicated to the subjects they were praising or not, poets and composers were more or less forced to write these works and, in fact, all the well-known composers of the time furnished examples of the genre. Obviously, as Bach had done in his profane cantatas (often commissioned for much less exalted circumstances) the cantata format lent itself readily to all kinds of re-cycling and self-borrowing, and on occasion these very techniques gave birth to the work itself. In fact, on occasion the words alone were commissioned and then applied to music that already existed, even perhaps by various different composers. The reasons for such behaviour are implicit in the purpose for which such works were written; not only grand and pompous, they had no chance of surviving the one performance for which they had been designed. The flexibility by which the same music could be applied to different situations was, on the other hand, guaranteed by the ease with which one could shift the scene from one pleasant spot to another, from one country to another, from one divinity to another and from one circumstance to another. Thus Rossini's *La Riconoscenza* could serve, after Naples, for various occasions (with the composer's complicity or sometimes without it) and was re-vamped as *Il Vero omaggio*, *Il Serto Votivo*, *L'Augurio Felice* and so on. The content of all these cantatas was identical: wishing all the best for the subjects and for their fatherly sovereigns (or governments, if such were the case) whenever the

metaphor of good government was appealed to. The staged cantata in this form enjoyed its last triumphs in connection with Napoleonic classicism or with the current of neoclassicism of which Monti was the greatest exponent. But since the Revolution and Napoleon had not passed by without leaving their traces, what might have worked in 1815 could no longer work ten years later, when it might have seemed old-fashioned to introduce the gods of Olympus onto the stage again. Too many thrones had fallen, too many changes had followed one another and, in spite of all the desire to restore the concept of kingship, people were aware that the new France was now based upon a solid foundation of bankers and businessmen - the bourgeoisie, in fact. So, if on the one hand, they went back to the medieval tradition of a coronation at Reims (the Mass for the occasion was composed by Cherubini) on the other hand, in the entertainments put on to celebrate the event the message to the people was not expressed in antique fustian but in pure amusement. In fact, the majority of the shows were on the lines of Vaudeville, *divertissement* or *comédie*. And in the supreme case of Rossini they even went so far as to mount an opera buffa of Italian origin (described as a *dramma giocoso* on the frontispiece). With all the modifications required by the occasion, it is understood.

6. The drawing up of the libretto was entrusted to Luigi Balocchi, poet and stage director of the *Théâtre Italien* where the opera was meant to be performed. That there should be a cosmopolitan homage to Charles X is ensured by the presence of guests who have arranged to meet at the *Giglio d'Oro* hotel at Plombières with the idea of going on together to Reims to see the coronation. They are the Roman poetess and improviser



Laura Cinti-Damoreau e Giuditta Pasta
(in basso, a destra e al centro), prime
interpreti de *Il viaggio a Reims*. Litogra-
fia Lemericiere su disegno di J. Llanta
(Casa Rossini, Pesaro)

Corinna, the Marchesa Melibea, a
Polish lady, widow of an Italian gen-
eral, the Contessa di Folleville, a
French widow «mad about fashion»
who is travelling with her maid
Modestina (an «inattentive, timid
and slow» girl), the Cavalier Bel-

fiore, a gallant French officer, the Conte di Libenshof, a Russian general «of an impetuous character» and «extremely jealous», Lord Sidney, an English colonel who is in love with Corinna, Don Profondo, a man of letters «mad about antiques», the Barone di Trombonok, a German major «mad about music» and Don Alvaro, a grandee of Spain, who is in love with Melibea. There is no lack of minor characters, such as Don Luigino, the Contessa di Folleville's cousin, and Delia, a Greek orphan who is travelling with Corinna. To these we can add Madama Cortese, «born in the Tyrol, wife of a French merchant» who is the proprietress of the hotel, and then there is the hotel staff, including the physician Don Prudenziio and the housekeeper Maddalena, who comes from Normandy and who looks after the thermal establishment. As can be seen, this varied collection of humanity not only comes from all over the globe - from Spain to Russia, from Rome to England - but also represents different tastes and eccentric inclinations. The fine arts are represented by poetry, music and painting (in which the Cavalier Belfiore dabbles). Like rejected lovers, the fad for fashion or for (false) antiques permits the insertion of well-known figures from traditional comedy into the «dramma giocoso». It is also significant that a hotel and thermal establishment should be chosen as the setting where this collection of characters, awaiting the moment of departure for the festivities, can dedicate themselves to their own amorous intrigues. In fact both Don Alvaro and the Conte di Libenshof are in love with Melibea, whilst Lord Sidney and the Cavalier Belfiore are long-ing to embrace Corinna. Amongst the scenes of love-exchanges there is no lack of allusion to events that were disturbing the world in those days, as when Corinna reassures the

Greek orphan girl as to the future destiny of her country (a thorny point at that time, and Rossini's first opera for the French stage, *Le Siège de Corinthe*, would revolve around that theme). The story unfolds along these lines right up to the decisive coup de théâtre, when the Barone and Zefirino announce that it is impossible to journey on to Reims because in all Plombières there are no longer any horses available for sale or for hire, because of the vast hordes of travellers who have taken them by storm. It is Madama Cortese who takes it upon herself to cheer everyone up, organizing on the spot a banquet in the hotel with music and dancing, to pass the time until the guests all take themselves to Paris the following day, where great festivities are also planned: this is the pretext for the final parade in which everyone can bring his own particular talent to the task of praising the royal family, whose epiphany, after the dances, songs and toasts, can be solemnly celebrated in the improvised poetry of Corinna.

7. And it is Corinna herself, in the context of the story and of the party, whose role is to represent the courtly aspect and convey the message of prosperity to the people. The idea of basing the story on the novel *Corinna ou de l'Italie*, which Madame de Staël had published in 1807, for a libretto in which all the events that take place on stage do seem rather manufactured, was a real stroke of genius on Balocchi's part. Not so much for its dramatic validity (in fact, apart from Corinna herself, there is little in common between the characters of the novel and those of the opera, and very few of the events in the plot are common to both), but rather for its symbolical value. Daughter of Baron Necker, once Minister to Louis XVI, Madame de Staël had voiced rebellion all over Europe

in Napoleon's day and, therefore, in the eyes of the Bourbons, went to the top of the class where loyalty was concerned. At the same time she had personified a culture that rose above nationalism, playing the role of intermediary between France, Italy and Germany both in her private life and as the life and soul of her salon. Her Romantic view of peoples and landscapes was exactly what was wanted to launch a universal message on behalf of the French. This, then, was the authoress, and the character (to some extent autobiographical) was cast in the same mould. Corinna is Italian (coming therefore from the land of music and bel canto), she is a poetess and, furthermore, an improviser. She therefore belongs to that category of artists who mediate between Classical culture and popular culture. The ancient art of improvisation, after its vogue in the Renaissance and its subsequent fall from grace, had been taken up again in the days of Arcadian poetry, but had enjoyed a really fiery revival just at the end of the eighteenth century and the beginning of the nineteenth with the onset of Romanticism with its penchant for "inspiration" and all forms of individualism. During that period, furthermore, several female protagonists distinguished themselves, amongst them Maria Maddalena Morelli and Teresa Bandettini. The former, known by her Arcadian name of Corilla Olimpica, crowned with laurels on the Capitol in 1776, had probably been the direct inspiration for the main character in the novel. In Balocchi's libretto, Corinna introduces the sublime touch with her vocal wonders rather than with her dramatic presence. She is first heard singing offstage when, right in the middle of the Sextet, she puts an end to the mundane wrangling of Melibea's jealous rivals. When she comes onstage she promises that

Greece shall be blessed with peace, before she pins to her bosom one of the «sweet, pretty flowers» that the shy Lord Sidney sends her every day as a pledge of his love. Then, in the Finale, she gives a display of her improvisatory powers by elaborating upon a theme picked out of an urn, which turns out to be nothing less than CHARLES X, KING OF FRANCE. Woman, poetess, singer, muse inspiring and inspired, and incarnation of the eternal feminine, Corinna opens her lips to proclaim at once the new golden age, and universal brotherhood:

*Che un dì rinasca io spero
Dell'aurea età l'albore;
Che degli umani in core
Regni fraterno amor.*

*(I hope that one day
the golden age will dawn again;
that brotherly love will reign
in men's hearts.)*

An allusion to the victory of Christian troops will not be found lacking in this passage, which, even more than the Finale (which is more closely concerned with the figure of the King himself) contains the «message» of the opera:

*Contro i Fedeli ancora
Lotta falcata luna;
Ma al sacro ardir fortuna
Propizia ognor sarà.
Come sul Tebbro e Solima,
Foriera di vittoria,
Simbol di pace e gloria
La Croce splenderà.*

*(Once more the crescent moon
will wage war against the faithful;
but Fortune will shine again
upon our sacred valour.
As on the Tiber and the Solima
presage of victory
symbol of peace and glory
the Cross will shine.)*

*This is not a generalized reference to the crusades. The war of Greek independence, in support of which France, Russia and England had ranged themselves, was not only - as we have mentioned - a problem of scorching topicality (in 1824 Byron had given his life to the cause) but Balocchi's verses are certainly in line with the policies of the new King who, in this field at least, had received no encouragement from his augurs. The destruction of the Ottoman fleet at the battle of Navarino in October 1827 by the combined navies of England, Russia and France would not take place until a year after the first performance of Rossini's *Siège*, whilst the recognition of Greek independence would be ratified by the London protocol in the same year of 1830 that would witness the fall of the Bourbons. Which is as much as to say that, over and above courtly phrases, the audience participating in the first performance of *Il viaggio a Reims* was able to catch the echoes of some of the political intentions of King and government, which also included both ideas of supremacy and of exercising a balance of power in the relationship between nations. These facts also help to explain the patronage and the concessions offered to Rossini, aiming to tie the most famous and popular composer in Europe to the royal household of France. This protection coincided with the parallel aim to make Paris the creative centre of politics, business and the arts. This had certainly not escaped the composer's notice when he in turn decided to move to France «in the shade of the golden lilies». Just as it had certainly not escaped him that the duties arising from such a position would be onerous and risky. This engagement was approached gradually and, apart from his procrastination and changes of mind, with a series of decisions that would,*

*in the long run, prove to be the right ones. The first of these choices was to write *Il viaggio a Reims*.*

8. Rossini had brought his own career in Italy to an end in February 1823 with *Semiramide*, until that date his most carefully thought-out and wide-ranging canvas of an opera, setting an authentic seal upon an epoch, a taste, a style. He could scarcely imagine that, crossing over the Alps, he would ever be able to repeat such an experience. Neither could he dream of repeating it in the form of a comic opera, which he had said farewell to as long ago as 1817, with *La Cenerentola*. Now that he had to undertake different subjects, different conditions, a different type of musical and dramatic involvement, he preferred, as is well known, to do it gradually, adapting for the French stage and the French language first *Maometto II* and then *Mosè in Egitto*. In this path of progress *Il viaggio a Reims* stands out as an exception, a whim. It is still to an Italian libretto, made up of set numbers, some of which very obviously belong to the buffo tradition. A return to the past, therefore. Not completely so, however, and perhaps only apparently so: in fact, he takes the old model but then he painfully re-moulds it, amplifies it, and makes it into a real museum-piece of marvels, so to speak. A process that was made all the easier, where the cast was concerned, by the availability of all the best singers that Paris had to offer, including a group of stars each of whom aimed at doing his best, and having his chance to shine whilst maintaining the necessary balance with the rest of the company (in this sense the balance achieved by librettist and composer is absolutely faultless). Although the show lasts for almost three hours there are only nine musical numbers, comprising four grandiose ensembles, two duets

and three arias. But the architecture of the spectacular ensembles leaves space for the soloists in a way superior to anything that Rossini had previously achieved. The technique is to proceed one way or another by a series of crescendo and piling on of effects, as in the case of the Sextet, which incorporates Corinna's improvisation in strophic format behind the scenes in the middle of the ensemble for six voices. This ensemble brings the first half of the opera to a close, rather as if it were a *Finale*. The second part comes to an end in a similar way with a number that was already presented in its day as a kind of monster, and the monstrosity of which is underlined by its title: *Gran Pezzo Concertato a 14 voci* (Great Concerted Piece for 14 voices). The true heart of the opera, this number is surely unique in the history of musical theatre, even if several of the parts are doubled, and therefore its vastness is partly mere verbal rhetoric. It starts off with an *andante maestoso*, unaccompanied; in other words it begins with what, in the usual Rossinian ensemble, we should expect to find somewhere in the middle. This is because the fourteen-voice ensemble is conceived, in its turn, as a kind of crescendo, gathering momentum, which, after the *andante* and with the arrival of the letter that announces the festivities in Paris that will recompense them all for having missed their journey to Reims, bursts into an almost paroxysmal conclusion.

9. More irregular in its architecture because of the variety of its contents, the *Finale* is the most complex piece ever written by Rossini. In this piece the composer found himself faced with having to organize a number whose principal characteristic was the flaunted *mésalliance* of styles and an unusual heap of interpolated materials: *airs de danse*, popular

tunes, national anthems and songs. The connecting material is, however, always maintained on a high level by the assured and courtly tone of Corinna's verses, and her imposing participation relegates all the rest to an amusing prelude and a mere supporting role. In fact, the vocal exhibition of the representatives of the various nations turns into a delightfully witty series of quotations. It is Corinna's singing that sets the seal on the whole, introducing the epiphany of royalty on stage with the illumination of the sovereigns' portraits. The exaltation of the sovereign nature of the art of singing and the noble style of the music act therefore as the musical and metaphorical equivalent to the political exaltation going on on the stage, and in effect transcend it. Rossini's true message is this: the opera *giocosa* strips off its ornaments one by one and undertakes the exaltation of superior musical values, in this way breaking through all the boundaries defining the various genres. This last Italian opera of Rossini's, not without irony in its contemplation of earthly happenings (rather as if the composer foresaw the doom of those sovereigns teetering on the edge of the abyss) confirms in the end the sovereign and abstract supremacy of the art of singing, and takes on hues of melancholy, regret and nostalgia. Since, if Rossini, having learned from experience something about the tendency of flesh-and-blood sovereigns to fall, was able to guess in some way what would happen to the Bourbon dynasty, he was also quite sure that his own musical era was coming to an end. This explains his difficulty in adjusting to the Parisian musical scene and explains even more his supreme decision, after the fall of Charles X, to retire definitively from the theatre.



Ritratto di Domenico Donzelli, primo interprete de *Il viaggio a Reims* nel ruolo del Cavalier Belfiore. Incisione di Bertini, 1824 (Civica Raccolta di Stampe «A. Bertarelli», Milano)

10. In the light of the above nobody should be surprised by Rossini's behaviour after the first performances of the opera. In spite of its triumphal success and repeated requests for further performances, in the end he withdrew the score after only four performances (19, 23, 25 June and 12 September 1825). Neither would he permit it to be performed at the Opéra where a greater number of spectators might have enjoyed it and where the superhuman efforts of the management might have been justi-

fied. Truth to tell, Rossini must have been afraid, not so much of the bureaucrats of the Maison du Roi, but by the dangerous game that he had been playing, for the work is full of double meanings and is iconoclastic in its essence. Fortunately all this escaped the notice of the august crowned head, who was observed to be bored and longing for the end of this far too long «little piece». The King's musical taste, in fact, cannot have been particularly advanced, and the patronage he accorded to Rossini was justified, as in the case of modern men of the theatre, by the calculated advantages that might accrue from his popularity. If he had been able to read between the lines, Charles X might probably have be-

come suspicious of Rossini, but then perhaps he might have avoided, in July 1830, falling victim to his own small-minded political games. Rossini's theatrical career finished together with his. The music of *Il viaggio* had not, however, disappeared completely. A good half of it, in fact, found its way into the score of *Le comte Ory*. This re-cycling, a rhetorical exercise in itself sublime, is made possible by the interchangeable quality of material that lends itself so readily to the exercise. The lament of the Contessa di Folleville for her lost hat can be put to good use to describe other partings, other losses and other sorrows, arguably less implausible, such as the sorrows of love. Even a section of the florid Aria Milord (that is, Lord Sidney's aria) will provide material for the Gouverneur when he sighs over Ory's amorous exploits (here the procedure is reversed: from the pains of love we pass to the pains of the household, one might say). The same can be said of Don Profondo's aria, which becomes Raimbaud's. Not even the Gran Pezzo Concertato

will be lost, for it will find its way into the Act One Finale of *Le comte Ory*. What lay buried for more than a century was the other aspect of the score, that of Corinna's singing, for which no other context was found, nor could a legitimate context for it easily have been found. And so it came about that, through the agency of Madame Rossini, who gave the autograph score to one of her doctors, those pieces were thought to be lost, or indeed that the composer had destroyed them. Their brilliant recovery is one of the great musical events of the century now drawing to its close. And perhaps, even in this business of the eclipse and the dazzling reappearance of a product designed only for one special occasion (as were the great masterpieces for centuries), we can glimpse a message, bitter and consoling at the same time, about the destinies of music and musicians.

Bruno Cagli

Translation by **Michael Aspinall**

¹ «Costante al tuo fianco / Per queste pendici / I gigli felici / Rinascere vedrò». (Faithfully by your side I shall see these happy lilies be born again on these slopes). So sings Teti in *Le nozze di Teti*, e di Peleo, Scene IV.

² «Il Giornale delle Due Sicilie», 5 January 1822.

³ Giuseppe Radiciotti, Gioachino Rossini. Vita documentata. Opere ed influenza su l'arte, 3 Vols., Tivoli, Arti Grafiche Aldo Chicca, 1927-29, Vol. II, pages 19-21.

⁴ Gioachino Rossini. Lettere e Documenti, edited by Bruno Cagli and Sergio Ragni, Pesaro, Fondazione Rossini, 1992, II, p. 195.

⁵ Gioachino Rossini. Lettere e Documenti, op. cit., II, p. 336.

⁶ A list will be found in Janet Johnson, A lost Rossini opera recovered: *Il viaggio a Reims*, in «Bollettino del Centro rossiniano di studi», (XXIII) 1984, nn. 1-3, p. 8.

Il sogno di un viaggio di prim'estate

Dramma come cantata

«Alcuni Brani / della *Cantata* Il Viaggio a Reims / Mio Autografo G. Rossini», recita la copertina dell'autografo del *Viaggio a Reims* conservato a Roma, presso il Conservatorio di S. Cecilia. Ma il libretto stampato a Parigi per la prima rappresentazione, «Au Théâtre royal Italien, et chez Roullet, Libraire de l'Académie royale de Musique», non ha dubbi: *Il viaggio a Reims, ossia l'Albergo del giglio d'oro* è un dramma giocoso, che nell'annessa e prosastica versione francese diviene addirittura «opéra-comique». Una ragione, per definire cantata un'opera, il trentatreenne maestro l'aveva senza dubbio, derivata sia dall'esperienza personale che dalla conoscenza della prassi musicale italiana e francese. Un solista, un coro e un'orchestra Rossini aveva previsto per due cantate come il bolognese *Pianto di Armonia sulla morte d'Orfeo*, saggio scolastico del 1808, e la veneziana *Morte di Didone* del 1810; ma *Le nozze di Teti, e di Peleo*, azione coreo-drammatica eseguita a Napoli nel '16, al coro e all'orchestra aveva sovrapposto cinque solisti, e il titolo e l'argomento li aveva tratti dall'occasione speciale, il matrimonio di una principessina di Borbone con il duca di Berry. E anche la maggioranza delle altre cantate Rossini le aveva concepite per più voci e per casi di varia ufficialità. Se la cantata per il battesimo del figlio del banchiere Aguado, scritta nel '27, prevedeva due soprani, due tenori e due

bassi accompagnati dal pianoforte, poca meraviglia, in fondo, desta il fatto che appena due anni prima *Il viaggio a Reims*, dramma giocoso in un atto di Luigi Balocchi composto per l'incoronazione di S.M. Carlo X re di Francia ed esigente ben 18 voci, coro e orchestra, al suo disinvoltato autore sembrasse solo una cantata, un'ampia cantata celebrativa non poi tanto diversa da certe altre. La cantata aveva origini italiane, essendo succeduta al madrigale come genere da camera all'inizio del Seicento, e ancora prima di cominciare a passare in Francia nonché altrove aveva saputo maturare ed evolvere, per esempio crescendo il numero delle voci, prestandosi a sostenuti compiti celebrativi, chiamandosi serenata o accademia. E mentre la cantata profana tipica, lirica o umoristica, mitologica o storicheggiante, s'accontentava di una voce e di un basso continuo o accompagnamento tastieristico fino a raggiungere la fiammante *Giovanna D'Arco* di Rossini, le maggiori cantate celebrative di Cimarosa avevano confermato l'altra tendenza omaggiando «la nascita del Real Delfino figlio di Luigi XVI» o «il bramato ritorno di Ferdinando, nostro amabilissimo sovrano», e quelle di Cherubini, dopo essersi sfogate con i vincenti o morrenti generali della rivoluzione francese, avevano poi esaltato il matrimonio di Napoleone, la nascita del Re di Roma, il battesimo del duca di Bordeaux, le stesse nozze fra il Berry e la Borbone che vantavano an-





Corinne au Cap Misène. Incisione di F. Gérard, con dedica dell'autore a Giuditta Pasta. Nelle fattezze di Corinna si suole identificare la figura di Giuditta Pasta, della quale Gérard era devoto ammiratore (Collezione Cavallari, Milano)

che il citato contributo rossiniano. Tempo al tempo, e Berlioz avrebbe celebrato l'inaugurazione delle ferrovie del Nord e Saint-Saëns il fenomeno della luce elettrica, anzi del *Feu céleste*. Non più di tre voci, intanto, il prestigioso Prix de Rome chiedeva che comprendesse la cantata presentata dai concorrenti (giacché loro richiesta), a chiara riprova di una magniloquente tentazione plurivocale un po' troppo compromessa con i plausi rivolti a nascite e matrimoni, a monacazioni e inaugurazioni varie, a delfini battezzati e sovrani incoronati. Alle morti, va da sé, presiedeva musicalmente la messa, nella forma liturgica del *Requiem*, ma la Messa solenne frequentava anche le incoronazioni: e riecco il nome di Cherubini, autore delle due solennità destinate a glorificare l'ascesa al trono sia di Luigi XVIII che di Carlo X.

In odore di cantata, tuttavia *Il viaggio a Reims* non è una cantata. A parte la precisa definizione del libretto e la realtà scenica della prima esecuzione (che dunque fu una normale rappresentazione), l'elenco delle dieci «pièces de circonstance» che popolarono i teatri di Parigi per l'occasione sembra quasi aver bisogno di un'opera in stile italiano: diversi *vaudevilles*, due *opéras-comiques*, una *tragédie*, una *comédie*, un *opéra* francese, un *divertissement* disegnano un quadro pressoché completo dei generi abituali a Parigi, che una presenza operistica italiana in un teatro intitolato allo stile italiano esauriva pienamente. E tanto più se l'autore ne era Gioachino Rossini, l'artista che da oltre un decennio risultava aver rinnovato le fortune

di Cimarosa e Paisiello e guidato il teatro musicale italiano a vertici prima sconosciuti, l'operista che a Parigi era profondamente conosciuto e ammirato (nonché criticato), l'uomo illustre e alla moda che era giunto in città nella tarda estate del 1824 e il 26 novembre aveva assunto la direzione del Théâtre Italien, il compositore da cui più che l'ennesima opera nuova s'attendeva febbrilmente la prima opera scritta per Parigi. Troppo poco il Théâtre Italien aveva sentito di lui, un concerto nel 1814, un'*Italiana in Algeri* eseguita da alcuni dilettanti nel '16, un *Otello* nel '21; e invece *Il viaggio a Reims*, messo in scena il 19 giugno del 1825 al cospetto del re incoronato un paio di settimane prima a Reims e dei palchettisti, replicato il 23 e il 25 giugno per gli spettatori avventizi e il 12 settembre per beneficenza, rappresentò una conoscenza comoda e diretta, efficiente e soddisfacente, degnissima degli unanimi applausi del pubblico e della stampa (da Stendhal a Castil-Blaze). Ma l'uomo alla moda, il musicista del momento, il compositore di una farsa succinta come *Il signor Bruschino* e di un melodramma tragico sterminato come *Semiramide*, la sapeva troppo lunga: opera o cantata che fosse, *Il viaggio a Reims* aveva onorato il suo particolare compito celebrativo e di per sé non aveva quasi più ragione di esistere; e poi pretendeva un tale stuolo di primi cantanti da rovinare ogni florida impresa teatrale, con altrettante grandi voci potendosi allestire quattro opere piuttosto che una. Bastava ritirarne la partitura e vietarne la rappresentazione: immediato il vantaggio per l'autore, che all'epoca attendeva a un'opera poi non realizzata (forse solo abbozzata) dal titolo *La figlia dell'aria* e comunque s'apprestava a rendere i suoi servizi all'Opéra. *Le siège de Corinthe* del '26 rifaceva il *Maometto II* del '20, il *Moïse et Pha-*

raon del '27 rifaceva il *Mosè in Egitto* del '18, e prima dell'estremo, tutto nuovo *Guillaume Tell* del '29 il comico *Comte Ory* del '28 doveva parodiare parecchia musica del ritirato e vietato *Viaggio a Reims*. Fu il colpo decisivo, non certo attenuato da un paio di rappresentazioni generosamente e letteralmente pasticciate che senza il permesso dell'autore ebbero luogo a Parigi nel '48 e a Vienna nel '54 (quivi per il matrimonio di Francesco Giuseppe d'Austria e Lorena, la cui incoronazione praghese sei anni prima s'era avvalsa di un'altra opera celebrativa, la vecchia e mozartiana *Clemenza di Tito* nata nel 1790 per l'incoronazione del bisavolo Leopoldo II e del resto parzialmente eseguita a Parigi proprio nell'estate del 1825). Decisivo, il colpo, ma non finale né fatale, perché dopo i guai della dispersione la partitura è stata ricostruita, l'edizione critica è stata effettuata, lo spettacolo è andato in scena e in sala d'incisione raccogliendo consensi unanimi ed entusiastici. E soprattutto perché la poesia, la musica, il dramma del *Viaggio a Reims*, opera cronologicamente autonoma dal *Comte Ory*, hanno un'originalità estetica e una valenza artistica non meno evidenti di quelle riconosciute a *Tancredi*, al *Barbiere di Siviglia*, alla *Donna del lago*.

Viaggi e locande, prologhi e parate

E' originale, l'opera, a cominciare dal libretto. Luigi Balocchi, un piemontese nato nel 1766 e lungamente attivo al Théâtre Italien di Parigi, non era il solito librettista versatile e fecondo della consuetudine italiana. A quanto pare scrisse solo tre testi teatrali (per Paër e Carafa oltre che per Rossini), nel *Siège de Corinthe* collaborò con Alexandre Soumet e nel *Moïse et Pharaon* con Etienne de Jouy, tradusse in italiano un paio di libretti e un altro, *Robert le diable*



Ritratto di Francesco Graziani, primo interprete de *Il viaggio a Reims* nel ruolo del Barone di Trombonok (Casa Rossini, Pesaro)

di Meyerbeer, lo tradusse in inglese; per il resto, a parte quanto può essere andato perduto, preferì esprimersi nei generi minori della canzonetta e della cantata, e proprio con cantate nel 1802 pianse «la morte del celebre Cimarosa» e nel 1806 celebrò «il ritorno trionfale del gran Napoleone». Alquanto avaro come poeta in proprio, come direttore di scena del Teatro Balocchi non poteva non conoscere il grande repertorio librettistico dell'epoca; e nel concepimento e nella stesura del *Viaggio a Reims*, oltre a coltivare un genere non regolarmente operistico e anzi prossimo alla diletta cantata celebrativa, riuscì ad affermare una

sua originalità drammaturgica nonostante il ricorso a diversi spunti della prassi comica italiana. Sono, questi, l'ambientazione in locali pubblici, alberghi e locande e osterie, e la connessa tematica se non del viaggio reale almeno della psicologia del viaggio (come nell'opera stessa suggeriscono il titolo e il sottotitolo). Un bel precedente rossiniano è quello della *Gazzetta*, dramma giocoso di Giuseppe Palomba dato ai Fiorentini di Napoli nel 1816: il testo comincia con un coro di viaggiatori, Alberto attacca cantando «Ho girato il mondo intero», Doralice e Madama la Rose sono definite viaggiatrici, e se la locanda di Filippo che ospita fra gli altri il napoletano Don Pomponio Storione con la figlia Lisetta sta a Parigi, vorrà dire che anche costoro un viaggio l'hanno bell'e consumato. Del resto Palomba aveva

tratto il libretto da un paio di libretti a loro volta derivati da una commedia di Goldoni, *Il matrimonio per concorso*, che era quasi tutta già ambientata nella locanda dell'Aquila, e sia *La bottega del caffè* che *La locandiera* di Goldoni sono commedie che fin dal titolo segnalano il luogo dell'azione (tanto più che nel primo caso il protagonista è il napoletano Don Marzio e Placida si presenta «in abito di pellegrina»). E' di Goldoni anche *La bella verità*, dramma giocoso musicato da Piccinni e svolto almeno in parte in una locanda, e *L'albergatrice* di Luigi Caruso e *L'albergo incantato* di Giuseppe Mazza sono solo due esempi di una prassi librettistica molto diffusa fra Sette e Ottocento e particolarmente fruttuosa di curiosità sceniche, grazie alla prevedibile varietà di provenienza dei personaggi. Sopra un caffè di piazza S. Marco, a Venezia, si apre la scena dei *Viaggiatori burlati* del maestro Paolo Brambilla, dramma buffo dato al S. Benedetto di Venezia la primavera del 1820: quattro personaggi sono del luogo, ma Don Giuliano Ralla è un «gentiluomo napoletano che molto presume sulla sua beltà» e il Conte Teodoro Tronk è un viaggiatore addirittura danese. E con gli alberghi e le locande basta così, a dispetto per esempio dell'osteria di Marechiaro musicata da Paisiello e dell'osteria portoghese musicata da Cherubini; del resto come con i viaggi e i viaggiatori, a dispetto ulteriore di opere come *Il giramondo* di Leonardo Leo e *Il Turco in Italia* dello stesso Rossini (che Felice Romani aveva tratto dall'omonimo libretto di Caterino Mazzola musicato da Franz Seydelmann).

Perché un altro filone teatro-musicale il poeta del *Viaggio a Reims* poteva aver tenuto presente, avvezzo agli stili francesi com'era e sensibile alle occasioni celebrative come risulta essere stato: quello del testo

d'opera per così dire da parata, retto sull'esibizione consecutiva o anche parallela dei personaggi e inteso come una dimostrazione calcolata ed esemplare di fenomeni, caratteri, tipi, usi e costumi diversi. A parte l'interesse tutto francese per le peculiarità della musica straniera, italiana e tedesca (da confrontare con quella nazionale e magari criticare aspramente), palese ad esempio nelle raccolte strumentali di Couperin, si ricordano le successive entrées dell'opéra-ballet (mutuate dal precedente ballet à entrées), che regolarmente spostano il luogo dell'azione e cambiano i personaggi per spaziare qua e là attraverso il mondo conosciuto: *L'Europe galante* di Campra (1697) viaggia dalla Francia alla Spagna e dall'Italia alla Turchia, e dopo il solito prologo *Les Indes galantes* di Rameau (1735) intitolano i quattro atti *Les Turcs généreux*, *Les Incas de Pérou*, *Les fleurs, fête persane* e *Les sauvages*; dal canto loro, *Les fêtes vénitienes* di Campra (1710) fra gli altri personaggi comprendono una fanciulla veneziana, un cavaliere francese, un soldato napoletano e un principe polacco (in incognito) con un suo cortigiano. A proposito del prologo: autentica passione dell'antica opera francese era il prologo popolato di dei e semidei, eroi e prosopopee, e sempre o preferibilmente in accezione celebrativa. Per restare in compagnia del capostipite Lully, *Alceste* propone le ninfe della Senna e delle Tuileries, *Armide* la Gloire e la Sagesse, *Bellérophon* Apollo e Bacco con Pan e le Muse, *Atys* parecchie entità fra cui le Ore del giorno, e così via fino a frequentissime e stucchevoli allusioni all'indiscussa solarità di Luigi XIV; ma più tardi tale foggia di prologo doveva venir meno, o diradare alquanto presso Rameau, Gluck, Salieri (nel cui *Tarare* cantano il prologo la Natura e tal Genio del fuoco), Cherubini. Non per nul-



Ritratto di Felice Pellegrini, primo interprete de *Il viaggio a Reims* nel ruolo di Don Profondo (Casa Rossini, Pesaro)

la, insomma, per il suo poeta *Il viaggio a Reims* era un dramma giocoso e per il suo musicista una cantata: il «solo atto» che «dura tre ore» (com'ebbe a scrivere Ferdinando Paër a Giambattista Benelli il 2 agosto 1825) era un'opera comica scritta in chiaro stile italiano, poetico e musicale, non esente dall'assunzione di alcuni spunti tipici del genere, e anche una speciale composizione scenica di gusto francese, intrisa di elementi celebrativi, monarchici, nazionalistici e plurinazionalistici; dove l'italica e inesauribile brillantezza delle situazioni e delle musiche, essendo al servizio di tanto omaggio sovrano, si inverava in forme non dissimili dalle entrées dei

balli e delle opere di corte con spiriti affini a quelli dei prologhi encomiastici e moraleggianti. Tanto più che una sua fonte diretta ancorché parziale era stato *Corinne, ou l'Italie*, il romanzo di Mme de Staël risalente al 1807 e divenuto una sorta di simbolo della nuova cultura ottocentesca, francese d'origine e italiana d'ambizione: da lì il personaggio di Corinna e la prassi dell'improvvisazione, la varia casistica geografica dei personaggi e figure come Lord Sidney, Don Profondo e il Conte di Libenskof ricalcate sopra Lord Nevil, il Principe di CastelForte e il Conte d'Erfeuil, e l'innografia finale lievitata sulla cerimonia dell'incoronazione di Corinne. Ultima opera in italiano di Rossini e primo approccio alla sensibilità francese, *Il viaggio a Reims* si presenta dunque come un'opera di circostanza, di pa-

rata o anche di passerella, di significato insieme francese ed europeo, e funge insieme da singolare epilogo della musicalità italiana e da prologo imprevedibile della drammaturgia francese. Infine, è anche il sontuoso prologo musicale di un regno destinato invece al grigiore e alla mediocrità della reazione, concepito come un secentesco e clamoroso prologo d'opera inneggiante a un sovrano davvero grande come il Re Sole e quindi tanto ambizioso quanto, purtroppo, vano e antiquato. Anche per questo, forse, irripetibile: «quantunque abbia piaciuto moltissimo, non è opera che possa darsi spesse volte, atteso il soggetto», apprese il solito Benelli da Marco Bordogni il 26 luglio del 1825.

In perlustrazione fino al sestetto

Dei nove numeri che compongono la partitura del *Viaggio a Reims* (alcuni dei quali composti di più momenti e l'ultimo di molti momenti), passeranno in quella del *Comte Ory* il primo, il secondo, parte del quarto, il quinto, il sesto e il settimo (con interventi di varia ma mai sostanziosa entità): ricordati dai soliti passi recitativi, nella loro totalità i pezzi sono un'introduzione (n. 1), un'aria per la Contessa di Folleville (n. 2), un sestetto (n. 3), una scena e un'aria per Lord Sidney (n. 4), un recitativo e un duetto per Corinna e il Cavalier Belfiore (n. 5), un'aria per Don Profondo (n. 6), un Gran Pezzo Concertato (n. 7), una scena e un duetto per la Marchesa Melibea e il Conte di Libenskof (n. 8), un complesso finale a più voci (n. 9). La cornice è la casa dei bagni di Plombières, all'insegna del Giglio d'oro. Prima della rapida perlustrazione dell'opera, una precisazione doverosa: all'origine di ogni notizia e commento possibile stanno gli scritti di Janet Johnson, dal primo annuncio del 1983 sul «Bollettino del Centro

rossiniano di studi» alla provvida edizione critica. E una semplice informazione: i registri vocali sono attribuiti a seconda dello stile impiegato dall'autore e della personalità dei cantanti creatori.

L'introduzione dell'opera consta di un tipico quadro d'apertura, con due brevi scene solistico-corali affidate l'una a Maddalena (mezzosoprano) e l'altra a Don Prudenzi (basso), ma comprende anche un'aria vera e propria, con presenza corale, per Maddama Cortese (soprano); e s'estende per ben 558 battute. Dopo un passo orchestrale che sembra una sinfonietta tripartita in miniatura, con un attacco vivace e preparatorio, alcune battute composte di accordi larghi in aspetto di corale a quattro parti, infine un motivo brillantissimo destinato a prolungarsi anche sotto le voci imminenti, ecco la conversazione animata prima fra la governante della casa dei bagni e lo stuolo dei servitori, poi fra il medico della stessa con lo stuolo stesso sempre a proposito del grande viaggio a Reims che si sta preparando perché gli avventori dell'albergo possano assistere all'incoronazione del nuovo re di Francia; e quindi l'aria della padrona del luogo di cura, una tirolese maritata a un francese (nel *Comte Ory* sarà la cavatina del tenore protagonista) che esalta il bel giorno del viaggio pur rammaricandosi di non potervi prender parte e raccomanda la buona fama della sua azienda. L'aria, che occupa la terza scena, è di forma tradizionalmente bipartita: «Di vaghi raggi adorno» è la prima parte che, per due quartine di settenari, imposta sul Do magg. un numero per il resto tutto consegnato al Sol magg. e più che un cantabile sembra un arioso punteggiato di colorature; dopo un tempo di mezzo di pochi versi, la caballetta «I forestieri presto sen vanno» sorge sopra quinari doppi accortamente inzeppati di anafore e paral-



Ritratto di Carlo Zucchelli, primo interprete de *Il viaggio a Reims* nel ruolo di Lord Sidney (Casa Rossini, Pesaro)

lelismi nonché chiasmi, e risulta lunga e dialogica col coro, vivacissima di ritmo sopra la prevalente regolarità della croma, ispirata a uno stile vocale che preferendo il canto sillabico, ancorché veloce, a quello melismatico rappresenta una delle caratteristiche più costanti della musica comica italiana. E dunque Madama Cortese, «donna spiritosa ed amabile» creata da Maria Ester Mombelli (che tanti anni prima era stata la prima Lisinga di *Demetrio e Polibio*), ha voce di primadonna buffa, senz'altro accelerata nella sillabazione rispetto alla più discorsiva maniera settecentesca di Paisiello, Cimarosa e Mozart ma abbastanza diversa dall'ormai affermata ma-

niera rossiniana che dopo le prime farse veneziane aveva investito di varia e folta coloratura sia il contralto (per esempio la Isabella dell'*Italiana in Algeri*) sia il soprano (la Fiorilla del *Turco in Italia*).

Come riprova, al negativo, serva l'aria seguente della Contessa di Folleville (soprano), vedovella francese «piena di grazia e di brio, pazza per le mode» (un fenomeno che il simpatico buon senso di Madama Cortese non sa nemmeno cosa sia): due scene di recitativo secco congedano la Madama e introducono prima la Contessa, poi la cameriera Modestina (mezzosoprano), quindi il cugino Don Luigino (tenore); nella scena ulteriore, la sesta dell'atto intero, entrano altri personaggi, Maddalena, il Barone di Trombonok che è un maggiore tedesco fanatico per la musica (buffo di voce nonché di nome)

e Don Prudenziò, ma quando il medico si pone in osservazione della Contessa, svenuta in quanto informata del danno subito dalle sue valigie, il recitativo da secco diventa accompagnato, drammatico, quasi serio, e nonostante l'ambiguità di una parola come «sincope» (che il musico intende quale formula tecnica degna delle citazioni di Mozart, Haydn, Beethoven e Bach), insomma non si fa altro che preparare lo sfogo della rinvenuta damina. L'aria, che nel *Comte Ory* sarà la cavatina della Contessa Adèle, consta tutta di settenari ed è ancora bipartita, in Mi bem. magg.: «Partir, o ciel! Desio» suona la prima parte, abbastanza lenta, frammentata da pause di sgomento, diastematicamente varia, spesso agitata da raffiche di vocalizzi anche per biscrome e semibiscrome, abbellita da acciacature, cadenzata da un coro quanto mai compassionevole; e la cabaletta, «Grazie vi rendo, o Deil!», comincia sopra la seconda quartina che le sarebbe destinata, dopo la prima che funge da tempo di mezzo, ma al primo distico riserva un tono declamatorio e adorno che lo esaurisce in poche battute per rivolgersi poi al secondo, «A tal favor quest'anima», e tramutarlo presto in un Allegro brillantissimo, fitto di quartine, di note puntate, di ascese virtuosistiche, di brevi contrappunti corali, fino al Do acuto ribattuto e all'appoggiatura tripla. Insomma, la grande aria di coloratura è un esempio preclaro del frondoso belcanto rossiniano, che di per sé figura tanto bene per l'altera Semiramide quanto per la commossa Adèle di Formoutiers e per la folle Folleville: è un'aria da primadonna seria, da cui l'arte matura di Rossini non distingue affatto quella comica; e se nulla conta che con la stessa musica una prima contessina pianga ed esulti sul cappellino perduto e ritrovato e una seconda contessina provveda a condire l'amo-

re per il marito lontano con quello per il cugino vicino (con strumentazione diversificata), almeno conterà il fatto che a creare le due parti fu la stessa cantante, Laura Cinti, peraltro destinata a creare tutti gli altri personaggi femminili delle opere francesi del maestro. O anche che il cugino Don Luigino, quando chiamato aiuto per l'amica svenuta, somigli un po' al Don Ottavio del mozartiano *Don Giovanni*, allorquando donna Anna sviene davanti al cadavere del padre commendatore.

Da un assolo a un grande assieme il passo sarebbe lungo, forse eccessivo per l'abituale equilibrio delle forme della drammaturgia rossiniana, ma il sestetto in Do magg. che segue l'aria della Contessa di Folleville evita un'indifferente applicazione degli schemi usuali, visibili ad esempio, a sei voci, nel finale primo della *Pietra del paragone* e nei ben due casi della *Cenerentola*: intanto comincia introducendo in scena i personaggi l'uno dopo l'altro (come tali inoltre assommandoli nel canto), poi ingloba una canzone solistica, e infine dura 554 lunghissime battute. «Sì, di matti una gran gabbia» è l'Allegro giusto in Do magg. del Barone di Trombonok, una quartina di ottonari che chiude la scena ottava e nel libretto potrebbe sembrare un'arietta comica, dal tono vistosamente marziale; la scena nona, tuttavia, fa entrare Don Profondo (buffo) che esprime concetti da recitativo e Don Alvaro (basso) che presenta la Marchesa Melibea (contralto), per cui l'abbozzo d'aria diviene duetto, terzetto e quartetto; nella scena decima fa irruzione il Conte di Libenskoef (tenore), e con quella seguente ritorna Madama Cortese, laonde il sestetto è pronto, da crearsi con due delle voci precedenti e le nuove voci di Felice Pellegrini, Nicholas Prosper Lévasseur, Adelaide Schiassetti e Marco Bordogni. Il quadro sarà pieno di personaggi di-

versi, il maggiore tedesco, l'erudito «fanatico per le antichità», il grande di Spagna innamorato di Melibea, l'appassionata dama polacca vedova di un generale italiano morto «il giorno medesimo delle nozze, in una sorpresa dell'inimico» (appassionata, dunque, e frustrata), il generale russo «d'un carattere impetuoso» e gelosissimo di Alvaro sul cuore di Melibea, infine la padrona di casa; l'azione sarà piena di tensione, causa la sfida lanciata dallo spagnolo contro il russo; e il sestetto è completo dalle parole «Non pavento alcun periglio» dello sfidante, sopra i dispetti della Marchesa, i palpiti della Madama, i furori dello sfidato, l'ironia dei buffi («Bella cosa è in ver l'amore!»), per un assieme lento e composito in La bem. magg., ora in pseudo-canone e ora addirittura in stile di *hoquetus*, sommerso e anzi «sottovoce assai». E' il momento di stasi, di immobilità, di sospensione tipico dei concertati, che dopo il solito passo di raccordo dovrebbe sfociare nella massima confusione della stretta; ma *Il viaggio a Reims* non è un dramma regolare, e da buona opera celebrativa preferisce calmare anziché agitare le acque. Ecco dunque, prelevato da *Corinne, ou l'Italie*, il romanzo di Mme de Staël divenuto celeberrimo, il citato personaggio di Corinna, gloriosa improvvisatrice romana che colorisce di sublime la giocosità dell'intreccio cantando, anzi improvvisando l'Andantino «Arpa gentil, che fida»: una poesia lirica, nell'accezione antica di versi da cantare e accompagnare con la lira (nella fattispecie è l'arpa, invitata anche a una breve toccata a mo' di preludio), un'ode o una canzone, o anche un vero e proprio e legittimo improvviso. Corinna, nome di colei che nella Grecia arcaica era stata maestra o rivale di Pindaro, canta fuori scena, ispirata dalle muse, sopra il suono dell'arpa, e dedicando i numerosi settenari a un te-

ma encomiastico come la speranza dell'età dell'oro (evidentemente propiziata dal nuovo sovrano) e a un tema civile come la profezia della liberazione della Grecia dal dominio turco, svolge in Fa magg. una melodia liquida e tornita, di tessitura centrale e grave, schietta di disegno ma adorna di gruppetti, arpeggi, mordenti, terzine, ideale per l'espressione sublime e la voce scura della creatrice Giuditta Pasta (prima donna assoluta, sia contralto che soprano); il coro degli altri, di per sé solisti e non coristi, prima si sorprende e poi si associa al canto e al suo profondo significato. Infine, la stretta dell'assieme è «A tali accenti, in seno»: la attaccano Libenskoef e Alvaro, già rivali, e la continuano tutti gli altri personaggi eccettuata la lontana e solitaria Corinna, sopra un «più mosso» in tempo dimezzato, ben ritmato e sonoramente orchestrato che asserisce di non aver più dubbi sulla calma e sulla felicità imminenti. Secondo la più autentica tradizione greca, dunque, il canto di Corinna ha prodotto un benefico effetto di catarsi, negli animi di personaggi che erano litigiosi gli uni e comunque innervositi gli altri.

Dal flauto obbligato al colpo inaspettato

Dopo un tanto sestetto che sembra chiudere una prima sezione dell'atto unico, *Il viaggio a Reims* procede con un'aria, un duetto, un'altra aria e un concertato, che sono quattro pezzi idonei a costituire una specie di seconda sezione del tutto. La scena dodicesima introduce Lord Sidney, colonnello inglese segretamente innamorato di Corinna (e da lei ricambiato, assicura la Cortese) e parte destinata al basso Carlo Zucchelli: l'uomo è disperato, come pazzo d'amore, e vorrebbe liberarsi dall'insana passione, ma quando le contadine da lui istruite entrano a portare dei fiori in omaggio a Corinna

Ritratto di Marco Bordogni, primo interprete del *Il viaggio a Reims* nel ruolo del Conte di Libenskoef. Litografia di Grévedon, 1838 (Collezione Cavallari, Milano)



BORDOGNI.

capisce che l'amore può anche essere un sentimento dolce e sereno. Altalenante tra il La magg. e il Fa magg., il pezzo ha luogo mediante un drammatico preludio con flauto obbligato, un robusto recitativo accompagnato, una prima parte d'aria ancora concertata col flauto e molto virtuosistica («Invan strappar dal core»), un brillante intervento corale impostato sopra il ritmo di polacca e una seconda parte d'aria piuttosto mossa e molto estesa. Insomma, quella dell'unico e autentico primo basso dell'opera è un'aria complessivamente seria, giustamente sospesa fra l'animoso Assur di *Semiramide* (nell'Allegro maestoso) e il sincero Gouverneur del *Comte Ory* (il basso che erediterà la cabaletta, dopo lo stesso coro).

Un paio di recitativi secchi, e via, nella scena quindicesima, con il primo dei due duetti dell'opera: il secondo, fra Melibea e Libenskoj, sarà vincente, mentre questo, fra Corinna e Belfiore, perde in amore ma avrà l'onore di passare nel *Comte Ory* (fra tenore e soprano ancora, nonostante il perfido travestimento da suora del Conte). Un breve preludio annuncia e scorta l'ingresso del Cavalier Belfiore, giovane ufficiale francese che corteggia tutte le signore e si diletta di pittura (tenore allora creato da Domenico Donzelli), che corteggia Corinna, finalmente appena comparsa in scena, con un linguaggio aulico e ispirato degno dello stile di Mme de Staël per la tonalità di La magg.: «Nel suo divin sembiante» è la prima sezione a due voci successive, che sfuma nel passo a due voci anche parallele «Un tale eccesso è pegno», sempre nei ranghi della coloratura più fitta; e «Oh! quanto ingannasi» è l'ultima, la stretta che non rinuncia al virtuosismo ma almeno pronuncia il ritmo insistendo sulla quarta sillaba del quinario sdruciolato). Si tratta dunque di una forma tripartita, co-

me nei grandi e lunghi duetti per soprano e tenore o contralto della tradizione seria veneziana, milanese e napoletana, ma senza alcun successo sentimentale proprio come nel futuro *Comte Ory*. E in definitiva il duetto suona come parodia tanto della prosa della colta madama parigina vissuta in Svizzera quanto della musica del fecondo maestro pesarese vivente in Francia, delle esaltazioni poetiche della prima e degli affetti inossidabili del secondo, fra l'altro mediante la scrittura vocale più ramificata e astratta che si possa immaginare. Quanto all'intreccio, nessun dubbio: Corinna è più amica delle muse che dell'amore, sulla più bella e virginea traccia di Pallade Atena, e il presente Cavalier Belfiore rimane scornato proprio come il futuro conte Ory.

Ma la comicità morde il freno, nel dramma giocoso, e scoppia irresistibile nella scena seguente (che il libretto, per errore, numera ancora come quindicesima) in attesa di riscoppiare nella quinta scena del secondo atto del *Comte Ory*. Dove, raccontando la meravigliosa scoperta di una dispensa zeppa di vini squisiti e compiacendosi dei plausi di un coro in ascolto, non perde nulla della sua grande carica musicale, ma nello sviluppo dell'azione fa la bella figura della parentesi, fra l'altro assegnandosi a un personaggio non fondamentale come Raimbaud. Nemmeno Don Profondo è necessario al *Viaggio a Reims*, che tuttavia è opera da parata e non esita a concepire, a fissare molte delle sue scene come siparietti staccati; e inoltre i vini elencati dall'aria di Raimbaud non hanno alcun riferimento con gli altri personaggi mentre gli oggetti elencati, descritti, commentati dall'aria dell'antiquario pluriaccademico sono quelli che lui stesso, lo Spagnolo, la Polacca, la Francese, il Tedesco, l'Inglese, il Francese e il Russo ospiti della casa dei bagni porte-

ranno con sé a Reims, a cominciare dalle «Medaglie incomparabili» del capoverso. Sono, in tutto, diciotto quartine di settenari, quattro dedicate a chi canta («Io!») e due a ciascun altro personaggio dell'opera segnalato secondo la nazionalità a mo' di titolo davanti a ogni inizio delle strofe dispari. Bravo Balocchi, capace di infilare decine e decine di parole rare, spesso sdruciole e tronche, per 72 versi, senza perdere dritta occasione per citare opere letterarie di D'Arlincourt, Byron, Scott e il pittore Horace Vernet; e impagabile Rossini, capace di inventare uno scioglilingua comichissimo mediante uno stile di canto assolutamente buffo, parlante, costituito di suoni e valori detti e ridetti un'infinità di volte sopra un accompagnamento che suona brillante, pungente, minuto ma ostinato proprio come la voce canta buffa, acuta e ripetuta. Dopo tanta prima parte, confermando la tonalità di Mi bem. magg., l'aria prosegue con una cabaletta di venti quinari più svelta nel tempo e anzi sempre più scattante sul concetto del «gran momento» di accorrere a Reims che «è omai vicino». Impagabile, si diceva; ma a pagare questo sommo Rossini, in mezzo ai tanti seguaci definiti rossinisti da Pacini avrebbe potuto essere il devoto Donizetti, che nella cavatina del Dulcamara dell'*Elisir d'amore* («Udite, udite, o rustici») e nel tempo di mezzo del finale secondo di *Don Pasquale* («Di servitù novella»), tanto per fare un paio di esempi applicati al settenario, si ricorderà del tipico procedimento comico sublimato dall'esilarante aria di Don Profondo magari conosciuta mediante l'aria altrettale di Raimbaud. Che come testo sono poi arie di catalogo, nel solco di quella numerologica tradizione settecentesca che aveva toccato il suo vertice con l'aria del Leporello di Mozart.

Donizetti avrà ammirato anche la

stretta del finale primo del *Comte Ory*, forse senza conoscerne l'origine vera. Che posa nella stretta del Gran Pezzo Concertato a 14 voci del *Viaggio a Reims* in La magg. messo a suggello di un'ideale seconda parte dell'opera. Dopo due scene di recitativo secco per cinque personaggi, ecco la feroce notizia recata da Zefirino (tenore) a questi e agli altri che sopraggiungono, secondo la quale l'impossibilità di trovar carrozze vanifica il progetto del viaggio a Reims: «Ah!», esclamano tutti i presenti, per attaccare poi «A tal colpo inaspettato», laborioso assieme a cappella per tante voci accortamente condotte, raccolte e distribuite, lento nonostante i guizzanti vocalizzi anche puntati. Il rimedio lo conosce la saggia Madame Cortese, la benvenuta quattordicesima voce (finalmente) del pezzo che occorre con una lettera in mano, e dopo che Don Profondo l'avrà letta tutti i presenti, convinti di poter celebrare degnamente il re anche a Parigi, si uniranno nella stretta «Tra dolci e cari palpiti». Qualche riferimento: «Ah! qual colpo inaspettato!...» è il capoverso di un terzetto del *Barbiere di Siviglia*, là dove Rosina apprende che Lindoro è il Conte d'Almaviva; il citato assieme a cappella nel *Comte Ory* diventerà un settimino con coro, le cui due parti saranno anch'esse staccate dall'arrivo e dalla lettura di un messaggio; il disegno brillante e spiritoso della stretta farà capolino nella parigina *Fille du régiment* di Donizetti, ai versi «Tous les trois réunis» che avviano la stretta di un terzetto; e di sdruciole palpiti esulta anche in altri momenti *Il viaggio a Reims*, assegnandoli all'«affannato sen» della Contessa di Folleville nella sua cabaletta e nel duetto della Marchesa Melibea con il Conte di Libenskof sentendoli «cari e dolci» più che «dolci e cari», del resto senza mai dimenticare la leggendaria cavatina di Tancredi e i

suoi palpiti penosi.

Fallito il primo duetto d'amore, quello assai improbabile fra la spirituellissima Corinna e il troppo francese e gaudente Cavalier Belfiore, non poteva fallire il secondo, quello anche etnicamente più naturale fra la sensibile Marchesa polacca e l'appassionato conte russo. Chiusa la scena diciannovesima e svolta la scena ventesima sulla conferma del viaggio a Parigi e sulla proposta di un banchetto serale in quel di Plombières, nella scena ventunesima il Barone di Trombonok decide di far da paciere fra Melibea e Libenskof, amante com'è di ogni forma di armonia; e nella successiva i due amorosi ritrovati duettano da par loro. Il recitativo è subito accompagnato, intanto, e dopo qualche accento misticheggiante non poi tanto diverso da quello dell'altro duetto (qua una «nube tenebrosa» cela il vero, là il «velo / de' sacri carmi» nascondeva qualcos'altro), dopo un verso tutto passeggiato («d'opaco orror ingombra ognor la mente»), ecco la prima sezione del regolare duetto tripartito che introduce già tutte le caratteristiche dell'intero pezzo: il tono acceso, esuberante, marcato, sensuale del testo si manifesta in un canto mosso e ritmato, vario nei registri, cadenzato da pause, arricchito e anzi invigorito da scoppiettanti melismi e vocalizzi, fra l'altro quasi mai concorde o comunque parallelo. Era «D'Alma celeste, oh Dio!», Allegro moderato in Do magg. svolto sopra due quartine di settenari, cui seguono «Il mio crudel rigore», Andantino in Mi bem. magg. che non ha nulla del tenero e classico *bicinium* diletto per esempio alla Elena e al Malcolm della *Donna del lago* («Vivere io non potrò»), e la cabaletta «Ah! no, giammai quest'anima», una stessa terzina non molto diversa da quella finale del primo duetto d'amore fra Armida e Rinaldo e destinata a due voci unanimi di sensi ma non certo

di scrittura accordale. Estasiati dai «più cari e dolci palpiti», dopo quello che a Stendhal parve l'apogeo del genere espressivo lungo tutta l'opera, i due escono di scena. Due scene, due scenette recitative introducono il finale dell'opera, con giardino illuminato, tavola imbandita e annuncio di concerto nonché ballo (merito di Trombonok, un po' contraddittoriamente definito «gran professore» e subito dopo «dilettante insigne»).

A più voci e più sensi

Spettacolare, sfarzoso, pubblico e aristocratico insieme, cortigianissimo è il finale del *Viaggio a Reims*, tutto raccolto nella scena venticinquesima. Dopo l'intervento del Coro «L'allegria è un sommo bene», desunto dal *Maometto II*, c'è la musica che descrive l'ingresso di una *troupe* ambulante di cantanti e danzatori oltre che di contadini, contadine e giardinieri. Sonore, maestose, ufficiali e anche eleganti, sorridenti, forse più viennesi che parigine e certo più mozartiane che berlioziane, queste «arie da ballo» per tre gruppi di danzatori (pastori e altri, figure allegoriche, le muse) bastano a fungere da cappello a quanto segue, muovendo dal Fa magg. al Re magg.: sette brevi canzoni che citano inni nazionali o simulano espressioni nazionali, con recitativi e riprese corali dei ritornelli, sopra strofe isometriche che spaziano dal quinario all'ottonario; un'improvvisazione di Corinna; un coro all'unisono sull'aria francese «Vive Henry Quatre» che inneggia al primo dei Borboni di Francia e una doppia serie di danza e variazione sul tema; un assieme finale. Apre la serie delle canzoni il Barone di Trombonok, con l'*Inno tedesco* «Or che regna fra le genti» che ricanta il *Kaiserlied* (1797) di Haydn, ovvero l'inno nazionale austriaco, e suona severo e decoroso, lento e grave ma anche nobile e

paterno, elogiando la pace fra i popoli europei come forma particolare di armonia. Annunciata «in stil polacco» dal Barone, che come musicista ha l'onore di tenere le fila della cerimonia mediante passi di recitativo (onde recupera la mancanza di arie nel corso dell'opera), la Marchesa Melibea manda il suo elogio «Ai prodi guerrieri» difensori della patria e del trono (compreso il povero e obliato marito?), come *Polacca* italianizzata in Sol magg. vibrante, esaltata, fremente di terzine «sforzate» e forse più soprani-le che contraltile. «Ad libitum» sia l'aria russa richiesta dal Barone al Conte di Libenskoef: ed è l'*Inno russo* «Onore, gloria ed alto omaggio», un canto agile, fervido e slanciato alla volta della duchessa d'Angoulême delfina di Francia, coraggiosa, pietosa e fruttuosa radice di altri sovrani. Segue Don Alvaro, con la *Canzone spagnola* «Omaggio all'augusto duce» che inneggia al duca d'Angoulême delfino di Francia e sopra un canto forte, pugnace, dal sapore perfino popolarresco elogia chi liberò la Spagna dalla guerra civile. Poi tocca a Lord Sidney, che non si ritiene «musicista» (come ogni inglese, secondo Rossini?) e canta solo quanto sa, sul «tuon maggiore» richiesto dal Barone: la *Canzone inglese* «Della real pianta» («Del grand' Enrico» nel libretto) parafrasa l'inno inglese «God save the King» ed elargisce il suo andamento solenne, uniforme, ufficiale al giovane duca di Bordeaux, poco prima che la Contessa di Folleville e il Cavalier Belfiore, rispondendo all'invito del Barone a esprimersi nella tonalità di Do (anzi di Ut, giusta l'usanza dei «galli»), levino la *Canzone francese* «Madre del nuovo Enrico» all'ancor giovane duchessa di Berry madre del duchino, una musica prima graziosa e cameristica, poi improvvisamente penetrata e colorita dal suono della tromba.

Un'altra canzone a due voci è la *Tirololese* in Mi bem. magg. che il Barone si guadagna da Madama Cortese e da Don Profondo, «Più vivace e più fecondo / Un sì giocondo»: così l'albergatrice complimenta il Giglio d'oro simbolo dei Borboni, mentre l'erudito si limita a lodare la bellezza del giorno; e se il soprano salta alla maniera appunto tirololese e il buffo sale fino al Sol acuto alla maniera baritonale, le due voci si muovono sovrapposte ma con accorta alternanza di figurazioni ornamentali.

«Corinna, or spetta a voi», dice il Barone, nell'entusiasmo dei presenti, in particolare dell'innamorato Lord Sidney, e nel pudibondo timore dell'interessata. Che poi cede al nobile invito, invece, e si ritira dichiarando di rimanere in attesa di una proposta donde far levare il volo alla sua improvvisazione. Preceduti da un bel passo per orchestra d'archi, denso e affettuoso, i presenti si sbizzarriscono a inventar soggetti, Giovanna d'Arco per l'eroica Melibea, il cittadino di Reims per la borghese Madama Cortese, Clodoveo ovvero sia uno dei più antichi re dei Franchi per il dotto Don Profondo, Carlo X re di Francia per il francesissimo Cavalier Belfiore. Dieci biglietti stanno nell'urna, Melibea ne estrae uno che è quello relativo al nuovo re di Francia, si chiama Corinna che viene informata, e la lirica poetessa è pronta ad attaccare il suo secondo *Improviso*. «All'ombra amena / del GIGLIO D'OR» sono i primi due dei sessanta versi del brano, quindici quartine di quinari che non possono tacere il nome di Tito, il sovrano clemente per antonomasia, e alternano il La magg. e il Fa diesis min. nelle lande sconfinite di una melodia vaga, liquida, adorna, ispirata, degna di un'autentica sacerdotessa della poesia, anche della poesia civile (insomma di un vate al femminile). Nessun coro può riprendere

tanta improvvisazione, ma tutto il coro dei presenti può inneggiare un'ultima volta alla Francia e al suo «prode Regnator», con l'estremo ma evidente solismo del Cavalier Belfiore che, oltre ad aver concepito il soggetto del canto, è anche quel primo tenore che nel corso dell'opera non ha cantato aria alcuna (e nel libretto è segnalato quanto meno come corifeo).

«Per onorar di Francia il regnator novello, / di cantor franchi ed itali univasi un drappello. / Chi ne guidava il coro? Tuo fu l'onor primiero. / Non men de la tua patria te cole il suol straniero» recita l'undicesima strofa di una poesia dedicata a Giuditta Pasta, la creatrice della parte di Corinna, e pubblicata anonima nel 1829 sulla rivista «I teatri». Guida dell'assieme del *Viaggio a Reims*, appunto, e non affatto protagonista assoluta. L'occasione era un'opera speciale, un'opera collettiva atteggiata a cantata celebrativa, e con tanti o troppi artisti impegnati, del resto convocati soprattutto per rappresentare gli omaggi dei popoli europei al nuovo re di Francia, i protagonisti veraci non potevano che esser due: Carlo X, di cui tuttavia si narra che la sera del 19 giugno 1825 s'annoiasse a morte, ad ascoltare le ennesime lodi della sua persona; e Gioachino Rossini, che con la complicità di Balocchi aveva intitolato la sua opera cortigiana a un viaggio non effettuato ma solo sognato, e le lodi della monarchia le aveva innalzate presso una borghesissima casa de' bagni nella prima stagione della villeggiatura, all'ombra di un giglio d'oro anche senza maiuscole (e fra l'altro, per quel che importa, sotto la sorveglianza di un medico incapace nonché imprudente nonostante il nome). E per colmo di ironia a un'ardente patriota come la Marchesa Melibea aveva assegnato come amante il feroce Conte di Libenskof, un probabile rappresentante della

truce oppressione della Russia sulla povera Polonia; e quando aveva fatto vaticinare a Corinna la liberazione della Grecia dalla micidiale dominazione turca, nell'orchestra della stretta immediatamente successiva aveva anche fatto suonare i chiassosi, coloriti e simpatici strumenti della banda turca. Triangolo, grancassa e piatti, sopra un testo che esalta «la dolce calma» e per una musica invero elettrica e frenetica più che pacifica e serena. Del resto, nel '29 Rossini avrebbe smesso di comporre per il teatro e pochi giorni dopo la prima di *Guillaume Tell* sarebbe tornato a Bologna; e nel '30 Carlo X sarebbe stato costretto ad abdicare e a fuggire a Londra. Altro che viaggio a Reims.

Piero Mioli

Ritratto di Laura Cinti-Damoreau, prima interprete de *Il viaggio a Reims* nel ruolo della Contessa di Folleville (Casa Rossini, Pesaro)



M^{lle} DAMOREAU-CINTI.

de l'Opéra-Royal de Musique

Tout le monde

Paris, chez l'Éditeur, chez l'Éditeur

Dream of a late summer journey

Drama as Cantata

«Some numbers / from the Cantata Il viaggio a Reims / My Autograph / G. Rossini»: so reads the front cover of the autograph score of Il viaggio a Reims to be found at the Conservatorio di Santa Cecilia, Rome. However, the libretto printed in Paris for the first performance, «Au Théâtre royal Italien, et chez Roulet, Libraire de l'Académie royale de Musique» is quite firm: Il viaggio a Reims, ossia l'Albergo del giglio d'oro is a «dramma giocoso» (a comic opera), whereas the French prose translation bound in with it goes so far as to declare that it is an «opéra-comique». The thirty-three-year-old composer must certainly have had a good reason for defining an opera of his as a «cantata», a reason derived both from his personal experience and from his knowledge of Italian and French performing tradition. Rossini had required one soloist, chorus and orchestra for two of his cantatas, the Pianto di Armonia sulla morte di Orfeo, written as a school exercise in 1808, and the Morte di Didone composed in Venice in 1810; but he required five soloists, chorus and orchestra for Le nozze di Teti, e di Peleo, a sung and danced performance given in Naples in 1816, and both title and plot were dictated by the special occasion of the marriage of a young Bourbon princess to the Duc de Berry. The greater part of Rossini's other cantatas were also composed for more than one voice, and for special and differing occasions.

If the cantata for the christening of the banker Aguado's son, written in 1827, called for two sopranos, two tenors and two basses with piano accompaniment, we are not after all very surprised to find that scarcely two years earlier Il viaggio a Reims, «dramma giocoso» in one act by Luigi Balocchi, composed for the coronation of King Charles X of France and requiring no fewer than 18 solo voices, chorus and orchestra, should have been considered a mere cantata by its self-possessed composer, an ample cantata of celebration; not so different, after all, from various others of the genre. The cantata is in its origins an Italian creation, having taken the place of the madrigal as a drawing-room entertainment at the beginning of the seventeenth century, and even before it first began to appear in France, let alone other countries, it had already managed to mature and develop; for example, increasing the number of voices, lending itself to formal celebrations, calling itself «serenata» or «accademia». And whilst the usual secular cantata, whether lyrical, humorous, mythological or semi-historical, made do with one voice and a through-bass or keyboard accompaniment until it finally blossomed into Rossini's blazing Giovanna D'Arco, most of Cimarosa's cantatas of celebration had followed the other tendency, singing the praises of «the birth of the Dauphin, son of King Louis XVI» or «the longed-for return of our beloved Sovereign Ferdinand-

do»; Cherubini's, after he had worked off his enthusiasm for celebrating the victories or the deaths of French Revolution generals, had gone on to exalt in music Napoleon's nuptials, the birth of the King of Rome, the christening of the Duc de Bordeaux, or that very same Berry - Borbone marriage which also boasted Rossini's above-mentioned contribution. With the due passing of time, Berlioz too would sing the praises of the inauguration of the Northern Railway line, and Saint-Saëns the phenomenon of electric light, or rather Feu céleste (celestial fire). These were for no more than three voices, seeing that the prestigious Prix de Rome stipulated this limitation in the cantatas regularly presented by candidates (since these were demanded of them), another clear proof that the format tended to encourage a magnificent employment of large numbers of voices, and this had gradually grown stale after endless paens of praise hymning nuns' vows, births, marriages and various inaugurations, baptisms of Dauphins and crownings of Sovereigns. Needless to say, deaths were presided over musically by the Mass, in the form of a Requiem Mass, but solemn High Mass was also heard at coronations: here Cherubini's name crops up again, for he composed the solemn strains accompanying and glorifying the ascent to the throne of both Louis XVIII and Charles X.

Although it smacks of the cantata, none the less *Il viaggio a Reims* is not a cantata. Apart from the precise definition given by the libretto and the scenic location used in the first performance (which was, therefore, a normal theatrical performance), the list of the ten «occasional pieces» crowding the Parisian stages in honour of the coronation almost seems to lack an opera in the Italian manner: there were various vaudevilles, two opéras-comiques, a tragé-

die, a comédie, a French opéra, and a divertissement - these constitute a practically complete list of the usual Parisian genres, needing only the addition of an Italian opera in a theatre with an Italian-style name to make it absolutely complete. Even more so if the composer were Gioacchino Rossini, the artist who, for over a decade, seemed to have revived the glories of Cimarosa and Paisiello and led Italian opera to heights previously undreamed of, the opera composer who was so deeply admired and well-known (and criticized, too) in Paris, the fashionable celebrity who had arrived in town in the late summer of 1824 and who, on the 26 November, had undertaken the management of the Théâtre Italien, the composer from whom everyone was excitedly awaiting not so much his umpteenth new opera as his first opera especially written for Paris. The Théâtre Italien had heard all too little of his: a concert in 1814, *L'italiana in Algeri* performed by amateurs in 1816, *Otello* in 1821; now *Il viaggio a Reims*, on the other hand, performed on the 19 June 1825 before the King, who had been crowned two weeks earlier in Reims, and the boxholders, repeated on the 23 and 25 June for the general public and on 12 September for charity, represented a conveniently direct way of becoming acquainted with him, efficient and satisfying, more than worthy of the universal applause of public and press (from Stendhal to Castil-Blaze). But the man of mode, the musician of the moment, the composer of both a succinct farce such as *Il signor Bruschino* and an endless tragic melodrama like *Semiramide* was much too canny: opera, cantata, or whatever it might be, *Il viaggio a Reims* had fulfilled its own particular purpose as a musical celebration and had no longer any real reason to continue to exist in its own right; and then it demanded such a

string of first-class singers as might ruin the most flourishing management, for with that number of great voices four operas could be given rather than just one. All he had to do was simply carry off the score and refuse to permit any further performances: this was at once to the composer's advantage, for at the time he was working on an opera that he never finished (and perhaps only sketched out) called *La figlia dell'aria*, and in any case he was about to dedicate his services to the *Opéra*. *Le siège de Corinthe* of 1826 was a re-modelling of the *Maometto II* of 1820, *Moïse et Pharaon* of 1827 was a revised version of the *Mosè in Egitto* of 1818, and before he produced his last work, the entirely new *Guillaume Tell* of 1829, he would parody a lot of music from the withdrawn and forbidden *Viaggio a Reims* in his comic opera *Le comte Ory* of 1828. This was the decisive blow, which was certainly not lessened by a couple of performances liberally and literally cobbled together without the composer's permission that were given in Paris in 1848 and in Vienna in 1854 (in the latter place for the marriage of Franz Joseph Hapsburg Lorena, whose coronation in Prague six years earlier had been celebrated with the performance of another pièce d'occasion, Mozart's old *La Clemenza di Tito*, written in 1790 for the coronation of his great-grandfather Leopold II and, moreover, performed in a cut version in Paris in that very summer of 1825). A decisive blow, then, but neither fatal nor final, because after its unfortunate dispersal the score has been reconstructed, the critical edition has been made, the opera has been performed onstage and in the recording studio, winning universal approval. This is, above all, because the text, the music and the action of *Il viaggio a Reims*, an opera that is chronologically independent of *Le*

comte Ory, have an aesthetic originality and an artistic value no less obvious than those that are recognized in *Tancredi*, *Il barbiere di Siviglia*, and *La donna del lago*.

Journeys and inns, prologues and parades

The originality of the opera starts with the libretto. Luigi Balocchi, a Piedmontese born in 1766 and active for many years at the *Théâtre Italien* in Paris, was not the usual versatile and fertile librettist of Italian theatre tradition. It seems that he only wrote three theatrical pieces (apart from Rossini, for Paër and Carafa), collaborated with Alexandre Soumet on *Le siège de Corinthe* and with Etienne de Jouy on *Moïse et Pharaon*, translated a couple of libretti into Italian and another, Meyerbeer's *Robert le diable*, into English; apart from this, not counting work that might have been lost, he preferred to express himself in the lesser genres of the song and the cantata, and it was with cantatas, in fact, that in 1802 he wept over «the death of the celebrated Cimarosa» and in 1806 celebrated «the triumphant homecoming of the great Napoleon». Although not prolific in original poetic works, as stage director of a theatre Balocchi must have been familiar with the current repertoire in libretti; in his conception and drafting of *Il viaggio a Reims* not only did he cultivate a genre that was not a conventional opera but rather more resembled one of his beloved cantatas of celebration, but he also succeeded in demonstrating a marked originality in the dramatic art, in spite of his resorting to various themes typical of the Italian comic tradition. These are the placing of the action in such public places as hotels, inns and restaurants, and the connecting narrative link of travel - not so much a real journey as the psychology of travel (as the



Ritratto di Giuditta Pasta, prima interprete del *Il viaggio a Reims* nel ruolo di Corinna (Museo teatrale alla Scala, Milano)

title and sub-title of the opera itself suggest). A good Rossinian precedent would be *La Gazzetta*, a dramma giocoso by Giuseppe Palomba written for the Teatro dei Fiorentini, Naples, in 1816: the opera begins with a travellers' chorus, Alberto comes in singing «Ho girato il mondo intero» (I have travelled all over the world), Doralice and Madama La Rose are described as travellers, and if Filippo's hotel where, amongst others, the Neapolitan Don Pomponio Storione is staying with his daughter Lisetta, is in Paris, this means that they too have achieved a nice long journey. Furthermore Palomba had drawn the libretto from a couple of others that in their turn were based on a comedy of Goldoni's, *Il matrimonio per concorso*, the action of which took place almost entirely in the «locanda dell'Aquila», and both Goldoni's *La bottega del caffè* and his *La locandiera* are plays whose titles already give away in what place the action is set (so much so that, in the former, the main character is the Neapolitan Don Marzio, and Placida is introduced «dressed as a pilgrim»). Goldoni's too is *La bella verità*, a dramma giocoso set to music by Piccinni and which takes place at least partly in an inn, and *L'albergatrice* by Luigi Caruso and *L'albergo incantato* by Giuseppe Mazza are but two examples of a widespread practice amongst librettists of the eighteenth and nineteenth centuries - a practice rich in possibilities for novelty in the action, thanks, as might be imagined, to the wide variety of provenance of the characters. I *Viaggiatori burlati* (the tricked travellers), a dramma buffo by Maestro Paolo Brambilla given at the Teatro San Benedetto, Venice in

the spring of 1820, opens in a café in Piazza San Marco: four of the characters are locals, but Don Giuliano Ralla is «a Neapolitan gentleman who is greatly convinced of his own beauty», and Count Teodoro Tronk is a Danish traveller, no less. And let this suffice now where inns and restaurants are concerned, in spite of - for example - the «osteria di Marechiaro» set to music by Paisiello and the «osteria portoghese» set to music by Cherubini; enough, too, of journeys and travellers, again in spite of such operas as *Il Giramondo* by Leonardo Leo and *Il Turco in Italia* by Rossini himself (which Felice Romani had based upon the libretto of the same name by Caterino Mazzolà, set to music by Franz Seydelmann). For the librettist of *Il viaggio a Reims* might have kept in mind another common type in the musical theatre, accustomed as he was to French models and sensitive as he seems to have been to occasions of celebration: the type of opera text that one might describe as «opera of parade», based on the consecutive or even parallel exhibition of the characters and meant as a calculated and even detailed demonstration of different phenomena, characters, types, ways and manners. Apart from the typically French interest in the oddities of foreign, Italian and German music (to be compared with the national variety and, probably, rudely criticized), which is obvious, for example, in the collections of Couperin's instrumental music, we should bear in mind the successive entrées of the opéra-ballet (changed from the earlier ballet à entrées), which regularly shift the scene and change the characters to alight here and there all over the known world: L'Europe galante by Campra (1697) travels from France to Spain and from Italy to Turkey, and after the usual prologue Rameau gives different titles to the four acts of his opera *Les Indes*

galantes (1735): Les Turcs généreux, Les Incas de Pérou, Les fleurs, fêtes persane and Les sauvages; whereas in Les fêtes vénitiennes by Campra (1710) we find amongst the characters a Venetian girl, a French chevalier, a Neapolitan soldier and a Polish prince in incognito accompanied by one of his courtiers. Where the prologue is concerned: one of the passionately popular features of the old French opera was the prologue, crammed with Gods and demigods, heroes and prosopopeia, always, or at least preferably, there to celebrate something. To restrict ourselves to Lully, the father of the genre, his Alceste gives us Nymphs of the Seine and the Tuileries, Armide Glory and Wisdom, Bellérophon Apollo and Bacchus with Pan and the Muses, Atys a number of figures including the Hours of the Day, and so on up to frequent and cloying allusions to the solar nature of Louis XIV; later, however, this spate of prologues was doomed to die away, or to thin out somewhat in the works of Rameau, Gluck, Salieri (in whose Tarare the prologue is sung by Nature and a Genius of Fire), Cherubini. In other words, there were good reasons why *Il viaggio a Reims* should be a drama giocoso to its librettist and a cantata to its composer: this «one act only» that «lasted three hours» (as Ferdinando Paër wrote to Giambattista Benelli on the 2 August 1825) was a comic opera written in a style demonstrably Italian, poetical and musical, not free from the interpolation of typical stereotypes of the genre, but it was also a special stage composition after the French taste, full of celebratory elements, but also of monarchical, national and plurinational features; in which the Italianate, inexhaustibly brilliant wit of the situations and of the music, being at the service of homage to the King, turned into forms not at all dissimilar from the entrées of the old

court ballets and operas, with spirits not so different from those of the laudatory and moralizing prologues. All the more so since one of its direct sources, direct even though partial, was Corinne, ou l'Italie, Mme de Staël's novel dating from 1807, which had become a sort of symbol of the new nineteenth-century culture, French in origin and Italian in ambition: from here comes Corinna and her improvisatory art, the varied geographic origins of the characters and figures like Lord Sidney, Don Profondo and Count Libenskofov echoing the personalities of Lord Nevil, the Prince of Castel-Forte and the Comte d'Erfeuil, and the final hymn raised to celebrated the crowning of Corinne. Rossini's last opera in Italian and his first attempt to please French taste, *Il viaggio a Reims* can therefore be seen as an opera for a great occasion, as an opera of parade or even footlight parade, both French and European in feeling, and at one and the same time it represents a singular epilogue to Italian musicality and an unimaginable prologue to French dramaturgy. Lastly, it is the sumptuous musical prologue to a reign which would be marked by all the greyness and mediocrity of reaction, conceived like a triumphant seventeenth-century opera prologue singing the praises of such a really great Sovereign as the Sun King and, therefore, as ambitious as it is, unfortunately, old-fashioned and empty. For this reason, perhaps, unrepeatable: «however much people liked it, it is not an opera that can be given often, seeing what the subject is» - so learned the usual Benelli from Marco Borodogni on the 26 July, 1825.

A reconnaissance as far as the sextet

Out of the nine numbers making up the score of *Il viaggio a Reims* (some



Ritratto di Maria Amigo, prima interprete de *Il viaggio a Reims* nel ruolo di Delia (Casa Rossini, Pesaro)

of which are divided into different movements and the last of which has many movements), the following will be found included in the score of Le comte Ory: the first, the second, part of the fourth, the fifth, the sixth and the seventh (with various but never substantial interpolations of material). United by the usual passages of recitative, the pieces add up to an

Introduzione (N. 1), an aria for the Contessa di Folleville (N. 2), a sextet (N. 3), a scene and aria for Lord Sidney (N. 4), a recitative and duet for Corinna and the Cavalier Belfiore (N. 5), an aria for Don Profondo (N. 6), a «Gran Pezzo Concertato» (N. 7), a scene and duet for the Marchesa Melibea and the Conte di Libenshof (N. 8), and a complex finale for nine voices (N. 9). The scene is set at the Sign of the Giglio d'oro (the golden lily) at the spa of Plombières. Before rapidly glancing at the opera, I must

put in a word of acknowledgment: the source of any possible information or critical comment is the writings of Janet Johnson, from the first announcement of 1983 in the bulletin of the Centro rossiniano di studi to the provident critical edition. Just one simple comment: I have described the vocal range of the roles according to the style used by the composer and taking into consideration the vocal personalities of the creators. The opening scene of the opera consists of a typical introductory scheme, with two short scenes for soloist and chorus given to Madalena (mezzo-soprano) and Don Prudenzi (bass), but it also contains a fully-fledged aria with chorus for Madama Cortese (soprano); and it lasts for 558 bars. After an orchestral passage that seems to be a miniature overture (sinfonietta) in three parts, with a brilliant attack and exordium, a few bars of broad chords suggesting a four-part chorale, ending in a brilliant tune which will go bubbling on underneath the vocal parts after the singers come in, we come to animated conversational exchanges between, first of all, the housekeeper of the thermal establishment and her band of servants, and then between the doctor of the establishment and those same servants on the same subject: the great journey to Reims that the hotel guests are preparing to undertake so that they can be present at the coronation of the new King of France. This explains why the aria sung by the proprietrix of the spa hotel, a Tyrolese married to a Frenchman (in *Le comte Ory* this will become the entrance aria of the tenor singing the title-role) glorifies this great day of travel although she is unfortunately unable to join the party, and she urges everyone to give her hotel a good name. This aria, constituting the third scene, is in the traditional bipartite form: the first part, «Di vaghi raggi

adorno», for two quatrains of septenarii, leads into C major a number that is otherwise set out in G major, and does not seem so much a cantabile as, rather, an arioso sprinkled with coloratura; after a linking section of just a few bars, the cabaletta «I forestieri presto sen vanno» is built up on double lines of five syllables shrewdly filled up with anaphorae, parallelisms and chiasmi, turning out to seem long, the voice exchanging lines with the chorus, animated in rhythm based upon the prevalent regularity of the quaver, aiming at a vocal style that gives precedence to patter singing, even though very fast, rather than to the melismatic manner, a style representing one of the most constant features of Italian comic music. And so Madama Cortese, «donna spiritosa ed amabile» (a witty and charming woman), created by Maria Ester Mombelli (who so many years previously had created Lisinga in *Demetrio e Polibio*), sings in the style of the prima donna buffa, certainly with quicker patter if we compare it with the more loquacious eighteenth-century manner of Paisiello, Cimarosa and Mozart, but different again from the by that time omnipresent Rossinian manner that, after his first Venetian farces, had enriched with varied and convoluted coloratura both contralto roles (for example, Isabella in *L'Italiana in Algeri*) and soprano roles (*Fiorilla in Il Turco in Italia*).

As confirmation of this, but negative confirmation, comes the following aria for the Countess of Folleville (soprano), a jaunty French widow «full of grace and brio, made about fashion» (piena di grazia e di brio, pazzza per le mode) - a phenomenon totally unknown to the agreeable common sense of Madama Cortese: two scenes in secco recitative get Madama off the stage and introduce firstly the Countess, then the maid Modestina (mezzo-soprano), then the cousin,



Ritratto di Caterina Rossi, prima interprete de *Il viaggio a Reims* nel ruolo di Maddalena (Casa Rossini, Pesaro)

Don Luigino (tenor); in the last scene, the sixth of the act as a whole, other characters enter: Maddalena, the Baron Trombonok, who is a German major mad about music (buffo by voice-type and buffo by nature), and Don Prudenizio, but when the doctor examines the Countess, who has fainted upon learning of the misadventures of her luggage, the secco recitative turns into accompanied recitative, dramatic, almost serious, and despite the ambiguity of a word like «sincope» (syncopation, or a heart-attack) (which the composer

understands as a technical formula worthy of quotations from Mozart, Haydn, Beethoven and Bach), everything conspires - so to speak - to build up to the moment when the Countess will «come to» and begin to let off steam. Her aria, which in Le comte Ory will be the Cavatina of the Countess Adèle, is written entirely in septenarii and is another consisting of two parts, in E flat major: «Partir, O ciel! Desio», the first part, is rather slow, interrupted by panicky pauses, dramatically varied, frequently enlivened by rocketing vocalisation in sixteenth notes and thirty-second notes, embellished with acciaccature, punctuated by interjections from a fairly compassionate

chorus; and the cabaletta, «Grazie vi rendo, o Deil!», begins at the second quatrain that was planned for it, the first being used to set a linking passage; the first couplet, to which a declamatory and ornamental colour is given, is despatched in a few bars to give place to the second, «A tal favor quest'anima», which leads quickly into a brilliant Allegro, thickly strewn with eighth notes, dotted notes, virtuoso passages, brief contrapuntal choral entries, and even repeated high Cs and triple appoggiaturas. In other words, this great coloratura aria is a shining example of luxuriant Rossinian bel canto, which is equally well suited in its style either to the proud Semiramis or the moved Adèle de Formoutiers or for the hysterical Folleville: it is an aria for primadonna seria, which Rossini's art in its maturity does not in any way differentiate from the primadonna comica; and if it is of no importance at all that the same music serves for one Countess to weep and exult over a hat lost and found and for another Countess to season her love for her absent husband with her love for her cousin who is nearby (with some changes in the orchestration), at least it is of some importance that it was the same singer who created both roles - Laura Cinti, destined furthermore to create all the other major female roles in the composer's French operas. Or even that Don Luigino, the cousin, when he calls out for help for the lady when she has fainted, somewhat resembles Don Ottavio in Mozart's Don Giovanni, when Donna Anna faints at the sight of the corpse of her father, the Commendatore.

It might seem a long stride from an aria to a big ensemble, excessively long for the usual formal balance of the forms in Rossinian dramaturgy, but the sextet in C major which follows the Countess of Folleville's aria

defies classification in the usual conventional manner, of which we can find a good example - for six voices - in the first act finale of *La pietra del paragone* and no less than twice in *La Cenerentola*: meanwhile it begins by introducing the characters on stage one after the other (and combining them in song as characters), then evolves into a solo song, and, finally, it lasts for 554 very long bars. «Sì, di matti una gran gabbia» is the Allegro giusto in C major given to the Baron Trombonok, a quatrain of octosyllables closing the eighth scene which, from the libretto, might look like a comic song, of a distinctly martial tone; however, the ninth scene introduces Don Profondo (buffo), whose expressions are typical of recitative, and Don Alvaro (bass) who introduces the Marchesa Melibea (contralto), thus developing what looked like the sketch of an aria into duet, trio and quartet; in the tenth scene Count Libenskof (tenor) bursts in, and in the ensuing scene Madama Cortese comes back on, leaving us ready for the sextet which is built up from two of the voices heard already with the addition of the new voices of Felice Pellegrini, Nicholas Prosper Lévasseur, Adeliade Schiassetti and Marco Bordogni. The stage will be peopled with different characters: the German major; the erudite «antiques fanatic», the grandee of Spain in love with Melibea, the passionate Polish widow of the Italian general «who died on his wedding day, surprised by the enemy» (and so she is frustrated as well as passionate), the Russian general «of a hasty temper», jealous of Alvaro over Melibea's affections, and last but not least the mistress of the inn; the action will be full of tension because of the Spaniard's challenge to the Russian; and the sextet is fully made up starting from the challenger's words «Non pavento alcun periglio», above the Marchesa's catty ob-

servations, Madama's flutterings, the rantings of the challenged Russian and the ironic comments of the two buffi («Bella cosa è in ver l'amore!») («Love's a fine thing!»), the basis for a slow and complex ensemble in A flat major; sometimes in false canon and sometimes even in the hoquetus mode, subdued, even marked «sotto-voce assai» (rather quietly). This is the moment of stasis, of immobility, of suspension typical of those ensembles which, after this passage in which they collect their ideas, ought to burst into the greatest possible confusion in the stretta (quick concluding passage); but *Il viaggio a Reims* is not a conventional drama, and in a manner suitable to a celebratory opera it prefers to cast oil on troubled waters rather than stir them up. Now, therefore, we hear the voice of Corinna, the character whom we have already mentioned as drawn from Corinne, ou l'Italie, Madame de Staël's novel which had become so well-known, a glorious Roman improvvisatrice (poetical improviser) who introduces a touch of the sublime into the plot by singing, or rather «improvising» the Andantino «Arpa gentil, che fida»: a lyrical poem, in the classically accepted sense of verses to be sung and accompanied on the lyre (in the case in point we have a harp, which is also called upon to supply a short toccata by way of prelude), an ode or song, or even an improvisation in the full sense. Corinna, named after the teacher or rival of Pindar in ancient Greece, inspired by the Muses, sings offstage to the sound of the harp, dedicating numerous septenarii to such a eulogistic theme as the hope of a golden age (evidently inspired by the new King) and such a civil theme as the foretelling of the deliverance of Greece from the Turkish oppressor, unfolding a polished and liquid tune in F major, moving in the lower and medium range of

the voice, simple in design but adorned with gruppetti, arpeggi, mordents and triplets, well suited to the sublime expression and the dark voice of Giuditta Pasta (prima donna assoluta, her voice equally at home in the contralto or soprano range); the other soloists, supporting her as if they were choristers, first show their surprise and then associate themselves with the song and with its deep meaning. Lastly, the stretta of the ensemble begins at «A tali accenti, in seno»: the former rivals Libenshof and Alvaro launch into it, and all the other characters keep it going (except the solitary, far-away Corinna) in a più mosso in double time, strongly rhythmical and sonorously orchestrated, impressing us by its confidence in the forthcoming period of quiet and happiness. In the most authentically Greek tradition, therefore, Corinna's singing has produced a beneficially cathartic effect upon the souls of the other characters, some of whom had been fighting and all the others agitated.

From the flute obbligato to the unexpected blow

After a sextet of this weight, which seems to bring to an end the first half of the one-act opera, *Il viaggio a Reims* continues with an aria, a duet, another aria and an ensemble, four pieces that could easily constitute a kind of second act. Scene twelve introduces Lord Sidney, an English colonel secretly in love with Corinna (and loved by her in return, according to Madama Cortese), the role composed for the bass Carlo Zucchelli: the man is in despair, insanely in love, as it were, and would like to rid himself of the mad passion, but when the country girls, rehearsed by him, come in and present flowers to Corinna, he understands that love can also be a sweet and tranquil passion. See-sawing between A major and F major, the piece

is divided into a dramatic prelude with flute obbligato, a robust accompanied recitative, a first part of the aria accompanied by the flute and requiring great virtuosity («Invan strappar dal core»), a brilliant choral intervention using a polonaise rhythm, and a second part, the final section, which is rather quick and very extended. In other words, the aria given to the only authentic primo basso in the opera is essentially a serious aria, reminding us rather of something between the daring Assur in *Semiramide* (in the *Allegro maestoso*) and the sincere Governor of *Le comte Ory* (the bass who would inherit this cabaletta, after the same chorus).

A couple of secco recitatives and off we go, in the fifteenth scene, with the first of the opera's two duets: in the second, between Melibea and Libenskoj, love will triumph, whereas in this one, between Corinna and Belfiore, Cupid will lose but the duet will be honoured with a place in the score of *Le comte Ory* (again between tenor and soprano, though the Count will be slyly disguised as a nun). A brief prelude announces and escorts onstage the Cavalier Belfiore, a young French officer who pays court to all the ladies and is an enthusiastic amateur painter (a tenor role created at the time by Domenico Donzelli), who courts Corinna, who finally appears onstage, in aery and inspired language worthy of the style of Madame de Staël herself, in the key of A major: «Nel suo divin sembiante» is the first section, sung by each voice in turn, which melts into the passage for the two voices together «Un tale eccesso è pegno», in the most florid style throughout; and «Oh! quanto ingannasi» is the last section, the stretta which has its share of virtuosity but at least stresses the rhythm by marking the fourth syllable of each dactylic line of five syllables. We are dealing,

therefore, with a tripartite form like that of the great, long duets for soprano and tenor (or contralto) in the tradition of Venetian, Milanese or Neapolitan opera seria, but with no such sentimental success as the future Comte Ory would bring. And in the last resort the duet sounds like a parody, as much of the prose of the cultured Parisian lady living in Switzerland as of the music of the prolific Pesarese composer living in France, of the poetic ecstasies of the former and the eternal passions of the latter, besides anything else being expressed in the most abstract and tortuous vocal writing that one could possibly imagine. Where the plot is concerned, there is no doubt: Corinna loves the Muses more than she loves Love, taking as her model the beautiful and chaste Pallas Athene, and the Cavalier Belfiore will not get what he wants any more than the future Comte Ory. But in *dramma giocoso* the comic element cannot be reined in, and it bursts out irresistibly in the following scene (to which the libretto gives by mistake the same number as the previous scene, N. 15) as it will, later on, in the fifth scene of the second act of *Le comte Ory*. Here, where it will be used to relate the miraculous discovery of a cellar full of exquisite wines and further making use of a chorus listening in and joining in, the material loses none of its great musical weight, even though as far as the story is concerned it is a mere parenthesis, given, furthermore, to a secondary character, Raimbaud. Don Profondo is not really essential to the story of *Il viaggio a Reims*, either, but then this is an «opera of parade» and does not hesitate to conceive and fix many of its scenes as if they were separate vignettes; and furthermore the wines catalogued in Raimbaud's aria have nothing to do with the other characters, whilst the objects listed, described and com-



Ritratto di Maria Ester Mombelli, prima interprete de *Il viaggio a Reims* nel ruolo di Madama Cortese. Incisione di Sasso, inizio XIX sec. (Museo teatrale alla Scala, Milano)

mentated upon in the aria of the fustily scholastic antiquarian are the very ones that he himself, the Spaniard, the Polish lady, the French lady, the German, the Englishman, the Frenchman and the Russian, all guests at the thermal establishment, will take with them to Reims, beginning with the «medaglie incomparabili» of the opening line. In all there are eighteen quatrains of septe-

narii, four dedicated to the singer («I!») and two each to the other characters in the opera indicated according to their nationality, like a little heading at the beginning of the odd stanzas. Good old Balocchi, capable of including endless dozens of rare words, often dactylic and truncated, for 72 verses, never missing the opportunity for learned quotations from the literary works of D'Arlincourt, Byron, Scott and the painter Horace Vernet; and how priceless Rossini, capable of inventing a hilarious tongue-twister by means of a thoroughly buffo, patter style of singing, made up of sounds and note-

values used over and over again an infinite number of times over an accompaniment that sounds brilliant, biting, detailed though persistent, just as the voice sings out buffa, high and repeating. After this huge first part, confirming the key of E flat major, the aria continues with a cabaletta of twenty quatrains in a faster tempo and, moreover, ever more urgently pressing the idea that the great moment of the journey to Reims draws ever nearer. I said «priceless»: however, amongst the host of imitators, defined «Rossinians» by Pacini, it might have been the loyal Donizetti who paid the price to the supreme Rossini, for in *Dulcamara's Cavatina in L'Elisir d'amore* («Udite, udite, o rustici») and in the central section of the act two finale in *Don Pasquale* («Di servitù novella»), just to quote two examples that involve septenarii, Donizetti would remember the particular sublimated comic procedure of the hilarious aria for Don Profondo, which he might have known through its equally hilarious version, Raimbaud's aria. After all, their texts define these as «catalogue arias», following on in that eighteenth-century numerological tradition which reached its apex in the aria sung by Mozart's Leporello. Donizetti would also have admired the stretta of the act one finale of *Le comte Ory*, perhaps without knowing its true origins. These stem from the stretta of the «Gran Pezzo Concertato» for fourteen voices in *A major* in *Il viaggio a Reims*, which seems to seal off an ideal second half of the opera. After two scenes of secco recitative involving five characters, they and others who come on to join them learn from Zefirino (tenor) the fatal news that the impossibility of finding carriages has put an end to any idea of making a journey to Reims: «Ah!», they all exclaim, going on to launch into «A tal colpo inaspettato», a laborious ensemble a

cappella (unaccompanied), very skillfully written in its use, grouping and distribution of such a large number of voices, slow in pace despite the use of flashing coloratura passages, some of them dotted. It is wise *Madama Cortese* who solves the problem, the welcome fourteenth voice (at last) of the number, who runs in with a letter in her hand, and after *Don Profondo* has read it out to them, all those present, convinced that they can worthily honour the King in Paris too, join together in the stretta «Tra dolci e cari palpiti». A few comparisons: «Ah! qual colpo inaspettato» is the opening line of the trio in *Il barbiere di Siviglia* in which *Rosina* learns that *Lindoro* is the Count *Almaviva*; in *Le comte Ory* the unaccompanied ensemble we have mentioned above will become a septet with chorus, the two parts of which will also be separated by the arrival and reading of a message; the brilliantly witty design of the stretta will pop up again in the Parisian *La Fille du Régiment* of *Donizetti*, at the line «Tous les trois réunis», which open the stretta of a trio; and at other moments *Il viaggio a Reims* exults to the sound of dactylic throbbings, attributing them to the «affannato sen» (the sorrowing bosom) of the Countess of *Folleville* in her cabaletta, and in the duet between the *Marchesa Melibea* and Count *Libenshof* feeling them «cari e dolci» rather than «dolci e cari», without ever losing sight, furthermore, of *Tancredi's* legendary *Cavatina* with its «palpiti penosi», its sad throbbings.

Seeing that the first love duet did not succeed in striking fire in the lady's heart - it was not likely that the highly spiritual *Corinna* would be won by the too French and too jolly *Cavalier Belfiore* - the second had to hit its mark, seeing also that it is more ethnically natural, being between the sensitive Polish *Marchesa*

and the passionate Russian Count. When the nineteenth scene is over, the twentieth deals with the confirmation of the journey to Paris and the proposal of an evening banquet at Plombières. In the twenty-first scene Baron Trombonok decides to act as peacemaker between Melibea and Libenskof, as he loves every kind of harmony; and in the following scene the reconciled lovers bill and coo in duet as only they can. The recitative is orchestrally accompanied from the beginning, and after a few vague utterances not so very different from the other duet (here a «nube tenebrosa» - a threatening cloud - conceals the truth, there «il velo de' sacri carmi» - the veil of the holy poems - concealed something else), after a florid line («d'opaco orror ingombra ognor la mente»), the first part of the regular tripartite duet already introduces all the characteristics of the entire number: the exalted, exuberant, insistent and sensual tone of the words is expressed in an agitated and rhythmical vocal line, contrasting the registers, interspersed with pauses, enriched - invigorated, rather - with scintillating melismata and vocalizzi, furthermore hardly ever together or parallel. It was «D'Alma celeste, oh Dio!», an Allegro moderato in C major to two quatrains of septenarii, followed by «Il mio crudel rigore», an Andantino in E flat major which has none of the tender, classical bicinium so dear, for example, to Elena and Malcolm in *La donna del lago* («Vivere io non potrò»), and the cabaletta «Ah! no, giammai quest'anima», which does not differ so much from the third part of the first love duet between Armida and Rinaldo, and intended for two voices sharing the same feelings but certainly not sharing the same chordal writing.

In ecstasy and in prey to the sweetest palpitations («più cari e dolci pal-

piti»), the two lovers go off, after what seemed to Stendhal the height of expressiveness reached during the opera. Two scenes, two little scenes in recitative introduce the finale of the opera with illuminated garden, table laid and both a concert and a ballet announced (thanks to Trombonok, who is somewhat confusingly described both as a «great professor» and immediately afterwards as a «distinguished amateur»).

Many voices, many meanings

The finale to *Il viaggio a Reims* - spectacular, luxuriant, at once public and aristocratic, courtier-like - all takes place in scene twenty-five. After the chorus piece «L'allegria è un sommo bene», taken from *Maometto II*, we have the pages accompanying the entrance of a travelling troupe of singers and dancers as well as peasants and gardeners. These «arie da ballo» for three groups of dancers (shepherds and others, allegorical figures, the Muses) are sonorous, majestic, official and also elegant and smiling, perhaps more Viennese than Parisian and certainly more reminiscent of Mozart than of Berlioz, and they are a suitable preamble to what follows, moving from F major to D major: seven short songs quoting national anthems or imitating nationalist sentiments, with recitatives and choral repetitions of the ritornelli, setting of isometric verses ranging from lines of five to eight syllables; an improvisation by Corinna; a unison chorus on the French song «Vive Henri Quatre» praising the first Bourbon King of France, and a double set of dances and variations upon a theme; then a final ensemble. Baron Trombonok opens the series of songs with the *Inno tedesco* (German hymn) «Or che regna fra le genti» which is a re-working of Haydn's *Kaiserlied* (1797), otherwise the Austrian national anthem, which sounds severe and proper,

slow and solemn but also noble and paternal, praising peace between the peoples of Europe as a particular form of harmony. As a musician the baron has the honour of linking the various numbers in the entertainment in passages of recitative, compensating him for the lack of an aria proper in the opera, and he announces a piece «in the Polish style» from the Marchesa Melibea, who dedicates her panegyric «Ai prodi guerrieri» to the defenders of her country and its King (including her poor, forgotten husband?); it is a polonaise that has been Italianized, in G major, vibrant, elated, bristling with stressed triplets and perhaps lying more in the soprano than the contralto range. The Baron invites Count Libenshof to sing a Russian song *ad libitum*: he obliges with the Russian hymn «Onore, gloria ed alto omaggio», an agile, fervid and bold song dedicated to the Duchesse d'Angoulême, dauphin of France, courageous, pious and the fruitful fountain-head of future sovereigns. Don Alvaro follows with the Spanish song «Omaggio all'augusto duce» which sings the praises of the Duc d'Angoulême, dauphin of France, and the forceful, aggressive and even folklorish tune praises the man who freed Spain from civil war. Now it is the turn of Lord Sidney, who does not claim to be musical (perhaps Rossini thought that Englishmen were never musical?) and sings the only song he knows, in the major key requested by the Baron: the canzone inglese «Della real pianta» (which the libretto gives as «Del grand' Enrico») is a paraphrase of the English national anthem «God save the King» and its solemn, even and official strains praise the young Duc de Bordeaux; soon thereafter the Countess of Folleville and the Cavalier Belfiore, responding to the Baron's invitation to them to express themselves in the key of C («Do» rather

than «Ut», the French usage), dedicate the canzone francese «Madre del nuovo Enrico» to the still young Duchesse de Berry, mother of the young Duke, the music beginning delicately in a chamber style, then suddenly taking colour from the penetrating sounds of the trumpet. Another duet is the Tirolese in E flat major which the Baron coaxes out of Madama Cortese and Don Profondo, «Più vivace e più fecondo / un sì giocondo»: in this way the proprietrix of the hotel gracefully compliments the golden lily, symbol of the Bourbons, whilst the antiquarian limits himself to praising the beautiful day; and if the soprano sings leaps in the approved Tyrolese manner and the buffo reaches the high G of the baritone, the two voices blend together but with a skilful alternating of ornamental figures. «Corinna, now it's your turn» announces the Baron, to the delight of all present, particularly the enamoured Lord Sidney; Corinna herself shows a maidenly modesty. Then she yields to the aristocratic invitation, and goes off to await the proposal of a theme to inspire her improvisation. A densely and lovingly scored passage for the strings in the orchestra introduces a scene in which everyone goes nearly mad trying to suggest a subject: the heroic Melibea suggests Joan of Arc, the middle-class Madama Cortese the citizen of Reims, the learned Don Profondo wants Clodoveo, who turns out to be one of the most ancient Kings of France, whereas the pluri-Gallic Cavalier Belfiore opts for Charles X of France. There are ten scraps of paper in the urn, Melibea pulls one out and announces that the subject will be the new King of France, Corinna is called in and told of the choice of subject, and the lyric poetess is all set to begin her second improvisation. «All'ombra amena / del GIGLIO D'OR» - these are the first two of the sixty lines of the piece,

fifteen quatrains of five syllable lines which cannot help but mention Titus, the sovereign merciful above all others; the keys of A major and F sharp minor alternate, in the infinite landscape of a melody at the same time vague, liquid, ornamental and inspired, worthy of a true priestess of poetry, worthy too of municipal poetry (of a female bard, so to speak). No chorus could echo such an improvisation, but everyone present can join together for one last hymn of praise to France and her worthy Sovereign, with a last but not noteworthy solo burst for the Cavalier Belfiore who had not only chosen the subject of the song, but who, as primo tenore, has not had a solo aria in the entire course of the opera (in the libretto he is briefly mentioned as if he were one of the chorus).

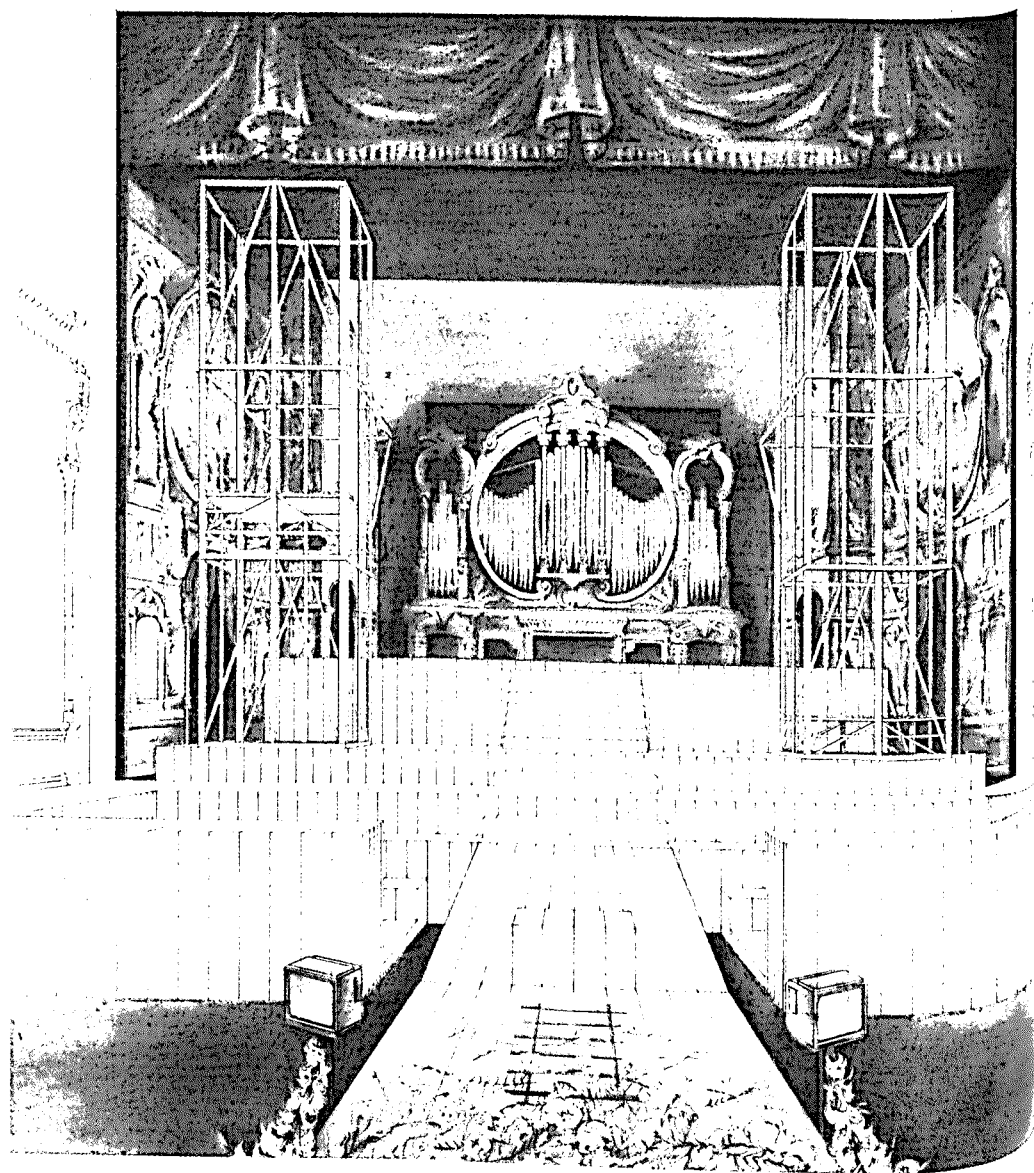
«Per onorar di Francia il regnator novello, / di cantor franchi ed itali univasi un drappello. Chi ne guidava il coro? Tuo fu l'onor primiero. / Non men de la tua patria te cole il suol straniero» (In honour of the new King of France a host of French and Italian singers were gathered. Who led their songs? Yours was the honour of the first place, abroad as well as at home). So reads the eleventh stanza of a poem dedicated to Giuditta Pasta, creatrix of the role of Corinna, anonymously published in 1829 in the magazine *I Teatri*. In fact, she led the ensemble in *Il viaggio a Reims* rather than being the star of the show. It was a special occasion, a collective opera designed as a celebratory cantata, and with so many, or too many artists engaged, summoned moreover, above all, to represent the homage of the peoples of Europe to the new King of France, the real stars could only be two: Charles X, of whom it is reported, however, that on the evening of the 19 June 1825 he was bored to death with listening to his own praises for the umpteenth time; and Gioachino

Rossini, who with Balocchi's complicity had given a title to his «court opera» that involved a journey that was only dreamed of and never achieved, and he sang his praises to the Monarch in the setting of a very middle-class thermal establishment in the early summer season, presided over by a golden lily that did not even enjoy capital letters (and furthermore, if it matters, directed by a doctor not only incompetent but also indiscreet, despite his name). And as the crowing irony he had given, to such an ardent patriot as the Marchesa Melibea, the proud Count Libenskof as a lover, probably a typical symbol of Russia's ferocious suppression of poor Poland; and when he had made Corinna prophesy the liberation of Greece from the bloody dominion of Turkey, in the orchestral part of the stretta which immediately follows it he had given a prominent part to the noisy, colourful and delightful instruments of the Turkish band. Triangle, big drum and cymbals to illustrate a text speaking about «La dolce calma» (sweet peace) with music that seems more electric and frenetic than peaceful and serene. Furthermore, in 1829 Rossini would give up writing for the theatre and would return to Bologna a few days after the first night of *Guillaume Tell*; and in 1830 Charles X would be forced to abdicate and fly to London. No more journeys to Reims for him.

Piero Mioli

Translation by **Michael Aspinall**

Gae Aulenti: bozzetto per le scenografie
de *Il viaggio e Reims*. Pesaro, 1984



Soggetto

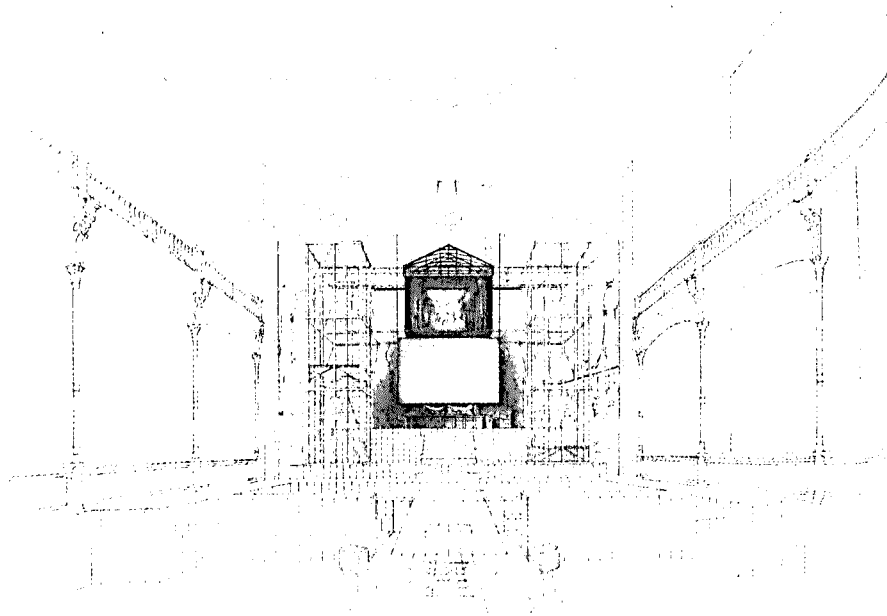
Madama Cortese, proprietaria dell'albergo termale «Il Giglio d'Oro», a Plombières, invita gli inservienti ad occuparsi con solerzia dei preparativi per il viaggio a Reims che gli ospiti si apprestano a compiere, la sera del giorno stesso, per assistere all'incoronazione del nuovo re, Carlo X, che avrà luogo, come è tradizione, in quella città.

Dopo che Don Prudenzi, il medico dell'albergo, ha esaminato con cura le colazioni preparate per gli ospiti, per verificarne la conformità alle proprie indicazioni, e Madama Cortese ancora una volta ha raccomandato alla servitù di adoperarsi per il buon nome della locanda, interviene la Contessa di Folleville, graziosa parigina che «delira per le mode», amante del Cavalier Belfiore, aiutante ufficiale francese. La Contessa è preoccupata perché non sono ancora giunti i suoi abiti da indossare per la grande festa. In seguito Luigino, cugino della Contessa di Folleville che doveva provvedere al loro ritiro, annuncia che la diligenza con gli effetti personali della nobile signora si è rovesciata, danneggiando il suo prezioso carico di scatole e cassette. A tale notizia la Contessa sviene, richiamando su di sé l'attenzione degli altri ospiti dell'albergo che cercano di rianimarla. L'arrivo di Modestina, cameriera della Contessa, con uno scatolone che si è inaspettatamente salvato nella rovinosa caduta della carrozza, rianima l'angosciata gentildonna, che si accontenta di aver recu-

perato, per la festa, un prezioso cappellino.

Nel frattempo il Barone di Trombonok, ufficiale tedesco fanatico per la musica ed eletto cassiere del viaggio dagli ospiti dell'albergo, prende gli ultimi accordi con il «mastro di casa» Antonio, affinché provveda ai bagagli e alle eventuali necessità dei viaggiatori. Entrano in scena Don Profondo, letterato membro di varie accademie, collezionista maniaco di antichità e Don Alvaro, Grande di Spagna, che presenta al Barone di Trombonok la Marchesa Melibea, bella vedova polacca di un generale italiano, di cui è innamorato, desiderosa di intraprendere il viaggio a Reims insieme con gli illustri membri della compagnia. L'arrivo del Conte di Libenskof, gentiluomo russo anch'egli innamorato di Melibea, ingelosisce Don Alvaro e la rivalità tra i due pretendenti viene espressa dichiaratamente in presenza di Melibea e di Madama Cortese, finché il canto di Corinna, improvvisatrice romana, altra ospite dell'albergo del Giglio d'Oro, giunge da dietro le quinte a placare gli animi accesi dai furori della gelosia.

Madama Cortese è preoccupata per il ritardo di Zefirino, il corriere inviato in cerca dei cavalli per il viaggio, e riflette sul caso di amore corrisposto, ma non dichiarato, di Lord Sidney, l'ospite inglese, per Corinna. Lord Sidney sopraggiunge lamentandosi per le sue pene d'amore e Corinna, ricevuta per mano di Don Profondo una lettera, ne legge il con-



Gae Aulenti: bozzetto per le scenografie
de *Il viaggio a Reims*. Pesaro, 1984

Giovanna Buzzi: figurino per il costume
della Marchesa Melibea. Pesaro, 1999

tenuto; rassicura Delia, orfana greca a lei cara, sulle sorti del suo Paese, e la invita ad aggiungersi alla compagnia pronta per andare a Reims. Si accorge infine dei fiori disposti nella sua camera, pegno d'amore giornaliero di Lord Sidney.

Il Cavalier Belfiore, trovata sola la poetessa, tenta di conquistarla, forte delle sue provate capacità di seduttore. Don Profondo interrompe la scena deridendolo, e si appresta a compilare la lista degli oggetti di valore di proprietà dei viaggiatori, che il Barone gli aveva richiesto.

Dopo un veloce scambio di battute tra Don Profondo e la Contessa di Folleville, che intuisce il corteggiamento di Corinna da parte del Cavalier Belfiore, cresce l'impazienza di partire da parte dei vari ospiti, ma l'arrivo del Barone e di Zefirino getta tutti nello sconforto: non è possibile intraprendere il viaggio per-

ché in tutta Plombières non esistono più cavalli da noleggiare o da comprare, dato il grande numero di viaggiatori che si stanno recando anch'essi a Reims, per la cerimonia. Risolve lo spirito della compagnia Madame Cortese, che porge ai suoi ospiti una lettera giuntale da Parigi da parte del suo consorte, nella quale si dà notizia dei grandi festeggiamenti che si stanno preparando nella capitale in onore del re, e che lo accoglieranno al suo ritorno: una occasione piacevolissima per consolarsi del mancato viaggio a Reims. La Contessa di Folleville offre ospitalità a tutta la compagnia nella sua casa parigina; la proposta viene accettata con entusiasmo, e si decide di partire il giorno successivo con la diligenza giornaliera per la capitale. Con parte del denaro messo insieme per il viaggio a Reims si organizzerà la sera stessa un convito aperto a tutti per festeggiare ugualmente l'incoronazione del re, e il resto si offrirà in beneficenza. Tutto si è dunque risolto, e il Barone tenta di ricomporre anche lo screzio tra il Conte di Libenskoef e la Marchesa

polacca, nato a causa di Don Alvaro. I due innamorati si riconciliano e la scena si apre successivamente sul giardino illuminato dell'albergo, nel quale è stata imbandita una ricca tavola. Il mastro di casa Antonio apre da Maddalena, la governante, che il Barone ha ingaggiato per allietare il convito una compagnia di musicisti e danzatori ambulanti, di passaggio per quella zona, che appaiono di lì a poco dando inizio, con canti e balli, alla festa.

Il Barone annuncia, come la regola impone ed è già stato concordato, una serie di brindisi negli stili musicali dei vari Paesi d'origine dei convitati, in onore del re e della famiglia reale. Viene infine richiesto da tutti i presenti, come degna conclusione della festa, un intervento poetico di Corinna. I convitati propongono dunque per l'improvvisazione della poetessa vari temi, in gran parte tratti dalla storia di Francia, tra i quali viene estratto a sorte da Melibea quello di «Carlo X, re di Francia».

Dopo la celebrazione in musica di Corinna, tra le acclamazioni generali al re e alla Francia, la rappresentazione si chiude con l'apoteosi della famiglia reale.



Giovanna Buzzi: figurino per il costume
del Conte di Libenskof. Pesaro, 1999



Story

Madama Cortese, proprietress of the «Golden Lily» Inn, a bathing establishment at Plombières, urges her staff to hurry up and help in the preparations for the journey to Reims that her guests are about to undertake that very evening, in order to be present at the coronation of the new King, Charles X, which will take place - according to tradition - in that city.

After Don Prudenizio, the doctor of the establishment, has carefully examined the breakfasts prepared for the guests, to check that they correspond to his orders, and after Madama Cortese has once more spurred the servants on to busy themselves in the interests of the good name of the hotel, the Contessa di Folleville comes on: she is a pretty Parisienne, crazy about fashion, beloved of the Cavalier Belfiore, a brave French officer. The Contessa is worried because the dresses she is planning to wear at the great festivities have still not arrived. Don Luigino, a cousin of the Contessa di Folleville whose job it was to go and pick up the dresses, comes in to tell her that the coach carrying the Contessa's personal effects has been overturned, damaging its precious cargo of boxes and trunks. Upon hearing this news the Countess faints, attracting the attention of the other hotel guests, who try to revive her. The anguished lady comes back to life again when her maid, Modestina, comes in carrying a large box that has been unexpectedly saved from the disastrous

accident to the carriage; to have saved one precious hat from the carnage puts her into the right mood for the festivities.

Meanwhile Baron Trombonok, a German officer who is mad about music and whom the other hotel guests have elected treasurer for their journey, makes his final arrangements with Antonio, the manager of the hotel, entrusting him with seeing to the baggage and any other requirements of the travellers.

Onto the stage now come Don Profondo, a man of letters, member of more than one academy, a maniacal collector of antiques, and Don Alvaro, Grandee of Spain, who introduces to the Baron the Marchesa Melibea, a lovely Polish lady, widow of an Italian general, and with whom he is in love; the lady wishes to undertake the journey to Reims together with the other illustrious guests of the Inn. Don Alvaro's jealousy is aroused by the arrival of the Conte di Libenskof, a Russian gentleman who is also in love with Melibea, and the rivalry between the two claimants to her hand is openly declared in the presence of Melibea and Madama Cortese, but suddenly these fiery jealous spirits are quietened by the sound, floating from off-stage, of Corinna, a young Roman girl also staying at the Inn, singing one of her poetic improvisations.

Madama Cortese is worried about the late return of Zefirino, the messenger whom she has sent in search of horses for the journey, and she also

Giovanna Buzzi: figurino per il costume di Madama Cortese. Pesaro, 1999



makes some pithy observations about a case of true love, reciprocal but not openly declared, between her English guest, Lord Sidney, and Corinna.

Lord Sidney comes on, lovelorn and suffering, and Corinna, to whom Don Profondo has handed a letter, reads it out: it contains comforting news for Delia, a Greek orphan girl to whom Corinna is attached, about the condition of her native land, and invites the poetess to take part in the journey to Reims with the others. Finally she notices the flowers that have been left in her room, a daily token of love from Lord Sidney.

The Cavalier Belfiore, finding the poetess alone, tries to woo and win her, quite sure that his past experience as an irresistible seducer will stand him in good stead. Don Profondo breaks in upon them and makes fun of the unfortunate wooer; then gets ready to compile the catalogue of valuables belonging to the travellers that the Baron has asked him for.

After a rapid and witty exchange of words between Don Profondo and the Contessa di Folleville, who has guessed that her own Cavalier Belfiore has been flirting with Corinna, various guests betray their impatience to be off, but they are all dismayed by the arrival of the Baron with Zefirino: they will not be able to undertake their journey because in all Plombières there is not a single horse to be found for hire or for purchase, because of the vast numbers of other travellers who are going to Reims for the coronation.

Madama Cortese cheers everybody up by showing her guests a letter that she has received from her husband in Paris, describing the great festivities that are being planned in the capital to honour the new King on his return from his coronation: this offers them a most agreeable opportunity to console themselves for not

being able to travel to Reims. The Contessa di Folleville offers hospitality to the entire company in her Paris house; everyone accepts the proposal with enthusiasm, and they decide to leave the next day by means of the regular daily coach connecting Plombières with the capital. That very evening, using some of the money they had collected and set aside to meet the expenses of their journey to Reims, they will organise a party, to which all are invited, to celebrate the King's coronation in a different way, and the money left over will be given to charity. The problem has been solved, therefore, and the Baron also tries to heal the breach between the Conte di Libenshof and the Polish Marchesa, caused by Don Alvaro.

The two lovers make their peace and then the scene changes to the illuminated garden of the hotel, in which a richly decorated table has been laid. The manager, Antonio, learns from Maddalena, the housekeeper, that the Baron has engaged a band of travelling dancers and musicians, who happened to be passing that way, to amuse the company; soon afterwards these come on, opening the festivities with their dancing and singing.

The Baron, as required by tradition and as had been previously arranged, announces a series of drinking songs, or toasts, in the musical styles of the various nationalities of the guests, in honour of the King and the royal family. At last everyone present joins in requesting, as a worthy conclusion to the festivities, a poetic improvisation by Corinna.

The guests, therefore, propose various different themes for the poetess's improvisation, largely drawn from French history, from which Melibea draws (as in a lottery) that of «Charles X, King of France».

After Corinna's musical tribute, and amidst loyal cheering to the King

and to France, the performance comes to an end with an apotheosis of the royal family.

Translation by **Michael Aspinall**

Giovanna Buzzi: figurino per il costume
di Don Alvaro. Pesaro, 1999



Argument

Madame Cortese, propriétaire de l'établissement thermal «Au Lys d'or», à Plombières, invite ses employés à s'occuper avec diligence des préparatifs du voyage que ses hôtes s'apprentent à entreprendre, le soir même, pour Reims, dans le but d'assister au couronnement de Charles X. Après l'examen attentif des aliments préparés pour les convives, par Don Prudenizio, médecin de l'auberge, afin de vérifier qu'ils sont conformes à ses prescriptions, et après de nouvelles recommandations de Madame Cortese, au nom de la bonne réputation de l'établissement, paraît la Comtesse de Folleville, élégante parisienne, «délinant pour la mode» et amoureuse du Chevalier Belfiore, vigoureux officier français. La Comtesse est préoccupée parce que les vêtements qu'elle a prévu pour la fête du couronnement ne sont pas encore arrivés. Don Luigino, cousin de la Comtesse, qui devait veiller à leur retrait, annonce que la diligence qui apportait les effets personnels de la noble dame a versé, endommageant son précieux chargement de malles et de caisses.

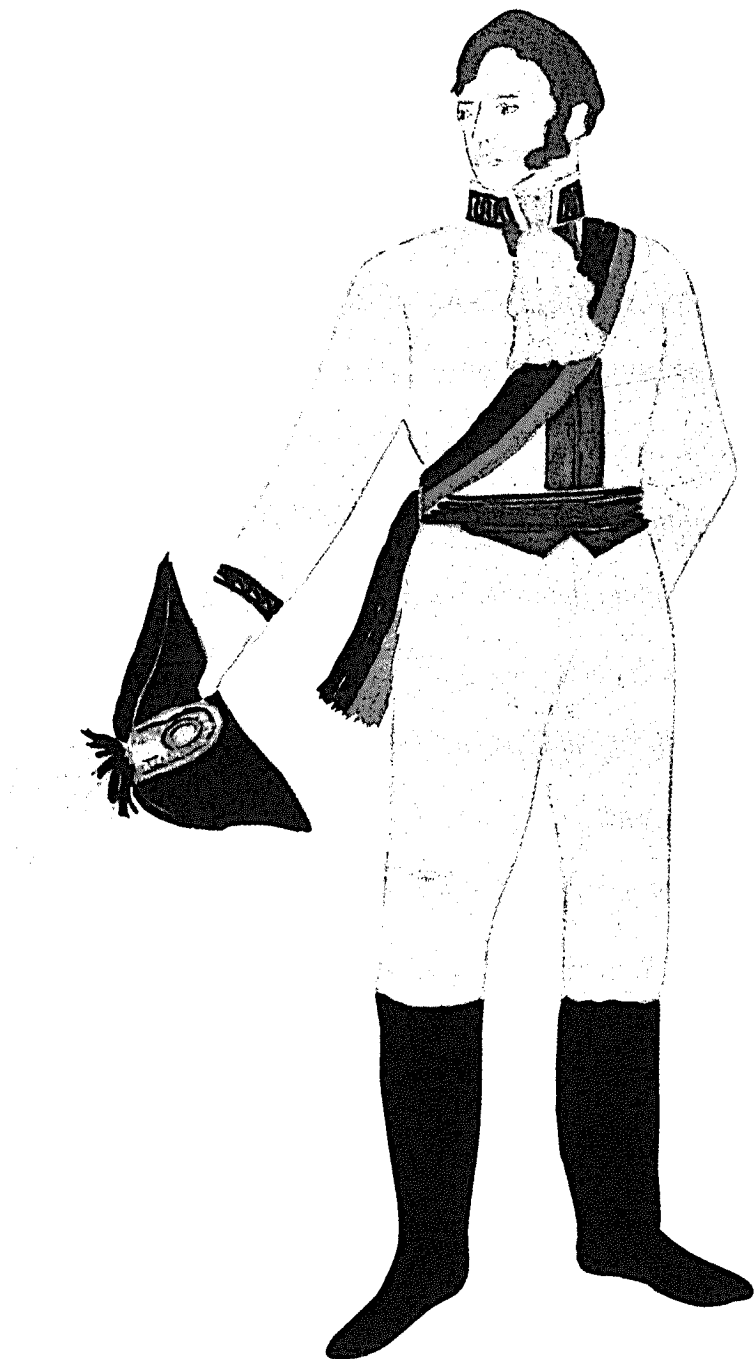
A cette nouvelle, la Comtesse s'évanouit; elle est aussitôt entourée par les autres habitants de l'auberge qui cherchent à la ranimer. A l'arrivée de Modestina, sa femme de chambre, portant une grande caisse qui a miraculeusement échappé à la destruction de la voiture, la Comtesse reprend ses esprits; elle se réjouit d'avoir récupéré, pour la fête, un précieux chapeau.

Pendant ce temps, le Baron de Trombonok, officier allemand, fanatique de musique et trésorier désigné pour le voyage projeté, prend les dernières dispositions avec le maître d'hôtel, Antonio, concernant les bagages et les provisions de route des voyageurs. Don Profondo, lettré, membre de plusieurs académies, collectionneur passionné d'antiquités, et Don Alvaro, Grand d'Espagne, entrent en scène. Don Alvaro présente au Baron de Trombonok la Marquise Melibea, séduisante veuve polonaise d'un général italien, dont il est amoureux; celle-ci désireuse de se rendre à Reims, demande à se joindre aux illustres membres de la compagnie.

L'arrivée du Comte de Libenskof, gentilhomme russe, lui aussi amoureux de Melibea, remplit Don Alvaro de jalousie; la rivalité entre les deux prétendants éclate en présence de Melibea et de Madame Cortese, jusqu'à ce que le chant de Corinna, improvisatrice romaine, elle aussi logée à l'auberge du Lys d'or, provenant des coulisses, apaise la fureur jalouse des deux rivaux.

Madame Cortese est inquiète du retard de Zefirino, le courrier envoyé à la recherche de chevaux pour le voyage, et médite sur l'amour, partagé mais non déclaré, de son hôte anglais, Lord Sidney, pour Corinna. Lord Sidney survient, se lamentant sur son amour. Corinna lit une lettre que Don Profondo lui a remise; elle rassure sa protégée, Delia, orpheline grecque, sur le sort de son pays,

**Giovanna Buzzi: figurino per il costume
del Barone di Trombonok. Pesaro, 1999**



et l'invite à se joindre à la compagnie prête à se rendre à Reims. Enfin, elle aperçoit les fleurs déposés dans sa chambre, gage d'amour quotidien de Lord Sidney.

Le Chevalier Belfiore, trouvant la Comtesse seule, et fort de son pouvoir de séduction éprouvé, tente de la conquérir. Don Profondo interrompt la scène et se moque de lui; il s'apprête à dresser la liste des objets de valeur appartenant aux voyageurs que lui a demandé le Baron de Trombonok.

Après un rapide échange de répliques entre Don Profondo et la Comtesse de Folleville, qui a deviné la cour faite par le Chevalier Belfiore à Corinna, l'impatience de partir se fait plus grande parmi les hôtes de l'auberge. L'arrivée du Baron et de Zefirino les plonge tous dans la consternation: dans tout Plombières, il n'y a plus un seul cheval à louer ou à acheter, en raison du grand nombre de voyageurs qui se rendent également à Reims pour la cérémonie, et le départ est impossible.

Madame Cortese, qui apporte à ses hôtes une lettre de son mari qu'elle vient de recevoir de Paris, réconforte quelque peu la compagnie: de grandes fêtes se préparent dans la capitale pour accueillir le roi au retour de son couronnement, qui peuvent être un très agréable moyen de se consoler du voyage à Reims manqué. La Comtesse de Folleville offre l'hospitalité à toute la compagnie dans sa demeure parisienne, proposition accueillie avec enthousiasme; on décide de partir le jour suivant avec la diligence quotidienne pour la capitale. Avec une partie de l'argent réuni pour le voyage à Reims on organisera le soir même un banquet ouvert à tous pour fêter ici aussi le couronnement du roi; le reste sera offert à une oeuvre de bienfaisance. Tout est donc arrangé et le baron tente d'apaiser la querelle née entre le Comte de Libenskoj et la marquise polo-

naise à cause de Don Alvaro. Les deux amoureux se réconcilient, et la scène s'ouvre ensuite sur le jardin de l'auberge illuminé, dans lequel a été dressée une superbe table. Le maître d'hôtel, Antonio, apprend de Maddalena, la gouvernante, que le baron a engagé, pour égayer le banquet, une compagnie de musiciens et danseurs ambulants de passage, qui apparaissant peu après, ouvrent la fête de leurs chants et de leurs danses.

Le Baron annonce, comme le veut la règle, et comme cela a déjà été convenu, une série de toasts dans les styles musicaux des divers pays d'origines des convives, en honneur du roi et de la famille royale. Enfin, tous implorent, en digne conclusion de la fête, une improvisation poétique de Corinna. Les convives proposent donc, pour l'intervention de la poétesse, divers sujets, principalement choisis dans l'histoire de France; par la main de Melibea, c'est «Charles X roi de France» que le sort désigne.

Après le chant de circonstance de Corinna, parmi les acclamations générales en l'honneur du roi et de la France, la représentation se termine sur une apothéose de la famille royale.

Traduit par Jean-Marie Bruson

Giovanna Buzzi: figurino per il costume
di Corinna. Pesaro, 1999



Handlung

Gemäß der Tradition soll am nächsten Tag die Krönung des neuen Königs Karl V in Reims stattfinden und Madame Cortese, Besitzerin des Thermalkurhotels «Il Giglio d'Oro» in Plombières, trifft zusammen mit dem Personal die Reisevorbereitungen für ihre Gäste, die noch am Vorabend aufbrechen um den Festlichkeiten beizuwohnen.

Während der Kurarzt des Hotels aufmerksam die Zubereitung der Mahlzeiten für die Gäste gemäß seinen Anweisungen überwacht und Madame Cortese nochmals ihr Personal ermahnt, dem guten Ruf des Hotels Ehre zu machen, erscheint die Contesse von Folleville, eine anmutige Pariserin, modeverrückt und zur Zeit Geliebte des Cavalier Belfiore, einem gutaussehenden französischen Offizier. Die Contesse ist sehr besorgt, da ihre Kleider für die bevorstehenden Festlichkeiten noch nicht angekommen sind. Sie erfährt von ihrem Neffen Luigino, der sich um die Kleider kümmern sollte, daß die Pferdekutsche mit ihrem Gepäck umgestürzt sei und die kostbaren Schachteln und Kisten dabei Schaden erlitten haben. Angesichts dieser Nachricht fällt die Contesse in Ohnmacht und die übrigen Gäste des Hotels bemühen sich, sie wieder zum Bewußtsein zu bringen. Erst beim Erscheinen ihres Dienstmädchens Modestina, das eine Schachtel bringt, die wunderbarerweise den Sturz der Pferdekutsche unverehrt überstanden hat, kommt die

Contesse wieder zu sich und freut sich, wenigstens ein kostbares Hütchen für das Fest gerettet zu haben. Inzwischen bespricht der deutsche Offizier Baron von Trombonok, ein Fanatiker der klassischen Musik und von den Hotelgästen zum Kassier der Reise ernannt, mit dem «Hausmeister» Antonio die letzten Vorkehrungen bezüglich des Gepäcks und der anfallenden Bedürfnisse der Reisenden. Es erscheinen Don Profondo, Literat und Mitglied verschiedener Akademien sowie fanatischer Antiquitätensammler und Don Alvaro, der Große von Spanien, der dem Baron von Trombonok die Marchesa Melibea vorstellt, eine schöne, polnische Witwe eines italienischen Generals, welche sich auf die Reise nach Reims zusammen mit der erlauchten Reisegesellschaft freut. Die Ankunft des russischen Edelmanns Conte von Libenskoferweckt die Eifersucht von Don Alvaro, denn beide sind in Melibea verliebt und bringen ihre Rivalität in Gegenwart von Melibea und Madame Cortese deutlich zum Ausdruck. Da dringt aus dem Hintergrund der Bühne der Gesang von Corinna, ebenfalls Gast im Hotel Giglio d'Oro, und besänftigt endlich die von der Eifersucht aufgebrachten Gemüter.

Madame Cortese sorgt sich sehr wegen der Verspätung von Zefirino, der die Pferde für die Reise beschaffen soll und denkt über die gegenseitige, aber nicht erklärte Liebe zwischen Corinna und dem englischen Gast Lord Sidney nach, der bei seinem

Giovanna Buzzi: figurini per i costumi di Delia e mimi camerieri. Pesaro, 1999



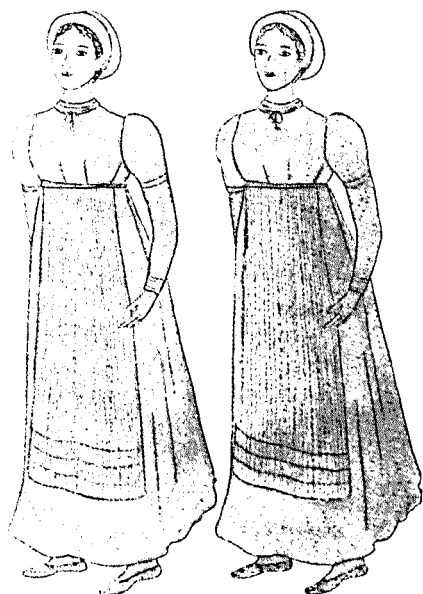
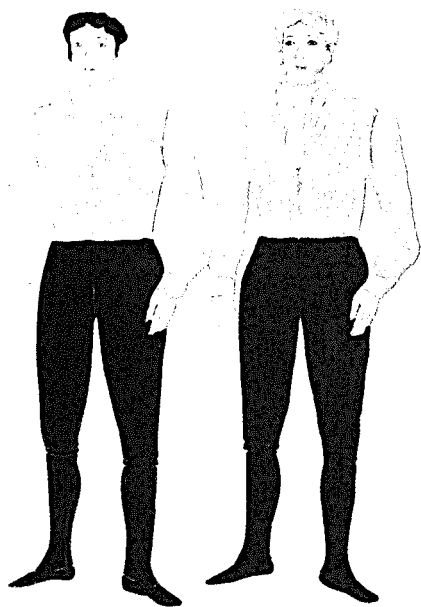
Auftritt seine Liebesqualen klagt. Corinna liest einen Brief, den sie von Don Profondo bekommen hat. Dann tröstet sie Delia, eine ihr liebe, griechische Waise, bezüglich des Schicksals ihres Landes und lädt sie ein, sich der Reisegesellschaft nach Reims anzuschließen. Schließlich wird sie auf die Blumen in ihrem Zimmer aufmerksam, ein tägliches Liebespfand von Lord Sidney.

Cavalier Belfiore, allein mit Corinna, versucht diese als erfahrener Verführer zu gewinnen, aber Don Profondo unterbricht seine Bemühungen, indem er ihn lächerlich macht. Dann beginnt er mit der Erstellung der Liste der Wertgegenstände der Reisenden, welche der Baron verlangt hatte.

Nach einem kurzen Wortwechsel zwischen Don Profondo und der Contessa von Folleville, welche das Werben des Cavalier Belfiore um Corinna ahnt, wächst die Ungeduld von Seiten der Gäste, endlich abzureisen, aber der Baron und Zefirino stürzen alle in Verzweiflung: die Reise kann nicht stattfinden, da es in ganz Plombières wegen der vielen Reisenden, die nach Reims zur Feier fahren, keine Pferde mehr gibt, weder zur Miete noch zum Kauf.

Madame Cortese hebt die Moral der Gesellschaft, indem sie ihren Gästen einen Brief reicht, den sie von ihrem Gatten aus Paris bekommen hat. Darin werden die Vorbereitungen zu den großen Feierlichkeiten zu Ehren des Königs angekündigt, mit denen dieser bei der Rückkehr in die Hauptstadt empfangen werden soll: eine willkommene Gelegenheit um sich über die verpaßte Reise nach Reims zu trösten.

Die Contesse von Folleville bietet der ganzen Gesellschaft die Gastfreundschaft in ihrem Hause in Paris an und der Vorschlag wird mit Begeisterung aufgenommen, und es wird beschlossen, am nächsten Tag mit der täglichen Postkutsche nach der



Hauptstadt zu fahren. Mit einem Teil des Geldes, das für die Reise nach Reims gesammelt wurde, wird noch diesen Abend für alle ein Festmahl organisiert, um die Krönung des Königs doch noch zu feiern, der Rest des Geldes soll einem wohltätigen Zweck zufließen.

Alles scheint wieder in Ordnung und der Baron versucht den Streit zwischen dem Conte von Libenskoj und der polnischen Marchesa zu schlichten, der wegen Don Alvaro aufgekommen war.

Die beiden Verliebten versöhnen sich und die Szene danach öffnet sich auf den beleuchteten Garten des Hotels, in dem eine reiche Tafel gedeckt worden ist. Der Hausmeister Antonio erfährt von der Gouvernante Maddalena, daß der Baron eine Wandergruppe von Musikern und Tänzern, die gerade vorbeigezogen sind, bestellt hat, um das Festmahl noch fröhlicher zu gestalten. Diese erscheinen nach kurzer Zeit und geben den Auftakt zum Fest, mit Gesängen und Tänzen.

Der Baron kündigt eine Reihe von

Trinksprüchen im musikalischen Stil der verschiedenen Herkunftsländer der Eingeladenen an, zu Ehren des Königs und der königlichen Familie. Zum Schluß wird von allen Anwesenden ein poetische Zugabe von Corinna verlangt, als würdiger Abschluß des Festes. Die Gäste schlagen der Dichterin verschiedene Themen zur Improvisation vor, die größtenteils aus der Geschichte Frankreichs stammen und Melibea entscheidet sich durch Auslosen für «Karl V, König von Frankreich».

Nach der musikalischen Aufführung von Corinna, unter dem allgemeinen Beifall für den König und Frankreich, schließt die Vorstellung mit der Verherrlichung der königlichen Familie.

Übersetzung Annamaria Spichtig

Schema musicale

N. 1 Introduzione

Presto, presto... su, coraggio

(Maddalena, Don Prudenziò, Antonio, Madama Cortese)

[Recitativo] Dopo l'Introduzione

Partire io pur vorrei

(Madama Cortese, Contessa, Modestina, Don Luigino, Barone, Maddalena, Don Prudenziò)

N. 2 Recitativo

Ahimè! Sta in gran pericolo...

ed Aria Contessa

Partir, oh ciel! desio

(Don Prudenziò, Barone, Don Luigino, Contessa, Maddalena, Antonio, Modestina)

[Recitativo] Dopo l'Aria Contessa

Eh! senti mastro Antonio

(Barone, Antonio)

N. 3 Sestetto

Sì, di matti una gran gabbia

(Madama Cortese, Melibea, Conte, Alvaro, Barone, Don Profondo)

[Recitativo] Dopo il Sestetto

Gelsomin non ritorna...

(Madama Cortese)

N. 4 Scena

Ah, perché la conobbi?

ed Aria Milord

Invan strappar dal core

(Lord Sidney, Coro)

[Recitativo dopo l'Aria di Milord]

Milord, una parola...

(Don Profondo, Lord Sidney, Corinna, Delia)

N. 5 Recitativo

Sola ritrovo alfin

e Duetto Corinna e Cavaliere

Nel suo divin sembiante

(Cavaliere, Corinna)

[Recitativo] Dopo il Duetto Corinna e Cavaliere

Bravo il Signor Ganimede!

(Don Profondo)

N. 6 Aria [Don] Profondo

Medaglie incomparabili

(Don Profondo)

[Recitativo] Dopo l'Aria Don Profondo

Vedeste il Cavaliere?

(Contessa, Don Profondo, Don Alvaro, Conte, Barone, Zefirino)

N. 7 Gran Pezzo Concertato a 14 voci

Ah! a tal colpo inaspettato

(Contessa, Corinna, Melibea, Delia, Modestina, Conte,

Cavaliere, Zefirino, Barone, Don Alvaro, Lord Sidney,

Don Profondo, Prudenziò, Madama Cortese)

[Recitativo] Dopo il Gran Pezzo Concertato

Savio della Contessa il consiglio mi pare

(Cavaliere, Don Profondo, Barone, Contessa, Conte, Don Alvaro,

Madama Cortese, Antonio, Gelsomino, Melibea)

N. 8 Scena

Di che son reo?

e Duetto Melibea-Conte [di Libenskof]

D'alma celeste, oh Dio!

(Conte, Melibea)

[Recitativo] Dopo il Duetto Conte-Melibea

Tutto è all'ordin

(Antonio, Gelsomino, Maddalena)

N. 9 Finale

L'allegria è un sommo bene

(Barone, Melibea, Conte, Don Alvaro, Lord Sidney, Contessa,

Cavaliere, Madama Cortese, Don Profondo, Corinna,

Prudenziò, Modestina, Delia, Gelsomino, Maddalena, Zefirino,

Don Luigino, Antonio, Coro)

Il viaggio a Reims: copertina della prima edizione del libretto. Parigi, 1825
(Collezione Cavallari, Milano)



Libretto

secondo l'Edizione critica
edita dalla Fondazione Rossini, Pesaro
in collaborazione con Casa Ricordi, Milano
a cura di Janet Johnson.

Atto unico

Scena prima

*Sala che dà adito a varie camere a destra ed a sinistra.
Una tavola in fondo a destra. Maddalena, Contadini,
Contadine, Giardinieri, Servitori.*

Maddalena (al Coro)

Presto, presto... su, coraggio!
Tante statue mi sembrano;
Oggi è il giorno del gran viaggio,
Non convien farsi aspettar.

Coro

Tutto è pronto; ma non basta,
A voi piace di gridar.

Maddalena

Qual ardir! Che insolenza!
Guai se scappa la pazienza...

Coro (ridendo)

La pazienza! ah! ah! ah!...

Maddalena (severa)

Che vuol dir?

Coro (ironicamente)

Oh! niente, niente.

Maddalena

Di rispetto mi mancate.

Coro

V'ingannate in verità.

Maddalena (*accostandosi alla tavola, sulla quale
vi stanno le colazioni*)

Queste mele prelibate
Come son disposte male!

Coro

L'attenzion con lei non vale,
Ha un gran gusto a brontolar.

Maddalena

Insolenti!

Coro

Flemma! Il sangue
Nel cervello può montar.

Maddalena

Oh! con me non si canzona,
E so farmi rispettar.

Coro (*da loro*)

Vuol far sempre da padrona,
E si fa poi corbellar.

Scena seconda

*I detti, Don Prudenizio, indi varie donne che servono nei
bagni ed Antonio.*

Don Prudenizio

Benché, grazie al mio talento,
Stian già tutti meglio assai,
La licenza non darei
Di partire in tal momento;
Ma tenerli non potrei,
Ed è meglio d'abbondar.
(*alle Donne*)
Ve l'ho detto, e vel ripeto,
Oggi il bagno non si prende;
Son sospese le faccende,
Non si pensa che a viaggiar.

Gli altri

Ah! che gusto! almen potremo
Oggi andare a passeggiar.

(*Le inservienti de' bagni partono*)

Don Prudenizio

Ma vediam, le colazioni
Se a' miei ordin son conformi.

Antonio

Ah! si esaminì, s'informi,
Tutto in regola vedrà.

Don Prudenzi

Si dispongono a partire;
Ma non cal, quest'oggi ancora,
Qui costretto a garantire
Son la loro sanità.

Gli altri

(Oh! con questo gran dottore
Stanno freschi in verità.)

(Il dottore esamina le colazioni, ch'Antonio gli va indicando)

Scena terza

I detti, Madama Cortese.

Madama Cortese

Di vaghi raggi adorno,
In ciel risplende il sole;
Sarà un sì ameno giorno
Propizio ai viaggiator.
Alla felice sponda
Seguirli io pur vorrei;
Ma il fato non seconda
I voti del mio cor.
Dottore, Maddalena,
Antonio, a me badate;
(al coro)
Voi tutti a me badate;
E destri poi cercate
Il pian di secondar.

(Tutti s'accostano)

Gli altri

Madama favellate,
Vi stiamo ad ascoltar.
Silenzio!

Madama Cortese

Or state attenti, badate bene,
I forestieri presto sen vanno,
Se a prender bagni qui torneranno,
Nessun per ora può assicurar;
Ma della casa, nella lor mente,
Buona memoria convien lasciar.

Gli altri

Non dubitate... più diligente
Oggi saprassi ognun mostrar.

Tutti

La contessina non ha pazienza,
Rapido il fatto succeda al dir.

Madama Cortese

Fate attenzione, badate a me.
Coll'antiquario, di cartapecore,
Di belle femine, col cavaliere.
Con Melibea, d'idee fantastiche,
Col Moscovita, del vasto impero,
Del Campidoglio, colla Romana,
Coll'Alemanno, del contrapunto,
Con foco ed arte, cogliendo il punto,
Più dell'usato si parlerà.

Antonio, Don Prudenzio e Coro

Di cartapecore, di belle femine,
D'idee fantastiche, di contrapunto,
Più dell'usato, cogliendo il punto,
Non dubitate, si parlerà.

Madama Cortese e Maddalena

Ingegno ed arte. Così adoprando,
L'innato genio destri allettando,
E pari a un rapido gonfio torrente,
Che tutto allaga e in aria va,
Del Giglio d'Oro in ogni sponda,
La nobil fama si spanderà.

Coro

Del Giglio d'Oro in ogni sponda,
La nobil fama si spanderà.

(Tutti partono, eccetto Madama Cortese)

Scena quarta

Madama Cortese, la Contessa di Folleville, indi Modestina.

Madama Cortese

Partire io pur vorrei;
Ma il mio consorte è assente e non mi lice
Lasciar così... Ah! quando
Veder potrò un sovrano,
Sì giusto, sì leal, sì grande e umano?

Contessa di Folleville (di dentro)

Modestina? Modestina? Ove sei?...

Madama Cortese

La Parigina!

Peccato! Ella è gentil, vezzosa e cara;
Lo spirito e la grazia ognun ne ammira;
Ma per le mode notte e dì delira.

Contessa di Folleville (*entrando in fretta*)

Modestina?... Ove sta?

Madama Cortese

Volo a cercarla.

*(parte)***Contessa di Folleville**

Trovarsi a una gran festa e non avere
Le cose più alla moda,
E più fresche e più belle!...
Qual disonore, oh stelle!

Modestina

Signora?

Contessa di Folleville (*impazientandosi*)

Un po' più adagio.

Modestina

Ho la micrania.

Contessa di Folleville

E che m'importa!... Ognora

Voi mi fate morire d'impazienza.
La risposta è venuta?

Modestina

Non ancora.

Contessa di Folleville

A chi desti la lettera?

Modestina

Al vostro bel cugino,
Che disse aver un'occasion sicura.

Contessa di Folleville

Corri... qual disappunto!
Digli che qui l'aspetto...

Modestina

Ei giunge appunto.

(parte lentamente)

Scena quinta

La Contessa, Don Luigino.

Don Luigino

Amabil Contessina,
V'armate di coraggio...

Contessa di Folleville

E perché mai?

Don Luigino

Fatal caso impensato...

Contessa di Folleville

E qual?

Don Luigino

La diligenza ha ribaltato.

Contessa di Folleville

Ahimè!...

Don Luigino

Gli effetti fragili...
Le cassette... Le scatole...

Contessa di Folleville

Ah! tacete!...

Tutto comprendo... Oh Ciel! Io manco... Io moro...
(*si sviene*)

Don Luigino

Si sviene! (*verso le quinte*) Olà! accorrete!
Presto, presto... Soccorso a lei porgete.

Scena sesta

*I detti, il Barone di Trombonok, Maddalena, Antonio
con Servi, indi Don Prudenizio.*

Maddalena

Che accadde?

Barone di Trombonok (*dopo averla guardata*)

Oh! come è bianca!
Morta ognun la diria...

Don Luigino (*al Barone*)

Si è svenuta...

Barone di Trombonok*(cavando di tasca una boccetta)*

Spruzzatele il bel volto;
Fregatele la tempia.

(Maddalena prende la boccetta e s'accosta alla Contessa)

Don Prudenzio *(accorrendo)*

Olà! che fate?

Tocca a me sol; profani, vi scostate!

*(tutti si scostano; il medico guarda la Contessa,**le tasta il polso, indi esclama)*

Ahimè! Sta in gran pericolo...

(Don Luigino parla all'orecchio del Barone)

Volate dal speziale,

Sal volatil chiedete, ed un cordiale.

*(Parte un servo)***Barone di Trombonok** *(ai servi)*

Aceto ed acqua fresca.

*(Parte un altro servo)***Don Prudenzio**

Son sospese

Le funzioni vitali...

Don Luigino

Non sapete

Quello che dite...

Don Prudenzio

Come!...

La sistole... la diastole...

Don Luigino

Andate al diavolo.

Don Prudenzio

Il polso ascende già...

Barone di Trombonok *(tasta il polso alla Contessa)*

Vediam... (Che bestia insignel!)

Don Prudenzio

Morirà!

Contessa di Folleville *(alzandosi rapidamente)*

Che sento!... Dove son?... Sogna, o delira?...

Barone di Trombonok (*al medico burlandolo*)
Morirà!

Don Prudenzio
Fu una sincope...

Barone di Trombonok (*ridendo*)
La sincope, sì, sì, fa molto effetto:
Mozart, Haydn, Beethoven, Bach ne trassero
Un gran partito.

(*Don Prudenzio si accosta di nuovo per tastar il polso
alla Contessa*)

Don Prudenzio
Vediamo adesso il polso...

Contessa di Folleville
Non toccate;
Augel di mal augurio, vi scostate...

(*Don Prudenzio si ritira*)

Don Luigino (*alla Contessa*)
Deh! calmatevi, o cara.

Barone di Trombonok
Cosa avete?

Contessa di Folleville
Il mio male capir voi non potete.

Partir, oh ciel! desio,
E più partir non lice,
Lo vieta l'onor mio,
La patria il vieta ancor.
Come spiegar, oh Dio!
L'affanno del mio cor?
Donne, voi sol comprendere
Potete il mio dolor:
Più fieri amari palpiti
Non ho provato ancor.

Tutti (*eccetto la Contessa*)
Signora, vi calmate.
Deh! cessi il rio martor.

Scena settima

I detti, Modestina, che arriva con uno scatolone, in cui v'è un bel cappellino alla moda giunto da Parigi.

Contessa di Folleville *(dopo aver guardato)*

Che miro! ah! qual sorpresa!
Agli occhi io credo appena;
(contemplando il cappellino)
Caro! dal reo naufragio
Tu ti salvasti almen,
E freni in parte i palpiti
Dell'affannato sen.
Grazie vi rendo, oh Dei!
Che udiste i voti miei;
A tal favor quest'anima
Ben grata ognor sarà.

Tutti *(eccetto la Contessa)*

La barbara sua pena
Calmando omai si va.
*(E' comica la scena
E rider ci fa.)*

(Tutti partono, eccetto il Barone)

Scena ottava

Il Barone, Antonio.

Barone di Trombonok *(ad Antonio, trattenendolo)*

Eh! senti, mastro Antonio...

Antonio

Che comanda?

Barone di Trombonok

Sai, che partiam stasera
Per Reims; tua cura sia
Di far porre sul ciel delle carrozze,
Vestiti e biancheria:
Se occorre qualche spesa, falla ed io,
Che eletto a pieni voti per cassiere
Fui dall'illustre amabil compagnia,
Pagherò l'occorrente,
Intendi?

Antonio *(parte)*

Sì Signor, non pensi a niente.

Barone di Trombonok

Ah! quando penso a quello svenimento,
Mi vien proprio da ridere...
La cagion delle smanie
Indovinar chi mai potuto avria?
Ma ognun nel mondo ha un ramo di pazzia.

Sì, di matti una gran gabbia
Ben si può chiamar il mondo;
Forse appunto perché tondo
Testa quadra non vi sta.

Scena nona

Il detto, Don Profondo, Don Alvaro con Melibea.

Don Profondo *(arrivando)*

La mia quota a voi consegno,
Perdonate se ho tardato;
(dà del denaro al Barone, che lo mette in una gran borsa)
A vedere io sono andato
Una rara antichità.

Don Alvaro *(entrando con Melibea)*

Questa vaga e amabil dama,
Miei signori, io vi presento;
Far il viaggio con noi brama,
E ognun pago ne sarà.

Melibea

Con sì dotta e nobil gente,
Di fanal che serve al mondo,
Il viaggiar mi fia giocondo,
E gran bene mi farà.

Scena decima

I detti, il Conte di Libenskof.

Conte di Libenskof *(indietro, da sé, dopo aver sentito l'ultime parole di Melibea)*

Donna ingrata, a stento in petto
Freno il giusto mio furore;
Per lei fido avvampa il core
E il mio ardor sprezzando va.

Don Alvaro *(vedendo Libenskof, e da sé)*
Il rival!

Melibea (*da sé*)

(Negli occhi ha il foco.)

Conte di Libenskof (*avanzandosi*)

Non si parte?

Barone di Trombonok

Sì, fra poco;

I cavalli sol si attendono;

(*vedendo Madama Cortese*)

Se il corriere è tornato,

Da Madama si saprà.

Scena undicesima

I detti e Madama Cortese.

Madama Cortese

Naturale è l'impazienza,

Il ritardo non comprendo;

Vado, torno, salgo, scendo,

E tranquillo il cor non è.

(*Pendente il solo, il Conte di Libenskof parla con vivacità
a Melibea, mostrando gelosia*)

Conte di Libenskof (*a Melibea*)

Mi tradite...

Melibea

Qual favella?

Conte di Libenskof (*con rabbia concentrata*)

Don Alvar...

Melibea

Che dir volete!

Conte di Libenskof

Donna infida, invan fingete;

Il rival cadrà al mio piè.

Melibea

Cieco ardor v'abbaglia il ciglio...

Conte di Libenskof (*accostandosi a Don Alvaro,
e con furezza*)

Don Alvar...

Don Alvaro

Che pretendete?

Conte di Libenskof (*in atto di partire*)

Mi seguite...

Melibea (*trattenendoli*)

Ah! non partite...

Troppo ingiusto è un tal furor.

Conte di Libenskof e Don Alvaro

Non pavento alcun periglio...

D'ira avvampa in seno il core;

E il tremendo mio furore

No, non posso più frenar.

Don Profondo e Barone di Trombonok

(Bella cosa è in ver l'amore!

Ci fa perdere il cervello,

L'uom più savio un bambinello

Suole a un tratto diventar.)

Madama Cortese e Melibea

Qual dispetto! qual furore!

D'ira avvampa il fero ciglio...

Un sì barbaro periglio

Mi fa l'alma palpar.

(S'ode un preludio d'arpa nella camera di Corinna, tutti restano immobili ad ascoltare. Dopo il preludio, la suddetta canta le seguenti strofe)

Corinna

Arpa gentil, che fida

Compagna ognor mi sei,

Unisci ai canti miei

Il suon di gioia e amor.

Nell'infiammata mente

Si affollano le idee;

Delle Castalie Dee

Il foco io sento in cor.

Arpa, deh! unisci al canto

Il suon di gioia e amor.

Tutti (*eccetto Corinna*)

Qual delizioso incanto

Si spande nel mio cor!

Un più soave canto

No, non s'udi finor.

Corinna

Svaniro i nembi; intorno

Regna la dolce calma;

Di lieti giorni l'alma

Prevede il bel fulgor.

Che un dì rinasca, io spero,
Dell'aurea età l'albore;
Che degli umani in core
Regni fraterno amor.

Tutti (*eccetto Corinna*)
Sempre agli umani in core
Regni fraterno amor.

Corinna

Contro i fedeli ancora
Lotta falcata luna,
Ma al sacro ardir fortuna
Propizia ognor sarà.
Come sul Tebro, Solima,
Foriera di vittoria,
Simbol di pace e gloria
La Croce splenderà.

Conte

Zitti!...

Barone di Trombonok

Non canta più.

Tutti (*eccetto Corinna*)
Simbol di pace e gloria
La Croce splenderà.
A tali accenti, in seno
Riede la dolce calma;
D'idee ridenti l'alma
Pascendo or sol si va.
Gli opachi nemi intorno
Pietoso il ciel disgiombra,
Del sacro ulivo all'ombra,
Felice ognun sarà.

(*Tutti partono, eccetto Madama Cortese*)

Scena dodicesima

Madama Cortese, indi Lord Sidney, ch'entra coll'aria preoccupata; poi varie contadine, le quali recano de' vasi di fiori e li pongono presso la camera di Corinna.

Madama Cortese

Gelsomin non ritorna... del ritardo
Qual fia mai la cagion? Milord s'appressa.
Che original! Corinna adora, e a lei
Spiegar non sa l'ardore,
Che da gran tempo gli divampa in core.

Ella pur l'ama, accorta me ne sono:
 Noi donne, in tal materia,
 Ben chiaro ci vediamo,
 Ed in culla l'amor scoprir sappiamo.
(parte)

Lord Sidney

Ah! perché la conobbi?
 Perché appena lo stral ferimmi il petto,
 Non fuggir, non lasciarla? Incauto, ah! Lasso!
 La fiamma alimentai ch'ognor più viva
 Or mi divampa in sen; non trovo pace,
 E in preda al mio deliro,
 La notte e il dì, d'amor gemo e sospiro.

Invan strappar dal core
 L'acuto dardo io tento;
 Più vivo ognor l'ardore
 Nel sen crescendo va.
 Dell'anima fedele
 Timido i voti ascondo;
 Affanno più crudele
 Del mio, no, non si dà.

*(Entrano varie contadine con de' vasi di fiori e cantano
 il seguente coro)*

Coro

Come dal cielo,
 Sul primo albor,
 Dolce rugiada
 Scende sui fior,
 E al verde stelo
 Serba il vigor;
 Sull'alma donna,
 Sul nobil cor,
 Così ridente
 Si spanda ognor
 Del Dio clemente
 Il bel favor.

Lord Sidney

Soavi e teneri
 Eletti fior,
 Siate gli interpreti
 D'un puro amor.

Coro

Donna simil
 Chi vide ancor?
 Accoppia al merito
 Grazia e pudor.

Lord Sidney

Dell'alma diva
Al primo aspetto,
Chi ha cor capace
D'un puro affetto,
Rapido sente
Nascer l'ardore.
Fida e dolente,
Quest'alma ognora
Per lei d'amore
Palpiterà.

Coro

Donna più amabile
Chi vide ancora?
Accoppia al merito
Grazie e beltà.
(*il coro parte*)

Scena tredicesima

Lord Sidney, Don Profondo.

Don Profondo (*a Lord Sidney, trattenendolo*)
Milord, una parola...

Lord Sidney (*serio*)
Che bramate?

Don Profondo
Britannico signore è sol capace
D'appagar i miei voti...

Lord Sidney (*sempre serio, e rapidamente*)
Che v'occorre?

Don Profondo
Ho bisogno d'aver certe notizie...

Lord Sidney
Non son un gazzettiere...

Don Profondo
Mi spiego...

Lord Sidney (*come sopra*)
Presto...

Don Profondo
Vorrei che m'indicaste
Ove trovar potrei

Il brando di Fingallo, la corazza
D'Artur, l'arpa d'Alfred...

Lord Sidney (*partendo*)
(E' matto!)

Don Profondo (*seguendolo*)
Ebbene?
Voi non mi rispondete?

Lord Sidney
Ne' Musei
Cercar convien; di più dir non saprei.
(*parte*)

Don Profondo
Non è troppo gentil; ma il compatisco;
E' innamorato della poetessa,
E perduta ha la speme... Ella s'appressa;
A lei appunto io deggio
Comunicar la lettera di Roma.

Scena quattordicesima
Il detto, Corinna, Delia.

Don Profondo
Buon giorno, illustre amica!

Corinna (*salutandolo*)
Quai notizie?

Don Profondo
Leggete questa lettera.
(*mentre Corinna legge la lettera, Don Profondo dice a Delia*)
Consolatevi, o Delia;
Le cose vanno bene...

Delia
Davver?

Don Profondo
Ve l'assicuro.

Corinna (*rende la lettera a Don Profondo*)
Vi ringrazio.

Quando si parte?

Don Profondo
Presto; vo' a vedere,

E l'ora poi io vi farò sapere.

(parte)

Corinna *(esaminando i fiori)*

Che vaghi ameni fior! son di Milord.

Il giornaliero don, pegno d'amore,

Ch'egli timido ognor preme nel core.

(Corinna stacca un fiore, e lo pone in petto)

Scena quindicesima

Corinna, il Cavaliere.

Cavalier Belfiore *(in fondo alla scena e da sé)*

Sola ritrovo alfin la bella Dea,

Che invincibil si crede, e a cui più volte

Ho già fatto l'occhietto... Ce n'andiamo...

L'occasione può mancar, ed or fa d'uopo

Darle l'ultimo assalto; a par dell'altre,

Cadrà ne' lacci miei,

Senza rischio scommetter lo potrei.

(accostandosi con aria gentile e modesta)

O voi, d'Apollo prediletta figlia,

Perdonate, se ardisco

Il bel corso turbare

De' sublimi pensieri...

Corinna *(attonita)*

Qual favella!

Cavalier Belfiore

Una grazia implorar da voi vorrei...

Corinna *(come sopra)*

Una grazia! Da me!...

Cavalier Belfiore

Sì, a voi che siete

Savia al par che bella,

Fidar posso l'arcano del mio core.

Corinna *(con maggior sorpresa)*

Un arcano!... Ma perché?...

Cavalier Belfiore *(con intenzione marcata)*

Ascoso e vivo ardore

Mi divampa nel seno, e al vago oggetto

Timido ascondo il mio fervido affetto.

Corinna *(come sopra)*

Scusate... Io non comprendo...

Perché meco...

Cavalier Belfiore

Mi spiego... Sotto il velo
De' sacri carmi, io voglio
Il segreto svelar: ma sì novizio
Son nel linguaggio degli Dei, che a voi
Consiglio e aita io chiedo. Ah! sentite,
Ed il vostro parer franca mi dite.

Nel suo divin sembiante
Sì gran beltà risplende,
Che in seno a un tratto accende
Il più vivace ardor.

Corinna

Ah! Dove mai s'asconde
Sì raro e bel portento?
Ah! Vinta al gran cimento,
Avria la Dea d'amor.

Cavalier Belfiore *(con intenzione marcata)*

Ma un nume sol saria...
Degno d'un tal tesoro...
E disperato io moro
D'affanno e di dolor.

(cade a un tratto in ginocchio davanti a Corinna; nello stesso tempo, Don Profondo entra dal mezzo in fondo e vede la scena; ma si ritira sorridendo, ed osserva d'intanto intanto)

Corinna *(con gran sorpresa)*

Che fate? Ah! qual deliro!

Cavalier Belfiore

Reggere non poss'io!
Voi siete l'idol mio...
Per voi ognor sospiro,
E se pietà negate,
Io qui voglio morir.

Corinna

Così insultarmi osate?
Qual insensato ardir!

Cavalier Belfiore

Un tal eccesso è pegno
Del più vivace amor.

Corinna

Un tal eccesso è indegno
D'un cavalier d'onor.

Cavalier Belfiore

Dunque non v'è speranza?

Corinna

Partite, o chiamo gente...

Cavalier Belfiore

Oh! qual crudel rigore!

Corinna

Dovreste aver rossore.

Cavalier Belfiore

Martire di costanza,
Io l'alma esalerò.

Corinna

Partite, o l'arroganza
Punire io ben saprò.
Oh! quanto ingannasi
Chi così crede
Trovar la via
Del nostro cor!
Il vivo affetto,
La pura fede
Da noi sol mertan
Stima ed amor.
Sprezzo e dispetto
Destano in petto
Questi galanti
Insidiator.
Oh! quanto ingannasi
Chi così crede
Trovar la via
Del nostro cor!

Cavalier Belfiore

(Finto è il rigore,
Lo so per prova;
Così far soglion
Le belle ognor.
Tal resistenza
No, non è nuova,
L'uso la chiede,
Ed il decor.
Oggi combatton,
Domani cedon,
E salvar credon
Il loro onor.
Finto è il rigore,
Lo so per prova;
Così far soglion
Le belle ognor.)

Scena quindicesima [bis]*

Due servi portano una tavola, sulla quale v'è carta, penne, ecc.

Don Profondo (*ch'entra ridendo*)

Bravo il Signor Ganimede!

Se la Contessa il sa, gli cava gli occhi.

Ma tempo non perdiamo; del Barone

Or qui deggio eseguir la commissione.

Degli effetti facciam presto la lista,

Onde tutto sia all'ordine, ed in vista.

(*siede davanti alla suddetta tavola*)

Medaglie incomparabili,

Camei rari, impagabili,

Figli di tenebrosa,

Sublime antichità.

In aurea cartapecora

Dell'accademie i titoli,

Onde son membro nobile

Di prima qualità.

Il gran trattato inedito

Sull'infallibil metodo

Di saper ben distinguere,

A prima vista ognor,

L'antico dal moderno,

Di fuori, e nell'interno,

Ne' maschi, nelle femine,

E ogn'altro oggetto ancor.

(Lo Spagnolo)

Gran piante genealogiche

Degl'avoli e bisavoli,

Colle notizie storiche

Di quel che ognuno fa.

Diplomi, stemmi e croci,

Nastri, collane ed ordini,

E, grosse come noci,

Sei perle del Perù.

(La Polacca)

L'opere più squisite

D'autori prelibati,

Che vanto sono e gloria

Della moderna età.

Disegni colorati

* Per errore la scena quindicesima è numerata due volte.

Dell'alto *Pic terribile*,¹
D'Harold,² Malcolm,³ e Ipsiboe⁴
Il bel profil qui sta.

(La Francese)

Scatole e scatoline,
Con scrigni e cassetine,
Che i bei tesor nascondono
Sagri alla Dea d'amor.
"Badate: è roba fragile!"
Qui chiuso, già indovino,
Sta il nuovo cappellino,
Con penne, merli e fiori.

(Il Tedesco)

Dissertazione classica
Sui nuovi effetti armonici,
Onde i portentosi Anfionici
Ridesteran stupor.
De' primi Orfei Teutonici
Le rare produzioni,
Di corni e di tromboni
Modelli ignoti ancor.

(L'Inglese)

Viaggi d'intorno al globo,
Trattati di marina;
Oriundo della China
Sottil perlato thè.
Oppio e pistole a vento,
Cambiali con molt'oro
I bill ch'il parlamento
Tre volte legger fe'.

(Il Francese)

Varie del Franco Orazio,⁵
Litografie squisite,
Pennelli con matite,
Conchiglie coi color.
"Son cose sacre." Ah! intendo...
Ritratti e bigliettiini,
Con molti ricordini
De' suoi felici amor.

¹ Si allude al *Solitario* del signor d'Arlincourt.

² Poema di Byron.

³ Romanzo poetico di Walter Scott.

⁴ Romanzo del signor d'Arlincourt.

⁵ Il signor Orazio Vernet, celebre pittore.

(Il Russo)

Notizia tipografia
Di tutta la Siberia,
Con carta geografica
Dell'Ottomano imper.
Di zibellini e martore
Preziosa collezione,
Con penne di cappone
Pe' caschi, e pe' cimier.

(s'alza)

Sta tutto all'ordine,
Non v'è che dire;
Né più a partire
Si può tardar.
Or l'inviato
Certo è tornato;
De' snelli e rapidi
Destrier frementi
Già parmi udire
Lo scalpitar.
Sferze e cornette
Percuoton l'aere,
Le bestie struggonsi
Di galoppar.
Il gran momento
E' omai vicino;
Più bel destino
No non si dà,
E il cor dal giubilo
Balzando va.

Scena sedicesima

Don Profondo, la Contessa.

Contessa di Folleville

Vedeste il Cavaliere?

Don Profondo

Il Cavalier!... Ei qui poc'anzi...

Contessa di Folleville

Solo?

Don Profondo

No... in compagnia...

Contessa di Folleville

Di chi?

Don Profondo

Dirò...

Contessa di Folleville

Parlate.

Don Profondo

(I sapienti non denno dir bugie.)

Contessa di Folleville

Rispondete, vi prego...

Don Profondo

Prendeva una lezion di poesia.

Contessa di Folleville (*furente*)

Ho capito... (Che rabbia! A quel che pare,

Ei fa il galante colla poetessa;

Ma a suo tempo mi voglio vendicare).

Scena diciassettesima

I detti, Don Alvaro, il Conte di Libenskof, indi il Barone.

Don Alvaro

Amici, che si fa?

Si parla di partir, e si sta qua.

Don Profondo

Tutto è all'ordin.

Conte di Libenskof

Va bene; ma i cavalli?

Don Profondo

Saran certo arrivati.

Don Alvaro

Se fosse ver, ci avrebbero avvisati.

Barone di Trombonok (*entrando rapidamente, con*

aria trista)

Ah! miei signori!...

Don Profondo

Che avete?

Barone di Trombonok

Di parlar non ho core...

Don Alvaro

Cos'avvenne?

Barone di Trombonok

Una disgrazia orribile...

Contessa di Folleville

Ch'è stato?

Don Alvaro

Incendio?

Don Profondo

Ladri? Morte?

Barone di Trombonok

O sventura fatale! o amara sorte!

Conte di Libenskof

Ma parlate...

Barone di Trombonok

Il corriere...

Don Alvaro

E' arrivato.

Barone di Trombonok

Ah! purtroppo.

Contessa di Folleville

Spiegatevi.

Barone di Trombonok (*ad una serva*)

Ei s'appressa.

Chiamate i viaggiatori.

Don Profondo (*verso le quinte*)

Amici, olà?

Barone di Trombonok

Che barbaro accidente!...

Dir vorrei... Ma non posso...

Scena diciottesima

I detti, Melibea, Corinna, il Cavaliere, Delia, Lord Sidney, Prudenziò, Modestina, indi Zefirino.

Barone di Trombonok

Ah! Melibea!

Milord, Corinna! o ciel! che brutto affare!

(vedendo Zefirino)

Ma vien chi tutto a voi saprà spiegare.

Zefirino

Miei signor non v'è scampo... Mio malgrado,

Io vengo a darvi una fatal notizia.

Secondo gli ordin vostri,

Rapido, diligente,

Di qua, di là ho cercato;

Ma vane fur le cure; da gran tempo,

E' tutto ritenuto e riservato;

Non si trova un cavallo

Da comprar o affittar,

E ognun di voi al nobile progetto

Di rinunciar purtroppo or fia costretto.

Tutti

Ah! A tal colpo inaspettato,

Palpitando va il mio core...

Cruda sorte! Il tuo rigore

Troppo, oh Dio! penar mi fa.

Scena diciannovesima

I detti, Madama Cortese.

Madama Cortese *(accorrendo con una lettera in mano)*

Signori, ecco una lettera,

Venuta da Parigi;

(a Don Profondo)

Prendete, su leggete,

Conforto vi darà.

Gli altri *(a Don Profondo)*

Prendete, su leggete,

Conforto ci darà.

Don Profondo *(prende la lettera e legge)*

"A giorni il Re ritorna,

Gran feste si faranno,

Rapidi qui verranno

Stranieri in quantità."

Gli altri *(ripetono alternativamente le frasi della lettera)*

"A giorni il Re ritorna,

Gran feste si faranno,

Rapidi qui verranno

Stranieri in quantità."

Don Profondo

“Da quello che preparasi
A corte ed in città,
Ben si può giudicare
Che festa si farà.”

Gli altri

“Da quello che preparasi
A corte ed in città,
Ben si può giudicare
Che festa si farà.”

Don Profondo

“Spettacolo più bello,
Mai visto si sarà;
Chi a Reims non poté andare
Qui si consolerà.”

Gli altri

“Spettacolo più bello,
Mai visto si sarà;
Chi a Reims non poté andare
Qui si consolerà.”

Don Profondo

“T’abbraccio, o mia dolcissima
Amabile metà.”

Conte di Libenskof

“Amabile metà.”

Madama Cortese

“Amabile metà.”

Contessa di Folleville

Amici, non tardiamo;
Parigi è la mia patria;
Là v’offro alloggio e tavola,
E quanto occorrerà.

Tutti

Partiamo. Ah! sì, il desio,
Che ci divampa in seno,
In parte pago almeno
Alfine si vedrà.
Fra dolci e cari palpiti,
Or torno a respirar;
Farà un vivace giubilo
Quest’anima brillar.
Destino maledetto,
Non ce la puoi ficcare,
E tutti a tuo dispetto,
Andiam a giubilar.

Cavalier Belfiore

Savio della Contessa

Il consiglio mi pare.

Don Profondo

Ah sì! a partir

Più non dobbiam tardare.

Barone di Trombonok

Partir... ma come?

Contessa di Folleville

Nella diligenza,

Che di Parigi vien regolarmente

Ogni dì ne' contorni.

Barone di Trombonok

Ella ha ragione.

Cavalier Belfiore

Dunque dimani?

Contessa di Folleville

Certo.

Barone di Trombonok

E questa borsa?

Don Profondo

S'ordini per stasera un bel convito,

Publico sia l'invito.

Barone di Trombonok

E quel che resterà?

Cavalier Belfiore

Per gl'indigenti.

Barone di Trombonok

E' ognun d'accordo?

Tutti (*all'unisono*)

Sì.

Don Alvaro (*a Madama Cortese*)

A voi Madama affido

La cura dell'invito.

Madama Cortese

Oh! è domenica appunto,

E tutti ci verran con gran piacere.

Don Profondo

Una cena squisita.

Madama Cortese

Non mancan provisioni.

(verso le quinte)

Ehi, mastro Antonio!

Scena ventesima

I detti, Antonio, Gelsomino.

Antonio

Son qua, cosa comanda?

Madama Cortese

Una cena, una festa nel giardino,

E il più presto possibile.

Antonio

Ho capito, non dubiti,

Qui avvezzi siamo ai colpi inaspettati,

E tutti resteran maravigliati.

Gelsomino

Madama, lo sapete,

Già per l'anniversario del ritorno

Dell'Augusta Famiglia,

Che ogni anno celebriamo, son pronte

Le cose principali;

Servir ce ne potremo.

Madama Cortese

A meraviglia.

Tua cura, o Gelsomino,

Sia di suonare intorno il tamburino.

(Antonio e Gelsomino partono)

Contessa di Folleville

E domani a Parigi,

La capital del mondo.

Cavalier Belfiore

D'ogni piacer l'asilo

Il più giocondo.

(Tutti partono, eccetto Melibea, Libenskof ed il Barone)

Scena ventunesima*Melibeia, Libenskof ed il Barone.*

Barone di Trombonok

Tutto va ben; ma come voi sapete,
Fervido amico ognor dell'armonia,
Vorrei vedervi in pace; un lieve nembo
Sol ne turbò il sereno; voi vi amate,
E l'un per l'altro fatti mi sembrate.

Conte di Libenskof *(al Barone con amarezza)*

Ella per Don Alvaro...

Melibeia *(troncandogli la parola)*

Il torbid'occhio della Gelosia,
D'Erebo ignobil figlia, solo puote
Traveder a tal segno.

Barone di Trombonok

Oh! non v'è dubbio.

Conte di Libenskof

Eppur poc'anzi...

Barone di Trombonok

Amico, a me credete,
Siete in error, perdono le chiedete.
(parte sorridendo)

Scena ventiduesima*Melibeia, Libenskof.*

Conte di Libenskof *(a Melibeia)*

Di che son reo?

Melibeia

D'un vil sospetto.

Conte di Libenskof

Ah! no...

Un eccesso d'amor
Sol colpevol mi rese.

Melibeia

D'alma grande
Apprezzar tu non sai
Il sacro e vivo ardor.

Conte di Libenskof

Ma l'apparenza...

Melibea

Nube tenebrosa

Del ver celando il volto risplendente,
D'opaco orror ingombra ognor la mente.

Conte di Libenskof

Qual sublime parlar! confuso io sono...
Eccomi ai vostri piè... Pietà! perdono.

D'alma celeste, oh Dio!
Ch'arde di pura face,
Turbar osai la pace
Con insensato ardor.

Melibea

D'un puro amor verace,
L'indol t'è ignota ancora;
D'infedeltà capace
Sol è un profano cor.

Conte di Libenskof

Pentito io son.

Melibea

Che sperì!

Conte di Libenskof

Rendimi il cor.

Melibea

Tu osasti...

Conte di Libenskof

Il barbaro mio stato
Ti desti almen pietà.

Melibea

Al pentimento, o ingrato!
Credere il cor non sa.
(Al barbaro rigore
Dubbioso, incerto resta;
Di speme e di timore
Palpita in seno il core!
Già cessa il mio rigore,
Per lui mi parla amore.)

Conte di Libenskof

(Qual barbaro rigore!
Dubbioso, incerto resto...

Di speme e di timore
Palpita in seno il core.
Già cessa il mio dolore,
Per lei mi parla amore.)

Melibea

Ah! regger non poss'io,
Ecco la mano, il cor.

Conte di Libenskof

Oh gioia incomparabile!
Oh fortunato ardor!

Melibea e Conte di Libenskof

Ah! no, giammai quest'anima,
Più cari, dolci palpiti
Non ha provato ancor.

Scena ventitreesima

*Giardino illuminato, con tavola imbandita.
Antonio, Gelsomino, vari servi.*

Antonio (*mettendo i nomi sulle salviette*)
Tutto è all'ordin. Va', corri, Gelsomino,
A dire a quei signor che son serviti;
Ma pria ci vuol la riverenza, intendi?

Gelsomino

E per chi mai mi prendi?
Ho servito de' principi,
De' conti, de' baroni,
Altezze ed eccellenze in quantità,
E so, d'ogn'altri al par, quel che si fa.
(parte)

Antonio

Oh! guarda che amor proprio!
Ma son tutti così;
Soglion vantarsi assai,
E se a lor vi fidate,
In grand'impaccio spesso vi trovate.

Scena ventiquattresima

Antonio, Maddalena.

Maddalena

Madama qui mi manda
Per saper da voi se tutto è pronto.

Antonio

Nulla manca, guardate...
Gelsomino ho spedito
Ad avvertir la nobil compagnia.

Maddalena

Ma bravo maestr'Antonio!
Far sì presto e sì bene!
E' un miracol davvero.

Antonio

Mille grazie.

Maddalena

Qui certo ancor veduta
Non si sarà più bella festa.

Antonio

E' vero.

Maddalena

Ma non sapete un'altra novità.

Antonio

Che cosa?

Maddalena

Nel paese,
Per caso di passaggio
V'è una truppa ambulante, ed il Barone,
Gran professore, dilettante insigne,
A dare qui un concerto l'ha invitata,
Pendente il bel festino.

Antonio

Ottima idea!

Maddalena

Canteran, balleranno.

Antonio (*con stupore ed allegria*)

Balleranno?

Maddalena

Sì, v'è un corpo di ballo.

Antonio

Tanto meglio;

Il ballo è sempre stata
La mia passion...

(*fa dei moti colle gambe e vacilla*)

Maddalena

Badate:

Vo ad avvertir Madama, qui aspettate.

*(parte)***Antonio** *(guardandolo fra le quinte)*

Presto verrà la bella comitiva.

Ma non m'inganno, no, ecco che arriva.

Scena venticinquesima*Sul ritornello entra la truppa ambulante, composta di virtuosi di canto, e di ballerini; i contadini, le contadine, le giardinieri; indi tutti i personaggi che siedono a tavola, Maddalena, Zefirino.*

Coro

L'allegria è un sommo bene,
Ond'a noi fe' dono il cielo;
Sani e freschi ci mantiene
Nel bel grembo del piacer.
Cinti ognor d'ameni fiori,
Fra le danze, il riso e il gioco,
Colle grazie e cogli amori
Non pensiamo che a goder.
Presto imbianca il nero crine,
Qual baleno fugge la vita,
E a non perdere c'invita
Un istante di piacer.

Barone di Trombonok

Ora secondo l'uso,

I brindisi facciamo. Ecco la lista

Che di far m'imponeste

Con decente simmetrica armonia,

E spero che ad ognun ben grata sia.

(legge la nota)

Inno tedesco. Tocca a me;

Ma indulgenza vi chiedo; fra i cavalli,

Le bombe ed i cannoni

Io la meta lasciai de' miei polmoni.

Inno tedesco

Or che regna fra le genti
La più placida armonia,
Dell'Europa sempre fia
Il destin felice appien.
Viva, viva l'armonia
Ch'è sorgente d'ogni ben.

Coro

Viva, viva l'armonia
Ch'è sorgente d'ogni ben.

Barone di Trombonok

Altro da dir avrei; ma son già stracco;
(a *Melibea*)
A voi, bella Marchesa, in stil polacco.

*Polacca***Melibea**

Ai prodi guerrieri,
Seguaci di gloria,
Di cui la vittoria
Compagna fu ognor,
Che ovunque risplender
Fer l'alto valor,
Che pronti ognor sono
Col brando a difender
La patria ed il trono,
La fede, l'onor.

Coro

La patria, il trono,
La fede, l'onor.

Barone di Trombonok

Libenskof, tocca a voi.
Un'aria russa, ad libitum;
Ve ne son delle belle...

Conte di Libenskof

Una ne so a memoria
Che udii cantar un giorno,
Mentre il monarca a noi facea ritorno.

Inno Russo

Onore, gloria ed alto omaggio
D'Augusta donna⁶ al nobil cor,
Che il più magnanimo coraggio
Del fato oppose al reo furor.
Degl'infelici al duolo, al pianto
Ella conforto offrendo va;
E i più bei pregi, in regio ammanto,
Sul trono un dì brillar farà.

⁶ S.A. Reale l'augusta Delfina.

Coro

E i più bei pregi, in regio ammanto,
Sul trono un dì brillar farà.

Barone di Trombonok

Don Alvaro dal nord al mezzogiorno
Bella è la transizione. Voi avete
Una robusta voce, e dell'Iberia
Gustar i dolci canti or ci farete.

*Canzone Spagnola***Don Alvaro**

Omaggio all'augusto duce,⁷
Che d'alma sovrana luce
L'Iberia fe' balenar.
Ei spense il civil furore,
Del soglio salvò l'onore,
Da tutti si vide amar.
Ah! dove a tal vittoria
L'esempio mai ritrovar?

Coro

Ah! dove a tal vittoria
L'esempio mai ritrovar?

Barone di Trombonok

Milord... in tuon maggiore...

Lord Sidney

Io musico non sono;
Non so che una canzone.

Barone di Trombonok

"God save the King"?

Lord Sidney

Appunto.

Barone di Trombonok

Va benone.

*Canzone inglese***Lord Sidney**

Dell'aurea pianta
Il germe amato⁸
Protegga il ciel!

⁷ S.A. Reale l'augusto Delfino

⁸ S.A. Reale il Duca di Bordeaux.

Coro

Dell'aurea pianta
Il germe amato
Protegga il ciel!

Lord Sidney

Propizio il fato
Ai voti sia
Del fortunato
Popol fedel.

Barone di Trombonok

Basta, basta!

Coro

Propizio il fato
Ai voti sia
Del fortunato
Popol fedel.

Barone di Trombonok

Contessa, Cavaliere, a voi la scelta
Lascio dell'aria e sol prescrivo il tuono;
In do, no... in ut. (Che bestia!) oblio
Che a due Galli indirizzo il parlar mio.

*Canzone francese***Contessa di Folleville e Cavalier Belfiore**

Madre del nuovo Enrico,
De' Franchi speme e onor⁹
Ti colmi il cielo amico
Degli almi suoi favor.
Di rari pregi splendi,
D'età sul fior,
E in ogni petto accendi
Rispetto e amor.

Coro

Ti colmi il cielo amico
Degli almi suoi favor.

Barone di Trombonok

Madama, Don Profondo,
Voi terminar dovete,
In elafà coll'aria che volete.

⁹ S.A. Reale Duchessa di Berry

*Tirolese***Madama Cortese**

Più vivace e più fecondo
L'aureo Giglio omai risplende,
E felice ognuno rende
Col benefico fulgor.
Sacra Pianta¹⁰ al ciel diletta,
Che fedel la patria onora,
Tu sarai de' Franchi ognora
La speranza e il dolce amor.

Don Profondo

Un sì giocondo
Ameno giorno
La gioia intorno
Sol fa regnar.
Che lieta sorte!
Che bel contento!
In petto io sento
Il cor balzar.

Coro

Tu sarai de' Franchi ognora
La speranza e il dolce amor.

Barone di Trombonok

Corinna, or spetta a voi; così compita
Sarà la festa.

Contessa di Folleville

Ah! sì.

Lord Sidney (*a Corinna*)

Come trovare un'occasione più bella
Di far sentir i vostri dolci accenti?

Cavalier Belfiore

E' ver.

Corinna

Grande è il cimento,
E temo...

Don Profondo

Di che mai?

¹⁰ L'augusta Famiglia de' Borboni.

Madama Cortese

Amabile modestia!

Melibea

Ah! non tardate

Ad appagar i nostri voti.

Corinna

Io cedo;

Il soggetto scegliete

E di farmi avvertir poi degnerete.

(si ritira)

(Tutti s'alzano da tavola. Un servo porta un'urna; Don Profondo distribuisce carta e lapis ai diversi personaggi, i quali scrivono il soggetto e rimettono la cartolina al suddetto, che la legge ad alta voce e pone dopo nell'urna.)

Melibea

Giovanna D'Arco.

Madama Cortese

Il Cittadino di Reims.

Cavalier Belfiore

Carlo X, Re di Francia.

Conte di Libenskof

La Battaglia di Tolbiac.

Don Profondo

Clodoveo.

Don Alvaro

Le tre stirpi reali di Francia.

Don Prudenzio

David e Samuele.

Barone di Trombonok

Il Crisma e la Corona.

Lord Sidney

Ugo Capeto.

Contessa di Folleville

San Luigi.

Don Profondo

Melibea, di dritto

Vi spetta estrar dall'urna or il biglietto,

Che all'improvviso fornirà il soggetto.

(Melibea estrae un biglietto e lo dà a Don Profondo.)
Carlo X, Re di Francia.

(Il Barone e Don Profondo vanno ad avvertire Corinna che viene colla lira in mano, legge il soggetto ad alta voce, si raccoglie, indi improvvisa)

Corinna

All'ombra amena
Del Giglio d'Or,
Aura serena
Inebbria il cor.
Di lieti giorni
Più dolce aurora,
Sorger la Francia
Non vide ancor,
E grata applaude,
Ammira e adora
Di tanto bene
L'Augusto autor.
Della corona
Sostegno e onor,
Carlo le dona
Novel splendor.
Dal maestoso
Regal suo viso
Traspar del core
La nobiltà.
Nunzio di gioia
E' il bel contento,
Pegno soave
D'alma bontà.
Se un dì, non lice
Il bene oprar,
Perduto il dice,
Di Tito al par.
Da poche lune
In trono siede,
E ognun già gode
De' suoi favor.
La gioia intorno
Brillar si vede,
L'etra risuona
D'inni d'amor.
Appiè dell'are,
Ei chiese al ciel,
Che secondare
Degni il suo zel;
Non fia deluso
Il bel desio,
Figlio dell'almo
Suo nobil cor.
Sacro il diadema

Già rese Iddio,
 Né più del fato
 Teme il furor.
 Al soglio accanto,
 Ch'egual non ha,
 Soave incanto
 Ognun godrà.
 Cento anni e cento
 Ognor protetto
 Dall'immortale
 Divin favor.
 Vivrà felice
 Il prediletto
 Carlo, de' Franchi
 Delizia e amor!

(Appena finito l'improvviso, rischiarati da improvvisa luce, appariscono i ritratti dell'augusta famiglia reale e de' più celebri Re di Francia con vari emblemi analoghi, palme, corone ecc.)

Cavalier Belfiore

Viva il diletto
 Augusto regnator,
 Ond'è l'aspetto
 Forier di gioia e amor,
 Che desta in petto
 Rispetto, e vivo ardor.

(Tutti ripetono la strofa. Ballo.)

Tutti *(con religiosa espressione)*

Sul verde stelo,
 Fiorisca il Giglio ognor;
 Lo colmi il cielo
 Dell'almo suo favor.

Corinna, Cavalier Belfiore, indi Tutti

Con sacro zelo
 Da noi serbato ognor,
 Sul verde stelo
 Risplenda il Giglio d'Or;
 Lo colmi il cielo
 Dell'almo suo favor.
 Viva la Francia,
 E il prode regnator.

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. E' 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. E' aggregato all'Accademia Filarmonica di Bologna come "cantore" e li incontra per la prima volta Isabella Colbran, sua futura moglie, aggregata anch'essa all'Accademia.
-
- 1807** E' impegnato come "maestro al cembalo" nella stagione di Primavera al Teatro di Faenza, 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** E' 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** E' incaricato dal Comitato degli insegnanti del Liceo di mettere in musica una cantata su testo di padre Ruggia. Sempre 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 quattro 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 senza successo 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* rappresentato 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 Dorliska* viene accolta freddamente al Teatro Valle di Roma (26 dicembre).
-
- 1816** E' 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, 11 novembre) con protagonista ancora la Colbran. A Roma è la volta del centone *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 dell'ispettore dei teatri del Portogallo Diego Ignazio de Pina Manique di scrivere la farsa *Adina*. L'opera andrà in scena solo il 22 giugno 1826 (Lisbona, San Carlos). 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 ancora 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) e mai più ripresa nell'Ottocento.
-
- 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 dicembre è invitato dal principe di Metternich a Verona in occasione del Congresso delle Nazioni per scrivere quattro cantate (*La Santa Alleanza, Il Vero Omaggio, L'augurio felice, Il Bardo*). Composizioni queste che negli anni successivi gli procureranno non pochi dissapori quando sarà accusato di essere reazionario.
-
- 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 Londra e tornare a Parigi. Dell'opera non è stata finora ritrovata alcuna traccia.
-
- 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 esaltato dalla critica e dai musicisti (tra questi Bellini che lo 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.
-
- 1831** Ai primi di febbraio si reca in Spagna con l'amico banchiere Aguado, mentre Isabella viene affidata alle cure del padre Giuseppe a Bologna. Durante il soggiorno spagnolo Rossini accetta l'invito dell'Arcidiacono di Madrid Don Fernandez Varela di scrivere lo *Stabat Mater*. Riuscirà a comporre solo sei dei dieci pezzi finché, tornato a Parigi, non darà 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 una pensione vitalizia. Prima di tornare in Italia intraprende un viaggio in Germania e Belgio in compagnia del banchiere Rothschild.
-
- 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 delle parti in sostituzione di quelle scritte 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, secondo il biografo Edmond Michotte, 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 strumenterà 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, mentre Parigi si appresta a tributargli grandi onoranze per il suo prossimo 77° compleanno. 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 13 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 e Sostenitori del Festival 1999

Circolo dei Sostenitori

Presidente Paola Pierangeli Tittarelli

Luciano Bovicelli, *Bologna*
Salvatore Mancuso, *Roma*
Gioia Marchi Falck, *Milano*
MTS Group, *Fabriano*
PICA SpA, *Pesaro*
Anna Selci, *Pesaro*

Elvira Cantelmo, *Fano*

Philip e Suzanne Gossett, *Chicago*
Silvana Ratti, *Pesaro*

Eulalia Battistelli, *Pesaro*
Maria Camilla Bianchini D'Alberigo, *Venezia*
Davide Canducci, *Pesaro*
Annalisa e Eugenio Ceccolini, *Pesaro*
Agostino Cesaroni, *Pesaro*
Wanda Del Gobbo, *Bologna*
David De Yong, *London*
James David Draper, *New York*
Claudia Farina Liguori, *Pesaro*
Marino Golinelli, *Bologna*
Adolfo Guzzini, *Recanati*
Marie Claude e Patrick Le Blan, *London*
Helga e Hans Lübrow, *Bremen*
Franca Mancini, *Pesaro*
Aspasia Mochi Zamperoli Guerrini, *Pesaro*
Italino Mulazzani, *Montegridolfo*
Adriana Pagani, *Torino*
Luciana Pierangeli, *Roma*
Hae Kyung e Fabio Rossini, *Pesaro*
Ida e Giuseppe Ugolini, *Roma*

Amici

Miranda Ferri Paolucci, *Pesaro*
Cristina Morici Ghislieri, *Pesaro*

Rosy e Maurizio Gennari, *Pesaro*
Mariella Lungarini, *Fano*

André Arnauts, *Kamphenhout*
Klaus P. Arnold, *Gauting*
Svend Bach, *Aarhus*
Bernward Bachmann, *München*
Manlio Bassano, *Marmirolo*
Willi Bauer, *Gaggenau*
Elisabeth Beare, *Berlin*
Liliana Belli Paci, *Milano*
Anna Berardi, *Roma*
Carlo Bertellotti, *Pesaro*
Renzo Berti, *Prato*
Ada Bertozzini, *Pesaro*
Grazia Biscontinini, *Milano*
François Bise, *Villars sur Glâne*
Matelda Bisigotti, *Urbino*
Laurent Boccon-Gibod, *Paris*
Gaetano Bonafini, *Castenaso*
Alberto Bonetti, *Reggio Emilia*
Milena Isabella Boni, *Torino*
Gerard Bonnel-Dangler, *Paris*
Margaret e Albert Borg, *Swieqi*
Maria Clotilde Borghi, *Pesaro*
Renata Borghi Ognibene, *Pesaro*
Marco Borini, *Torino*
Pietro Boscolo, *Treviso*
Giuseppe Bosoni, *Antegnate*
Luciano Filippo Bracci, *Roma*
Angelo Broggi, *Malnate*
Ruedi Bunjes, *Bologna*
Myrna Bustani, *London*
Paul Butler, *London*
Monella Cerri, *Bologna*
Giulio Ceruti, *Milano*
Sylvain Chambre, *Avon*
Kathleen Chiti, *Milano*
Akihiro Chiyoda, *Tokyo*
Benjamin Chorley, *Tel-Aviv*
Matthew Clarke, *Edinburgh*
Edmondo Cotignoli, *Pesaro*
Heinz Dabringer, *Klagenfurt*
Gianluca De Cardenas, *Milano*
Pieter K. De Haan, *Harderwijk*
Antonius J.H. De Kroon, *Haarlem*
Mario de Martiis, *Genova*
Hans-Leopold De Waal, *Saarbrücken*

Laura Del Monte Raffaelli, *Pesaro*
 Marina Deserti, *Bologna*
 Vivienne e Michael Dimant, *London*
 Valeria e Saturno Diotallevi, *Fano/NY*
 Paola Donzelli Monari Sardé, *Bologna*
 Heinrich Dülz, *Seeshaupt*
 Gerard Dultinger, *Innsbruck*
 James Eaton, *Birmingham*
 Aaron R. Einfrank, *München*
 Giovanni Emiliani, *Roma*
 Gerd Endmayr, *Wien*
 Carlos Etchenique, *London*
 Clive A. Evatt, *Turramurra*
 Gabriele Fabbri, *Pesaro*
 Claude Fernandez, *Aubervilliers*
 Tullia Ferrero, *Roma*
 Henry Forgues, *Bayonne*
 Taeko Fukushima, *Tokyo*
 Patrick Furniss, *Norwich*
 Stefan H. Gagg, *Bern*
 Juan Gherzi, *Montevideo*
 Arlene Giesmann, *Kirkland*
 Franca Giorgetti Sonnino, *Ancona*
 Giorgio Girelli, *Pesaro*
 Günter Gruber, *Bludenz*
 Rainer e Rosc-Marie Hagen, *Hamburg*
 Horst Haschek, *Wien*
 Susumu Hasegawa, *Tokyo*
 Makoto Hayasaki, *Tokyo*
 Maria Luisa Hermann Semeraro, *Cisternino*
 Chizuko Hironaka, *Yokohama*
 Wiley H. Hitchcock, *New York*
 Yoko Hosojima, *Utsunomiya*
 Setsuko Ishizaki, *Tokyo*
 Bernd Kabas, *Salzburg*
 Tomio Kameoka, *Tokyo*
 Noriko Kanai, *Tokyo*
 Tadao Kato, *Tokyo*
 Bernd-Rüdiger Kern, *Taucha*
 Michiko Kobayashi, *Tokyo*
 Hiroshi Kojima, *Tokyo*
 Anja Korpiola, *Helsinki*
 Albert G. Lauber, *Washington DC*
 Jacques Libert, *Bruxelles*
 Enrique López-Aranda, *Madrid*
 Anna Maria Maggio, *Mantova*
 Nobuhiko Makino, *Bologna*
 Aldo Mancurti, *Fano*
 Silvana Mangiameli, *Milano*
 Giovanna Marchi, *Imola*
 Fernando Marco de la Hoz, *Madrid*
 Gianfranco Maretta, *Felonica*
 Alessandro Marinuzzi, *Albano Laziale*
 Franco Masseroni, *Desenzano del Garda*
 Maxime Massonnat, *Dunkerque*
 Hector Matamoro Rossi, *Madrid*
 Antonio Mazzocato Martinazzo, *Asolo*
 Gianni Mazzoni, *Bologna*
 Jean-Paul Meyer, *Pfettisheim*
 Francesco Micheli, *Milano*
 Gen Mochi Zamperoli, *Pesaro*
 Beatrice Molinari Mangiameli, *Milano*
 Gianluca Montinaro, *Pesaro*
 Bernard John Mulady, *Marlow Bucks*
 Reto Müller, *Sissach*
 Beryl Reid Mustill, *London*
 Daniel Nash, *London*

Michel Nasser, *Arles*
 Dieter Neukirch, *Wettenberg*
 Giancarlo Nisoli, *Zogno*
 Gian Battista Origoni della Croce, *Milano*
 André Padovani, *Dunkerque*
 Grazia Paoletti, *Firenze*
 Marcel Paolino, *Bern*
 Cecilia e Luciano Pasotto, *Venezia*
 Federico Passariello Jr., *Taranto*
 Jean-François Pechberty, *Paris*
 Anna Pelamatti Cagnoni, *Ancona*
 Julien Pennetier, *Paris*
 José Periel Garcia, *Madrid*
 Yosef Pilch, *Paris*
 Marcel Pommerell-Wintringer, *Echternach*
 Liviu Popescu, *Paris*
 Mimmi Pototschnig, *Pesaro*
 Alessandro Properzi, *Roma*
 Cesare Questa, *Urbino*
 Kurt Rademacher, *Neuwied*
 Ingrid Rant, *Wien*
 Carolina Rayman, *London*
 Bruno Recchia, *Bremgarten*
 Lorenzo Rocchetti, *Ancona*
 Karl-Heinz Roesser, *Bielefeld*
 Sumie Sano, *Saitama*
 Raffaele Semeraro, *Cisternino*
 Livio Sichirollo, *Urbino*
 Alfred Siercke, *Hamburg*
 Michael Staff, *Alfriston*
 Peter Ster, *Wien*
 Georg Stöffler, *Hall*
 Kazuhiro Suzuki, *Tama*
 Shumpel Takemori, *Tokyo*
 Yuko Terashima, *Yokohama*
 Mathjas Terenzi, *Pesaro*
 Carla Terenzio, *Milano*
 Mario Terenzio, *Milano*
 Floriana Tessitore, *Palermo*
 Vincenzo Tessitore, *Palermo*
 Heinrich Tettinek, *Wien*
 Federica Tittarelli Cerasi, *Roma*
 Irene Tomacelli, *London*
 Leda Paola Tonon, *Padova*
 Lydia Treleani Masetti, *Pesaro*
 Riccardo Paolo Uguccioni, *Pesaro*
 Eric Van Den Bergh, *Paris*
 Gerarda Van der Krogt, *Roosendaal*
 Nicole Vecchioli, *Paris*
 Renato Vianello, *Pesaro*
 Francisco José Villalba Talavera, *Madrid*
 Giacomo Vivanti, *Ancona*
 Maria Pia Vivanti, *Roma*
 Edward Gregg Wallace, *Houston*
 Janet A. Wallhouse, *Wallingford*
 Anne-Celine Weill, *Mulhouse*
 Nicole Weill, *Mulhouse*
 Ulla Wernicke, *Frankfurt*
 Anders Wiklund, *Göteborg*
 Thomas Jeremy Willoughby, *London*
 Roger Wolff, *Strasbourg*
 Julie e Lawrence Yannuzzi, *New York*
 Masashi Yoshida, *Tokyo*
 Hideko Yoshijima, *Tokyo*
 Gianfranco Zanetti, *Vignola*
 Bernd Zeytz, *Gauting*
 Riccardo Zoja, *Milano*

Il Festival ringrazia:





7~22 agosto 1999

SCAVOLINI®

Sponsor ufficiale del Rossini Opera Festival