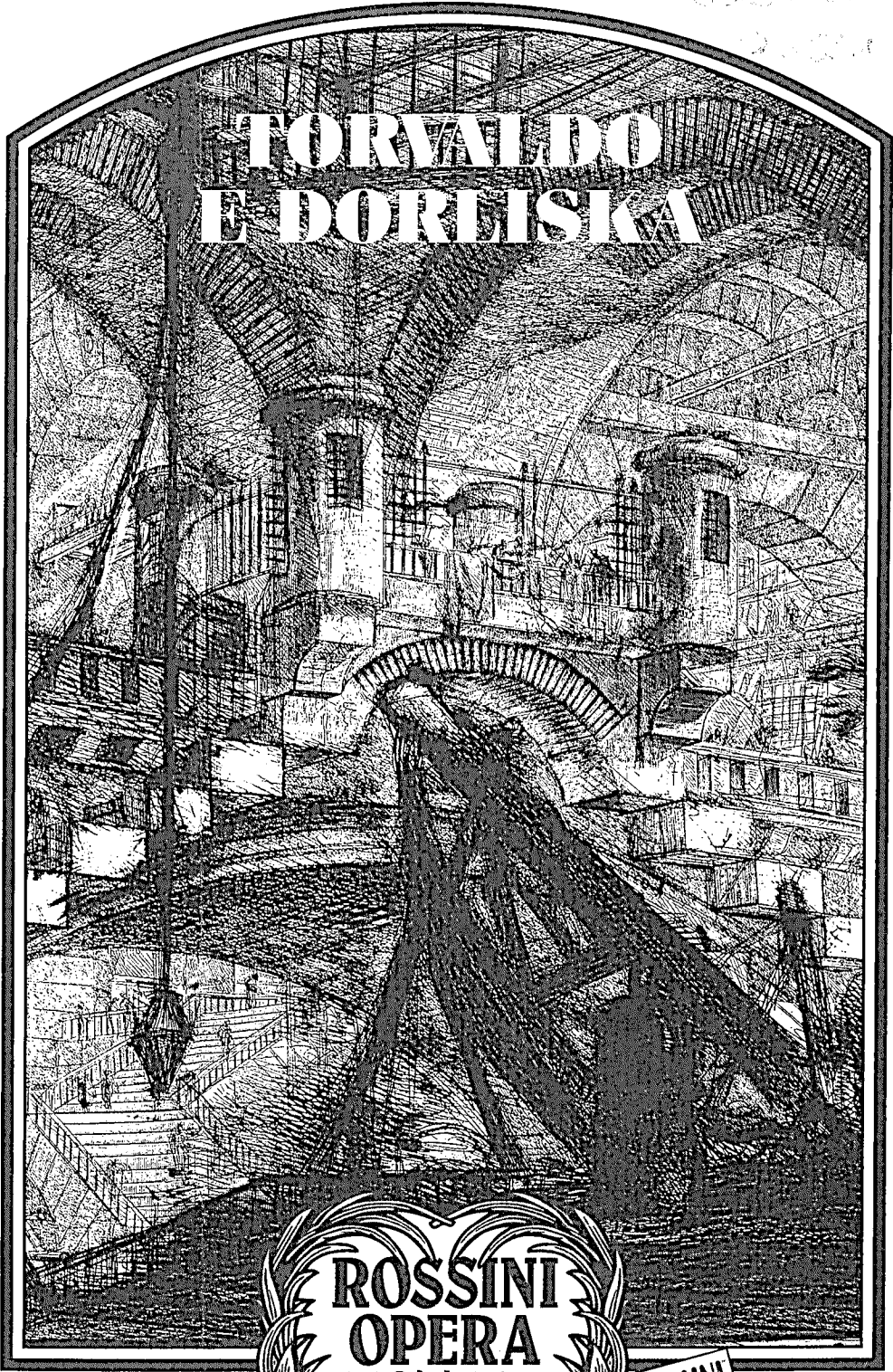


10275
2021

TORVALDO E DORISKA



ROSSINI
OPERA
FESTIVAL

SCAVOLINI
SPONSOR

18/5



Sotto l'Alto Patronato
del Presidente della Repubblica



Ministero per i Beni e le Attività Culturali



Regione Marche

Enti fondatori



Comune di Pesaro



Provincia di Pesaro e Urbino



Fondazione

Cassa di Risparmio
di Pesaro

1841

SANPAOLO
BANCA 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 Sanpaolo Banca dell'Adriatico e dalla Fondazione Scavolini.

Il Festival si avvale della collaborazione scientifica della Fondazione Rossini.

Il Festival 2006 si attua

con il contributo di: Ministero per i Beni e le Attività Culturali, Comune di Pesaro, Regione Marche, Fondazione Cassa di Risparmio di Pesaro, Provincia di Pesaro e Urbino;

con la partecipazione di: Scavolini Spa, Banca delle Marche, Sanpaolo Banca dell'Adriatico, Peter Moores Foundation, Sanpaolo Imi;

con l'appporto di: Abanet Internet Provider, AMI-Azienda per la mobilità integrata e trasporti, Caffè Ducale, Concessionaria KIA F. Boattini, Harnold's, Kaufmann Canducci, Korus Partners, Ratti Abbigliamento, Vittoria & Savoy Hotels;

collaborano: ASPES Spa, Azienda Ospedaliera "San Salvatore", Conservatorio di musica "G. Rossini", IAT-Centro di informazione e accoglienza turistica.

Il Festival è membro dell'Associazione Europea dei Festival.



Presidente
Luca Ceriscioli
Sindaco di Pesaro

Consiglio d'amministrazione
Alfredo Bocci Siepi
Giovanni Bogliolo
Giorgio Girelli
Lorenza Mochi Onori
Marco Montagna
Piergiorgio Parroni

Collegio sindacale
Adriano Franzoni (presidente)
Vincenzo Galasso
Massimo Marchi



Sovrintendente
Gianfranco Mariotti

Direttore artistico
Alberto Zedda

Segretario generale
Dario Zini

Amministrazione

Direzione amministrativa
Marco Angelozzi

Coordinamento generale
di Segreteria
Maria Rita Silvestrini

Direzione Teatri comunali
Giorgio Castellani

Contabilità ed Economato
Loris Ugolini

Ufficio Sovrintendenza
Annalisa De Franchi

Produzione

Direzione tecnica
Mauro Brecciaroli

Segreteria artistica
Sabrina Signoretti

Coordinamento tecnico
Claudia Falcioni

Coordinamento di Produzione
Caterina de Rienzo

Archivio musicale
Federica Bassani

Relazioni esterne

Pubbliche Relazioni
Welleda Fochesato Donovan

Edizioni e Archivio storico
Carla Di Carlo

Servizi di Biglietteria
Patricia Franceschini

Collaborazioni esterne
Ludovico Bramanti

Promozione
Francesca Maria Carboni
Marco Cadeddu

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 delle partiture eseguite mentre il Festival è partner istituzionale e primo referente teatrale della Fondazione.

La Fondazione ha oggi come scopo precipuo quello dello studio e della diffusione della musica del Maestro. A tale fine, con la nomina di Bruno Cagli alla direzione artistica nel 1971, ha avviato la pubblicazione in edizione critica dell'intera produzione rossiniana con un primo comitato, del quale facevano parte Philip Gossett e Alberto Zedda. Il grandioso progetto si sta puntualmente realizzando con l'apporto dei più importanti studiosi internazionali e sulla base di un piano articolato in otto sezioni (Opere Teatrali; Musiche di Scena e Cantate; Musica Sacra; Inni e Cori; Musica Vocale da Camera; Musica Strumentale; Péchés de Vieillesse; Varie). La ricerca che è alla base dell'edizione critica ha portato, nel corso degli ultimi anni, a scoperte fondamentali nel campo delle fonti autografe e documentarie e al recupero di musiche considerate perdute, come, per fare qualche esempio, Il viaggio a Reims o il Finale tragico del Tancredi. Accanto all'edizione critica si è sviluppata la ricerca sui documenti storico-biografici, ricerca approdata nel 1992 all'avvio della pubblicazione del nuovo epistolario rossiniano che, col titolo Lettere e Documenti e la cura di Bruno Cagli e Sergio Ragni, ha visto la pubblicazione dei primi quattro volumi.

L'attività editoriale della Fondazione si è inoltre arricchita nel corso del tempo di collane destinate ad ulteriori aspetti della produzione rossiniana: "Saggi e Fonti" ospita atti di convegno e studi specialistici; "I libretti di Rossini" riproduce, in versione anastatica e con un ampio commento introduttivo, le fonti letterarie e le principali edizioni del libretto di ogni opera; "Iconografia rossiniana" include volumi dedicati all'analisi delle fonti iconografiche (bozzetti, figurini, materiali scenici, ecc.). A queste collane si affianca la pubblicazione del "Bollettino del Centro rossiniano di studi", rivista di studi musicologici di alto profilo internazionale.

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

Il Presidente

Oriano Giovanelli

TORVALDO E DORLISKA

Rossini Opera Festival 2006

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

Consulenza scientifica della Fondazione Rossini

Immagine grafica coordinata

Massimo Dolcini

Progettazione grafica

Antonio Trebbi

Service

Litograph 90, Pesaro

Stampa

Studiostampa, Repubblica di San Marino

luglio 2006

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

Gruppo Cordenons

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

Sommario

<i>L'edizione di Torvaldo e Dorliska di Francesco Paolo Russo</i>	<i>p. 13</i>
<i>The edition of Torvaldo e Dorliska by Francesco Paolo Russo</i>	<i>p. 21</i>
<i>Quell'ultimo addio di Bruno Cagli</i>	<i>p. 27</i>
<i>That last farewell by Bruno Cagli</i>	<i>p. 41</i>
<i>Ragionevole ottimismo di Giorgio Gualerzi</i>	<i>p. 57</i>
<i>Reasonable optimism by Giorgio Gualerzi</i>	<i>p. 61</i>
<i>Soggetto</i>	<i>p. 65</i>
<i>Story</i>	<i>p. 69</i>
<i>Argument</i>	<i>p. 71</i>
<i>Handlung</i>	<i>p. 75</i>
<i>Schema musicale</i>	<i>p. 78</i>
<i>Libretto</i>	<i>p. 81</i>
<i>Gioachino Rossini, elementi biografici</i>	<i>p. 137</i>

**Ritratto di Gioachino Rossini in una delle
più antiche litografie (Collezione Ragni,
Napoli)**



TORVALDO E DORLISKA

Dramma semiserio in due atti di
Cesare Sterbini

Musica di
Gioachino Rossini

Personaggi

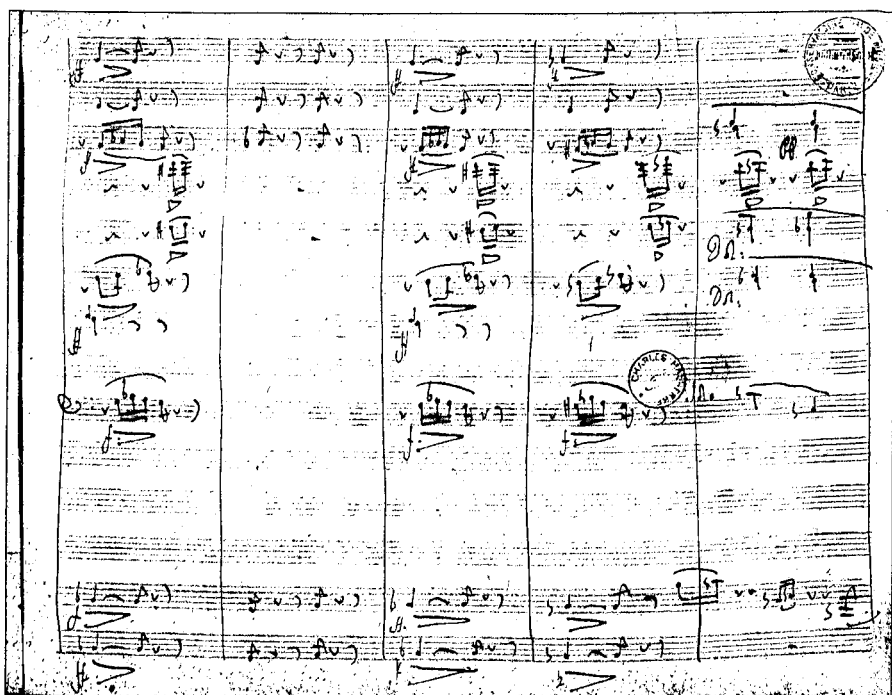
Il Duca d'Ordow
Dorliska, Sposa di
Torvaldo
Giorgio, Custode del Castello d'Ordow
Carlotta, Sorella di Giorgio
Ormondo, Capo degli Armati del Duca

Coro di Servi
Coro di Armati
Coro di Contadini
Granattieri

*La scena si suppone nel Castello d'Ordow
in una Provincia del Nord dell'Europa*

Prima rappresentazione
Roma, Teatro Valle
26 dicembre 1815

Torvaldo e Dorliska: pagina autografa
della Sinfonia, c. 2r (Bibliothèque Natio-
nale de France, Parigi)



L'edizione di *Torvaldo e Dorliska*

1. Premessa

«Carissima madre, ieri sera andò in scena la mia opera intitolata *Torvaldo e Dorliska* ossia *Una le paga tutte*. L'esito di questa fu buono e Galli, Donzelli e Remorini fecero un fanatismo e davvero la fanno bene. Il pubblico non ride perché l'opera è sentimentale ma però applaude e questo basta. Ne scriverò un'altra subito al Teatro d'Argentina questa sarà buffa mentre il mio buon amico Zamboni vi canterà e son sicuro d'un buon esito».

Ecco riassunto, in questa lapidaria lettera di Rossini alla madre, l'esito della prima rappresentazione di *Torvaldo e Dorliska*. L'opera andata in scena al Teatro Valle di Roma il 26 dicembre 1815, rappresenta per la carriera del compositore pesarese, da pochissimo insediato nel più prestigioso teatro d'opera italiano – il San Carlo di Napoli –, una tappa davvero significativa. E ciò per il semplice motivo che essa detiene ben tre primati nella tumultuosa vita del ventitreenne Gioachino. Il primo e forse il più evidente è che, se si esclude la rappresentazione del *Demetrio e Polibio* andata in scena al Valle nel 1812 in assenza del compositore, *Torvaldo e Dorliska* è la prima opera espressamente composta da Rossini per Roma, per una piazza teatrale cioè che da subito si mostrò al compositore pesarese come un valido complemento al suo incarico napoletano. Occorre qui ricordare che il rapporto tra Rossini e Roma risaliva già a qualche anno

prima, in particolare al 1811 quando il giovane compositore era stato chiamato a scrivere un'aria da inserire nell'opera di Valentino Fioravanti, *Il bello piace a tutti*, che si rappresentava al Valle proprio in quella stagione. Ma fu nella seconda metà del secondo decennio dell'Ottocento che i rapporti con i teatri capitolini si intensificarono ulteriormente. Rossini si recò a Roma già all'inizio dell'autunno del 1815 reduce dal successo della prima napoletana dell'*Elisabetta regina d'Inghilterra* in tempo per curare al Teatro Valle la messa in scena de *Il Turco in Italia*, opera che causò un tale fanatismo nel pubblico da provocare veri e propri tumulti. Fu proprio in quei giorni che egli cominciò a ricevere i primi pezzi del libretto e dunque a lavorare alla composizione del *Torvaldo e Dorliska*.

Ma l'elenco dei primati che quest'opera detiene non si arresta certo al mero dato topografico. Con *Torvaldo e Dorliska* si inaugura infatti la fruttuosa collaborazione tra Rossini e Cesare Sterbini, figura ancora per certi aspetti sconosciuta e poco studiata, che qualche mese dopo avrebbe fornito al pesarese il testo per quella formidabile opera che va sotto il nome de *Il barbiere di Siviglia*. Di Sterbini sappiamo soltanto che esordì in campo teatrale con il libretto per la cantata *Paolo e Virginia* eseguita al Valle nel 1812 con musica di Migliorucci, e che, a parte i due libretti per Rossini, fu impegnato come librettista sempre al



Torvaldo e Dorliska: pagine autografe dell'Introduzione e del Finale dell'Atto Primo, cc. 24r e 147r (Bibliothèque Nationale de France, Parigi)

Valle soprattutto negli anni a cavallo tra il 1810 e il 1820. Periodo brevissimo dunque, al termine del quale il suo nome praticamente sparisce dai cartelloni teatrali mentre le sue tracce si perdono anche nel dominio letterario che pure lo aveva visto traduttore di numerose commedie francesi.

Torvaldo e Dorliska rappresenta infine il primo approccio di Rossini (se si esclude la farsa in un atto *L'inganno felice*) con una tipologia drammaturgica, quella dell'opera semiseria, che lo stesso compositore avrebbe portato ad esiti altissimi nella *Gazza ladra* del 1817.

2. La partitura

A dispetto dei primati appena elencati, la partitura del *Torvaldo e Dorliska* rossiniano appartiene a quel-

lo sparuto gruppo delle opere del Pesarese che nel corso degli anni non hanno subito significative modifiche da parte del compositore. In effetti Rossini sembrò disinteressarsi ben presto di quest'opera non senza averla coinvolta, all'indomani della prima rappresentazione al Teatro Valle di Roma, nella redditizia pratica degli autoimprestiti. Pertanto di *Torvaldo e Dorliska* sopravvive solo il manoscritto originale relativo alla prima rappresentazione che è conservato alla Bibliothèque Nationale di Parigi nella sezione di partiture provenienti dal Conservatoire de Musique. Esso reca quasi in ogni carta il timbro personale di Charles Malherbe, il celebre collezionista francese di autografi musicali che lasciò la sua ampia raccolta al Conservatorio parigino agli inizi del XX secolo, che poi a sua volta trasferì il suo fondo storico alla maggiore biblioteca francese. Come di consueto per le edizioni delle partiture rossiniane a cura della Fonda-

zione Rossini di Pesaro, l'indagine sulla tradizione dell'opera è partita con una disamina attenta del manoscritto autografo. Il fatto che la partitura dell'opera non abbia subito interventi del compositore nel corso degli anni non deve affatto lasciare indurre al lettore la convinzione che essa sia libera da problemi di critica testuale. Lungi dal costituire un facile approdo per il filologo che intendesse restaurarne il testo, essa presenta numerose problematiche a chi vi si accosta con intenti filologici. La prima, macroscopica, è quella relativa alla struttura interna dell'autografo rossiniano. Per tale partitura, infatti, si deve in realtà parlare di manoscritto parzialmente autografo poiché in esso la mano del compositore non è l'unica a comparire trovandosi in compagnia di quella di almeno tre copisti. Il primo di essi, in ordine di apparizione, è una vecchia conoscenza degli studiosi rossiniani e ci riporta immediatamente all'ambiente nel

quale l'opera fu concepita, cioè nella Roma del primo decennio del XIX secolo. Tale copista, la cui scrittura è tra l'altro molto vicina nel *ductus* e nelle consuetudini grafiche a quella rossiniana, aiutò il compositore nella redazione dei recitativi secchi e con molta probabilità lavorava a stretto contatto con il musicista stesso. Una dimostrazione di quanto appena affermato si trova nella scena quarta dell'atto primo. In questo passo, nel quale si descrive l'arrivo di Dorliska al castello del Duca e l'incontro con Giorgio e Carlotta, a conclusione del recitativo di mano del copista Rossini intervenne con un asterisco per rimandare direttamente alla fine del foglio nel quale egli stesso scrisse alcune battute su un testo di nuova composizione utile ad un miglior chiarimento dell'azione in corso. Su tale copista non sappiamo però gran che: possiamo infatti solo ipotizzare che egli fosse in qualche modo un collaboratore dei teatri capitolini poiché la sua mano è

costantemente presente anche nella partitura autografa del *Barbiere di Siviglia* che, come è noto, andò in scena a Roma nel gennaio del 1816 al Teatro Argentina.

Anche il secondo copista doveva essere un collaboratore dei teatri romani del periodo: la sua grafia, testimoniata in maniera diffusa sempre nell'autografo del *Barbiere*, compare nel *Torvaldo e Dorliska* solo una volta nel secondo atto dell'opera. Di sua mano è infatti un recitativo dall'*incipit* «Spietato ciel, tu mi annientasti!» che non trova riscontro nel libretto originario di Cesare Sterbini ed è situato dopo il Duetto Giorgio-Duca «Ah non posso!» N. 12 della partitura. Tale brano, proprio perché estraneo al libretto del 1815, non è stato considerato parte integrante dell'opera e, pertanto, si potrà soltanto leggere in appendice alla partitura di prossima pubblicazione.

L'ultimo copista presente nella partitura è quello che ha creato i maggiori problemi nel corso della redazione critica della partitura. Non è stato possibile finora documentare la sua mano in altre partiture rossiniane né nelle partiture romane dello stesso periodo e di esso dunque possiamo solo segnalare la scarsissima professionalità e la superficialità con la quale si è accostato al testo di *Torvaldo e Dorliska*. Entrambe queste peculiarità sono testimoniate dai numerosi errori nei quali egli incorre sia nella redazione del testo musicale sia nella redazione del testo letterario. Assenza di alterazioni, omissioni di segni dinamici, scambi di figurazioni di note, errori di chiavi e di indicazioni del taglio degli strumenti, parole senza senso: questo campionario di sviste lascia intendere che non si trattasse di un musicista di professione. Purtroppo fu proprio a questi che venne commissionata la copiatura di ben quattro pezzi dell'opera che, ma-

lauguratamente, corrispondono alle arie più importanti riservate ai protagonisti. In particolare sono di mano di questo copista la Scena e Cavatina di Dorliska «Dove son? chi m'aita? - Tutto è vano; niun m'ascolta» N. 2 della partitura, la Scena e Cavatina di Torvaldo «Tutto è silenzio - Fra un istante a te vicino» N. 4 della partitura, il Recitativo e Aria di Dorliska «Non più - Ferma, costante, immobile» e il Duettino Dorliska-Torvaldo «Quest'ultimo addio» N. 13 della partitura, in pratica i pezzi favoriti dell'opera. Finora inoltre non è stato possibile determinare con certezza quando il copista sia effettivamente intervenuto sul testo, se cioè si tratti di un intervento coevo alla compilazione dell'autografo da parte di Rossini o se il copista sia intervenuto in un secondo momento quando qualcuno (forse lo stesso compositore) decise di espungere dalla partitura i pezzi suddetti e di farli sostituire con le copie oggi conservate. Chi scrive propende per la seconda ipotesi anche in considerazione del fatto che se il copista avesse lavorato a stretto contatto con Rossini quest'ultimo non avrebbe mancato di correggere i numerosi e marchiani errori commessi dal suo collaboratore.

La corretta disposizione del testo è stata perciò ricostruita attraverso il sistematico confronto con l'intera tradizione dell'opera. Essa si presenta con una netta biforcazione tra un primo gruppo di manoscritti vicini all'originale rossiniano e un secondo gruppo di manoscritti chiaramente più recenti e vicini ad un antografo che doveva presentare delle evidenti semplificazioni di passi difficili della partitura. Il primo gruppo ha come capostipite una fonte conservata presso la Bibliothèque Nationale di Parigi evidentemente molto vicina a quello che doveva essere l'autografo rossiniano poiché, unica in tutta la tradizione, conserva al-

TORVALDO

E

DORLISKA

DRAMMA SEMISERIO

DI CESARE STERBINI ROMANO

DA RAPPRESENTARSI

NEL TEATRO VALLE

Degli Illustrissimi Signori Capranica

NEL CARNEVALE DELL'ANNO 1816.

Con Musica del Maestro

GIOACCHINO ROSSINI.

ROMA

Nella Stamperia di Crispino Puccinelli
presso S. Andrea della Valle.

Con licenza de' Superiori.

A T T O R I.

IL DUCA d'Ordow.

Sig. Filippo Galli.

DORLISKA Sposa di

Signora Adelaide Sala.

TORVALDO.

Sig. Domenico Donzelli.

GIORGIO Custode del Castello d'Ordow.

Sig. Raniero Remorini.

CARLOTTA Sorella di Giorgio.

Signora Agnesa Loiselet.

ORMONDO Capo degli Armati del Duca.

Sig. Cristoforo Bastianelli.

Coro di Servi.

Coro di Armati.

Coro di Cittadini.

Granattieri.

La Scena si suppone nel Castello d'Ordow in una Provincia del Nord dell'Europa.

Direttore del Vestituario *Sig. Federico Marchesi.*Pittore delle Scene *Sig. Angiolo Toselli Ugo logneso.*

Torvaldo e Dorliska: frontespizio e distribuzione delle parti del libretto stampato per la prima rappresentazione (Collezione Ragni, Napoli)

cune peculiarità stilistiche del Pesarese come gli accenti e le forcelle chiuse, alcuni segni di dinamica particolari e preziose indicazioni di esecuzione. Grazie al confronto con entrambi i gruppi di manoscritti e sono stati emendati errori e ricostruiti i passi dubbi.

Un secondo ordine di problemi riguarda la grave assenza dello "spartitino" contenente le parti di alcuni strumenti a fiato relative al Finale II dell'opera e che deve essere considerato perduto. Ricordiamo per inciso che con il termine "spartitino" Rossini definiva alcuni fogli allegati ad un determinato pezzo musicale sui quali venivano annotate le parti degli strumenti che, per ragioni di formato della carta pentagrammata, non potevano essere

scritte in partitura. Nel nostro caso le parti di corni e fagotti e trombone non sono disponibili nella partitura autografa e, pertanto, il curatore è dovuto ricorrere alla lezione testimoniata dalle altre fonti della partitura. Ma se per i primi due strumenti ci soccorre la tradizione dei manoscritti che ci ha tramandato la musica in più di una fonte, per la parte del trombone non è stato possibile rinvenire alcuna testimonianza. Essa infatti viene omessa in tutti i testimoni e, quindi, il curatore della partitura è stato costretto a ricostruirla studiando l'uso che Rossini fa dello strumento in altre opere dello stesso periodo rappresentate al Teatro Valle di Roma.

3. Napoli 1818

Un discorso a parte merita l'unica rappresentazione dell'opera successiva alla prima nella quale lo stesso compositore ebbe modo di intervenire direttamente. L'occasione fu da-



Sasso inc.

ADELAIDE SALA

Amabilità, gentilezza, grazia, espressione nel canto, ecco i pregi di questa valorosa cantante, che ora, lasciata la patria, lea co' suoi numeri musicali gli energici Ispani.

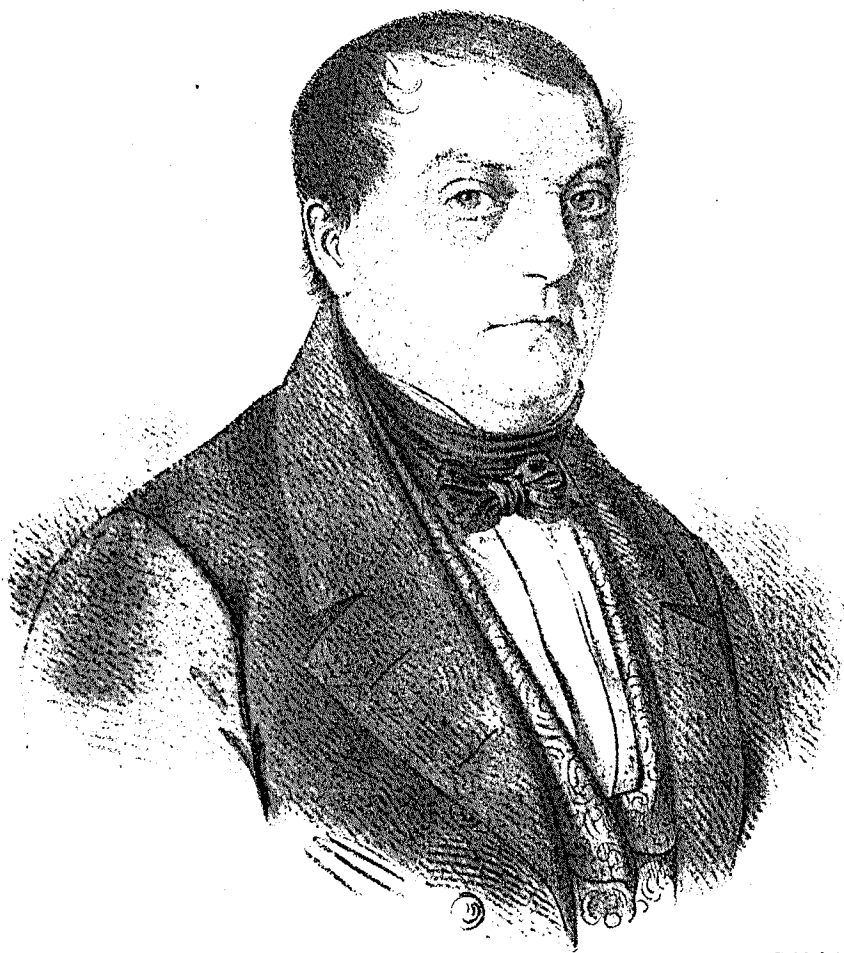
ta dalla ripresa del *Torvaldo e Dorliska* al Teatro Nuovo di Napoli nel 1818. Rossini diresse personalmente l'opera apportando delle modifiche alla partitura che solo in parte ne stravolsero la struttura. Testimone di questo intervento è una fonte manoscritta conservata presso la Biblioteca del Conservatorio di Napoli S. Pietro a Majella nella quale, proprio durante i lavori per l'edizione critica dell'opera, sono stati individuati degli interventi autografi del Pesarese. Tali interventi inducono con certezza a mettere in relazione il manoscritto alla rappresentazione napoletana dell'opera del 1818. Dal punto di vista della macrostruttura Rossini accettò l'inserimento nella partitura di brani di altri compositori di formazione partenopea (tra i quali Saverio Mercadante) che per l'occasione scrissero delle musiche su testo in dialetto napoletano secondo una consuetudine dei teatri locali. Inoltre il Pesarese non si oppose alla modifica di alcuni suoi brani che vennero rielaborati per questioni di convenienze teatrali. Mi riferisco al Duetto Dorliska-Torvaldo «Quest'ultimo addio» (N. 13) del quale sopravvive una versione per canto e pianoforte (la partitura non è ancora stata ritrovata) pubblicata a Napoli da Girard che mostra una lunga sezione conclusiva la cui attribuzione a Rossini stesso deve essere ancora provata. Di trascurabile entità sono gli interventi autografi del musicista. In particolare essi sono riscontrabili nella Scena e Cavatina di Torvaldo «Tutto è silenzio - Fra un istante a te vicino» (N. 4 della partitura) e nel Terzetto «Ah qual raggio di speranza» (N. 5): in essi Rossini abbassò leggermente la parte del tenore poiché eviden-

temente l'interprete napoletano della parte di Torvaldo non era in grado di destreggiarsi agevolmente nel registro acuto. Le annotazioni rossiniane autografe, fedelmente trascritte nell'edizione critica dell'opera, si trovano a margine della parte del cantante, e risultano utili per comprendere il modo di agire del compositore in questi frangenti. Tale partitura non deve tuttavia essere considerata alla stregua di una versione che attesti l'ultima volontà dell'autore sulla struttura dell'opera: essa non è null'altro che la dimostrazione della disponibilità del musicista ad accogliere le diverse istanze di una piazza teatrale diversa rispetto a quella per la quale *Torvaldo e Dorliska* era stata originariamente concepita.

Francesco Paolo Russo

Ritratto di Adelaide Sala, prima interprete dell'opera nel ruolo di Dorliska. Incisione di Sasso (Collezione Cavallari, Milano)

Ritratto di Domenico Donzelli, primo interprete dell'opera nel ruolo di Torvaldo. Litografia di G. Riccio (Collezione Cavallari, Milano)



G. Riccio lit.

The edition of *Torvaldo e Dorliska*

1. Premise

"Dearest Mother, last night my opera called Torvaldo e Dorliska ossia Una le paga tutte was staged. It was well received and Galli, Donzelli and Remorini had a fantastic success and they really sang it very well. The audience did not laugh because it is a sentimental opera but they applauded and that's enough. I shall write another one at once for the Teatro d'Argentina this will be comic whilst my good friend Zamboni will sing in it and I am sure it will be successful".

In this letter of Rossini's, in incisive style, to his mother, he sums up the success of the first night of Torvaldo e Dorliska. The opera was produced at the Teatro Valle, Rome, on 26th December 1815, and represents a truly significant stepping stone in the career of the young composer from Pesaro, who had only recently become entrenched in the most prestigious theatre in Italy, the San Carlo, Naples. Significant, for the simple reason that it is associated with no fewer than three "firsts" in the tumultuous life of the twenty-three year-old Rossini. The first and perhaps most obvious is the fact that – excluding the performances of Demetrio e Polibio given at the Valle in 1812 without the composer's presence – Torvaldo e Dorliska was the first opera that Rossini composed expressly for Rome, that is for a theatrical centre which would at once strike the young composer as a worthy complement to his Neapolitan appointment. Here we ought to

*observe that Rossini's relationship with Rome had already begun a few years earlier, in particular in 1811 when the young composer had been called upon to write an aria to be inserted into Valentino Fioravanti's opera *Il bello piace a tutti* which was given that year at the Valle. But it was in the second half of the second decade of the nineteenth century that his relations with the Capitoline theatres became more fruitful. Rossini went to Rome in the autumn of 1815 on the heels of his success with the first Neapolitan performances of Elisabetta regina d'Inghilterra in time to prepare the performances at the Teatro Valle of *Il Turco* in Italia, an opera that aroused such fanatical admiration in audiences as to cause authentic riots. It was during those very days that he began to be sent the first pages of the libretto and therefore to work on the composing of Torvaldo e Dorliska.*

*But the list of "firsts" connected with this opera is not limited merely to the place. With Torvaldo e Dorliska, in fact, he began his fruitful collaboration with Cesare Sterbini, a person who in some ways is still unknown and little studied, who a few months later would give Rossini the libretto for that formidable opera going under the name of *Il barbiere di Siviglia*. All we know of Sterbini is that his first literary production for the theatre was the libretto for the cantata *Paolo e Virginia* performed at the Valle in 1812 with music by Migliorucci, and that, apart from his two*

TORVALDO

E

DORLISKA

MELODRAMMA SEMISERIO

DA RAPPRESENTARSI

NELL' IMPERIALE REGIO TEATRO

ALLA SCALA

L'autunno dell'anno 1818.

MILANO

DALLA STAMPERIA DI GIACOMO PIROLA

dirincontro al detto I. R. Teatro.

Torvaldo e Dorliska: frontespizi dei libretti stampati per due rappresentazioni dell'opera alla Scala nel 1818 e nel 1824 (Collezione Ragni, Napoli)

librettos for Rossini, he was constantly employed as librettist at the Valle, above all in the years between 1810 and 1820. A very short period, therefore, at the end of which his name practically disappears from the theatre posters whilst no more is heard of him either in the world of letters, where his name had been known as a translator of several comedies from the French.

Torvaldo e Dorliska, finally, represents Rossini's first attempt at a type of dramaturgy, the opera semiseria (if we exclude the one-act farsa, L'inganno felice), which the composer would subsequently carry to the heights of achievement with La gazza ladra in 1817.

N:

2. The score

In spite of the three "firsts" listed above, the score of Rossini's Torvaldo e Dorliska belongs to that lean group of his operas that the composer did not make any significant changes to in the years that followed. In effect Rossini seems to have quickly lost interest in this opera, not, however, without making use of it in his lucrative practice of self-borrowing, as soon as the curtain had fallen on the first performance at the Teatro Valle, Rome. Consequently the only surviving autograph manuscript of Torvaldo e Dorliska is the score prepared for the first performance, which is to be found at the Bibliothèque Nationale, Paris, in the section of full scores originating from the Conservatoire de Musique. On almost every page it is stamped with the personal stamp of Charles Malherbe, the celebrated French collector of musical autographs who left his vast collection to the Paris Conservatoire at the beginning of the twentieth century; later, in its turn, the Conservatoire transferred its historical collection to the greatest library in France. As is usual in the case of the publication of the critical editions of Rossini's full scores by the Fondazione Rossini of Pesaro, investigation into the performing tradition of the opera started from the autograph manuscript. The fact that the score of the opera had not been subjected to modifications by the composer in the ensuing years should not lead the reader to suppose that it is free from problems of textual interpretation. Far from representing an easy job for the philologist wishing to restore a pristine reading of the text, it offers numerous problems to whoever approaches it with philological intentions. The first, an obvious one, concerns the internal structure of Rossini's autograph. In the case of this score, in fact, we should rather speak of a partially autograph manuscript, since the

composer's hand is not the only one to appear in it, accompanied as it is by that of at least three copyists. The first of these, in order of appearance, is an old acquaintance of Rossini scholars who immediately carries us back to the place for which the opera was written, that is Rome in the first decade of the nineteenth century. This copyist, whose handwriting is, furthermore, very close to Rossini's in its flow (ductus) and graphic mannerisms, helped the composer to write the secco recitatives and most probably worked in close collaboration with the author himself. A demonstration of what I have just asserted occurs in the fourth scene of Act One. In this passage, in which Dorliska's arrival at the Duke's castle and her meeting Giorgio and Carlotta take place, at the end of the recitative, which is in the copyist's hand, Rossini intervenes with an asterisk indicating that the performers pass to the bottom of the page, where he himself has written a few bars to a newly written text serving to explain better what is happening at that point in the story. However, we do not know an awful lot about this copyist: we can, in fact, only suggest that in some way he was regularly employed as a collaborator in the Roman theatres, since his handwriting is also constantly to be observed in the autograph score of *Il barbiere di Siviglia* which, of course, was first produced at the Teatro Argentina, Rome, in January 1816.

The second copyist must also have been a regular collaborator with the Roman theatres at that time: his handwriting, which is also found all over the autograph of *Il barbiere*, appears only once in *Torvaldo e Dorliska*, in the second act of the opera. In fact, his handwriting is detectable in a recitative beginning "*Spietato ciel, tu mi annientasti!*" which is not to be found in Cesare Sterbini's original libretto and is placed after the duet between Giorgio and the Duke

TORVALDO
E
DORLISKA
MELODRAMMA SEMISERIO
— DA RAPPRESENTARSI —
NELL' I. R. TEATRO ALLA SCALA
l' autunno dell' anno 1824.



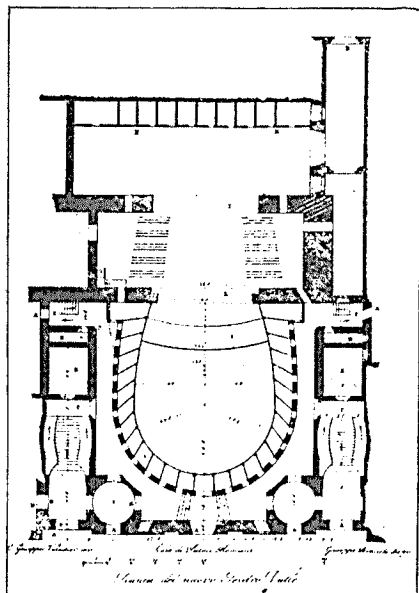
MILANO
DALLA TIPOGRAFIA DI GIACOMO PIROLA
di contro al detto I. R. Teatro.

"Ah non posso!", N. 12 of the score. This number, precisely because it finds no place in the 1815 libretto, has not been considered an integral part of the opera and, for this reason, in the full score that is about to be published it will be relegated to an appendix.

The last of the copyists whose work is found in the score is the one who has created the most problems in the course of the critical editing of the score. So far it has not been possible to identify his handwriting in any other score of Rossini's nor in works of other composers written at that period for Rome, and so all we can say of him is that he approached the job of working on the score of *Torvaldo e Dorliska* with the most amateurish superficiality. These qualities are evident in the numerous mistakes that he is guilty of both in writing out the musical text and in copying the words. Accidentals missed out, dynamic markings left out, note val-

ues mixed up, key signatures botched and mistakes in the specification of the instruments of the orchestra, words devoid of meaning: this catalogue of errors reveals that he was not a professional musician. Unfortunately this very man was entrusted with the copying of no fewer than four pieces of the opera that, as luck would have it, correspond to the most important arias given to the leading characters. To be precise, the pieces found in the handwriting of this copyist are Dorliska's Scena and Cavatina, N. 2 of the score, "Dove son? chi m'aita? - Tutto è vano; niun m'ascolta"; Torvaldo's Scena and Cavatina, N. 4 of the score, "Tutto è silenzio - Fra un istante a te vicino"; Dorliska's Recitative and Aria "Non più - Ferma, costante, immobile" and the Duetto for Dorliska and Torvaldo, N. 13 of the score, "Quest'ultimo addio", which in practice were the hit numbers of the opera. So far it has not been possible to determine with certainty when this copyist effectively got his hands on the score, that is to say whether he was working at the same time that Rossini was working on the autograph or whether the copyist intervened at some later stage when someone (perhaps the composer himself) decided to expunge the above-mentioned pieces from the score and have them replaced by the copies that we possess today. The present writer opts for the second hypothesis also because, considering that if the copyist had been writing in close contact with Rossini, the composer would not have failed to correct the numerous and gross errors perpetrated by his collaborator.

The correct disposition of the words has therefore been reconstructed by a systematic comparison with the complete performing tradition of the opera. This branches off in two directions, one a first group of manuscripts close to Rossini's original, the other a second group of manuscripts,



Pianta del Teatro Valle di Roma, dove avvenne la prima rappresentazione dell'opera (Collezione Cavallari, Milano)

evidently more recent and close to a manuscript copy that must have contained obvious simplifications of the difficult passages in the score. The prime source of the first group is a score to be found at the Bibliothèque Nationale, Paris, evidently very close to what the reading of Rossini's autograph must have been, since, here and only here in all available sources, are to be found some stylistic peculiarities of Rossini's such as accents and narrowly closed crescendo and diminuendo markings, certain particular dynamic markings and highly useful indications of performance practice. It has been possible to correct mistakes and reconstruct dubious passages thanks to comparison with both groups of manuscripts. A second series of problems concerns the absence, a serious lacuna, of the "spartitino" or separate short score giving the parts for some of the wind instruments in the Finale to Act Two of the opera and that we must con-

sider lost. Let us specify that by the term "spartitino" Rossini defined a number of sheets fastened onto a certain musical number on which he wrote out the parts for the instruments that, for reasons determined by the number of staves on the music paper, could not be included on the pages of the full score. In our case the parts for horns, bassoons and trombone are not present in the autograph full score and so the editor has had to have recourse to the information given by the other sources of the full score. But though the readings of the various manuscripts that have passed the music down to us through various sources come to our aid where horns and bassoons are concerned, it has not proved possible to find any indications as to the trombone part. In fact this part is omitted in all surviving sources, and so the editor of the full score has been obliged to reconstruct it studying the use Rossini makes of this instrument in other operas of the same period produced at the Teatro Valle, Rome.

3. Naples 1818

Special mention must be made of the only performances following the first ones in which the composer had occasion to participate directly. The opportunity arose through the revival of *Torvaldo e Dorliska* at the Teatro Nuovo, Naples in 1818. Rossini personally conducted the opera making certain changes to the score that only partially altered its structure. This intervention is proved by a manuscript source to be found in the library of the Conservatorio S. Pietro a Majella, Naples, in which autograph additions by Rossini were only first discovered when work was being done on the present critical edition of the opera. These insertions allow us to date the manuscript precisely as having to do with the Neapolitan performances of the opera in 1818. From the point of view of the overall

structure Rossini accepted the insertion into the score of pieces by other composers who had studied in Naples (including Saverio Mercadante) who, specially for the occasion, composed some numbers in Neapolitan dialect to fit in with local theatrical tradition. Furthermore Rossini did not object to modifications in some numbers which were re-elaborated for reasons of theatrical usage. I am referring to the *Duetтино* for Dorliska and Torvaldo "Quest'ultimo addio" (N. 13) which survives in a reduction for voice and piano (the full score has not yet been located) published in Naples by Girard, which includes a long concluding section that has not yet been proved to be by Rossini. The autograph annotations by Rossini are not particularly extensive. They are to be found particularly in the Torvaldo's *Scena* and *Cavatina* "Tutto è silenzio - Fra un istante a te vicino" (N. 4 of the score) and in the Trio "Ah qual raggio di speranza" (N. 5): in these Rossini slightly lowered the range of the tenor's part, for evidently the singer who took the role of Torvaldo in Naples was not comfortable singing in a high tessitura. The composer's autograph notations, faithfully transcribed in the critical edition of the opera, are to be found in the margin of the singer's part, and are useful for an understanding of how Rossini acted in such circumstances. However, this score must not be considered in the light of a version demonstrating the composer's last word on the structure of the opera: it is nothing more or less than a demonstration of Rossini's willingness to adapt to the special requirements of a theatre and cast different from the ones for which *Torvaldo e Dorliska* had originally been conceived.

Francesco Paolo Russo

Translation by **Michael Aspinall**

Ritratto di Raniero Remorini, primo interprete dell'opera nel ruolo di Giorgio. Litografia di G.F. Boccaccini (Collezione Ragni, Napoli)



Quell'ultimo addio

1. ...*quandoque bonus dormitat Homerus*: l'oraziana frase dell'*Ars poetica* fu un'arma brandita diverse volte dai critici nei confronti di Rossini quando si giudicò che le sue prestazioni non fossero all'altezza della fama conseguita. Iniziò pesantemente il critico del «Corriere milanese» all'indomani della prima scalligera dell'*Aureliano in Palmira* (26 dicembre 1813):

Rossini, in cui stanno riposte tante speranze, ha dormito questa volta come il buon padre Omero, colla differenza, per altro, che il cantor greco riposa di tempo in tempo, e che il compositore pesarese si è addormentato da lunga pezza.

Giudizio ingiusto, non foss'altro perché il trionfo dell'*Italiana in Algeri* era appena del maggio precedente. Ma tant'è: la freddezza con cui fu accolta la nuova opera segnava un'inversione di tendenza per un compositore la cui affermazione fulminante era avvenuta nei teatri del Nord, prima a Venezia e poi a Milano. Non stupisce che l'interesse di Rossini si sia spostato, già in quel cruciale 1814, verso Napoli e Roma. Di fatto dopo *Aureliano* non andò molto meglio quando, il 14 agosto di quello stesso anno, sempre alla Scala, *Il Turco in Italia* venne di fatto giudicato come una quasi irritante replica dell'*Italiana in Algeri*. Se Milano mostrava segni di impazienza, Venezia non fu da meno il 26 dicembre con *Sigismondo* che apriva la stagione della Fenice. Quel che ci si

aspettava da Rossini fu ben condensato nel giudizio, più equanime di quello del collega milanese, del critico del «Nuovo Osservatore»:

la sua musica ha del merito, che scritta da altro compositore degna sarebbe d'encomio, ma scritta da lui vantar deve un merito superiore per domandare un esito fortunato.

Parole sacrosante che mostrano come la conquista del repertorio nei teatri dell'Italia settentrionale, così perentoria e avvenuta nel giro di un paio d'anni dal debutto del 3 novembre 1810, poneva Rossini in una posizione ardua. Tanto più che su quei teatri del Nord si erano riversate, tra quel debutto e la prima del *Sigismondo*, non meno di tredici opere del giovanissimo pesarese. Tanti sono i titoli nuovi rappresentati – tra farse, opere buffe e opere serie – con una concentrazione di cinque nuovi tra il settembre e il maggio 1813. Senza contare i riadattamenti, come quelli del *Tancredi*, presentato in tre diverse versioni a Venezia, Ferrara e Milano. Come dire che una pausa di riflessione si imponeva e che, se da un lato Rossini doveva in prima persona meditare sul lavoro compiuto con tanta audacia e baldanza, dall'altro gli conveniva guardare ad altre «piazze». La prima delle quali non poteva essere che Napoli, all'epoca la vera capitale della musica in Italia. La marcia di avvicinamento, che occupò soprattutto i primi mesi del 1815, fu complicata dagli eventi che sconvolsero l'Italia in

Torvaldo e Dorliska

DRAMMA SEMISERIO

PER MUSICA

DA RAPPRESENTARSI

Nel Teatro Comunale

DI BOLOGNA

IL CARNEVALE

DELL'ANNO 1828 AL 1829.



Per Tipi del Sassi

Torvaldo e Dorliska: frontespizio del libretto stampato per una rappresentazione dell'opera al Teatro Comunale di Bologna nel Carnevale 1829 (Collezione Ragni, Napoli)

quei mesi. Il cosiddetto *Inno dell'Indipendenza*, composto e diretto da Rossini il 15 aprile di quell'anno al Teatro Contavalli di Bologna, doveva ingraziarsi Gioacchino Murat e divenne certo imbarazzante quando, di lì a poco, il cognato di Napoleone non solo vide sfumare il suo sogno di porre l'Italia sotto le proprie bandiere, ma perse trono e vita. Nel teatro della storia si svolgevano vicende analoghe a quelle che si ospitavano sui palcoscenici. Come in un posticcio lieto fine rientravano trionfalmente a Napoli i Borboni e, almeno per la musica, fortuna volle che il re restaurato onorasse tutti gli impegni, compresi quelli con Domenico Barbaja con cui Rossini era in trattative.

2. Se la maggiore attrattiva e il maggior cimento non potevano che riguardare Napoli, a mezza strada c'era Roma, capitale di quello stato pontificio di cui Rossini era cittadino. Qui la vita teatrale era piuttosto precaria, vivendo per lo più all' giornata con impresari che erano spesso dei nobili che si dividevano tra l'agricoltura e le scritture di maestri di cappella e cantanti. Di più si aveva a che fare con restrizioni occhiate della censura e con dipendenze che rendevano impossibile ogni previsione a lungo termine. Come dire che bastava la malattia, per non dire la morte, di un papa per far chiudere i teatri. Ma era anche possibile giungere su piazza per scrivere un'opera e vedersene affidare subito da un impresario rivale una seconda da completare e metter su in pochi giorni (cosa che di fatto avvenne, come si vedrà, proprio con la prima stagione romana di Rossini). Dunque quel modo di gestire, antiquato e casereccio, aveva qualche pregio che il Nostro non mancherà di sfruttare. Peraltro a Roma la Restaurazione, dopo due pontefici deportati (uno dei quali morto in esilio, l'altro eletto in un conclave svoltosi a Venezia) era sotto il segno di una parzialmente illuminata bonarietà. Tutto è relativo, s'intende, ma Pio VII, per natura conciliante e benevolo, si affidava al Cardinale Ercole Consalvi, suo Segretario di Stato, il quale era politico fine e consapevole e, per giunta, un grandissimo appassionato di musica. E non sarà un caso che tutte le opere romane di Rossini nacquero nel corso di quel pontificato e con la protezione dello stesso Consalvi che non mancò di fare a Rossini anche favori personali.¹ C'era per giunta il fatto che, mentre a Napoli la musica del Pesarese era ancora poco nota e vista anche con un certo sospetto, a Roma aveva avuto una sua fortunata vicenda, per lo più estranea allo

stesso autore, ma che aveva creato un fertile terreno preparatorio. Avverrà così che, mentre Rossini dedicherà il massimo del tempo e delle cure a Napoli, le sue "licenze romane" gli consentiranno di scrivere un gruppo di lavori i quali, accanto a un vero e proprio centone, *Adelaide di Borgogna* (guarda caso l'unica opera seria, e dunque poco compatibile con gli scarsi mezzi che fornivano i teatri locali), annoverano i suoi due massimi capolavori buffi, ambedue nati quasi all'impronta, e due importantissimi titoli semiseri. Nei due generi cioè che Rossini non poté coltivare a Napoli dove il suo ruolo era al servizio dei Reali Teatri con tutto quel che questo comportava.

3. Un primo rapporto con Roma il giovanissimo Rossini l'aveva in verità avuto già nel 1811 quando aveva fornito un'aria, «Io proteggo e questo detto» da inserire nella farsa di Valentino Fioravanti *Il bello piace a tutti* ad uso del "buffo" Luigi Zamboni (il futuro Figaro) che si dava al Teatro Valle.² Ma fu ancora il Teatro Valle che fu pronubo di un fausto evento per il compositore appena affermatosi. Qui infatti si dette quel *Demetrio e Polibio* che, su sollecitazione della famiglia Mombelli (imparentata col grande coreografo Viganò e costituita dal papà Domenico, da due figlie cantanti e da una moglie che si era prestata all'occasione come librettista), aveva scritto a Bologna negli anni dell'adolescenza.³ Al *Demetrio* del resto Domenico aveva fornito anche aiuto musicale. Sollecitato dai successi settentrionali di Gioachino, Mombelli credette bene allestirlo nel teatro romano. L'opera era del resto di dimensione familiare richiedendo un tenore (Domenico appunto), un soprano e un contralto (rispettivamente le figlie Ester e Marianna) e un basso, che fu all'occasione Lodovico Olivieri. Il successo di questo

TORVALDO E DORLISKA

MELODRAMMA SEMISERIO

IN DUE ATTI

DA RAPPRESENTARSI

NELL'I. R. TEATRO ALLA SCALA

L'AUTUNNO DEL M.DCCC.XXXVIII



Milano

PER GASPARE TRUFFI

M.DCCC.XXXVIII

Torvaldo e Dorliska: frontespizio del libretto stampato per una rappresentazione dell'opera alla Scala nel 1838 (Collezione Ragni, Napoli)

lavoro, l'unico di quelli teatrali – insieme con la portoghese *Adina* – che Rossini non tenne a battesimo in prima persona, fu estremamente lusinghiero la sera del 18 maggio 1812, cosa di cui Rossini fu debitamente informato. Ne riferì alla madre il 29 di quello stesso mese:

L'opera di roma a piaciuto mentre ho letto nel foglio delle belle Cose.⁴

Il "foglio" citato era il «Giornale Politico del Dipartimento di Roma» che aveva pubblicato una gratificante recensione il 23 maggio, in verità generosa nei confronti della musica, ma ancor più degli interpreti. Dopo questo battesimo si ebbero a Roma tre riprese di lavori rossiniani. La prima fu, sempre al Valle, quella dell'*Inganno felice* (Carnevale 1814) cui

seguì, il 26 dicembre, ad apertura della stagione di carnevale, la rappresentazione del *Tancredi* al Teatro Apollo e – ancora al Valle – il 14 gennaio 1815, quella dell'*Italiana in Algeri*. Data la situazione romana era moltissimo. Non stupisce dunque che, mentre trattava per Napoli, Rossini si fosse accordato per scrivere un'opera proprio per il teatro dove la sua musica poteva dirsi di casa, il Valle appunto. Curiosamente (e questo può essere un indizio di relativa libertà che si era preso nella trattativa) fu ipotizzato di non servirsi di un poeta locale (come regolarmente avveniva all'epoca), ma di lasciare la scelta e il relativo onorario al compositore stesso. La ragione si può intuire. Rossini aveva musicato un libretto preesistente di Anelli, quello dell'*Italiana in Algeri*, ottenendone un successo travolgente approdato, come si è visto, anche a Roma. Dunque perché non chiedere un'altra opera buffa allo stesso poeta? Fatto sta che il 16 maggio 1815 Rossini scriveva ad Anelli:

Questo Carnevale vado a Scrivere a Roma e voglio un tuo Libro Buffo Pieno di Capriccio Intendi? Galli, Remorini, Donzelli Tenore e una buona P^a Donna potrà sicuramente far risaltare i nostri Lavori. Io sono obbligato d'farmi fare il libro e in conseguenza non potro pagarti come ti pagherà Milano ma sicuramente che farò tutti i sforzi possibili per compensare se non in tutto almeno in parte i tuoi rari talenti. Se ne hai uno Vecchio accomodalo sono indifere[n]te purché sia ridicolo.⁵

Rossini sa quel che vuole e sa per quali cantanti deve scrivere con la sola esclusione della Prima Donna. Gli era indifferente che (*Italiana* docebat) si prendesse un soggetto già utilizzato (come sempre farà per le sue opere comiche), ma che fosse nuovo, come dire *moderno* di situazioni e di intrecci, e che fosse "ridicolo", cioè comico al punto giusto.

Anelli gli offrì evidentemente una qualche anticaglia (in questo senso va inteso l'aggettivo "vecchio" usato nella replica del compositore) inutilizzabile. Rossini rispose dunque l'8 giugno con una richiesta molto più esplicita che svela quanto fosse attento a quel che musicava o si accingeva a musicare:

Carissimo amico

Io devo comporre un'Opera nuova? e tu mi offri un libro Vecchio: dov'è ito il tuo Genio la tua bella fantasia? ma per Dio non mi credi forse capace di poter Investire di Declamativa, espressiva, Parlante Musica i tuoi Versi? Senti. Donzelli Tenore A Gran Polmoni Gioventù e Buona Figura. Galli Lo conosci. Remorini ha Buona Voce ma non si picca col Senso Comune. La donna la Ignoro. Scegli qualche bel Argomento Antico, oppure Cercane uno il quale si oniformali al mio bisogno Cioè. Per il Tenore una Parte Eroicomica. Per Galli Un Carattere Esagerato. Per Remorini il Contraposto del secondo. e per la donna Un Cazzo il quale possa adattarsi alla Così detta Pelosa di quella donna la quale dovrà prestarsi per i nostri Parti. In fine Poi ti Domando Stramberia di Pensieri d'Argomento di' Metro d'Azione di... ma penso che tu devi esser pagato Scrivi dunque subito al Sig. De Santis Impresario del Teatro Valle in Roma e dille che a mio riguardo ci scriverai un libro per Etc. Etc.⁶

La licenza boccaccesca sulla Prima Donna (che non essendo stata fissata non poteva essere presente nella mente di Rossini con una precisa tipologia vocale e scenica) non deve trarre in inganno. Con queste poche righe Rossini traccia infatti un preciso canone di richieste scenico-musicali. Che non dovettero aver riscontro in Anelli, dato che la cosa non ebbe seguito. Non solo, ma si finì per decidere di cambiar genere trasferendosi da quello comico a quello semiserio e scegliendo, secondo la prassi ordinaria, un librettista su piazza, Cesare Sterbini. E' possibile che il cambiamento fosse stato pen-



«Scena 1»: bozzetto di Francesco Bagnara per una rappresentazione dell'opera al Teatro San Moisè di Venezia nel 1818

sato nel corso del viaggio che, tranquillizzato sulla situazione politica, Rossini fece verso Napoli a fine giugno 1815 facendo tappa prima a Firenze e poi a Roma da dove, il 26, scrisse alla madre di essere stato accolto trionfalmente e di aver incontrato anche Canova.⁷

4. Era previsto che al Teatro Valle, prima dell'opera nuova, si desse in una apposita stagione autunnale *Il Turco in Italia* e Rossini si era probabilmente impegnato a scrivere per questa esecuzione nuova musica. Presumibilmente questa fu inviata da Napoli, dato che il compositore, dopo il trionfale debutto napoletano con *Elisabetta regina d'Inghilterra*, giunse a Roma solo ai primi di novembre, appena in tempo per assistere alla prima, che ebbe luogo il 7 novembre con un esito felicissimo

che non mancò di sottolineare nelle lettere alla madre. Pur nella solita telegrafica brevità è evidente la soddisfazione di vedere il povero *Turco* rivalutato.⁸ Subito dopo Rossini dovette iniziare a stendere la nuova opera.⁹

Si era intanto fatto avanti l'imprendario dell'Argentina, il Duca Sforza Cesarini, invitando Rossini ad allestire una ripresa dell'*Italiana in Algeri* e a scrivere un'opera nuova di zecca. Fu così che nel giro di quattro mesi di Rossini si dettero a Roma due riprese importanti e due novità assolute, la seconda delle quali sarebbe stata *Il barbiere di Siviglia*. Non male come ritmo di impegni, se si aggiunge qualche lavoro di circostanza come la cantata *L'Aurora*. Ma nella città papale Rossini si trovava benissimo e, almeno nel primo periodo, non manca di sottolineare le accoglienze ricevute, il fanatismo con cui era accolta la sua musica e il fatto di essere «felice in Roma». ¹⁰ Era avvenuto intanto un incontro

che, al di là di ogni previsione, sarebbe stato fondamentale per la storia creativa del compositore, quello appunto col librettista Cesare Sterbini. Figura enigmatica e dai contorni non tanto definibili, Sterbini era nato a Roma, come ha finalmente stabilito Annalisa Bini, nel 1783 da una famiglia originaria di Ferentino.¹¹ Ebbe vita relativamente breve (morirà a quarantasette anni nel gennaio 1831) e abbastanza variegata. Quando si accinse a scrivere il libretto per la prima opera romana di Rossini era (come del resto buona parte dei letterati romani) pubblico impiegato. Una carriera che iniziò come minuziano nella Segreteria del Tesorierato e nella quale, da provetto finanziere quale si dimostrò, giunse alla carica importantissima di Segretario Generale delle Dogane. Ma alla competenza economica Sterbini aggiunse amore per le lettere e per il teatro. Anche se non ben documentata, la sua attività come esperto di teatro dovette esercitarsi soprattutto nelle traduzioni che, in gran parte anonime, si pubblicavano periodicamente nelle raccolte teatrali. Ad esse si aggiunse, nel 1812, un primo esperimento di testo per musica, quello per la cantata *Paolo e Virginia*, scritta per le sorelle Mombelli ed eseguita con musica di Migliorucci nel 1812, nella stessa stagione nella quale le due cantanti interpretarono il *Demetrio e Polibio*. Non sembra che, all'arrivo di Rossini, Sterbini avesse fatto molto di più per il teatro musicale, se non forse prestarsi a qualche riadattamento (incombenza usuale all'epoca per i "poeti di teatro"). Ciononostante, proprio per la stima di cui godeva, si era creata una certa aspettativa quando gli si affidò il libretto per Rossini. Lo testimonia una nota apparsa sulla «Biblioteca teatrale» nell'autunno del 1815:

Libretti per musica. Se, come dicesi, il Sig. Cesare Sterbini comincerà nel futuro Carnevale a dar Saggio de' suoi talenti Drammatici scrivendo il primo Libro pel Teatro Valle, ciò porrà in curiose speranze tutti gli amatori del vero bello comico-musicale conoscendo il suo distinto ingegno, amore per la buona commedia, e non potendosi dubitare, che conoscer possa il gusto de' suoi Concittadini.¹²

Torvaldo e Dorliska, tale il titolo prescelto, fu dunque il primo libretto che scrisse Sterbini. Pure Rossini ne dovette essere soddisfatto al punto che, per la nuova opera che doveva scrivere per l'Argentina, fece licenziare il designato Jacopo Ferretti e lo volle al suo fianco per *Atmaviva*, ossia *l'Inutil precauzione*, come si intitolò alla prima *Il barbiere di Siviglia*.¹³ Malgrado questo folgorante esordio, la carriera di Sterbini come librettista, che si chiuse già nel 1820, non ebbe gran seguito. Seguirono infatti pochi lavori, non tutti riusciti e per lo più destinati a musicisti di secondo rango. Come dire che tutta la gloria di Sterbini si concentra in quei due libretti rossiniani, scritti nel giro di tre, quattro mesi, e principalmente nel *Barbiere*. Ma, anche se non al livello di questo, *Torvaldo* è lavoro meritorio. Esso appartiene, come si è già notato, al genere semiserio o, come anche si definiva, "sentimentale". Alla sua origine vi era il romanzo *Pamela, or virtue rewarded* di Samuel Richardson (1741), dal quale Goldoni aveva derivato la propria commedia *La Pamela o sia La virtù premiata*. Da questa a sua volta aveva tratto il libretto de *La buona figliola* che, dopo essere stato musicato da Duni e Perillo, fu portato al trionfo da Piccini nel 1760.¹⁴ Da questo momento il tema dell'innocente perseguitata che, dopo molte peripezie, vedeva alla fine trionfare la propria virtù, dilagò sui palcoscenici. Un settore specifico, quello delle cosiddette *pièces à sauvetage*, complicò le

trame, accentuando da un lato le pretese del tiranno di turno, dall'altro le peripezie dell'innocente che finiva per lo più in prigione, da sola o con qualche segreto amato-amante, prima di essere salvata da un intervento autorevole e risolutore. A fronte di queste trame vi erano popolani (per lo più servitori o contadini) e veri e propri personaggi comici. Non di rado uno di questi personaggi comici è quello che poi, volontariamente o involontariamente, offre la chiave per la soluzione della vicenda. L'ambientazione esotica, o meglio ancora quella medievale, con castelli, feudatari da un lato, plebe dall'altro, fu sempre più accentuata. Tra i lavori di questo genere meritano menzione alcuni titoli di Cherubini, ma anche quell'*Amor coniugale* musicato, tra gli altri, da Paër cui attinse Beethoven per la sua unica opera teatrale. Questa, nella prima versione, *Leonore*, mostra ancora tutti i canoni del genere, in parte sacrificati (segnatamente nei tratti comici o di carattere) nel definitivo *Fidelio*. Per almeno un trentennio le *pièces à sauvetage* e le opere di mezzo carattere invasero i palcoscenici di tutta Europa con una fortuna che, pur avviandosi al declino quando Rossini ci si dedicò, sarebbe sopravvissuta fino alla *Linda di Chamounix* di Donizetti, ultimo esemplare musicalmente di rilievo (1842).

All'interno del genere molti titoli si riferiscono ad una Polonia semi-immaginaria, derivata dal romanzo *Vie et amour du chevalier de Faublas* di Jean-Baptiste de Coudray. Da questo era stata tratta *Lodoiska*, musicata prima da Kreutzer (1791) e poi da diversi altri compositori, tra i quali Cherubini e Ferdinando Paër. La *Dorliska* di Sterbini sembra di fatto rifarsi sia al romanzo, sia all'opera di Cherubini, anche se va detto che molte delle cose in comune sono veri e propri *topoi* del genere.

5. Quando affrontò *Torvaldo*, Rossini aveva al suo attivo un solo lavoro semiserio, la farsa (intendendosi all'epoca con questa definizione opera in un atto) *L'inganno felice* scritta per il San Moisè di Venezia nel 1812, il cui successo lo aveva fatto salutare come il vero erede di Cimarosa e il vero nuovo talento della musica.¹⁵ Tra le cinque farse veneziane di Rossini, *L'inganno felice* fu l'unica all'epoca largamente ripresa in tutta Italia, Scala compresa, ed era stata data anche a Napoli e, come si è visto, anche a Roma. Dunque Rossini tornava a toccare un genere che era stato pronubo della sua fortuna e non è da escludere che, non avendo potuto replicare con Anelli il successo dell'*Italiana*, come pure aveva sperato, avesse voluto tornare ad un'esperienza che si era dimostrata felicissima. Cosa che si verificò solo in parte quando, la sera del 26 dicembre 1815, l'opera ebbe il suo battesimo con tre sommi interpreti, Filippo Galli nel ruolo del Duca d'Ordo, Domenico Donzelli in quello di Torvaldo e Raniero Remorini in quello di Giorgio, cui si aggiunsero Adelaide Sala (Dorliska), Agnese Loiselet (Carlotta) e Cristoforo Bastianelli (Ormondo). Il giorno dopo Gioachino ne scrisse alla madre:

Carissima Madre

Ieri sera andò in Scena La mia Opera Intitolata *Torvaldo e Dorliska ossia una le paga Tutte*. L'esito di questa fu buono e Galli Donzelli e Remorini fecero un fanatismo, e veramente La fanno bene Il Pubblico Non ride perché L'opera è Sentimentale ma però applaude e questo basta Ne scriverò un'altra Subito al Teatro d'Argentina questa sarà Buffa mentre il mio buon'amico Zamboni vi catterà e son sicuro d'un buon esito.¹⁶

La lettera è più esplicita di quanto non appaia dal tono diplomatico. Il pubblico non rideva e si limitava ad applaudire (evidentemente senza eccessivo entusiasmo, come invece



Torvaldo e Dorliska: frontespizio e incipit della Cavatina di Torvaldo «Fra un istante a te vicino» della riduzione per canto e pianoforte edita da Ricordi (Collezione Ragni, Napoli)

aveva fatto per le pur tristi vicende dell'Isabella dell'*Inganno*) e, tra le righe, traspare il riconoscimento al merito dei tre protagonisti maschili e la speranza di rifarsi con l'opera buffa. Di fatto l'esito non dovette essere troppo caloroso, come conferma l'unica recensione apparsa nella ben misera stampa romana dell'epoca, quella delle «Notizie del giorno» del 18 gennaio 1816. Il recensore, non senza rievocare – anche lui! – il buon sonno di Omero, conferma un certa freddezza nei confronti della musica e il riconoscimento al valore degli interpreti che comunque, consolazione non da poco, riempivano il teatro. Quanto alla sostituzione cui fa cenno Rossini va detto che, dopo un certo numero di repliche, si era varato uno dei soliti *pastiches*

di quell'epoca con l'accoppiata dell'*Inganno felice* col primo atto del *Torvaldo*. Di ciò Rossini stesso scrisse alla madre, prendendosela questa volta con l'eccessiva tetraggine del secondo atto e con l'assoluta nullità della prima donna, ma non senza sottolineare il trionfo che intanto era toccato all'Argentina alla ripresa dell'*Italiana in Algeri*:

Carissima Madre

Sabato Sera Andò in Scena l'Italiana in Algeri e al Solito fece piacere. La Gertrude Cantò e fa L'azione in una maniera portentosa ed è Chiamata fuori a ricevere i comuni applausi ad ogni pezzo che ella Cantò. Ieri sera volevano La Replica del Suo Rondò ma non essendo qui permesso il Replicare furono obbligati di raddoppiar le guardie in Platea per impedire e far cessare il tumulto che era nato nei Spetatori Io Sono chiamato Sul Palco tutte le sere in tutti due i Teatri... A Valle nella sera stessa che si aprì Argentina andò in Scena l'Inganno Felice il quale fa un fanatismo questo completa lo spettacolo mentre il Prim'atto dell'Opera nuova fa un immenso pia-

TORVALDO E DORLISKA
Melodramma semiserio in due atti di Sterbini
 POSTO IN MUSICA
 da
GIOACHINO ROSSINI

Riduzione per Canto e Piano di Luigi Trazzi
 Proprietà dell'Editore

N.º 9. SCENA e CAVATINA, *Era un istante a te vicino*, (TENORE)
 ATTO I. Scena VII. Visto e il fratello segue alla scena I. Fr. 2. 59.

ANDANTINO.

MILANO

Firenze, Ricordi e Sonzogno. Dall'U. Stabilimento. Nuovo Prati di Ricordi. Mendicino, C. Pozzi.

1110 11 GIO. RICORDI

Cont. degli Ottocent. N.º 1722, e a fianco dell'U. Teatro alla Scala.

93

cere e sempre più ma il secondo restava al dissotto perché troppo serio ed appoggiato alla donna che è Zero.¹⁷

Così quella densa stagione romana alternava successi e momenti meno riusciti. A concluderla sarebbe venuto, di lì a pochi giorni, il fiasco clamoroso del *Barbiere*, seguito, *ad horas*, dalla sua altrettanto clamorosa resurrezione. Un evento tale da relegare il *Torvaldo* tra i prodotti minori, con qualche ragione certo, ma non con totale giustizia che l'opera in certo senso ancora attende.

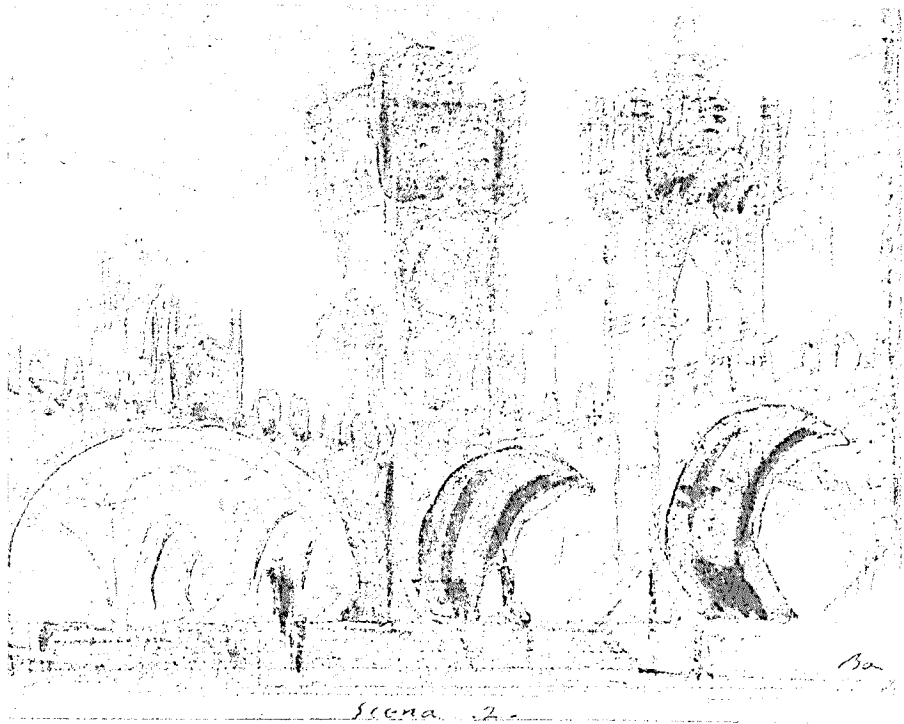
6. Il discorso sulla fortuna e la validità delle opere semiserie di Rossini non può prescindere da quello legato al genere. La stessa fortuna successiva dell'opera ne è la testimonianza. Fino alle soglie degli anni '35-'40 dell'Ottocento *Torvaldo* ebbe diverse riprese, tra le quali quella, importantissima, del Teatro Nuovo di Napoli alla quale partecipò l'autore e di cui dà conto Francesco Pao-

lo Russo in questo stesso programma. A Napoli l'opera tornò ancora e, superando il divieto di dare lavori semiseri nel massimo teatro reale, fu ospitata anche al San Carlo nel 1820 con un cast strepitoso che annoverava i grandi della compagnia di Barbaja, Colbran, Nozzari, Galli e Ambroggi. Erano i giorni della costituzione e le "privative" reali cedevano ad un uso più libero del repertorio che in quella stagione ospitò persino *Il barbiere di Siviglia*. Tornando al *Torvaldo*, importanti furono anche le riprese di Milano e di Parigi. Alla Scala approdò nell'agosto del 1818 e vi resse per 29 serate con un cast in cui figurava ancora Remorini, mentre il ruolo di Torvaldo era stato assunto da Rubini. Vi tornò, questa volta per 28 recite, nell'agosto del 1824, con Filippo Galli che riprese ancora una volta il ruolo del Duca. Altre 4 recite se ne dettero nel gennaio successivo. Una tardiva ripresa, per 11 recite, ebbe luogo alla Scala nell'agosto del

1838. A Parigi l'opera si dette al Théâtre des Italiens il 21 novembre 1820 con Manuel Garcia nel ruolo *en titre*. Si riprese, durante la gestione di Rossini, nel 1825 (con la Malibran come Dorliska) e poi ancora nel 1828. Anche se non paragonabile al successo di altri titoli rossiniani, *Torvaldo e Dorliska* ebbe dunque una certa diffusione, spesso legata, come sempre avveniva, alle scelte di grandi interpreti. Va anche sottolineato che esso costituisce un momento importante nell'iter che, nel campo dell'opera semiseria, avrebbe portato Rossini a scrivere quel capolavoro assoluto che è *La gazza ladra* e, quasi in chiusura della sua carriera italiana, *Matilde di Shabran*, autentica miniera – nelle sue due versioni, quella di Roma e quella di Napoli – di splendide pagine. Ciò premesso va detto che sulla vicenda esecutiva del *Torvaldo*, come su quella di altri titoli dello stesso filone, finì per gravare il progressivo disinteresse che, dopo la fortuna della fine del Settecento e dei primissimi anni dell'Ottocento, si ebbe da parte del pubblico e del gusto per quel genere di lavori che aveva aperto la strada al Romanticismo, ma che, quando questo finì per trionfare, si trovò fatalmente arretrato. L'esplosione dei drammi romantici rese infatti desuete quelle vicende e il misto di comicità e tragedia alle quali erano improntate. L'operazione di Beethoven, che nel passaggio dalla *Leonore* al *Fidelio* trasformò la vicenda da semiseria a seria con minime vestigia del carattere originale, non è dissimile da quella di un Bellini che, con *La Sonnambula*, opera che nasceva con moltissimi *topoi* del genere *larmoyant*, relegò a minimi tratti caratteriali dei personaggi minori questa tentazione, risolvendo tutto sul versante serio, pur col lieto fine. Un colpo definitivo al genere lo dette peraltro proprio la diffusione del finale tragico, che finì per impor-

si e sostituire quello lieto un tempo obbligatorio e spesso fin troppo pretestuoso nei soggetti che predicavano il prevalere finale della virtù. Quando Donizetti scriverà *Linda*, ad onta della splendida musica di cui l'opera fu corredata, non si poté non rilevare l'inattualità dei personaggi. Ancora pochi anni e, nel 1849, la verdiana *Luisa Miller* (soggetto che un paio di decenni prima sarebbe stato trattato come *pièce à sauvetage* e magari corredata di lieto fine) avrebbe dato il colpo di grazia ad una moda tramontata, accumulando nel truculento finale quanto di più tragico si potesse dare. Per questo *Torvaldo e Dorliska*, se da un lato apre la via a questo sviluppo con alcuni tratti spiccatamente sentimentali, rimane in qualche modo per altri versi legata all'*ancien régime*. Non stupisce che perfino nella storia della critica rossiniana rimanga incompresa quasi quanto le sorelle maggiori napoletane.

7. Proprio il massimo biografo rossiniano, Radiciotti, non manca di prendere un vistoso abbaglio quando giudica sommariamente la sinfonia di apertura definendola «povera d'idee e sciatta di forma».¹⁸ In realtà si tratta di una pagina magnifica di schubertiana finezza e levità, soprattutto per il primo tema dell'Allegro Vivace che fa un bellissimo contrasto col secondo, al solito affidato ai fiati e nel quale chiunque riconosce il tema, in posizione analoga, della sinfonia della *Cenerentola* (ma prima ancora della *Gaz-zetta*). Nei tradizionali due atti, la distribuzione interna, voluta dal genere, tra elementi comici e sentimentale-drammatici non crea problemi a Rossini. Già l'Introduzione mette in evidenza i due rivali nelle segrete trame, Giorgio, custode del castello che, rendendosi conto delle perfide intenzioni del suo padrone, condurrà di fatto la vicenda e il Duca



«Scena 2»: bozzetto di Francesco Bagnara per una rappresentazione dell'opera al Teatro San Moisè di Venezia nel 1818

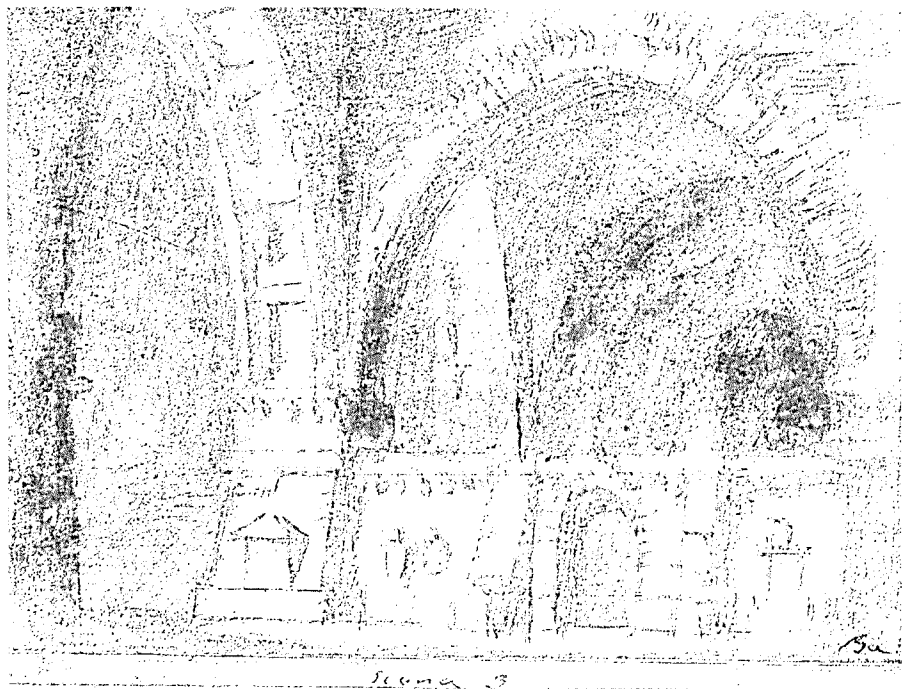
d'Ordow. La figura di Giorgio, che ricorda il Tarabotto dell'*Inganno*, sospeso tra la serietà degli intenti e una affettata e ostentata leggerezza (non senza qualche baggianaggine tipica di questi personaggi), e dunque più burlesco che comico, trova perfetta riuscita nel versante musicale già nelle prime battute e non stupisce che abbia offerto ottime *chances* di successo a Remorini, al momento della prima romana ancora non affermatissimo. Altrettanto felice è il perentorio esordio del Duca con la Cavatinetta «Dunque invano i perigli, e la morte» che fu tra le pagine fortunate dell'opera e che restò a lungo nel repertorio dei cantanti dell'epoca; figura forse poco plausibile nel libretto, quella del «cattivo», ma che dominerà la partitura. Ovviamente la riuscita del per-

sonaggio fu strettamente legata alla statura di Filippo Galli per il quale la parte fu creata e che fu uno degli artefici della fortuna successiva dell'opera. Tutta seria è la parte centrale dell'atto, con le due arie di Dorliska e di Torvaldo, al cui centro si colloca il duetto Dorliska-Duca. Negli accenti dei due segreti innamorati si colgono i più pregnanti toni «sentimentali», sottolineati anche dall'accurata strumentazione (quello della «negligenza con cui spesso è trattata la parte strumentale» è un altro abbaglio di Radiciotti).¹⁹ Semmai c'è da dire che i toni preromantici e prebelliniani delle arie vere e proprie, cedono nelle cabalette non sempre conseguenti. Quella dell'aria di Torvaldo («Cara consolati») recupera un tema largamente sfruttato dal nostro con un curioso effetto di straniamento e di ritorno agli accenti del *Tancredi* e dell'*Italiana*.²⁰ Che erano musiche di poco più di un anno prima, ma lontane anni luce dal

Rossini che stava scrivendo la musica di Figaro. Quello dei micro e macro autoimprestati è del resto uno dei veri problemi per la ricezione moderna del *Torvaldo*. Dopo questa parte centrale del primo atto, per passare alla conclusione c'è la sola breve aria "di sorbetto" di Ormondo, un comprimario a tutti gli effetti. Questa si spiccatamente comica e certo poco consona ai toni del resto dell'atto. Il Finale Primo, che inizia con un duettino di Dorliska e Carlotta, passa poi ad un terzetto delle voci maschili e approda al centrale Andante a quattro voci, come al solito perfettamente congegnato. Il pezzo non è certo tra i memorabili Finali Primi di Rossini, se si accetta la regola del confronto che certo già dovette valere in quella prima stagione, dato che il pubblico romano poteva in quei giorni gustare quello sublime dell'*Italiana* e, a giorni, quello altrettanto eccelso del *Barbiere*.

Nella lettera alla madre Rossini lamenta che parte dello scarso successo fosse dovuto alla prima donna, Adelaide Sala, che di fatto non ebbe gran carriera. Meno convincente è quando sembra accettare la scelta di privilegiare il primo atto sul secondo. Difficile entrare nell'ottica degli spettatori romani del 1815, ma la condotta drammaturgico-musicale di Rossini è perfettamente consequenziale alla vicenda. Anzi, in realtà, il secondo atto è forse persino più essenziale e musicalmente riuscito. Dopo la breve Introduzione per Giorgio e il coro, seguono le due arie dei protagonisti (in ordine inverso rispetto al primo atto, precedendo quella di Torvaldo). La più elaborata è quella di Dorliska, «Ferma, costante, immobile», e si comprende che l'insufficienza della prima interprete possa aver inferto un colpo mortale all'atto. Dopo il "sorbetto" di Carlotta (Rossini a Napoli aveva già iniziato ad eliminare que-

sti obblighi, ma non poteva permettersi altrettanto fuori) e il duetto Duca-Giorgio, il vero colpo d'ala è costituito dal duettino dell'addio dei due amanti, da un impegnativo sestetto e dall'Aria del Duca che sono, a parer nostro, il vero culmine musicale dell'opera. Il duettino ha la deliziosa connotazione intima di un pezzo cameristico (non a caso la musica è quella di «Amore mi assisti», pagina per tenore, soprano e pianoforte). Nel sestetto, al solito, spicca il Largo centrale «Ah signor, la rea son io». Piccolo elemento di cronaca superstita: i rintocchi della campana a martello che introducono il successivo Vivace sarebbero stati suonati alla prima dal giovane *Prix de Rome* Auguste Panzeron, futuro didatta di canto, compositore e autorevole esponente della vita musicale parigina. Le esplosioni di furore che chiudono l'impegnativa Aria del Duca (ancora certo un omaggio ai mezzi vocali e scenici di Galli) hanno un perfetto contrasto con le ultime liriche espressioni di Torvaldo e Dorliska, «Grazie al destin pietoso», che avviano il brillante e, al solito, breve Finale Secondo per il quale Rossini attinse alla stretta del quartetto «Sì che unito a cara sposa» della *Scala di seta*, uno dei tanti autoimprestati e delle molte reminiscenze di cui è costellata l'opera. Non stupisce che scegliesse da quel titolo praticamente scomparso dal repertorio dopo la prima, al pari delle altre farse veneziane, ad eccezione, come si è detto, dell'*Inganno felice*. Che è il caso esattamente opposto a quello che si verifica nei nostri giorni nei quali le riprese delle quattro farse buffe sono frequenti, rare quelle dell'unica semiseria. Tutto questo porta a qualche riflessione conclusiva sul recupero di un melodramma che, collocato tra *Elisabetta regina d'Inghilterra* che apre la trionfale stagione napoletana delle opere serie del Rossini italiano e il som-



«Scena 3»: bozzetto di Francesco Bagnara per una rappresentazione dell'opera al Teatro San Moisè di Venezia nel 1818

mo *Barbiere di Siviglia*, sembra ed è di caratura decisamente minore. Lo è anche, come si è detto, per il peso che l'opera semiseria, vera introduzione sui palcoscenici pre e postrivoluzionari di una moderna sensibilità che si vorrebbe definire borghese, ha perso nel corso del tempo. Ma proprio qui forse è il fascino maggiore di quest'opera. Posti tra la trionfante regalità di Elisabetta e la determinazione di Rosina, del Conte di Almaviva e l'affarismo deciso e decisivo di Figaro, Torvaldo e Dorliska, i due amanti che si inseguono e si ritrovano dopo aver intonato «Quest'ultimo addio» hanno ancora le tenere inflessioni di certi primi

personaggi rossiniani. Risuona nel *Torvaldo* ancora qualche eco di quel giovane Rossini «frère de Raphaël» i cui colori tenui affascinavano Stendhal e Balzac. Vista da questa angolazione «di mezzo carattere» la prima opera romana del compositore pesarese ha ancora molte carte vincenti e mantiene un suo bellissimo «vedere» e soprattutto «sentire». Quello di un mondo che non si sa ancora perduto. Che invece all'aprire del balcone si dovesse calcolare che quel mondo non esisteva più ed era definitivamente scomparso lo sapeva bene la «docile» fanciulla che di lì a pochi giorni avrebbe sconvolto il pubblico romano.

Bruno Cagli

¹ Sulla vita musicale romana di quel periodo si veda Bruno Cagli, *Trame e percorsi della vita musicale*, in *Maestà di Roma - Da Napo-*

leone all'unità d'Italia - Universale ed Eterna, catalogo della mostra, Roma, Electa, 2004, pp. 63-71.

² La scoperta di quest'aria è di Francesco Paolo Russo del quale si veda *Una sconosciuta aria di Rossini su testo di Ferretti*, in «Bollettino del Centro rossiniano di studi», XLII (2002), pp. 5-43.

³ Si veda in merito Francesco Paolo Russo, *La prima "differita" (maggio 1812) di Demetrio e Polibio*, in *Rossini a Roma - Rossini e Roma*, Convegno di studi, Roma 25 marzo 1992, Roma, Fondazione Marco Besso, pp. 35-51.

⁴ Per le lettere di Rossini si cita da Gioachino Rossini, *Lettere e Documenti*, a cura di Bruno Cagli e Sergio Ragni, IIIa, Pesaro, Fondazione Rossini, 2004, pp. 14-15.

⁵ Gioachino Rossini, *Lettere e Documenti*, a cura di Bruno Cagli e Sergio Ragni, I, Pesaro, Fondazione Rossini, 1992, pp. 91-92.

⁶ *Ivi*, pp. 93-94.

⁷ *Lettere*, IIIa, cit., pp. 82-83.

⁸ Si veda in merito la lettera alla madre dell'11 novembre: «L'altra Sera (sic, ma in realtà quattro giorni prima) andò qui in scena il Turco in Italia ed'hà fatto più furore che l'Italiana in Algeri. Tutti le sere sono chiamato tre volte sul Palco a ricevere i comuni plausi questi Romani sono veramente fanatici» (*Lettere*, IIIa, cit., pp. 108-109).

⁹ Il 4 novembre aveva scritto alla madre «Avrò presto Il Libro» (*Lettere*, IIIa, cit., p. 106), mentre il 2 dicembre le scrive: «Io Stò Lavorando come una bestia» (*ivi*, p. 111).

¹⁰ Si veda lettera cit. del 4 novembre.

¹¹ Si veda Annalisa Bini, «Insomma, mio signore, chi è lei, si può sapere?» - Note biografiche su Cesare Sterbini, poeta romano, in «Bollettino del Centro rossiniano di studi», XXXVIII (1988), pp. 5-15.

¹² *Ivi*, p. 9.

¹³ Per ricostruire la vicenda si veda *Lettere e Documenti*, I, cit., in particolare la lettera di Cesare Sterbini a Nicola Ratti, pp. 145-146.

¹⁴ Sulla nascita di quello che fu chiamato il "terzo genere", si veda Bruno Cagli, *La buona figliola e la nascita dell'opera semiseria*, in «Chigiana», XXXII (1975), pp. 265-275.

¹⁵ Si veda in merito la lettera dell'impresario del San Moisè, Antonio Cera, alla madre del compositore del 9 gennaio 1812, in *Lettere*, I, cit., pp. 31-33.

¹⁶ *Lettere*, IIIa, cit., p. 113. Il sottotitolo dell'opera qui citato da Rossini non ha riscontro né sul libretto né su altre fonti.

¹⁷ *Ivi*, pp. 115-116.

¹⁸ Giuseppe Radiciotti, *Gioachino Rossini: vita documentata, opere ed influenza su l'arte*, Tivoli, Arti grafiche Majella di Aldo Chica, 1927, I, p. 177.

¹⁹ Ci si chiede quale copia della partitura l'illustre biografo abbia avuto sotto mano.

²⁰ Si veda Marco Mauceri, *Voce che tenera - Una cabaletta per tutte le stagioni*, in *Gioachino Rossini 1792-1992. Il testo e la scena*, Convegno internazionale di studi, Pesaro 25-28 giugno 1992, a cura di Paolo Fabbri, Pesaro, Fondazione Rossini, 1994, pp. 365-382.

That last farewell

1. ...quandoque bonus dormitat Homerus (even Homer nods): Horace's phrase from his *ars poetica* was a weapon brandished several times by the critics against Rossini when it was thought that his efforts had not been up to the level of his fame. A severe beginning was made by the critic of the "*Corriere milanese*" the day after the first performance, at La Scala, of Aureliano in Palmira (26 December 1813):

Rossini, from whom we had hoped so much, this time has nodded like Old Father Homer, with this difference, however, that whilst the Greek poet rested on his laurels only from time to time, the Pesarese composer nodded off a good while since.

An unjust criticism, if only because *L'Italiana* in Algeri had triumphed only in the preceeding May. But such is life: the frigid welcome accorded to the new opera marked a reversal of tendencies for a composer whose popularity had exploded like lightning in the theatres of Northern Italy, first in Venice then in Milan. It does not surprise us that Rossini's interest, in that crucial 1814, should have veered towards Rome and Naples. In fact, after Aureliano, things did not go much better when, at La Scala again, on the 14th August of the same year, *Il Turco in Italia* was in fact judged merely a more or less irritating duplicate of *L'Italiana* in Algeri. If Milan was showing signs of impatience, Venice followed her up on the 26th December when Sigismondo

opened the season at La Fenice. What was expected of Rossini was succinctly stated by the critic of the "*Nuovo Osservatore*", with more equanimity than his Milanese colleague:

His music has merit, and were it written by any other composer it would be worthy of praise, but whatever he composes must be of a much higher class to win our applause.

Words of wisdom showing how Rossini had been placed in a perilous position by his conquest of the repertoire in Northern Italian theatres, which happened so suddenly and within the space of two years following his debut on the 3rd November 1810. Even more so because the young Rossini had disgorged no fewer than thirteen operas onto the stages of those Northern theatres between his debut and the first performance of *Sigismondo*. This is the total of the new operas performed – between *farse*, *opere buffe* and *opere serie* – with a concentration of five new operas between September and May 1813. This not including the adaptations, like those of *Tancredi*, presented in three different versions in Venice, Ferrara and Milan. Which is to say that a pause for reflection was urgently needed and that, if on the one hand Rossini had to reflect on the work that he had dashed off with such audacity and verve, on the other hand he needed to take into consideration other scenes of activity. The first among these was perforce Naples, in those days the true

capital city of music in Italy. His march towards this goal, which occupied him above all in the opening months of 1815, was complicated by the events throwing Italy into confusion in those months. The so-called Hymn of Independence (Inno dell'Indipendenza) composed and conducted by Rossini on the 15th April of that year at the Teatro Contavalli, Bologna, was intended to placate Gioacchino Murat and must surely have become an embarrassment when, shortly afterwards, Napoleon's brother-in-law not only lost his dream of putting all Italy under his flag, but lost his throne and his life as well. Events take place in the theatre of life that closely echo those represented on the stage. The Bourbons made their triumphal re-entry into Naples, as in a happy ending stuck on, and as luck would have it, at least where music is concerned, the King honoured all contracts, including the one that Domenico Barbaja was negotiating with Rossini.

2. If the major attraction and challenge could not help being Naples, a half-way house on the way was Rome, capital city of the Pontifical state of which Rossini was a citizen. Here theatrical life was rather precarious, carrying on mostly from day to day with impresarios who were often noblemen dividing their time between agriculture and the signing up of composers and singers. Moreover there were problems with the acute restrictions of censorship and restrictions that made it impossible to act well in advance. Such as, for example, all it needed to close the theatres down was for a pope to fall ill, let alone die. But it was also possible to arrive in town to write an opera and find oneself immediately engaged by a rival impresario to complete and stage a second opera in just a few days (something that happened to Rossini, as we shall see, in

his very first Roman season). And so, this way of carrying on, antiquated and rustic, had certain advantages that our friend did not fail to take advantage of. Furthermore the Restoration in Rome, after two absent papacies (one pope dead in exile, the other elected by a conclave taking place in Venice) had an air of partially illuminated semi-liberality. Naturally, everything is relative, but Pius VII, conciliatory and benevolent in character, devolved his power to Cardinal Ercole Consalvi, his Secretary of State, who was a refined and knowing politician and, furthermore, a great music lover. And it cannot be entirely a coincidence that all Rossini's Roman operas were born under that Pontificate and under the protection of Consalvi himself, who did not fail to bestow various personal favours upon Rossini.¹ Added to this was the fact that, whilst in Naples Rossini's music was still little known and viewed with a certain amount of suspicion, in Rome it had enjoyed good fortune, mostly in the composer's absence, but this had helped to create fertile ground for the future. And so it happened that, while Rossini would dedicate most of his time and trouble to Naples, his "Roman holidays" would enable him to write a group of works which, besides an authentic pastiche, Adelaide di Borgogna (note that this is the only opera seria, and therefore little adapted to the limited means of the local theatres), include his two greatest masterpieces in the buffo style, both written practically on the spur of the moment, and two very important titles in the semiseria category. That is, in the two genres that Rossini could not cultivate in Naples where his role was to be at the service of the royal theatres, with all that this implied.

3. The very young Rossini had, in fact, had his very first contact with



Ritratto di Filippo Galli, primo interprete dell'opera nel ruolo del Duca d'Ordow. Litografia di Dall'Armi (Collezione Ragni, Napoli)

Rome in 1811, when he had supplied an aria "Io proteggo e questo detto" especially for the "buffo" Luigi Zamboni (the future Figaro) to be inserted into Valentino Fioravanti's one-act comic opera *Il bello piace a tutti* which was being given at the Teatro Valle.² But the Teatro Valle was the scene of another happy event for the young composer, only recently come before the public. Here, in fact, was produced the opera *Demetrio e Polibio*, which he had written in his adolescent years in Bologna at the request of the Mombelli family (who were related to the great choreographer Viganò, comprising the father, Domenico, two singing daughters and a wife who for this occasion had

acted as librettist).³ Domenico had also helped with the musical side of *Demetrio*. Hearing about Gioachino's successes in the North, Domenico thought it would be a good idea to put the opera on in the Roman theatre. In any case the opera was built on domestic lines, requiring a tenor (Domenico himself), a soprano and a contralto (his daughters Ester and Marianna respectively) and a bass, who on this occasion was Lodovico Olivieri. This opera, the only one of his stage works that Rossini was not present at the first performance of (except for *Adina*), met with enormous success on its performance on the evening of the 18th May 1812, a fact that Rossini was accordingly informed of. He reported it to his mother on the 29th of the same month:

*My Roman opera went well and I read some nice things in the newspaper.*⁴

The "newspaper" mentioned was the "*Giornale Politico del Dipartimento di Roma*", which had published a good review on the 23rd May, truth to tell very generous towards the music but even more so towards the singers. After this baptism three further Rossini operas were produced in Rome. The first, at the Teatro Valle again, was *L'inganno felice* (Carnival Season 1814), followed on the 26th December by *Tancredi*, which opened the Carnival season at the Teatro Apollo, and – at the Valle again – *L'Italiana in Algeri* on the 14th January 1815. Given the situation in Rome, this was a lot of activity. It is therefore no surprise that, while he was negotiating with Naples, Rossini should come to terms for composing an opera for the theatre where his music could be said to be at home, this very Teatro Valle. Strange to say (and this may be an indication of the relatively free terms the composer had secured in the contract) it was suggested that a local poet need not be employed (as was usual at the time) but the choice of librettist and the librettist's fee were left to the composer himself. The reason may be guessed at. Rossini had set to music a ready-to-hand libretto of Anelli, that of *L'Italiana in Algeri*, obtaining a triumphant success, which, as we have seen, was confirmed in Rome. So why not request another comic opera text from the same writer? The fact is that on 16th May 1815 Rossini wrote to Anelli:

For this Carnival I am going to Rome to write and I want a libretto of yours full of fancy (capriccio) do you understand me? Galli, Remorini, the tenor Donzelli and a good prima donna will surely do justice to our joint efforts. It is up to me to provide the libretto and so I shall not be able to pay you what you can get in Milan but of course I shall do everything possible to adequately, if not fully, recompense you for your rare talents. If you have an old one by you, re-written, that will do so

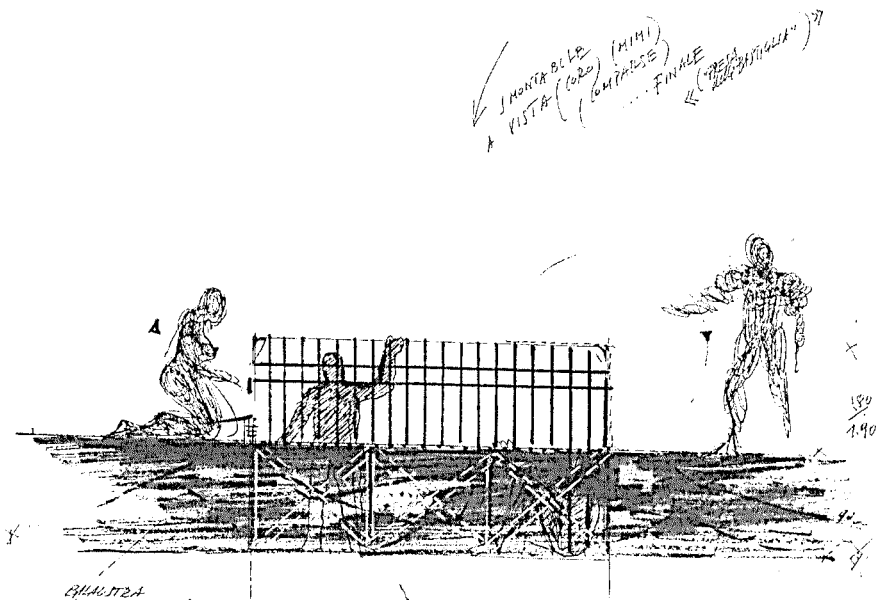
long as it is hilariously funny (ridicolo).⁵

Rossini knows what he wants and for which singers he must write except for the *Prima Donna*. As we learn from *L'Italiana*, he did not mind taking a story that had already been used (as he would always do for his comic operas), so long as it was new, that is, modern in its situations and complications, and "ridicolo" – hilariously funny in just measure. Anelli apparently offered him an unusable piece of old rubbish (the adjective "vecchio" – old – used in the composer's reply should be interpreted thus). So Rossini replied on the 8th June with a much more detailed request which reveals how careful he was about what he set to music or what he was about to set to music:

Dear friend,

I have to compose a new opera? And you offer me an old libretto: where has your genius gone, where has your imagination flown off to? Dear Lord, don't you think I am capable of clothing your verses with music that declaims, expresses, speaks? Listen. Donzelli tenor with robust lungs youth and a good figure. Galli you know. Remorini has a good voice but is not endowed with much common sense. I don't know the female singer. Choose some good subject that has already been used, or at any rate choose one that meets my needs. A comic-heroic part for the tenor. For Galli an exaggerated character. For Remorini the opposite of the latter, and for the lady a cock suitable for the so-called furry thing of that lady who will have to give birth to our creations. Lastly I ask you to give me eccentric whimsical ideas in the development of the story and good dramatic poetry... But I think you ought to get paid. So write at once to Sig. De Santis Impresario of the Teatro Valle, Rome, and tell him that out of consideration for me you will write him a libretto for Etc. Etc.⁶

The Boccaccio-esque liberties taken with the Prima Donna (who, not yet having been decided upon, could not



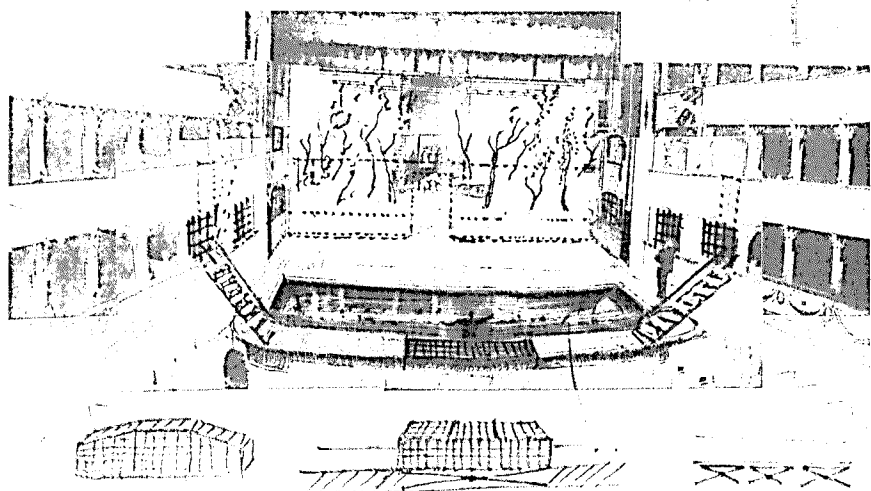
Sergio Tramonti: disegno preparatorio della gabbia mobile in platea. Pesaro, 2006

have been present in Rossini's mind with any precise vocal or scenic description) should not lead us astray. With these few lines Rossini, in fact, traces a precise canon of scenic and musical requirements. Which must not have appealed to Anelli, seeing that it did not lead to anything. That is not all, for it was decided to change genres, passing from the comic to the semi-serious and choosing, as was the current practice, a librettist from the locality, Cesare Sterbini. It is possible that the change-over was decided during Rossini's journey towards Naples which he undertook, once he had been reassured about the political situation, at the end of June 1815, stopping over first at Florence and then in Rome from where, on the 26th, he wrote to his mother that he had been greeted triumphantly and had even met Canova.⁷

4. It had been decided that, before the new opera came out, *Il Turco* in

Italy should be given in a special Autumn Season at the Teatro Valle, and Rossini had probably undertaken to compose new music for these performances. Presumably he sent this from Naples, seeing that the composer, after his triumphal Neapolitan debut with Elisabetta regina d'Inghilterra, only arrived in Rome at the beginning of November, just in time to be present at the first performance, which took place on the 7th November with a great success that he did not fail to stress in his letters to his mother. Even when he writes with his usual telegraphic conciseness we can see his satisfaction in seeing his poor old *Turco* appreciated at last.⁸ Immediately afterwards Rossini had to begin composing his new opera.⁹

Meanwhile, the impresario of the Teatro Argentina, the Duke Sforza Cesarini, came forward, inviting Rossini to stage a revival of *L'italiana in Algeri* and to write a brand new opera. Thus it came about that in a period of only four months Rossini was represented in Rome by two important revivals and two absolute



Sergio Tramonti: bozzetto di scenografia. Pesaro, 2006

novelties, the second of which would be *Il barbiere di Siviglia*. Not a bad rhythm of work, especially when one adds the occasional cantata *L'Aurora*. But Rossini felt quite at home in the city of the popes, and, in his first period at least, did not fail to stress the enthusiastic way he had been welcomed, the fanaticism with which his music had been received and the fact that he was happy in Rome.¹⁰

Meanwhile he had made an acquaintance that, more than ever could have been guessed, would prove to be fundamental for the creative history of the composer, and that is his meeting with the librettist Cesare Sterbini. An enigmatic figure of whose surroundings we know but little, Sterbini was born in Rome, as Annalisa Bini has finally established, in 1783 of a family originating from Ferentino.¹¹ His life was relatively short (he died at forty-seven years of age in 1831) and quite varied. When he sat down to write

the libretto for Rossini's first Roman opera he was (like most of the Roman men of letters, in any case) a civil servant. A career that he began as recorder of minutes to the Segreteria del Tesorierato where, showing himself to be an expert financial expert, he rose to the highly important post of Segretario Generale of the customs and excise department. But to his expertise in finance Sterbini added a love for letters and for the theatre. Even if not well documented, his activities as a theatrical expert must mainly have been exercised in translations that, mostly anonymously, were regularly published in collections of plays. To these he added, in 1812, his first experiment in a libretto to be set to music, for the cantata *Paolo e Virginia*, written for the Mombelli sisters and performed with music by Migliorucci in 1812, in the same season in which the two singers performed *Demetrio e Polibio*. When Rossini arrived on the scene, it does not seem that Sterbini had written much more for the musical stage, except perhaps lend his skill to some arrangement or

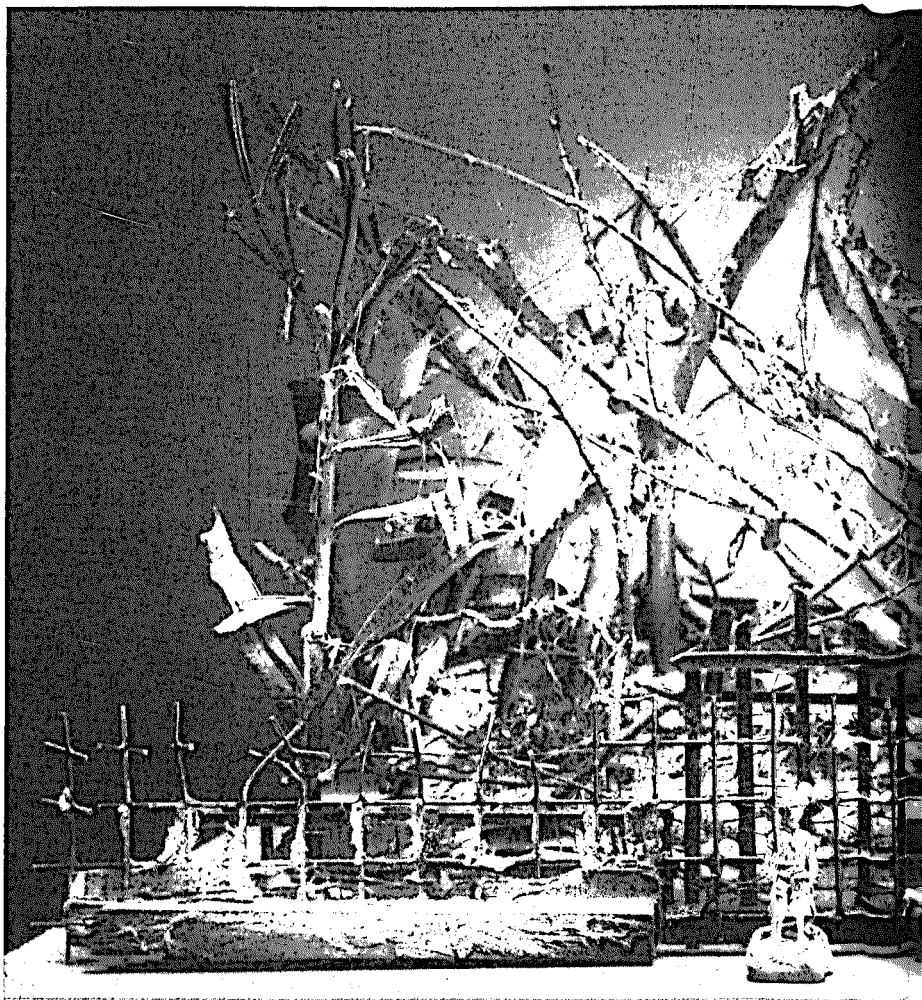
other (a job usually falling to the lot of "theatre poets"). Nevertheless, because of the esteem with which he was regarded, a lot was expected from his collaboration with Rossini. This is proved by a note appearing in the "*Biblioteca teatrale*" in the autumn of 1815:

*Librettos. If, as is rumoured, Signor Cesare Sterbini will begin to give us a taste of his dramatic talents by writing the first text for this year's season at the Valle, this will put all lovers of true musical comedy in a state of anxious expectation, knowing his distinguished skill and love for true comedy, and it cannot be doubted that he is familiar with his fellow-citizens' tastes.*¹²

Torvaldo e Dorliska, such being the title chosen, was therefore Sterbini's first opera libretto. Yet Rossini must have been so satisfied with it that, for the new opera that he had to write for the Argentina, he had Jacopo Ferretti, the intended librettist, fired, and wanted Sterbini to collaborate with him on *Almaviva*, ossia *l'Inutil precauzione*, as *Il barbiere di Siviglia* was called on its first night.¹³ Despite this brilliant beginning, Sterbini's career as a librettist, which already came to an end in 1820, did not amount to much. A few works followed, not all successful and mostly destined for composers of lesser quality. This is as much as to say that all Sterbini's glory is concentrated in those two librettos for Rossini, written in the space of two or three months, and principally in *Il barbiere*. However, though not on this level, *Torvaldo* is a work of merit. It belongs, as has been noted, to the *semiserio* or, as it was also known, the "sentimental" genre. It owed its origins to the novel *Pamela*, or virtue rewarded by Samuel Richardson (1741), upon which Goldoni had founded his play *La Pamela o sia La virtù premiata*. From this, he had in its turn drawn the libretto for *La*

buona figliola which, after being set by Duni and Perillo, was carried to triumph by Piccinni in 1760.¹⁴ From this moment the theme of the innocent pursued who, after many trials and tribulations, lived to see her own virtue triumph in the end, was rampant in all theatres. One specific sector, denominated *pièces à sauvetage*, complicated this theme, stressing on the one hand the evil intentions of the tyrant in question, and on the other the perils of the innocent girl who ended up, at the least, in prison, either alone or with some secret beloved, before being saved by the intervention of some determined authority. Involved in these plots were men and women of the people (mostly servants or peasants) and purely comic characters. Not unusually it is one of these comic characters who, voluntarily or involuntarily, offers the key for the solution of the situation. Exotic or, better, mediaeval settings, with their castles, feudal lords on one side and plebeians on the other, became more and more popular. Among works of this sort we might mention certain titles by Cherubini, but also the *Amor coniugale* that was set to music by, among others, by Paër, which Beethoven chose as the subject for his only opera. In its first version, *Leonore*, this shows all the canons of its genre, partially removed (especially with regard to the comic interludes) in the definitive version, *Fidelio*. For at least thirty-odd years *pièces à sauvetage* and opere di mezzo carattere (semi-serious operas) flooded the theatres of all Europe, winning a popularity that, although it was already waning when Rossini first addressed himself to it, would endure until Donizetti's *Linda di Chamounix*, the last musically significant example (1842).

In this genre many titles evoke a semi-imaginary Poland, deriving



Sergio Tramonti: modello di scena. Pesaro, 2006

from Jean-Baptiste de Coudray's novel *Vie et amour du chevalier de Faublas*. From this source had sprung *Lodoiska*, set to music first by Kreutzer (1791) and then by various other composers, among whom Sterbini's *Dorliska* would seem, in fact, to be derived from both the novel and from Cherubini's opera, even though it must be said that many of the things that they have in common are simply topoi of the genre.

5. When he undertook *Torvaldo*, Rossini had only written one other opera semiseria, the *farsa* (a one-act comic opera in the terminology of the period) *L'inganno felice* composed for the Teatro San Moisè, Venice, in 1812, the success of which had caused him to be greeted as the true heir of Cimarosa and the true new talent in music.¹⁵ Of all the five Venetian one-act operas of Rossini's, *L'inganno felice* was the only one to be widely produced in Italy at that time, including La Scala, and it had even been performed in Naples and, as we have seen, in Rome. And so



Rossini was returning to deal with a genre that had given him his first fortunes and we cannot exclude the possibility that, not having been able to repeat his joint success with Anelli in *L'Italiana*, as he had hoped, he had desired to go back to an experience that had proved extremely fortunate. This hope was only partly fulfilled when, on the evening of the 26th December 1815, the opera received its first performance with three star singers, Filippo Galli in the role of the Duke of Ordow, Domenico Donzelli in that of Torvaldo and Raniero Remorini in that of Giorgio, to whom

were added Adelaide Sala (Dorli-ska), Agnese Loiselet (Carlotta) and Cristoforo Bastianelli (Ormondo). The following day Gioachino wrote to his mother:

Dearest Mother

*Last night my opera entitled Torvaldo e Dorli-ska ossia una le paga Tutte was produced. This was successful and Galli Donzelli and Remorini scored a big hit, and they really sing it well The audience does not laugh because the opera is sentimental however they applaud and that's enough I shall write another at once for the Teatro d'Argentina this will be comic whilst my good friend Zamboni will sing in it and I am sure of a good success.*¹⁶

The letter is more explicit than would appear from its diplomatic tone. The audience did not laugh and limited itself to applauding (evidently without any excessive enthusiasm, as they had on the other hand over the sad affairs of Isabella in the *In-ganno*) and, between the lines, appears his recognition of the merits of the three leading men and the hope of recovering lost ground with the comic opera. In fact the success cannot have been too overwhelming, to judge from the sole review to appear in the very scant Roman press of the period, in the issue of the "*Notizie del giorno*" for the 18th January 1816. The reviewer, not without evoking – he too! – Homer's forty winks, confirms a certain coldness in the reception of the music and the recognition of the talents of the singers who, however, a far from minor comfort, were filling the theatre. Where the substitution that Rossini mentions is concerned, it must be said that, after a certain number of performances, they had staged one of the typical pastiches of those days consisting of a double bill of *L'inganno felice* and Act One of *Torvaldo*. Rossini himself wrote to his mother about this, this time blaming the excessive gloom of the second act and

the absolute nullity of the prima donna, not however without drawing attention to the triumph won meanwhile by the revival of L'italiana in Algeri at the Argentina:

Dearest Mother

On Saturday night L'italiana in Algeri was produced and pleased as usual. Gertrude sings and acts in a marvelous manner and is called forth to receive everybody's applause after every piece she sings. Yesterday they called for an encore of her Rondò but as encores are not allowed here they were obliged to double the number of guards in the stalls to calm down the tumult that had arisen among the audience I am called onstage to take my bow every evening in both theatres... At the Valle on the same evening that the Argentina opened Linganno felice was performed arousing fanaticism this brings the evening to an end whilst the first act of the new opera pleases very much and always more so but the second does not equal it because it is too serious and rests entirely on the prima donna who is nothing.¹⁷

And so in that densely packed Roman season successes alternated with less successful moments. It would come to an end, a few days later, with the clamorous fiasco of Il barbiere, followed, ad horas, by its equally clamorous resurrection. An event of such magnitude as to relegate Torvaldo to a place among the minor works, certainly with some good reason, but not with complete justice, which the opera is still awaiting.

6. Discussion of the fortunes and the value of the semiseria operas of Rossini cannot be divorced from discussion of the genre as a whole. The later fortunes of the opera prove this. Until the threshold of the period 1835-1840 Torvaldo enjoyed several revivals, among them the very important one at the Teatro Nuovo, Naples, with the collaboration of the composer, which is described by Francesco Pao-

lo Russo in this same programme. The opera returned to Naples again, and, in spite of the ban on the performance of semiseria works at the main royal theatre, it was even performed at the San Carlo in 1820 with a fantastic cast consisting of Barbaja's greatest stars, Colbran, Nozzari, Galli and Ambroggi. These were the days when the constitution was in the air and royal decrees yielded to a more liberal use of the repertoire which, that season, even included Il barbiere di Siviglia. To come back to Torvaldo, the Milan and Paris revivals were also important. It was staged at La Scala for the first time in August 1818 and held the boards for 29 performances with a cast including Remorini in his original part, whilst the role of Torvaldo was assumed by Rubini. It was given again in August 1824, this time for 28 performances, with Filippo Galli who undertook his old role of the Duke once more. Another 4 performances were given in the following January. A late revival totalling eleven performances took place at La Scala in August 1838. In Paris the opera was given at the Théâtre des Italiens on the 21 November 1820 with Manuel Garcia in the title role. It was revived, during Rossini's management, in 1825 (with Malibran as Dorliska) and then again in 1828. Even though it did not rival the success of other Rossini operas, Torvaldo e Dorliska was, therefore, quite widely performed, often, as was always the case, because great singers wanted to sing it. We should also point out that it constitutes an important stepping stone in the iter that, in the semiseria field, would lead Rossini to write that absolute masterpiece La gazza ladra, and, almost at the end of his career in Italy, Matilde di Shabran, a positive mine of splendid music, both in the Roman and the Neapolitan versions. Having said this, it should be

pointed out that the performing history of *Torvaldo*, as of other operas in the same category, came to be influenced by the progressive lack of interest on the part of audiences and the falling from favour of that kind of opera after its vogue at the end of the eighteenth century and beginning of the nineteenth, a genre that had opened the door to Romanticism but that, when the Romantic movement finally triumphed, found itself hopelessly old-fashioned. The explosion of Romantic drama, in fact, rendered out of date these stories with their mixture of comic and tragic elements. Beethoven's procedure, transforming Leonore into *Fidelio* by changing the genre from semi-serious to serious and conserving only faint vestiges of its original character, is not dissimilar from Bellini's when, in *La Sonnambula*, an opera born with many of the topoi of the *larmoyant* genre, he confined these elements to the minor characters, resolving all the main part of the tale in serious style, even though there is a happy ending. A fatal blow was dealt to the *semiseria* genre, furthermore, by the rapid diffusion of the tragic ending, which finally replaced the happy ending that had once been obligatory and often far too contrived in subjects preaching the inevitable final triumph of virtue. When Donizetti wrote *Linda*, despite the splendid music with which the opera is furnished, it was impossible not to realize how out-dated the characters were. Just a few years later, in 1849, Verdi's *Luisa Miller* (a story that a couple of decades earlier would have been treated as a *pièce à sauvetage* and probably equipped with a happy ending) would deal the death blow to a bygone fashion, accumulating every possible tragic complication in its truculent finale. In this respect *Torvaldo e Dorliska*, if on the one hand it opens the door to this development with certain pointedly sen-

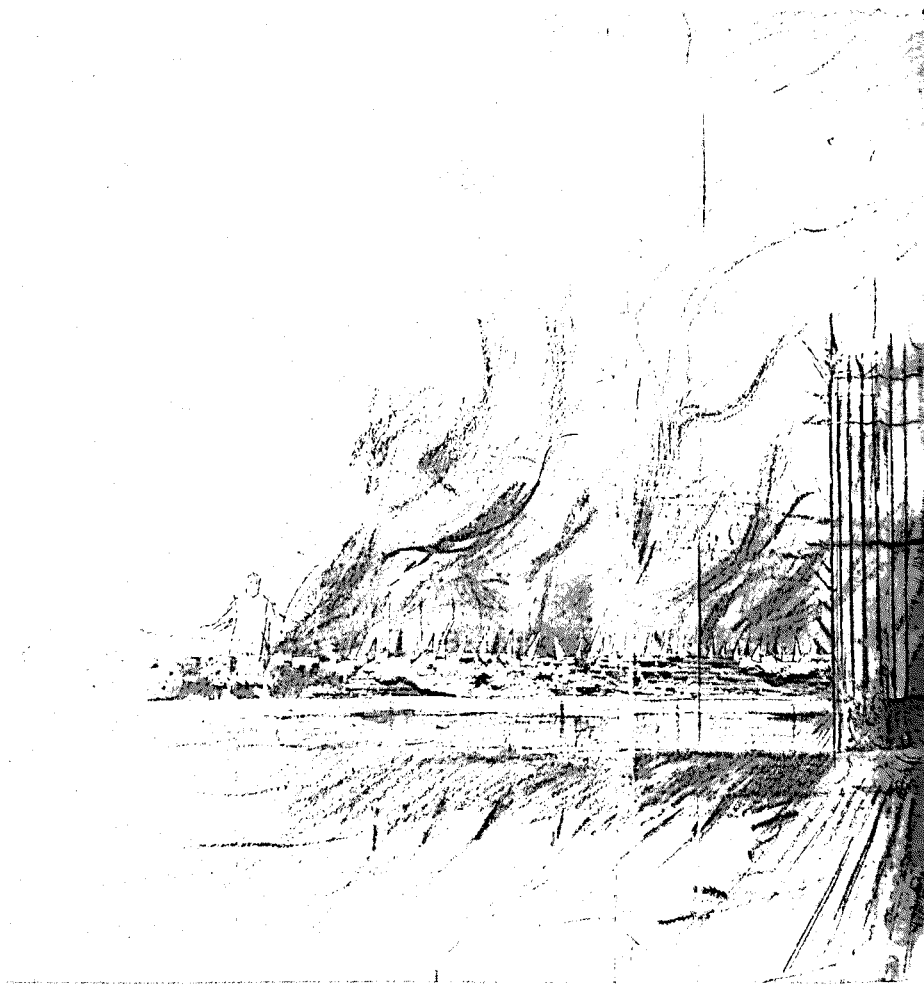
timental features, in other ways remains faithful to the *ancien régime*. It is not surprising that even in the history of Rossini criticism this opera remains almost as misunderstood as her more illustrious Neapolitan sisters.

7. Even the greatest of Rossini's biographers, Radiciotti, does not fail to make a glaring howler when he judges the Overture superficially, defining it "poor in ideas and feeble in form".¹⁸ In fact we are dealing with a magnificent number of Schubertian refinement and grace, above all in the first theme of the *Allegro vivace*, which makes a fine contrast with the second, as usual given to the wind instruments and in which we may recognize the theme found in the same position in the Overture to *La Cenerentola* (and earlier still, in *La gazetta*). Within the traditional division into two acts the internal grouping of the action into the numbers dictated by the genre itself, some comic and some sentimental-dramatic, causes no problems for Rossini. The *Introduzione* already highlights the two rivals in the secret plottings, Giorgio, guardian of the castle, who, realizing the evil intentions of his master, will manipulate both the action and the Duke of Ordow. The character of Giorgio, who recalls the *Tarabotto* of *L'inganno*, vacillating between serious, good intentions and a vaunted frivolity (not without some of the tomfoolery typical of these characters), and therefore more jocular than comic, is perfectly realized in the music right from the first bars and it is no surprise that it gave every opportunity for success to Remorini, who at the time of the Roman premiere was not yet an established artist. Equally happy is the peremptory entrance of the Duke with his *Cavatina* "Dunque invano i perigli, e la morte" which was one of the hits of the op-

era and remained for years in the repertoire of singers of the day; on the pages of the libretto the figure of the "baddie" is perhaps not fully convincing, but he dominates the musical score. Obviously the success of this character was closely bound up with the artistic stature of Filippo Galli, for whom the role was created, and who remained a loyal contributor to the success of the opera in later revivals. The central section of the act is entirely serious, with the two arias for Dorliska and Torvaldo, at the

middle of which is placed the duet for Dorliska and the Duke. In the accents of the lovers we may hear the most pregnant of "sentimental" tones, brought out by the careful orchestration (another of Radiciotti's gaffes, was mentioning the "carelessness with which the instrumental parts are frequently treated").¹⁹ Rather, we should point out that the pre-Romantic and pre-Bellinian tones of the arias themselves fail to be sustained in the cabalettas, which are not always on the same level. The cabaletta of Torvaldo's aria ("Caro consolati") re-works a tune already made good use of by Rossini, giving

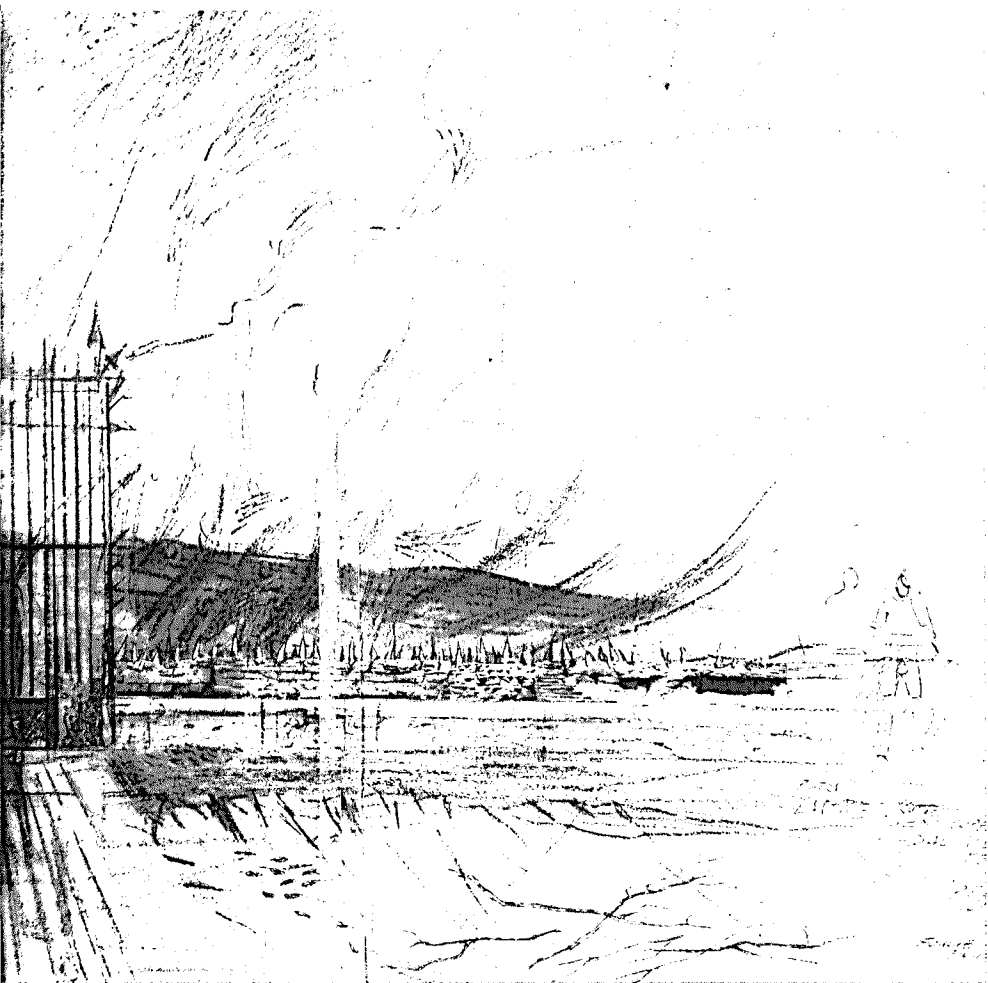
Sergio Tramonti: bozzetto di scenografia. Pesaro, 2006



us a curious sense of estrangement and return to the accents of *Tancredi* and *L'italiana*.²⁰ These were compositions of only one year earlier, but light years away from the Rossini who was now writing *Figaro's* music. The question of larger and smaller self-borrowings constitutes a real problem for our reception of *Torvaldo* today. After this central part of the first act, before we get to the finale we find only the brief "sherbert aria" for Ormondo, a classic comprimario. This openly comic number is certainly little in key with the rest of the act. The first act *Finale*, which opens with a duettino for

Dorliska and *Carlotta*, passes next into a trio for the male voices leading into the central *Andante* for four voices, as usual perfectly constructed. The piece is certainly not one of the most memorable of Rossini's Act One *Finales*, if we accept the rule of comparison which certainly must have affected it in its first season, seeing that Roman audiences could enjoy the sublime first-act *Finale* of *L'italiana* in the same season and, a few days later, the equally superb one of *Il barbiere*.

In his letter to his mother Rossini complains that the less than complete success was the fault of the



prima donna, Adelaide Sala, who, in fact, did not have much of a career. Less convincing is his apparent acceptance of the fact that the first act was judged superior to the second. It is difficult to enter into the point of view of a Roman audience of 1815, but Rossini's handling of the musical dramaturgy follows the plot perfectly. So in fact the second act is perhaps even more concise and more successful musically. The short *Introduzione* for Giorgio and the chorus is followed by the two arias given to the principals (in reverse order to those of Act One, Torvaldo's coming first). Dorliska's ("Ferma, costante, immobile") is the more elaborate, and one can understand that the weakness of the creator of the role might have struck a fatal blow to Act Two. After the "sherbert aria" for Carlotta (in Naples Rossini had already begun to eliminate these obligatory nuisances, but he dared not do this everywhere) and the duet for the Duke and Giorgio, the true touch of genius is the duettino of farewell for the two lovers, a taxing sextet and the Duke's aria, all of which, in our opinion, constitute the musical culmination of the opera. The duettino has the deliciously intimate feel of a salon duet (it is no coincidence that the music reappears as "Amore mi assisti", a piece for tenor, soprano and piano). As usual the sextet is dominated by its central *Largo*, "Ah signor, la rea son io". A little bit of newspaper gossip from yesteryear: the strokes of the alarm bell introducing the following *Vivace* seem to have been played at the first performance by the young winner of the *prix de Rome* Auguste Panseron, in later years singing teacher, composer and authoritative representative of Parisian musical life. The explosions of wrath closing the Duke's difficult aria (certainly yet another tribute to Galli's singing and acting skills) make a perfect contrast with

Torvaldo and Dorliska's last lyrical effusion "Grazie al destin pietoso", which sparks off the brilliant and, as usual, short *Finale Secondo* for which Rossini dipped into the stretta of the quartet "Sì che unito a cara sposa" from *La scala di seta*, one of the many self-borrowings and the many reminiscences with which the opera is studded. It is not surprising that he should choose to borrow from that opera, which had practically disappeared from the repertoire after its first performances, as happened to all the other Venetian farse with the exception, as has been seen, of *L'inganno felice*. Which is exactly the opposite of what happens today, when revivals of the four one-act comic operas are frequent, whilst those of the *semiseria* operas are rare. All of this leads us to make some concluding reflections on the revival of a *melodrama* that, coming between *Elisabetta regina d'Inghilterra*, which inaugurated Rossini's triumphal years of producing Italian opere serie, and the masterly *Barbiere di Siviglia*, seems and indeed is a work of fewer carats. It is also a lesser work, as we have said, because opera *semiseria*, the first true source of the introduction of a modern sensitivity, middle-class perhaps, onto the stage before and after the Revolution, has lost weight and importance with the passage of time. But this, perhaps, is exactly the fascination of this opera. Placed between the triumphant regality of *Elizabeth* and the determination of *Rosina*, Count *Almaviva* and *Figaro's* decisive and deciding business sense, Torvaldo and Dorliska, the two lovers who lose each other, follow one another and meet once more after intoning "This last farewell" ("Quest'ultimo addio") still conserve the tender inflections of some of the characters in Rossini's first operas. In Torvaldo we can still hear resounding some echo of the young

Rossini—"Raphaël's brother"—whose tenuous colours fascinated Stendhal and Balzac. Seen from this "mezzo carattere" point of view the first Roman opera of the composer from Pesaro still has some cards up its sleeve and is still lovely to look upon and to listen to. A lost world that has not yet realized that it is lost. One person who knew very well that that

world was lost and vanished forever once her balcony window had been forced open was Rosina, the "docile" girl (she sings "io sono docile...") who a few days later would shatter Roman audiences.

Bruno Cagli

Translation by Michael Aspinall

¹ For musical life in Rome at that time, see: Trame e percorsi della vita musicale, in Maestà di Roma - Da Napoleone all'unità d'Italia - Universale ed Eterna, catalogue of the exhibition, Rome, Electa, 2004, pp. 63-71.

² The discovery of this aria was made by Francesco Paolo Russo: see his Una sconosciuta aria di Rossini su testo di Ferretti, in "Bollettino del Centro rossiniano di studi", XLII (2002), pp. 5-43.

³ A propos of this see Francesco Paolo Russo, La prima "differita" (maggio 1812) di Demetrio e Polibio, in Rossini a Roma - Rossini e Roma, Conference, Rome 25 March 1992, Rome, Fondazione Marco Besso, pp. 35-51.

⁴ Rossini's letters are quoted from Gioachino Rossini, Lettere e Documenti, edited by Bruno Cagli and Sergio Ragni, IIIa, Pesaro, Fondazione Rossini, 2004, pp. 14-15.

⁵ Gioachino Rossini, Lettere e Documenti, edited by Bruno Cagli and Sergio Ragni, I, Pesaro, Fondazione Rossini, 1992, pp. 91-92.

⁶ Ivi, pp. 93-94.

⁷ Lettere, IIIa, op. cit., pp. 82-83.

⁸ A propos see his letter to his mother of the 11th November: "The other evening (sic, but in fact it had been four days earlier) Il Turco in Italia was performed here and had more success than L'Italiana in Algeri Every evening I am called three times before the curtain to be applauded by everybody these Romans get really fanatic" (Lettere, IIIa, op. cit., pp. 108-109).

⁹ On the 4th November he had written to his mother "I shall soon have the libretto" (Lettere, IIIa, op. cit., p. 106, whilst on the 2nd December he writes: "I am working like a horse" (ivi, p. 111).

¹⁰ See the letter of the 4th November quoted above.

¹¹ See Annalisa Bini, "Insomma, mio signore, chi è lei, si può sapere?" - Note biografiche su Cesare Sterbini, poeta romano, in "Bollettino del Centro rossiniano di studi", XXXVIII (1988), pp. 5-15.

¹² Ivi, p. 9.

¹³ To reconstruct events see Lettere e Documenti, I, op. cit., in particular Cesare Sterbini's letter to Nicola Ratti, pp. 145-146.

¹⁴ For the origins of what was called the "third genre", see Bruno Cagli, La buona figliola e la nascita dell'opera semiseria, in "Chigiana", XXXII (1975), pp. 265-275.

¹⁵ A propos, see the letter of Antonio Cera, impresario of the San Moisè, to the composer's mother on the 9 January, 1812, in Lettere e Documenti, I, op. cit., pp. 31-33.

¹⁶ Lettere, IIIa, op. cit., p. 113. The sub-title of the opera quoted by Rossini is not confirmed by the libretto or by any other source.

¹⁷ Ivi, pp. 115-116.

¹⁸ Giuseppe Radiciotti, Gioachino Rossini, vita documentata, opere ed influenza su l'arte, Tivoli, Arti grafiche Majella di Aldo Chicca, 1927, I, p. 177.

¹⁹ One asks oneself what particular copy of the full score the illustrious biographer can have had to hand.

²⁰ See Marco Mauceri, Voce che tenera - Una cabaletta per tutte le stagioni, in Gioachino Rossini 1792-1992. Il testo e la scena. International congress, Pesaro 25-28 June 1992, edited by Paolo Fabbri, Pesaro, Fondazione Rossini, 1994, pp. 365-382.

Ursula Patzak: figurino per il costume
di Dorliska. Pesaro, 2006



Ragionevole ottimismo

La prima ripresa moderna del Rossini "semiserio"¹ – salvo errore, sempre possibile in una materia così scivolosa – si deve far risalire al 21 agosto 1941. E' Riccardo Zandonai, direttore del Conservatorio di Pesaro (nonché direttore d'orchestra) che, approssimandosi il 150mo anniversario della nascita di Rossini, decide, con la collaborazione registica di Alessandro Brissoni, di riportare *La gazza ladra* proprio nello stesso teatro che nel 1818 l'aveva scelta per la sua inaugurazione.² Il successo ottenuto, nonostante l'assenza di qualsiasi preoccupazione di natura filologica, è tale che pochi giorni più tardi l'opera viene rilanciata a San Marino per l'inaugurazione del nuovo Teatro del Titano, e, l'anno seguente, al Teatro Reale dell'Opera, sempre sotto la bacchetta di Zandonai. La compagnia di canto, senza particolari inclinazioni belcantistiche, annoverava eccellenti professionisti adeguati alla circostanza, fra i quali vale la pena di sottolineare la presenza, nella parte della protagonista, di due cantanti stilisticamente ed espressivamente assai dissimili fra loro come il soprano leggero Lina Aimaro (Pesaro e San Marino) e il mezzosoprano Rina Corsi (Roma).

Tutto sembra esaurirsi in queste poche recite "zandonaiane", ma nel 1965, dopo poco meno di un quarto di secolo, la *Gazza*, pilotata da Bruno Bartoletti, riprende a volare in occasione del Maggio Musicale Fiorentino, luogo deputato a tale gene-

re di operazioni, tuttavia seguendo ancora il discutibile itinerario stabilito dal musicista di Rovereto. Non a caso Leonardo Pinzauti, nella sua *Storia del Maggio*, giustifica «qualche segno di disapprovazione» da parte del pubblico con il fatto che «l'opera rossiniana esigeva, evidentemente, una compagnia a livello virtuosistico, che [il] Maggio non si era potuto assicurare essendo stato preparato con estrema fretta».

Del resto la medesima critica viene mossa da Bruno Cagli all'edizione che, predisposta dalla Fondazione Rossini di Pesaro, darà il via, nel novembre 1973 a Roma, a un nuovo cammino italiano della *Gazza ladra*: «l'opera mostrò [infatti], proprio a causa dell'edizione filologica, le sue possibilità potenziali», non sfruttate fino in fondo a causa di «interpreti discussi e forse inadeguati», facilmente individuabili nei bassi Spiro Malas e Carlo Cava, solo in parte compensati dalla presenza di un Piero Bottazzo e di una giovane ma assai promettente Lucia Valentini.

Un po' meglio le cose vanno a Pesaro, dove l'opera, puntualmente depurata delle scorie zandonaiane, rimette piede, dapprima con Gavazzeni e poi con Zedda, in modo sostanzialmente accettabile. Punto di forza della compagnia, accanto al Gianetto del tenore americano Bruce Brewer (autoproclamatosi successore di Rubini), è il Pippo della bavarese (ma italiana di adozione) Helga Müller, la quale ricompare, nell'ottobre 1984, in un'inedita edizio-



Ursula Patzak: figurino per il costume di Torvaldo. Pesaro, 2006

ne di giro attiva in Toscana. Nel frattempo il panorama del Rossini "semiserio" in Italia è andato arricchendosi con il successivo inserimento delle altre quattro opere. Si comincia nell'ottobre 1952³ con una modesta edizione dell'*Inganno felice* diretta da Giuseppe Morelli al Teatro delle Arti di Roma. Sono seguite varie edizioni, in modi e luoghi diversi: al Conservatorio di Bologna (1954), alla RAI di Napoli (1963 e 1972), al Massimo di Palermo (1968) e infine, nel settembre 1980, al Rossini Opera Festival inaugurale. Posteriore di undici anni, nel settembre 1963, è la prima edizione moderna – direttore Bruno Rigacci e protagonista Mariella Adani – al Teatro dei Rinnovati di Siena (subi-

to doppiata al Rossini di Pesaro), di *Adina*. Ne trascorrono altri diciotto prima che *Adina* ritrovi, il 18 gennaio 1981, la strada di un palcoscenico, nella Sala Europa del palazzo dei Congressi di Bologna: dirige Tito Gotti e la brillante Carmen Laviani è la simpatica protagonista.

Nel marzo 1974 la rappresentazione della sconosciuta *Matilde di Shabran* al Teatro Margherita di Genova (direttore Bruno Martinotti, protagoniste Cecilia Valdenassi e Margherita Guglielmi) si risolve praticamente in un nulla più che un volenteroso tentativo di riportare l'attenzione su questo dimenticato melodramma rossiniano. Due anni più tardi, febbraio 1976, all'Auditorium milanese della RAI, protagonisti Pietro Bottazzo e Lella Cuberli sotto la guida di Alberto Zedda, è la volta di un'altra "rarietà", quel *Torvaldo e Dorsiska* che attingerà la dimensione scenica soltanto nel novembre 1989 in una discussa edizione al Chiabrera di Savona. Di qui il particolare significato che assume l'attuale "prima" pesarese, che segue la rappresentazione data a Wildbad nel 2003.

Frattanto, nel luglio di quel medesimo 1989, era ripreso alla grande il volo della *Gazza ladra*. Al Teatro Rossini di Pesaro, Gianluigi Gelmetti aveva infatti guidato al successo un'edizione integrale dell'opera destinata a diventare punto di riferimento nel cammino futuro, per merito non tanto della protagonista, una declinante Katia Ricciarelli, quanto di Samuel Ramey, magistrale Podestà, a sua volta affiancato dall'ottimo Giannetto di William Matteuzzi e dall'eccellente Ferruccio Furlanetto nei panni di Fernando Villabella.

A questo punto gli anni Novanta sembrerebbero dare una scossa al Rossini "semiserio", costituendo, par di capire, un punto di sostanziale non ritorno da una gestione fatta di

sporadiche comparse di questo o quel titolo a un più motivato movimento di base. Si contano infatti, nell'arco di tempo compreso fra il settembre 1991 e l'agosto 2004, almeno una quindicina di esecuzioni delle varie opere prese in esame (*Torvaldo e Dorliska* esclusa):

a) le due consecutive di *Adina* a Roma (la prima in forma concertistica all'Auditorium del Foro Italico e l'altra al Teatro dell'Opera), ambedue dirette da Evelino Pidò, cui seguiranno quelle pesaresi del 1999 e di quattro anni più tardi;

b) la mezza dozzina di edizioni de *L'inganno felice* (Filarmonico di Verona e Rossini di Pesaro, Comunale di Firenze e Nuovo di Spoleto, Fenice di Venezia e Municipale di Reggio Emilia);

c) le due edizioni di *Matilde di Shabran*, rispettivamente nel 1996 e nel 2004, entrambe caratterizzate dal-

la presenza di un protagonista come Juan Diego Flórez, da autentica "rivelazione" nel volgere di pochi anni promosso al rango di "fuoriclasse"; d) infine, fra il 1996 e il 1998, il ritorno della *Gazza ladra* con tre edizioni in altrettanti teatri, il Politeama Garibaldi di Palermo, la Fenice di Venezia e il Vittorio Emanuele di Messina.

A questo punto non c'è una conclusione, o meglio, se c'è, essa coincide con la ragionevole speranza circa un futuro moderatamente positivo per il Rossini "semiserio". L'attuale ripresa di *Torvaldo e Dorliska* e la riproposta nella prossima stagione al San Carlo di *Matilde di Shabran* servono, se non altro, ad alimentare nel modo migliore questa speranza.

Giorgio Gualerzi

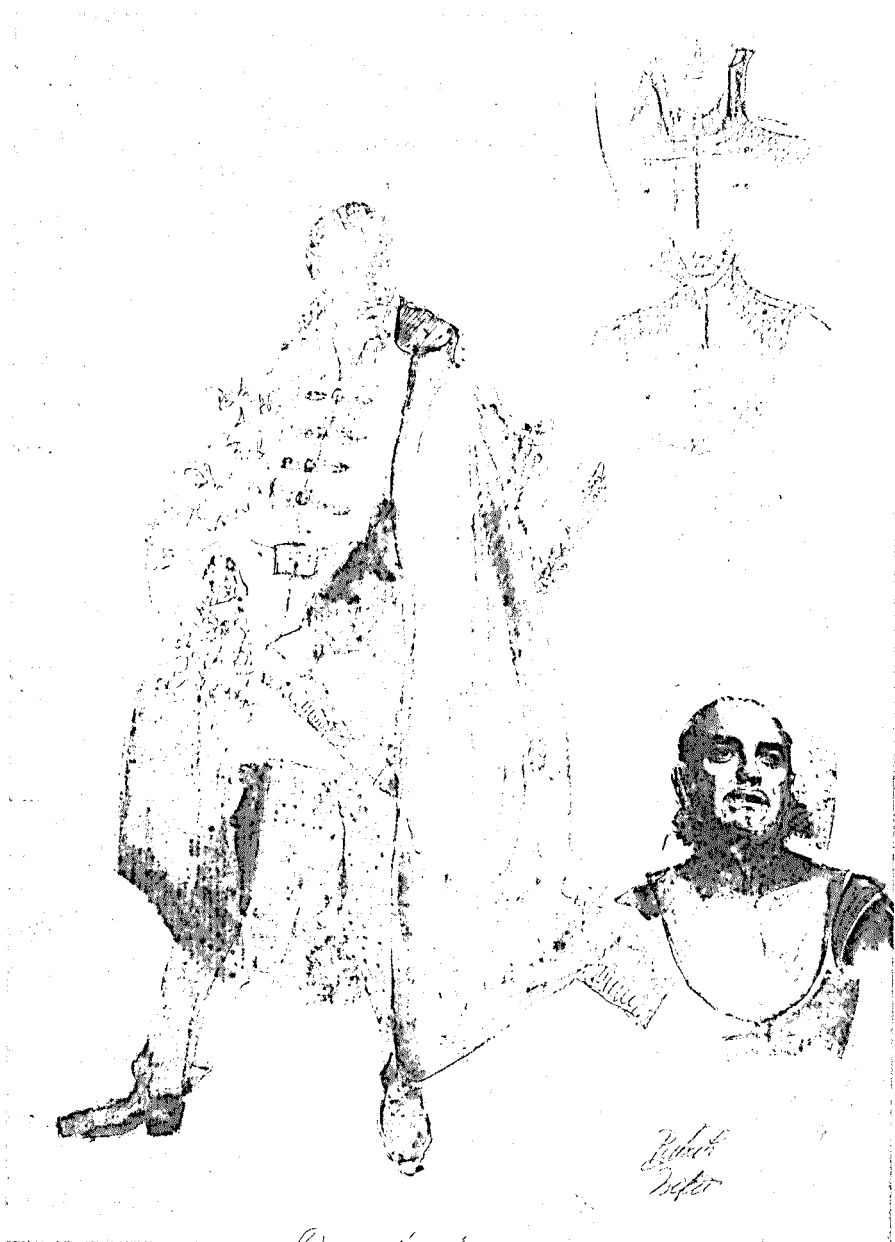
¹ Completezza impone di citare una precedente edizione italiana, sia pure soltanto in forma concertistica, datata 12 novembre 1934. Sotto la bacchetta di Franco Ghione protagonista era Lina Pagliughi, attorniata, nelle parti principali, dal mezzosoprano Vittoria Palombini, dal tenore Giovanni Manurita e dai bassi Tancredi Pasero (Gottardo) e

Antonio Righetti (Fernando Villabella).

² Cfr. *Il Rossini "semiserio" nel mondo (1949-1988)*, in *La gazza ladra*, Pesaro, Rossini Opera Festival, 1989, pp. 117-121.

³ Anche in questo caso si ha notizia di una precedente edizione in forma concertistica diretta da Fernando Previtali e andata in onda a Radio Roma il 21 settembre 1935.

**Ursula Patzak: figurino per il costume
del Duca d'Ordow. Pesaro, 2006**



Reasonable optimism

*The first modern revival of a semi-seria opera of Rossini's¹ – as far as it is possible to pronounce without error, always possible in such an elusive subject – must have been on 21st August 1941. It was Riccardo Zandonai, director of the Conservatorio di Pesaro (and orchestral conductor) who, as the 150th anniversary of Rossini's birth drew near, decided, with the assistance of Alessandro Brissoni as stage director, to bring *La gazza ladra* back to the very theatre that in 1818 had chosen to open its doors with a performance of this opera.² The success obtained by the performance, in spite of the total disregard for any kind of philological accuracy, was such that a few days later the opera was heard again in San Marino for the inauguration of the new Teatro del Titano, and, in the following year, at the Teatro Reale dell'Opera, Rome, where it was again conducted by Zandonai. Although the singers were not on the whole bel canto specialists, they included first class professionals equal to the occasion, among whom it is worth while recalling, in the leading role of Ninetta, two singers who were stylistically and expressively very different one from the other, the soprano leggero Lina Aimaro (in Pesaro and San Martino) and the mezzo soprano Rina Corsi (in Rome). These few "Zandonaian" performances would seem to end the matter, but in 1965, after a little less than a quarter of a century, *La gazza*, led by Bruno Bartoletti, took flight once*

more at the Maggio Musicale Fiorentino, a place reserved for this kind of operation, however still following the dubious edition promulgated by Zandonai. It is no coincidence that Leonardo Pinzauti, in his history of the Florence May Festival, justifies "some signs of disapproval" on the audience's part with the fact that "Rossini's opera obviously called for virtuoso singers, which the Maggio had not been able to secure, since everything was very hurriedly prepared".

*In any case the same criticism would be made by Bruno Cagli about the edition, prepared by the Fondazione Rossini of Pesaro, that in November 1973 would launch, in Rome, a new Italian life for *La gazza ladra*: "The opera, thanks to the philologically correct edition, showed its potential possibilities", not fully realized in performance because of "singers who did not seem appropriately cast and were perhaps inadequate", easily identified as the basses Spiro Malas and Carlo Cava, only partly compensated for by the presence of Piero Bottazzo and a young but very promising Lucia Valentini.*

Things have gone rather better in Pesaro, where the opera, duly purged of Zandonai's incrustations, has set foot again, led first by Gavazzeni and then by Zedda, in a fairly tolerable manner. The strong point of the cast, beside the Giannetto of the American tenor Bruce Brewer (a self-styled successor to Rubini), was the Pippo of the Bavarian Helga Müller (Ital-



Ursula Patzak: figurino per il costume dei contadini. Pesaro, 2006

ian by adoption), who returned to the role in 1984 in an unpublicized touring production traveling through Tuscany. Meanwhile the panorama of revivals in Italy of the semiserio Rossini had been enriched by the successive productions of the other four operas. This began in October 1952³ with a modest revival of *L'inganno felice* conducted by Giuseppe Morelli at the Teatro delle Arti, Rome. Various other editions followed suit, in different ways and places: at the Bologna Conservatory (1954), at the Naples studios of the RAI (1963 and 1972), at the Teatro Massimo, Palermo (1968) and, finally, in September 1980, at the opening edition of the Rossini Opera Festival. The first modern performance of *Adina* took place eleven years later, in

September 1963, at the Teatro dei Rinnovati, Siena (immediately repeated at the Teatro Rossini, Pesaro) with Mariella Adani in the title role, and conducted by Bruno Rigacci. Eighteen years were to pass before *Adina* found her way back onto an operatic stage, when on the 18th January 1981 the opera was produced at the Sala Europa of the palazzo dei Congressi, Bologna: Tito Gotti conducted and Carmen Lavani was the enchanting protagonist. In March 1974 the performance of the unknown *Matilde di Shabran* at the Teatro Margherita, Genova (conducted by Bruno Martinotti, with Cecilia Valdenassi and Margherita Guglielmi) turned out to be little more than a courageous attempt to draw our attention to this forgotten melodrama of Rossini's. Two years later, in February 1976, at the RAI auditorium in Milan, with Pietro

Bottazzo and Lella Cuberli in the leading roles conducted by Alberto Zedda, it was the turn of another "rarity", the very Torvaldo e Dorliska that would be fully staged in a theatre only in December 1989 in a much criticized revival at the Teatro Chiabrera of Savona. Hence the significance of the current "first performances" in Pesaro, following on the performances in Wildbad in 2003. Meanwhile, in July of that same 1989, the Thieving Magpie had resumed his flight with a vengeance. At the Teatro Rossini, Pesaro, Gianluigi Gelmetti had conducted an uncut revival of the opera destined to remain a milestone in its future travels, thanks not so much to the leading lady, a Katia Ricciarelli in decline, as to Samuel Ramey, a magisterial Podestà, flanked by the first-class Giannetto of William Matteuzzi and the excellent Ferruccio Furlanetto in the role of Fernando Villabella.

At this point the nineties would seem to have given a lift to the semiserio Rossini, marking, it would appear, the end of a period of sporadic revivals of this or that opera and moving on to a more energetically motivated course of action. In the period between September 1991 and August 2004 we can enumerate at least fifteen or so revivals of the various operas considered here (excepting Torvaldo e Dorliska):

a) The two consecutive revivals of *Aldina* in Rome (the first a concert per-

formance at the Auditorium of the Foro Italico and the other at the Rome Opera), both conducted by Evelino Pidò, followed by the Pesaro revivals of 1999 and four years later; b) The half a dozen revivals of *L'inganno felice* (the Filarmonico of Verona, the Teatro Rossini, Pesaro, the Teatro Comunale, Florence, the Teatro Nuovo, Spoleto, the Teatro La Fenice, Venice and the Teatro Municipale, Reggio Emilia);

c) The two revivals of *Matilde di Shabran*, in 1996 and 2004 respectively, both memorable for the presence in the leading male role of Juan Diego Flórez, who from being real "revelation" has now been promoted to the ranks of the "superstars";

d) Lastly, between 1996 and 1998, *La gazza ladra* returned in three revivals in as many theatres, the Politeama Garibaldi, Palermo, La Fenice, Venice and the Teatro Vittorio Emanuele, Messina.

At this point there is no conclusion, or rather, if such there be, it coincides with our reasonable hope for a moderately positive future for the semiserio operas of Rossini. The present revival of *Torvaldo e Dorliska* and the promised edition of *Matilde di Shabran* at the San Carlo, Naples, serve, at least, to happily nourish such hope.

Giorgio Gualerzi

Translation by Michael Aspinall

¹ For the sake of completeness we are obliged to quote an earlier Italian revival, though only a concert performance, given on the 12th November 1934, conducted by Franco Ghione. The soprano was Lina Pagliughi, supported in the principal roles by the mezzo soprano Vittoria Palombini, the tenor Giovanni Manurita and the basses Tancredi Pasero (Gottardo) and

Antonio Righetti (Fernando Villabella).

² Cf. Il Rossini "semiserio" nel mondo (1949-1988), in *La gazza ladra*, Pesaro, Rossini Opera Festival, 1989, pp. 117-121.

³ In this case, also, we hear of an earlier concert performance conducted by Fernando Previtali and broadcast on Radio Roma on the 21st September 1935.

**Ursula Patzak: figurino per il costume
di Torvaldo. Pesaro, 2006**



Soggetto

Atto primo

In una non meglio specificata regione dell'Europa del Nord, Giorgio, custode del castello di Ordow, insieme ad altri servitori attende il ritorno del Duca suo padrone, uomo tetro e collerico, da una misteriosa sortita notturna. Mentre Giorgio e il coro si allontanano, entra in scena il Duca scuro in volto: egli si lamenta del fatto che, nonostante abbia lottato intensamente e ucciso il suo rivale in amore, non è riuscito a catturare la preda per la quale si è impegnato in un'azione tanto cruenta. Dopo un brevissimo scambio di battute con Giorgio, arriva il coro di armati guidato da Ormondo, ai quali il Duca ordina di riprendere immediatamente le ricerche. Dopo che tutti i personaggi hanno abbandonato la scena compare Dorliska che, sconvolta dall'accaduto e stanca per il lungo peregrinare notturno, bussa alle porte del castello invocando il nome del suo sposo Torvaldo. Dopo qualche insistenza le porte vengono aperte da Carlotta, sorella di Giorgio, che fa entrare Dorliska. Sopraggiunge Giorgio che ha finalmente scoperto il motivo della sortita notturna del Duca: un'imboscata che ha causato morti e feriti. Egli, fortemente critico con il suo padrone, già medita di denunciarlo alle autorità quando vede apparire Carlotta che sostiene l'esaurita Dorliska. La giovane racconta di essere polacca e spiega che il giorno prima, dopo le sue nozze con Torvaldo, era stata assalita da un uomo già suo preten-

dente e tante volte respinto. Giorgio capisce immediatamente che si tratta del suo padrone e rivela a Dorliska che il posto in cui si trova è proprio il suo castello. La giovane vuole fuggire ma in quel preciso momento sopraggiunge il Duca che, fuori di sé dalla gioia, in un drammatico scontro rivela di essere l'uccisore di Torvaldo e affida la fanciulla alle cure di Giorgio e Carlotta. Giunge intanto alle porte del castello Torvaldo che, scampato all'assalto del Duca, ha saputo che la sua sposa si trova al castello di Ordow ed ha in mente di liberarla con uno stratagemma. Si traveste infatti da pastore e bussa al castello presentandosi a Giorgio, dapprima come latore di una lettera che Torvaldo morente avrebbe scritto a Dorliska, poi però, riconoscendo l'onestà di Giorgio, gli rivela la sua identità e il suo piano. Intanto in scena irrompe il Duca che chiede a quest'ultimo spiegazioni sulla presenza dell'intruso. Questi mostra allora la lettera nella quale c'è scritto che lo stesso Torvaldo morente avrebbe intimato a Dorliska di sposare il Duca che, rasserenato dall'inaspettato colpo di scena, decide che sarà lo stesso pastore a consegnare la lettera a Dorliska. Mentre i tre entrano nel castello arriva Ormondo, preoccupato per la situazione e per le sorti del padrone. Intanto all'interno del castello Carlotta cerca di rincuorare Dorliska in preda ad una profonda disperazione. Entrano in scena anche il Duca, Torvaldo e Giorgio che

**Ursula Patzak: figurino per il costume
di Dorliska. Pesaro, 2006**



compatiscono la fanciulla, ognuno per proprie ragioni. Intanto il Duca si accosta, s'avvicina anche Giorgio che porge la lettera a Dorliska che la legge e sviene. Tuttavia quando è finalmente Torvaldo a parlare, Dorliska, riconosciuta la voce dello sposo, rinviene e si lascia sfuggire una esclamazione di gioia. Il Duca capisce immediatamente la situazione e chiama Ormondo e il coro intimando l'arresto di Torvaldo.

Atto secondo

Nel sotterraneo del castello Giorgio si è accordato con i servi per consegnare il Duca alla giustizia. Sopraggiunge Torvaldo che è imprigionato proprio nei sotterranei e viene messo a parte del piano di Giorgio. Egli lo sconsiglia di proteggere Dorliska. In un appartamento del castello il Duca medita sulla sua situazione e decide di affrontare direttamente la sua amata. Questa viene condotta al suo cospetto da Giorgio e viene violentemente apostrofata dal Duca reagendo però con pari veemenza alle minacce del tiranno. I due escono e la scena è occupata da Dorliska e Carlotta che tentano di convincere Giorgio a contravvenire agli ordini del suo padrone, il quale ha imposto che nessuno si avvicini alla cella di Torvaldo: fattasi consegnare le chiavi da Giorgio, Carlotta si appresta a condurre Dorliska dal suo sposo. Torna però il Duca che nel frattempo ha deciso di far uccidere Torvaldo e pretende le chiavi della sua cella da Giorgio: questi è costretto a confessare di non averle più. Il Duca si infuria e si avvia verso le prigioni trascinando Giorgio con sé. Nel sotterraneo intanto Torvaldo cerca di tranquillizzare Dorliska sul felice esito della vicenda. Carlotta però si avvede dell'arrivo del Duca che, furente, minaccia di morte tutti quanti ma si ferma non appena ode il suono di una campana a martello. L'arrivo di Ormondo con le

guardie del Duca svela il mistero: il popolo sollevato contro il Duca si dirige verso il castello per arrestarlo. Ordow tenta di scagliarsi contro gli insorti lasciando Ormondo a guardia dei prigionieri. Questi tuttavia decide di non seguire le indicazioni del padrone e si consegna a Giorgio mentre sulla scena appare il Duca disarmato, inseguito da Torvaldo e dai soldati. Egli è sconvolto, quasi perde il senno, accusa le sue vittime di aver tramato contro di lui ma viene arrestato e condotto via. Segue un tripudio generale per l'armonia ritrovata.

Francesco Paolo Russo

Ursula Patzak: figurino per il costume
di Giorgio. Pesaro, 2006



Story

Act One

In an unspecified part of Northern Europe, Giorgio, keeper of the Castle of Ordow, together with his fellow-servants is awaiting the return from a mysterious nocturnal foray of his master, the Duke, a gloomy and quick-tempered man. As Giorgio and the chorus are going off, the Duke enters, frowning: he is angry because, in spite of having fought and killed his rival in love, he has not been successful in capturing the prey that he had hoped to secure as a result of so dangerous an undertaking. After he has exchanged a few words with Giorgio, Ormondo leads in the chorus of armed guards, and the Duke orders them to resume their search at once. Once everyone has left the stage Dorliska comes on, distressed by what has happened and exhausted by her long wandering through the night; she knocks at the castle doors, calling out the name of her husband, Torvaldo. After she has knocked repeatedly the doors are finally opened by Carlotta, Giorgio's sister, who invites Dorliska in. They are joined by Giorgio, who has finally discovered the motive behind the Duke's nocturnal adventure: an ambush that has left both dead and wounded. Disapproving of his master's actions, Giorgio is already thinking of denouncing him to the authorities when he sees Carlotta appear, supporting the exhausted Dorliska. The girl tells them that she is Polish and relates that the previous day, following her marriage to

Torvaldo, she had been attacked by a man who had paid court to her before and whom she had rejected several times. Giorgio guesses at once that this man is his master and reveals to Dorliska that the very place in which she has sought refuge is his castle. The girl attempts to run away but at this very moment the Duke comes in, overjoyed at seeing her, and in a dramatic exchange he reveals that he himself has killed Torvaldo, and he tells Giorgio and Carlotta to take good care of the girl. Meanwhile Torvaldo himself, who has escaped from the Duke's ambush, reaches the gates of the castle; having learned that his bride is now at the Castle of Ordow he intends to free her by means of a ruse. In fact, he disguises himself as a shepherd and knocks at the castle doors, which are opened by Giorgio: at first he claims to be delivering a letter written to Dorliska by the dying Torvaldo, but then, impressed by a sense of Giorgio's trustworthiness, he tells Giorgio his true identity and describes his plan. Meanwhile the Duke bursts in, demanding that Giorgio explain who the newcomer is. The supposed shepherd now shows the Duke the letter, in which Torvaldo himself, with his dying wish, urges Dorliska to marry the Duke who, reassured by this unexpected turn of events, decides that the shepherd himself shall deliver the letter to Dorliska. Whilst the three of them are going into the castle Ormondo passes by: he is worried about the situation and about his

master's fate. Meanwhile, inside the castle, Carlotta tries to comfort Dorliska, who is overcome with deep despair. They are joined by the Duke, Torvaldo and Giorgio, each of whom sympathizes with the girl for his own particular reasons. The Duke draws near to her, as does Giorgio, who gives Dorliska the letter: she reads it and faints. However, when it is Torvaldo's turn to speak, Dorliska recognizes her husband's voice and lets slip a cry of joy. The Duke realizes the situation at once and summons Ormondo and the chorus, ordering them to arrest Torvaldo.

Act Two

In the castle dungeons Giorgio and the servants have agreed to deliver the Duke up to justice. Torvaldo, who is locked up in these very dungeons, joins them and is told of Giorgio's plan. He begs Giorgio to protect Dorliska. In one of his apartments the Duke thinks over the situation and decides to confront Dorliska face to face. She is now brought before him by Giorgio and although the Duke speaks to her violently, she reacts with equal vigour to the tyrant's threats. The two of them leave and Dorliska and Carlotta take the stage, trying to persuade Giorgio to disobey his master's order that no one shall be allowed to approach Torvaldo's cell: having contrived to get Giorgio's keys from him, Carlotta prepares to lead Dorliska to join her husband. However, the Duke comes back in: he has decided to have Torvaldo put to death, and asks Giorgio for the keys to his cell. Giorgio is obliged to confess that he does not have the keys with him. The Duke is furious and drags Giorgio along with him towards the prison cells. Meanwhile, in the dungeons, Torvaldo tries to comfort Dorliska and reassure her that a happy ending is in sight. Carlotta, however, realizes that the Duke is about to burst in on them; raging,

he threatens to kill them all but stops when he hears the ringing of an alarm bell. The mystery is explained when Ormondo arrives with the Duke's guards: the people have risen against the Duke and are marching on the castle to seize him. Ormondo tries to attack the insurgents, leaving Ormondo to guard the prisoners. Ormondo, however, decides not to follow his master's orders and gives himself up to Giorgio, while the Duke comes back onstage disarmed, pursued by Torvaldo and the soldiers. The Duke is raving, almost losing his reason, and accuses his former victims of having conspired against him: he is arrested and led away. The opera ends with general rejoicing for restored peace and quiet.

Francesco Paolo Russo

Translation by **Michael Aspinall**

Argument

Premier acte

Dans une région non définie de l'Europe du Nord, Giorgio, gardien du château d'Ordow, attend en compagnie d'autres serviteurs que son maître le Duc, homme sinistre et colérique, revienne d'une mystérieuse sortie nocturne. Alors que Giorgio et le chœur s'éloignent, le Duc entre en scène, le visage sombre: il se plaint de ce que, bien qu'ayant lutté farouchement et tué son rival en amour, il n'a pas réussi à capturer la proie pour laquelle il s'était engagé dans une action aussi grave. Après un très bref échange de mots avec Giorgio, entre le chœur de soldats guidé par Ormondo, à qui le Duc ordonne de reprendre immédiatement les recherches. Quand tous les personnages ont quitté la scène, apparaît Dorliska qui, bouleversée par les événements et épuisée par la longue pérégrination nocturne, frappe à la porte du château en invoquant le nom de son époux Torvaldo. Après quelques insistances, Carlotta, sœur de Giorgio, ouvre les portes et fait entrer Dorliska. Survient Giorgio qui a finalement découvert le motif de la sortie nocturne du Duc: une embuscade qui a causé des morts et des blessés. Fortement critique envers son maître, il médite déjà de le dénoncer aux autorités lorsqu'il voit apparaître Carlotta qui soutient Dorliska épuisée. La jeune femme raconte qu'elle est polonaise et explique que la veille, après ses noces avec Torvaldo, elle a été assaillie par un homme qui avait déjà été son prétendant et qu'elle

avait repoussé. Giorgio comprend immédiatement qu'il s'agit de son maître et révèle à Dorliska que l'endroit où elle se trouve est précisément son château. La jeune femme veut s'enfuir mais c'est alors que survient le Duc qui, transporté de joie, révèle que c'est lui qui a tué Torvaldo dans un dramatique combat et confie la jeune femme aux soins de Giorgio et de Carlotta. Pendant ce temps, survient Torvaldo qui, ayant échappé à l'assaut du Duc, a su que son épouse se trouvait au château d'Ordow et imagine de la libérer grâce à un stratagème. En effet, il se travestit en berger et frappe à la porte du château en se présentant à Giorgio tout d'abord comme messenger d'une lettre que Torvaldo mourrant aurait écrite à Dorliska puis, reconnaissant l'honnêteté de Giorgio, il lui révèle son identité et son plan. Mais voilà que le Duc fait irruption et demande à Giorgio des explications sur la présence de l'intrus. Celui-ci montre alors la lettre où il est écrit que Torvaldo mourant aurait intimé à Dorliska d'épouser le Duc qui, rasséréné par le coup de théâtre inattendu, décide que le berger remettra lui-même la lettre à Dorliska. Tandis qu'ils entrent tous les trois dans le château, Ormondo passe, préoccupé par la situation et le sort de son maître. De son côté, à l'intérieur du château Carlotta cherche à réconforter Dorliska en proie à un profond désespoir. Le Duc, Torvaldo et Giorgio apparaissent et plaignent la jeune femme chacun pour ses propres

Ursula Patzak: figurino per il costume
di Carlotta. Pesaro, 2006



raisons. Le Duc s'approche alors, ainsi que Giorgio et celui-ci tend la lettre à Dorliska, qui la lit et s'évanouit. Mais lorsqu'enfin Torvaldo prend la parole, Dorliska, qui a reconnu la voix de son époux, reprend connaissance et laisse échapper une exclamation de joie. Le Duc réalise immédiatement la situation et appelle Ormondo et le chœur en leur donnant l'ordre d'arrêter Torvaldo.

Deuxième acte

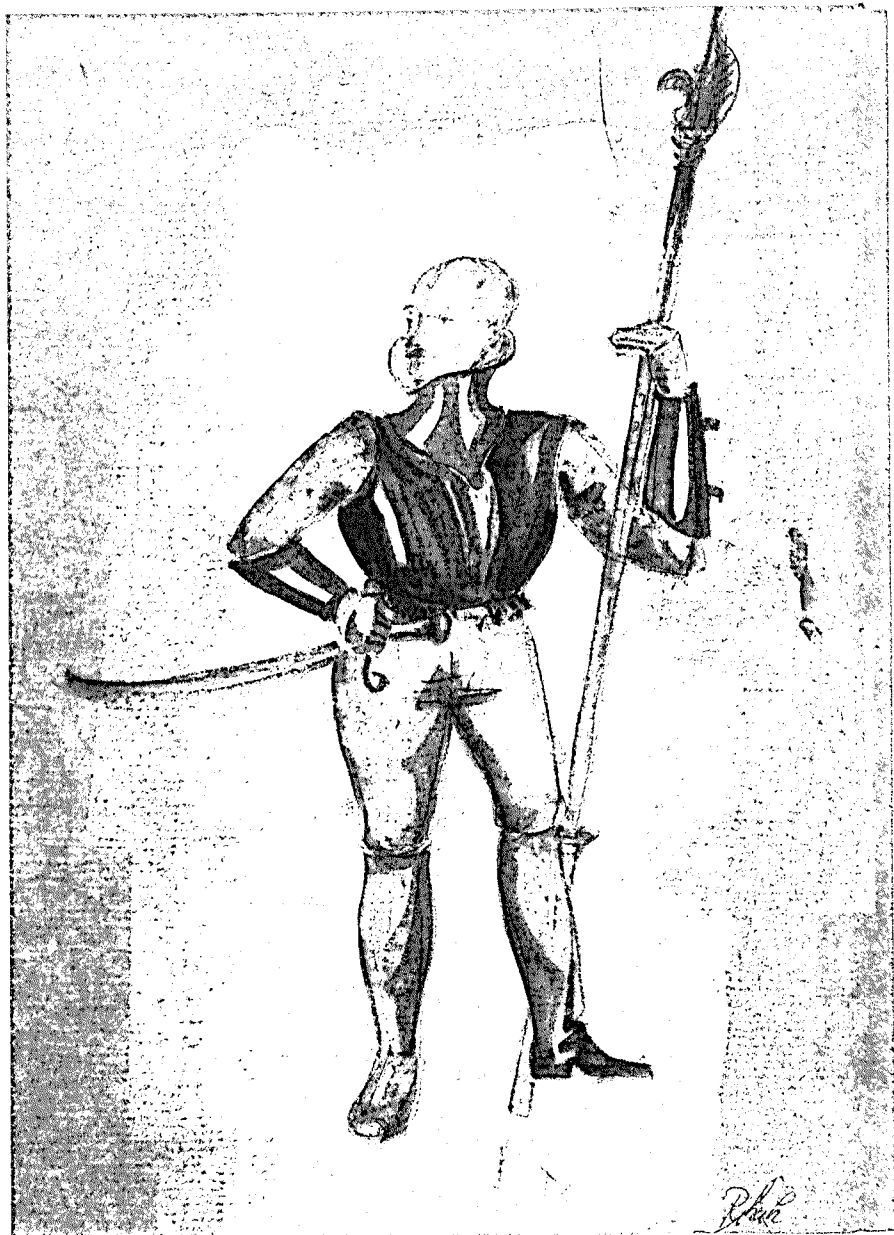
Dans les souterrains du château, Giorgio s'est mis d'accord avec les serviteurs pour livrer le Duc à la justice. Survient Torvaldo qui y est justement emprisonné; il est informé du plan de Giorgio et le conjure de protéger Dorliska. Dans un appartement du château, le Duc médite sur sa situation et décide d'affronter directement la jeune femme. Celle-ci est amenée devant lui par Giorgio et est violemment apostrophée par le Duc, aux menaces de qui elle réagit cependant avec une pareille véhémence. Les deux personnages sortent et la scène est occupée par Dorliska et Carlotta qui tentent de convaincre Giorgio de contrevenir aux ordres de son maître, lequel a exigé que personne ne s'approche du cachot de Torvaldo: s'étant fait remettre les clés par Giorgio, Carlotta s'apprête à conduire Dorliska chez son époux. Mais survient le Duc qui a décidé entre temps de faire mourir Torvaldo et réclame les clés de son cachot à Giorgio: celui-ci est contraint d'avouer qu'il ne les a pas sur lui. Le Duc se met en colère et se dirige vers les prisons en entraînant Giorgio à sa suite. Dans les souterrains, Torvaldo cherche à rassurer Dorliska sur l'heureuse issue des événements. Mais Carlotta s'aperçoit de l'arrivée du Duc qui, furieux, menace tous les présents de mort mais s'arrête à peine entend-il le son du tocsin. L'arrivée d'Ormondo avec les gardes dévoile le mystère: le peuple soulevé

contre le Duc se dirige vers le château pour l'arrêter. Ordow tente de se lancer contre les insurgés en laissant la garde des prisonniers à Ormondo. Mais celui-ci décide de ne pas suivre les indications de son maître et se rend à Giorgio, tandis que le Duc apparaît désarmé, suivi de Torvaldo et des soldats. Profondément perturbé, au seuil de la déraison, il accuse ses victimes d'avoir tramé contre lui mais il est arrêté et emmené. La liesse générale qui s'ensuit célèbre l'harmonie retrouvée.

Francesco Paolo Russo

Traduction de **Brigitte Pasquet**

Ursula Patzak: figurino per il costume
di Ormondo. Pesaro, 2006



Handlung

Erster Akt

In einer nicht näher beschriebenen Gegend Nordeuropas erwartet Giorgio, Wächter des Schlosses Ordow, zusammen mit anderen Bediensteten die Rückkehr seines Herrn, des Herzogs, von einem geheimnisvollen nächtlichen Abenteuer. Während Giorgio und der Chor abgehen, tritt der Herzog, ein cholerischer Mann, mit finsterem Gesicht auf: er ist ungehalten darüber, dass er trotz eines heftigen Kampfes, in dem er seinen Rivalen in Liebesdingen getötet hatte, die Beute nicht fangen konnte, deretwegen er sich auf eine so schwerwiegende Tat eingelassen hatte. Nach einem kurzen Wortwechsel mit Giorgio tritt der Chor der Wachen mit ihrem Anführer Ormondo auf, denen der Herzog befiehlt, sogleich die Suche wieder aufzunehmen. Nachdem alle die Szene verlassen haben, erscheint Dorliska, die, noch unter dem Eindruck des Geschehenen und müde vom langen Umherirren in der Nacht, an das Tor des Schlosses klopft und dabei nach Torvaldo, ihrem Gemahl, ruft. Schließlich wird das Tor von Carlotta, Giorgios Schwester, geöffnet und Dorliska kann eintreten. Giorgio tritt auf; er versteht jetzt den Grund für das nächtliche Unternehmen des Herzogs: ein Hinterhalt, der zu Toten und Verletzten geführt hatte. Er, der seinem Herrn kritisch gegenüber steht, überlegt schon, ob er ihn nicht bei der Obrigkeit anzeigen soll, da erscheint Carlotta mit der erschöpften Dorliska. Die junge Frau erzählt,

sie sei eine Polin und sei am Tag zuvor, nach der Hochzeit mit Torvaldo, von einem Mann überfallen worden, den sie schon mehrmals zurückgewiesen hatte. Giorgio versteht sofort, dass es sich um seinen Herrn handelt und klärt Dorliska darüber auf, dass sie sich eben in dessen Schloss befinde. Die junge Frau schickt sich an zu fliehen, als der Herzog auftritt, der außer sich vor Freude ist, sie hier zu sehen und in einem dramatischen Rededuell mit Dorliska mitteilt, dass er Torvaldo getötet hat. Giorgio und Carlotta sollen sich vorerst um Dorliska kümmern. Am Schlosstor erscheint der tot geglaubte Torvaldo, der erfahren hat, dass seine Frau sich im Schloss Ordow befindet, von wo er sie mit einer List zu befreien beabsichtigt. Er verkleidet sich als Hirte und stellt sich Giorgio zunächst als Überbringer eines Briefes vor, den der sterbende Torvaldo an Dorliska geschrieben habe. Als er die Gesinnung Giorgios erkennt, offenbart er sich ihm und erläutert seinen Plan. Da erscheint plötzlich der Herzog und will von Giorgio wissen, wer der Eindringling sei. Dieser zeigt nun den Brief, in dem der sterbende Torvaldo Dorliska auffordert, den Herzog zu ehelichen. Voller Glück über diese unerwartete Wendung beschließt der Herzog, der Hirte selbst solle Dorliska den Brief überreichen. Während die drei ins Schloss gehen, erscheint Ormondo, der sich um das Geschick seines Herrn Sorgen macht. Im Schloss selbst versucht Carlotta, die zutiefst

Ursula Patzak: figurino per il costume
dei soldati. Pesaro, 2006



verzweifelte Dorliska aufzumuntern. Da treten der Herzog, Torvaldo und Giorgio auf, die, jeder aus eigenen Gründen, die junge Frau bemitleiden. Während der Herzog sich nähert, tritt auch Giorgio hinzu und übergibt Dorliska den Brief. Sie liest ihn und fällt sogleich in Ohnmacht. Als schließlich Torvaldo spricht, erwacht sie aus der Ohnmacht, sie erkennt ihn an der Stimme und es entföhrt ihr ein Ausruf der Freude. Der Herzog erkennt sofort die wahren Umstände und ruft Ormondo und die Wache, um Torvaldo festnehmen zu lassen.

Zweiter Akt

In den Verließen des Schlosses beschließen Giorgio und die Bediensteten, den Herzog der Gerechtigkeit zu übergeben. Da tritt Torvaldo hinzu, der eben in den Verließen gefangen gehalten wird und den Giorgio in seinen Plan einweiht. Torvaldo beschwört Giorgio, Dorliska zu beschützen. In einem Saal des Schlosses überdenkt der Herzog seine Lage und beschließt, sich mit Dorliska direkt auszusprechen. Diese wird von Giorgio vor ihn geführt und der Herzog bietet ihr an, Torvaldo frei zu lassen, wenn sie ihn, den Herzog, heirate; andernfalls werde er getötet. Sie weist jedoch die Drohungen des Tyrannen entrüstet zurück. Beide treten ab und in der folgenden Szene versuchen Dorliska und Carlotta, Giorgio zu überreden, die Befehle seines Herrn nicht auszuführen; denn dieser hatte jedermann verboten, sich der Zelle Torvaldos zu nähern. Carlotta lässt sich von Giorgio die Schlüssel geben und will Dorliska zu ihrem Gemahl führen. Da erscheint jedoch der Herzog, der inzwischen beschlossen hat, Torvaldo töten zu lassen und deshalb von Giorgio die Schlüssel zu dessen Zelle verlangt. Giorgio bleibt nichts anderes übrig als zu gestehen, dass er die Schlüssel nicht bei sich hat.

Der Herzog wird wütend und zwingt Giorgio, mit ihm in die Verließe zu kommen. Dort versucht Torvaldo, Dorliska mit der Aussicht auf einen glücklichen Ausgang der Ereignisse zu beruhigen. Carlotta sieht den Herzog kommen, der in seiner Wut alle mit dem Tod bedroht, jedoch innehält, als er einen Glockenschlag hört. Der Auftritt Ormondos mit den Wachen des Herzogs erklärt den Grund: Das Volk hat sich gegen den Herzog erhoben und zieht zum Schloss, um ihn festzunehmen. Ordon will den Aufständischen entgegentreten und überlässt Ormondo die Bewachung der Gefangenen. Dieser beschließt jedoch, den Befehlen seines Herrn nicht Folge zu leisten und ergibt sich Giorgio, während der Herzog, schon entwaffnet, erscheint, gefolgt von Torvaldo und den Soldaten. Er ist außer sich, behauptet, seine Opfer hätten sich gegen ihn verschworen, wird jedoch festgenommen und abgeführt. Es folgt ein allgemeiner Freudentaumel und alle sind glücklich über die wieder gewonnene Harmonie.

Francesco Paolo Russo

Übersetzung **Herbert Greiner**

Schema musicale

Sinfonia

ATTO PRIMO

- N. 1 Introduzione** E' un bel dir che tutto al mondo
(Duca, Giorgio, Ormondo, Coro)
[Recitativo] Dopo l'Introduzione Ormondo: la mia gente
(Duca, Giorgio, Ormondo)
-
- N. 2 [Scena Dove son? chi m'aita? e Cavatina di Dorliska]** Tutto è vano; niun m'ascolta
(Dorliska)
[Recitativo] Dopo la Cavatina di Dorliska
Ah, son pur infelice!
(Dorliska, Carlotta, Duca, Giorgio)
-
- N. 3 Duetto [Dorliska-Duca]** Ella!... oh ciel!
(Dorliska, Duca)
[Recitativo] Dopo il Duetto Ella più non mi fugge
(Duca, Giorgio, Ormondo)
-
- N. 4 [Scena Tutto è silenzio e Cavatina di Torvaldo]** Fra un istante a te vicino
(Torvaldo)
[Recitativo] Dopo la Cavatina di Torvaldo
Ah ch'io non reggo ai moti
(Torvaldo, Duca, Giorgio)
-
- N. 5 Terzetto** Ah qual raggio di speranza
(Torvaldo, Duca, Giorgio)
[Recitativo] Dopo il Terzetto Io non ne posso più
(Ormondo)
-
- N. 6 Aria di Ormondo** Sopra quell'albero
(Ormondo)
-
- N. 7 Finale Primo** Oh via, signora mia
(Dorliska, Carlotta, Torvaldo, Duca, Giorgio, Ormondo, Coro)
-

ATTO SECONDO

N. 8 Introduzione Bravi, bravi: qua venite (Giorgio, Coro)

[Recitativo] Dopo l'Introduzione

Or ben; già qualche (Torvaldo, Giorgio)

N. 9 Recitativo Odimi; ah tu di me

e Aria di Torvaldo

Dille, che solo a lei (Torvaldo, Giorgio, Coro)

[Recitativo] Dopo l'Aria di Torvaldo

No, pentirsi non giova (Dorliska, Duca, Giorgio)

N. 10 Recitativo Non più: di mie sventure

e Aria di Dorliska Ferma, costante, immobile

(Dorliska, Duca)

[Recitativo] Dopo l'Aria di Dorliska

Insensata!... e non vede

(Dorliska, Carlotta, Duca, Giorgio)

N. 11 [Aria di Carlotta] Una voce lusinghiera (Carlotta)

[Recitativo] Dopo l'Aria di Carlotta

Non so se ho fatto bene (Giorgio)

N. 12 [Duetto Duca-Giorgio] Ah non posso!.. invan lo spero

(Duca, Giorgio)

[Recitativo] Dopo il Duetto Dunque tu vuoi ch'io parta?

(Dorliska, Torvaldo)

N. 13 Duettino [Dorliska-Torvaldo]

Quest'ultimo addio (Dorliska, Torvaldo)

[Recitativo] Dopo il Duettino Ma via, signori miei

(Dorliska, Carlotta, Torvaldo)

N. 14 Quintetto Alme ree!... tremate!... invano

(Dorliska, Carlotta, Torvaldo, Duca, Giorgio, Ormondo, Coro)

[Recitativo] Dopo il Quintetto Ah di noi che sarà?

(Dorliska, Carlotta, Torvaldo, Giorgio, Ormondo, Coro)

N. 15 Aria del Duca Cedi... Indietro

(Dorliska, Carlotta, Torvaldo, Duca, Giorgio, Coro)

[Recitativo] Dopo l'Aria del Duca Per Bacco, seguitatelo

(Giorgio)

N. 16 Finale Grazie al destin pietoso

(Dorliska, Carlotta, Torvaldo, Giorgio, Coro)

Libretto

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

Atto primo

Scena prima

Bosco confinante col Castello d'Ordow. Da un lato mura del Castello con porta praticabile.

Giorgio si avvanza passeggiando, come appostato in guardia, e spiando tratto tratto verso il bosco.

Giorgio

E' un bel dir che tutto al mondo
Poco o assai si rassomiglia:
Questo mio cervel sì tondo
Non si lascia infinocchiar.

Alla regola, cospetto!
Ecco pronta l'eccezione:
Al bestion del mio padrone
Bestia ugual non si può dar.

Se ti guarda, ti vien freddo;
Se ti parla, ti spaventa;
Se ti tocca... il ciel ti scampi!
Se poi ride... oh male! male!...

E' vicino il temporale,
Ed il tuono ha da scoppiar.
Ah l'umor del mio padrone
E' un umor che fa tremar.

(esce il Coro de' servi dal bosco, ai quali Giorgio)
Come?... ancora?...

Coro

Non si vede.

Giorgio

(al capo del Coro)

Ma cercasti?...

Coro

Invan cercai.

Giorgio

Ah, che qui vi son de' guai!
Incomincio già a tremar!

Coro

Cosa disse?... vi son guai?...
Non l'arrivo a indovinar.

Giorgio

(da sé, rammentando l'accaduto nella notte precedente)

Ei mi sveglia avanti giorno...
Certi ceffi avea d'intorno...
Le pistole. – Sì, signore.
La mia spada. – Eccola qua.

Alla fine Ormondo viene.
Son vicini? – Son vicini.
Su, coraggio. – Ehi, bada bene!
Sì, signore. – E se ne va.

Passa un'ora, passan due...
Quando a un tratto un mormorio,
Gridi, colpi, e che so io?...
Ah che il diavol qui ci sta!

Chi capisce quest'istoria
E' un grand'uomo in verità.
(al Coro)
Ma quei gridi?...

Coro

Chi lo sa?...

Giorgio

Ma quei colpi?...

Coro

Chi lo sa?...

Giorgio

Ah cospetto! questa è bella!
Che si pensa? che si fa?

Coro

Ritorniamo in sentinella
A veder che nascerà.
(partono verso il fondo della scena)

Scena seconda

Dopo il breve istromentale analogo entra dalla destra il Duca. Il suo volto è alterato, il vestimento scomposto. Passeggia la scena a passi frettolosi e con agitazione. A suo tempo Giorgio, col Coro; indi Ormondo con armati.

Duca

Dunque invano i perigli, e la morte
Affrontai per colei, che m'abborre?
L'empio fato, l'iniqua mia sorte
La conquista di man mi strappò.

Un rival per mia mano svenato,
Nel suo sangue i miei torti lavò:
Ma che val se quel volto adorato
Forse più riveder non potrò?

Empia sorte, mio fato spietato,
Tanti affanni soffrir più non so.

(resta penseroso)

Giorgio

(al Duca)

Il padrone!... Ben tornato!
Eccellenza, ben tornato!...
(Oibò, è sordo.)

Duca

(vedendo Giorgio)

La vedesti?...

Giorgio

Chi?...

Duca

(sdegnato)

Balordo!...

Giorgio

(ai servi)

E' gentil: che ve ne par?

Entra Ormondo con armati, ai quali:

Duca

Ah, miei fidi!...

Ormondo e Coro

Tutto è vano.

Duca

Né vedeste?...

Ormondo e Coro

Niente affatto.

Duca

Oh mie furie!...

Giorgio

E' matto, è matto.

Duca

Crudo fato!

Giorgio

Ah l'ho detto! il temporale
Già comincia a brontolar.

Duca

(da sé, ma guardando Giorgio in astrazione)

Si cercherà, si troverà,
Voglio così, così sarà.

Giorgio

(credendo che il Duca parli con lui)

Si cercherà, si troverà,
Se vuol così, così sarà.

Ormondo e Coro

Si cercherà, si troverà,
In questo dì nostra sarà.

Duca

Ah la mia smania crescendo va;
Oh mia terribile fatalità.

Giorgio

Ma con chi l'ha? qui non si sa;
Bella bellissima in verità.

Ormondo e Coro

Su via calmatevi per carità,
Il nostro braccio per voi qui sta.

Duca

(dopo aver passeggiato con agitazione)

Ormondo: la mia gente
Scorra il bosco d'intorno. Va tu stesso...
Cerca... interroga... indaga...
E ancor non parti?

Ormondo

Vado.

(parte col Coro a destra)

Giorgio

(Come batte la luna!)

Duca

(da sé)

Iniqua stella!

Il gran colpo era fatto!

Ed ora... oh, rabbia!

(passeggiando e fremendo)

Giorgio

(Ah che l'ho detto, è matto.)

Duca

L'avviso, l'ora, il loco,

Tutto, tutto disposto.

Giungono; io volo, si combatte; ei cade,

Io trionfo; e Dorliska...

Dorliska... ah chi sa mai fra l'armi e il foco...

Spaventata... smarrita,

Dove sarà fuggita!

Giorgio

(Ma che diavolo

Borbotta là fra i denti?...)

Duca

Di Cracovia

Preso avesse il cammino?... Ah se alla corte

Giunge sentor del mio disegno!... io stesso

Vo' scorrer d'ogni intorno:

Pria che s'inoltri il giorno

Voglio averla in mia man, costi che vuole.

Giorgio!

Giorgio

Ai comandi suoi.

Duca

(fiero)

Di quanto udisti

Se tu parli, sei morto. Intendi?

Giorgio

Intendo.

(Di quanto udisti! che mi caschi il naso

Se udii solo una sillaba.)

Duca

Dunque, io vado...

Giorgio

(Buon viaggio.)

Duca

Al mio ritorno...

Senti... ma no... ti basti... se mai...

Non più: servi fedel, gran premio avrai.

(parte a destra)

Giorgio

Senti... ma no... se mai...

Sei morto... ah me meschino,

Che giorno climaterico è mai questo!

Ah qui v'è del pasticcio. Il mio padrone

Va cercando malanni a tutta possa:

Sì, sì, ne troverà. Corpo di Bacco!

A soddisfar l'universal desìo,

A mettergli giudizio son qua io.

(apre con chiave la porta, ed entra in Castello)

Scena terza

Dorliska, indi Carlotta dalla porta del Castello.

Dorliska entrando dal bosco in abito da viaggio, con agitazione e timore.

Dorliska

Dove son? chi m'aita?

Ahi lassa... ove m'aggiro?...

Stanca, oppressa, tremante

Per queste erme campagne

Cerco un asilo invan, che m'assicuri.

(vedendo la porta del Castello)

Ah di questo Castello

Pur qui veggio una porta... Ah sì, tentiamo...

M'assisti, o ciel pietoso;

Tu proteggi il mio onor, salva il mio sposo.

(batte più volte, indi vedendo non essere ascoltata)

Tutto è vano; niun m'ascolta;

Ah Dorliska sfortunata!

Una sposa desolata

Deh, chi assiste per pietà?

Giusto ciel, destìn più rio

Chi del mio provò finor?

Ah Torvaldo! mio diletto!

Dove sei?... dove t'aggiri?...

Tu non odi i miei sospiri,
Idol mio, mio dolce amor!

Ah, son pur infelice!
Si senti un'altra volta.
(torna a battere con più forza e Carlotta esce all'improvviso dal Castello)

Carlotta

Ih, ih, che fretta mai!... Oh... perdonate!

Dorliska

Ah per pietà, soccorso a un'infelice,
Che a voi tutta s'affida, e s'abbandona!

Carlotta

A me?... ma voi... ma io...
(Che mai vorrà?) Via, zitta; non temete:
In che posso servirvi?... e voi chi siete?...

Dorliska

Una sposa son io
Misera, desolata,
Dal più barbaro caso,
Divisa dal più tenero consorte,
Che forse per salvarmi ebbe già morte!
(piange)

Carlotta

Che sento!... ah poverina!
Davver mi fa pietà!... Ah cosa vedo!...
Impallidisce... Vi sentite male?

Dorliska

Ah... sì!...

Carlotta

Su via, coraggio,
Con me venite a ristorarvi un poco.
Ehi, Giorgio il mio fratello
Custode è del Castello.
Qui siete in casa vostra: non temete;
Lasciate fare a me, ci penso io.

Dorliska

Misera me! qual fiero stato è il mio!
(entrano nel Castello)

Scena quarta

*Sala d'architettura gotica nell'interno del Castello.
Giorgio, indi Dorliska, e Carlotta.*

Giorgio

Ah il cor me lo diceva!
Diavolo! assalti a mano armata... un morto...
Tre feriti... ah cospetto!
Tutto scopersi a tempo. Ah signor Duca!
A Giorgio non si ficca:
Non vo' trovarmi in guai.
Ah l'affar questa volta è serio assai.
Ma come far? la cosa
Mi sembra diplomatica! bisogna
Studiar...

Carlotta

(di dentro)

Giorgio?

Giorgio

Che vuoi!

Carlotta

(fuori)

Giorgio?... oh sei qua?

Vedi... questa signora... poverina!
Questa notte nel bosco fu assalita...

Giorgio

Nel bosco?

Dorliska

Ah sì! tremante, sbigottita
Fuggii... dove non so!... ah del mio sposo
Chi mi porge novella?... ah chi sa dirmi
S'ei vive ancor?... deh per pietà, miei cari...

Giorgio

Piano, piano, signora. Questa notte...
Nel bosco... ma di grazia, voi chi siete?...

Dorliska

Nacqui in Polonia. Un giovin cavaliere
M'amò, m'ebbe in isposa; e ieri appunto
Dopo il nuzial convito
Si tornava in città, quando nel bosco
Da un suo rival, che cento volte invano
Chiesto avea la mia mano
Assaliti...

Giorgio

Oh cospetto!
Che sento?... ah maledetto!

Dorliska

Chi?

Giorgio

Il Duca.

Dorliska

Oh ciel! qual Duca?

Giorgio

Eh niente: il mio padrone.

Dorliska

Il tuo padrone?...

Giorgio

Purtroppo: il Duca Ordow.

Dorliska

(sbigottita)

Ahimè! sarebbe

Mai questo?

Giorgio

Il suo Castello.

Dorliska

(gettando un grido)

Ah son tradita!

Misera me!

(correndo agitata per la scena)

Giorgio

Calmatevi.

Carlotta

Tacete.

Dorliska

No: vo' partir.

Carlotta e Giorgio

Sentite...

Dorliska

Lasciatemi.

Carlotta e Giorgio

Sentite...

Dorliska

Per pietà.

Carlotta e Giorgio

Ma fermatevi...

Dorliska

(dibattendosi per partire)

Ah no! crudeli...

Carlotta e Giorgio

Sentite...

Scena quinta

Il Duca presentandosi fieramente all'improvviso sulla porta di fondo, e avanzandosi.

Duca

Olà!

Quadro.

Il Duca nell'avanzarsi riconosce Dorliska. Un momento di stupore, indi un atteggiamento d'estrema gioia. Poi, ripreso un contegno severo, con un gesto autorevole ordina a Giorgio e Carlotta che si ritirino. Essi partono a sinistra.

Duca

Ella!... oh ciel!... ah non m'inganno:

In mie mani... or son contento!

Tanto orgoglio alfin cadrà.

Dorliska

Egli... oh sorte!... il mio tiranno!

Son perduta!... ah qual cimento!

Ciel! m'assisti per pietà.

Duca

(con dolcezza)

Dorliska... voi tremate...

Piangete... sospirate...

Lungi il timor, sicura

Dorliska appien qui sta.

Dorliska*(con nobiltà)*

Fra scellerate mura
Virtù non è sicura,
Cessa; tu giuri invano
Onore ed amistà.

Duca

Dunque...

Dorliska

T'arretra.

Duca

Ascolta.

Dorliska

Taci; non sento.

Duca

Stolta!

(Di sdegno, d'affetto
Mi palpita il core:
Ah d'ira, d'amore
Mi sento avvampar.)

Dorliska

(Quel torbido aspetto
M'agghiaccia d'orrore:
Mi palpita il core,
Mi sento gelar.)

*Dopo una breve pausa Dorliska si muove risolutamente
per partire.*

Duca

Dove corri, sconsigliata?

Dorliska

Voglio uscir da queste porte.

Duca

Oh la porta è ben serrata!...

Dorliska

Vo' cercar del mio consorte.

Duca

Il consorte?...

(con sarcasmo misterioso, e quasi sfuggendogli di bocca)

Oh sta lontano.

Dorliska

(atterrita)

Come?... parla... per pietà.

Duca

(fiero)

Vuoi saperlo?

Dorliska

Ah sì!

Duca

(come sopra)

Paventa!...

Dorliska

Giusto cielo... ah, dove sta...

Duca

(fierissimo)

Egli è morto!

Dorliska

(getta un grido e sta per mancare)

E' morto?... Ah!

Duca

(Ah, che feci!)

Dorliska

(con voce fioca)

Chi m'aita?...

Duca

(avvicinandosi per soccorrerla)

Deh! mia vita!...

Dorliska

(riavendosi e respingendolo)

Scellerato!

Duca

Taci, stolta, o amor sprezzato
In furor si cangierà.

Del tuo sposo al sangue odiato
Verserò il tuo sangue insieme;
Forse allor nell'ore estreme
Chiederai, ma invan, pietà.

Dorliska

Empio, barbaro, spietato,
Mostro reo di crudeltà.

Ah Torvaldo sventurato,
Ti perdei, non v'è più speme!
Noi saremo fra poco insieme:
Il dolor m'uccide già.

Dorliska parte agitata per la porta di prospetto, il Duca l'insegue.

Scena sesta

Il Duca, indi Ormondo, in fine Giorgio.

Il Duca rientra, chiude la porta di prospetto dietro di sé; indi:

Duca

Ella più non mi fugge.
Giorgio!... Carlotta!... Giorgio!... dove diavolo
S'è cacciato costui?

Ormondo

(entrando dalla destra)

Signore.

Duca

A tempo, Ormondo,
Di lei più non si cerchi: amica sorte
La condusse in mia man. Tu adesso vola,
Torna nel bosco, occulta
Del notturno mio colpo
Ogni traccia; l'estinto
Fa che sepolto sia: corri, t'affretta,
Vola.

Ormondo

Volo: (che vita maledetta!)

(parte)

Duca

Omai son giunto in porto: ora si pensi...
(chiamando)
Giorgio!... Giorgio!...

Giorgio

(dalla sinistra)

Son qua, Eccellentissimo.

Duca

Il diavol che ti porti.

Giorgio

Obbligatissimo.

Duca

Vien qua; poche parole:
Vedesti quella donna?

Giorgio

L'ho veduta.

Duca

Non la conosci?

Giorgio

Io no.

Duca

Sappi ch'io l'amo.

Giorgio

Me l'ero immaginato.

Duca

Ella m'odia, perché del suo marito
Fui l'uccisor la scorsa notte. Io tutto
Già ti svelai: bisogno
Ora ho dell'opra tua.

Giorgio

Son qua a servirla.

Duca

Tu devi in questo affare
Esser cieco, esser muto. Intendi?

Giorgio

Eh ho inteso:

Son uom di questo mondo,
Si fidi ella di me senza riserva.

Duca

Sì, mi voglio fidar; fa che colei
Da tua sorella sia guardata a vista.

Giorgio

Sì, signor.

Duca

Tu procura
Di consolarla, e tratto tratto a lei
Rammenta i sensi miei;
Seconda insomma in tutto il pensier mio.

Giorgio

Non dubiti, signor, ci penso io.
(il Duca parte a destra)
Davvero è in buone mani. Presto, presto:
Ecco, al Governatore in questo foglio
(cava di tasca una lettera)
Spiegato il tutto. A nome del contado
Contro il comun tiranno,
Già stesa era la supplica.
Del nostro Duca la notturna impresa
V'ho aggiunto per postilla.
Voglio... ma veh che bestia!
Io perdo tempo, e massima è l'urgenza.
Presto, presto, mandiam da sua Eccellenza.
Stefano il carbonaio
Farà la forza: un'ora di cammino
E poi siamo a cavallo. Ah Duca, Duca,
Vedrai s'io te la ficco: oh che piacere!
Io sol della grand'opera
Avrò tutta la gloria!
Son proprio degli ingegni la fenice!
Sono una testa degna di cornice.
(parte a destra)

Scena settima

Facciata anteriore del Castello, con gran porta praticabile da un lato.

Torvaldo entra con precauzione, osservando il Castello.

Torvaldo

Tutto è silenzio: il bosco
Tace d'intorno; inosservato e solo
Qui giunsi alfin.
Questo del mio nemico
E' il Castello: le mura
Son queste, ahimè, dove l'incauta sposa,
Cercando asilo, a nuovi
Perigli esposta geme!... oh qual per lei
Del talamo la gioia
In dolor si cangiò!... ma ti consola,
Sposa infelice, io vivo!
Ah! se il disegno mio protegge amore,
Fra un istante avrà fine il tuo dolore.

Fra un istante a te vicino
Rivedrai lo sposo amato:
Un inganno fortunato
Al tuo sen mi guiderà.

Fia deluso il tuo tiranno,
Spezzerò le tue catene,
E all'affanno, ed alle pene
Il piacer succederà.

Cara, consolati, tergi le lagrime
La nostra sorte si cangierà.
Fra i dolci amplessi del fido sposo
Amor pietoso t'attende già.

Ah ch'io non reggo ai moti
Dell'impazienza mia: taci per poco,
O represso mio sdegno.

(guardando verso la campagna)

Ah quanto tarda

Costui!

(giunge un contadino che reca gli abiti pel suo travestimento)

Eccolo... oh sorte!

Finché niun qui m'osserva
Celiar le ricche vesti;
(vestendosi)

A me il beretto...

Il mantello... la scure...
La finta barba... invola il resto: è tuo.
(il contadino parte)
Si tenti or nel Castello
Di penetrar.

(cavando di tasca un foglio)

Del simulato foglio

Mi gioverà l'inganno
La dolente mia sposa a trar d'affanno.
(si avvicina al Castello spiando con precauzione)

Scena ottava

Giorgio, indi il Duca.

Giorgio

(dalla campagna)

Oh son qua; tutto è fatto:
Stefano già galoppa... chi è colui?...
Ehi, buon uomo, che volete?

Torvaldo

Vi dirò...

Siete voi del Castello?

Giorgio

Certo: son del Castello.

Torvaldo

Voi non mi conoscete!

Giorgio

Io no!

Torvaldo

(Respiro!)

Io son, già lo vedete,
Del vicin borgo un tagliaboschi. Un foglio
Mi fu dato a portare
Dentro questo Castello,
A una certa signora,
Che qui la scorsa notte...

Giorgio

Piano, piano:

(riflettendo)

A una signora?... oibò,
In quel Castello non v'è donna alcuna.

Torvaldo*(sorpreso)*

Come! non v'è?...

Giorgio

Non v'è.

Torvaldo

Nessuna?...

Giorgio

Oh bella!

Altra donna non v'è che mia sorella.

Torvaldo

Oh me deluso!

Ove sarà?... misero me!... Dorliska...

Mia Dorliska!...

*(passeggiando agitato per la scena)***Giorgio***(da sé)*

(Oh cospetto!...

Mia Dorliska... sarebbe?... ah qual sospetto!)

Torvaldo

Sposa infelice, ove trovarti?...

Giorgio

(Sposa?...

Che sento!...) ma... per Bacco!

Fidatevi di me: sareste a caso?...

(Torvaldo dà un segno di diffidenza)

Fidatevi, vi dico:

Servo un Duca briccon, ma cospettone,
Io sono un uom d'onore.

Torvaldo

Ah sì, mi fido

A te, mio buon amico: io son Torvaldo.

Giorgio

Che sento!... suo marito!

Come va la faccenda? estinto ognuno

Qui vi crede...

Torvaldo

Lo so: nel buio io caddi

Combattendo col Duca: al suol per morto

Ei mi lasciò, le traccie

Per seguir di Dorliska; un buon pastore

M'accolse, e questi arnesi

Mi porse a travestirmi; ei pur l'asilo

M'additò della sposa...

Giorgio

A meraviglia:

Ed or?...

Torvaldo

Con questo foglio,

Ch'io finì moribondo aver vergato,

Aveva immaginato

Penetrar sconosciuto in queste porte,

Salvar la sposa, od incontrar la morte.

Giorgio

Oh bene, oh bene!

Torvaldo

Ed essa

Qui non è... Chi sa dov'è?... ah, se per caso

Sapeste mai dov'ella sia celata...

Giorgio

(additando il Castello)

Zitto! là dentro sta la disgraziata.

Torvaldo*(con allegrezza smoderata)*

Ella!... dunque?... oh mia gioia!...

Giorgio

Ma tacete...

Sentite: non temete,

Io di salvarla appunto

Già concepì l'idea: lasciate fare...

Torvaldo*(per abbracciarlo)*

Oh mio benefattor!...

Giorgio

Zi... zitto... oh diavolo!

Ecco il padron... coraggio:

Secondatemi.

Duca*(dal Castello)*

Giorgio.

Giorgio*(con allegria affettata)*

Oh... Eccellenza... Eccellenza,

Allegri, di buon animo,

Il morto ha scritto tutto...

Cioè, pria d'esser morto... alla signora

Scrive di propria mano...

Duca

Che diavol dici, bestia!

Giorgio

Sì, signore,

Il foglio parla chiaro: eccolo qua.

Via, dammi il foglio, sbrigati.

*(leva il foglio di mano a Torvaldo)***Duca**

Chi è costui?

Torvaldo

Signore,

Sul far del giorno nella mia capanna

Giunse ferito a morte

Un cavalier incognito.

Pria di morir quel foglio

M'incaricò recare alla sua sposa,

Che pel bosco la notte avea smarrita.

Seppi che a questa volta

Fuggendo era venuta...

Duca

A me quel foglio!

Vediam: sì; di Torvaldo

Questa è scrittura.

Giorgio

(*da sé*)

(Io tremo.)

Duca

Leggiam.

Giorgio

(*fra sé*)

(Coraggio.)

(*a Torvaldo*)

(Amico, attenti.)

Torvaldo

(*fra sé*)

(Io fremo.)

Duca

(*leggendo l'attore avrà cura di marcare con particolare sentimento le espressioni scritte con diverso carattere*)

«Mia Dorliska! Io ti perdo per sempre. Una ferita mortale fra pochi istanti avrà troncato i miei giorni. *Chi ti reca questo foglio* potrà svelarti i miei ultimi sensi. *Io perdono* al mio nemico; *perdonagli* tu ancora. Dovunque sarai, io te ne prego, io te lo impongo, rassegnati alla tua sorte...».

Ah qual raggio di speranza

Or balena al mio pensiero!

Di piegar quel core altero

Già l'idea gioir mi fa.

Torvaldo

Ah qual raggio di speranza

Spuntar veggio in tanto affanno!

Ah che al mio felice inganno

La fortuna arride già.

Giorgio

Ah qual raggio di speranza

Mi conforta, e m'assicura!

Sento già che la paura

Pian pianino se ne va.

Duca

Questo foglio...

Giorgio

Sì, signore.

Duca

Ei lo scrisse!...

Giorgio

Egli.

Duca

T'accheta.

Egli è morto?

Torvaldo*(sul punto di tradirsi)*

Morto?...

Giorgio*(ripiegando)*

Oh certo.

Torvaldo*(riprendendosi)*

Morto.

Duca

Tu 'l vedesti?...

Torvaldo

Io lo vidi.

Duca

E promettesti?...

Torvaldo*(con entusiasmo, indi riprendendosi)*

Alla sposa desolata...

Di sua morte sventurata

Qua venirne apportator.

Giorgio*(a Torvaldo)*

Ah, che bestia! state forte.

Via, prudenza... che timor!

*(Tu seconda, amica sorte,**L'ardir mio col suo favor.)***Duca***(Improvviso assalto, e forte**Su, moviamo al suo rigor,**Tu seconda, amica sorte,**Di quest'anima l'ardor.)*

Torvaldo

(Ah che smania, oh ciel, di morte!
O mio sdegno taci ancor.
Tu l'istante affretta, o sorte,
Di far pago il mio furor.)

Duca

(a Torvaldo)

A Dorliska te n'andrai,
Questo foglio recherai.
Hai capito?

Torvaldo

Sì, signor.

Duca

(a Giorgio)

Bada bene.

Giorgio

Signor mio,
Lascia far, penso io
A parlare in suo favor.

Duca

(fra sé, riflettendo)

(Da quel foglio tutto spero,
Non s'inganna il mio pensiero:
Sulle prime gran furore,
Poi cedendo andrà il dolore:
Rassegnarsi le consiglia,
Piangerà, ma lo farà.
Ei morendo a me perdona,
Ella pur perdonerà.

Già si sa di donna in core...
Col perdono scende amore...
Ah se amore in lei discende,
S'ella cede un solo istante,
Ah non può quest'alma amante
Di sua sorte dubitar.)

Torvaldo

(La vedrò fra pochi istanti,
Sventurata in duolo, in pianti:
Faccio un cenno, ella m'intende;
Dolce gioia in cor le scende;
Quando l'empio fia lontano
Il momento coglierò;
Col soccorso dell'amico
Presto in salvo la trarrò.

Poi verrò contro l'indegno
A saziar l'antico sdegno...
Ah quand'io dell'empio sangue
Questa man vedrò fumante
Tante colpe un solo istante
Vedrò tutte vendicar.)

Giorgio

(Il merlotto è già cascato,
Già l'ho mezzo intrappolato;
Ei si fida, e non sa niente
Quel che a Giorgio bolle in mente;
Pria di notte, mascalzone,
Vo' vederti in gabbia entrar;
Cospetton, son nell'impegno:
Dammi tempo e lascia far.)

Tutto è pronto, in men d'un'ora
Il *capiatur* esce fuori...
Ah se in mezzo a quattro baffi
Ei va in gabbia un solo istante,
Sulla forca quel birbante
Vo' vederlo sgambettar.

Nel tempo che il Duca canta solo, Giorgio (di nascosto dal suddetto) con gesti assicurerà Torvaldo del buon esito dell'impresa.

Duca

Dunque...

Torvaldo

Andiamo.

Giorgio

Andiamo.

Torvaldo, Giorgio e Duca

Andiamo.

(Ah, se un colpo fortunato
Or seconda il mio disegno,
Son felice, son beato,
No, di più non so bramar.)
(*entrano nel Castello*)

Scena nona*Ormondo.*

Ormondo*(venendo dalla campagna)*

Io non ne posso più. Corpo di Bacco!
Dieci miglia avrò corse in men d'un'ora,
Per boschi, per torrenti,
Per sassi, e per dirupi
Dove non passerian nemmeno i lupi.
E il morto non si trova! Eh...! convien dire
L'abbian portato via. Ah! cospettaccio!
Davver che questo affare
Mi dà molto a pensare!
Delle nostre notturne bagatelle
Se va notizia in corte, siam perduti.
Già male ha da finir; dice il proverbio:
Chi la tira la strappa,
Chi corre inciampa, e chi ne dà ne busca;
La farina del diavolo va in crusca.

Sopra quell'albero
Vedo un bel pero:
Ah di papparmelo
Avrei pensiero:
Non posso prenderlo,
Come si fa?...
Su... su... su... su...
Su monterò.

Il primo salto
E' fatto già;
Già sono in alto,
Eccolo qua.

Ma un altro veggone
Un po' più in su
Di quel ch'ho in mano
Grosso assai più.

Sento il solletico dell'appetito,
La fame stimola, cresce il prurito...
Non posso prenderlo, come farò?...
Su... su... su... su... su monterò.

Ma mentre arrisico, mentre m'arrampico
Ah... eh... oh... uh...
Ahimè, precipito col capo in giù.

(entra in Castello)

Scena decima*Appartamenti del Castello.**Dorliska e Carlotta.*

Carlotta*(seguitando Dorliska, che passeggia smaniosa)*

Oh via, signora mia,
Quel duolo omai calmate...
(Che serve? non mi sente:
Davver mi fa pietà.)

Signora perdonatemi...
Adesso a voi pensate...
Calmatevi, sperate,
La sorte cangierà.

Ah non so quel ch'io mi dica!
Giusto ciel, che imbroglio è il mio!
Non piangete, o piango anch'io,
Vi calmate, per pietà.

Dorliska

Ah Torvaldo sventurato,
Deh m'attendi, vengo anch'io!
Ah che un duolo eguale al mio
No, che al mondo non si dà.

(si abbandona sopra una sedia)

Scena undicesima*Il Duca, Torvaldo, Giorgio, indi Ormondo, servi ed armati, e dette.*

Torvaldo, Giorgio e Duca*(osservando tacitamente Dorliska)*

(Immota e stupida
Fredda, insensibile
Dal duol la misera
Oppressa sta.)

Duca

(Ah se i miei voti
Seconda amore,
Quel suo dolore
Si placherà.)

Torvaldo

(Per poco acchetati,
O mio furore,
Quel suo dolore
Vendetta avrà.)

Giorgio

(Per l'infelice
Mi piange il core,
Quel suo dolore
Mi fa pietà.)

Duca

(avvicinandosi a Dorliska)

Ah Dorliska, il vostro stato
Mi commuove, m'addolora...
A quest'alma che v'adora,
Deh il credete, per pietà.

(Il suo duol l'opprime ancora;
Non ascolta, non favella...
Ah nel duol mi par più bella,
Nuovo assalto al cor mi fa.)

Giorgio

(Mezzo vivo, mezzo morto,
Sto tremando e più non posso.
Non vorrei che in mezzo al porto
Qui s'avesse a naufragar.)

Torvaldo

(La mia smania, il mio trasporto,
Ah frenare più non posso.
Deh tu porgi, o amor, conforto
Al mio barbaro penar.)

Dopo una breve pausa il Duca accenna a Giorgio, e a Torvaldo, che s'avvicinano a Dorliska. Torvaldo esita, Giorgio si appressa a lei, e tenta di riscuoterla dal suo profondo abbattimento.

Giorgio

Mia signora... a me badate,
Quei begli occhi spalancate...
(accennando Torvaldo, e cacciandolo innanzi)
Questo degno galantuomo
Dello sposo i sensi estremi
E il voler vi spiegherà.
(al Duca e a Torvaldo)
Non mi sente.

Torvaldo

(Quale inciampo!)

Duca

Che insensata ostinazione!

Giorgio

(risoluto, a Torvaldo)

Qua quel foglio, cospettone,

Non temete, ora vedrete

Se la sveglio come va.

(gridandole all'orecchio)

Signorina, questo foglio...

Questo foglio via prendete.

Chi lo scrisse è il vostro sposo.

Dorliska

(alzandosi, e fissando Giorgio, ma non Torvaldo)

Il mio sposo?...

Giorgio

(facendole de' cenni ai quali essa non dà attenzione)

Sì, ei stesso.

Dorliska

(legge, indi con un sospiro marcato sviene)

Ah!...

Torvaldo

(Ella manca!... oh mio tormento!

Ch'io qui sono ancor non sa.

Ah d'affanno in quest'istante

Palpitante il cor mi sta.)

Giorgio

(a Dorliska)

(Fate cor, l'amico è qua.)

(fra sé)

Di paura io sto tremante...

(a Torvaldo)

Ah giudizio, per pietà.

(a Torvaldo)

(State attento.)

(al Duca)

Lasci fare.

Carlotta

(Ci mancava un svenimento!

Su coraggio, per pietà!

Dalla pena in quest'istante

Palpitante il cor mi sta.)

Duca

(Del gran colpo ecco il momento!
Sto a veder che nascerà.
D'incertezza in questo istante
Palpitante il cor mi sta.)

Dopo un breve momento di silenzio, Torvaldo si avvicina a Dorliska.

Torvaldo

Su, Dorliska... fate cuore...
Vi calmate... respirate...
Alle pene ed al dolore
Pronta fine il ciel darà.

Dorliska si sarà andata riavendo al suono della voce di Torvaldo. Alle di lui ultime parole si scuote e lo mira fisso in volto.

Dorliska

(muovendosi con trasporto verso Torvaldo)
Ciel!... qual voce... Ah Tor...

Torvaldo

(di furto)

Ah taci.

Duca

(avvedendosi dell'azione d'ambedue)
Che?...

Giorgio

(Ah siam fritti!)

Duca

(fiero)

Qual sospetto!

Tu chi sei?

Torvaldo

(Destin rubello!)

Duca

(mettendo la mano alla guardia della spada)
Parla.

Torvaldo

(autorevole)

Indietro.

Dorliska*(frapponendosi)*

Ah sposo mio!

Duca*(furibondo)*

Tu... Torvaldo?

Torvaldo*(si scuopre)*

Sì, son io.

Trema, iniquo traditor.

*Entra Ormondo, e con esso i servi e gli armati del Duca.***Duca***(snudando la spada)*

Olà... Quell'insensato

Sia di catene avvinto.

Torvaldo*(snudando anch'esso una spada nascosta sotto il manto)*

Pria mi vedrete estinto.

Indietro tutti.

Dorliska

Ah sposo!

Torvaldo

Non sento.

Duca

Circondatelo.

Dorliska

Fermatevi.

Giorgio*(secondando con affettazione i cenni del Duca, e accennando di soppiatto a Torvaldo, che si calmi)*

Son qua, son qua.

Torvaldo

Scostatevi.

Duca

Uccidetelo.

Dorliska

(frapponendosi)

Me sola, me uccidete!
In me s'appaghi, o barbari,
La vostra crudeltà.

Torvaldo

Iniqui!

Duca

Traditore!

Torvaldo e Duca

Mori.

Dorliska

(arrestando il Duca)

T'arresta!

Giorgio

(arrestando Torvaldo)

Prudenza!

Duca

Più non reggo al mio furore!
(a Dorliska e Carlotta)
Mi lasciate... traditore!
Vo' vederlo trucidato,
No, per lui non v'è pietà.

Torvaldo

Ah non reggo al mio furore!
(a Giorgio e Ormondo)
Mi lasciate... traditore!
Vo' punir lo scellerato,
Mi lasciate, per pietà.

Giorgio

(a Torvaldo)

Via, quest'arma a me cedete,
Vi fidate... non temete...
(lo disarmo)
Mio signore, è disarmato:
Lo vedete, eccolo qua.

Dorliska

(al Duca)

Ah quel ferro nel mio petto
Vibra, indegno, tel permetto;
(verso Torvaldo)
Giusto cielo! sventurato!
Chi lo salva per pietà.

Carlotta

Signorina... mio signore
Ah fratel... che batticore!
Che fracasso disperato,
Che terrore che mi fa.

Ormondo e Coro di servi ed armati

(a Torvaldo)

Vi calmate per pietà.

(al Duca)

Mio signore, è disarmato;
Lo vedete, eccolo qua.

Atto secondo

Scena prima

Sotterraneo del Castello. Scala nel fondo.

Giorgio con lanterna in mano introducendo nel sotterraneo vari servi del Duca; indi Torvaldo.

Giorgio

Bravi, bravi: qua venite;
Niun ci vede: mi seguite;
Qui senz'ombra di sospetto
Parlerem con libertà.

Coro

Qui senz'ombra di sospetto
Parlerem con libertà!

Giorgio

Qui si tratta, cari amici,
Di salvar que' due infelici;
Vendicarci in conclusione
Di quel can, di quel briccone.
Che ne dite?...

Coro

Siamo qua.
Padron Giorgio, non temete;
Di noi tutti disponete:
Questa barbara oppressione
Una volta finirà.

Giorgio

Questa volta, cospettone,
Non la scappa in verità.

Or ben; già qualche cosa
Vi dissi, il resto or vi dirò... ma dove
Il nostro prigionier s'è mai cacciato?...
Ah! ah! del nuovo alloggio
Gli appartamenti passerà in rivista:
Eccolo qua.

Torvaldo

(si arresta vedendo i servi)

Oh mio!...

Giorgio

Parlate pure

Con tutta libertà, senza spavento;

Qui siam tutti per voi d'un sentimento.

Il Coro dà segni d'approvazione.

Torvaldo

Dunque...

Giorgio

In poche parole: la signora

Già di tutto è istruita:

A voi poc'anzi il più feci anche noto;

Attenti dunque al resto:

Sessanta granatieri in nostro aiuto,

Qui son fra poco: all'imbrunir del giorno,

Dell'arrivo il momento è concertato.

Tutto in armi è d'intorno:

Al comparir di quella brava gente,

Un fischio, e immantinente,

La campana a martello,

Si spalancan le porte del Castello,

I contadini, i granatieri, noi...

Insomma, pria di notte il colpo è fatto.

Ah, che ne dite?

Torvaldo

Il ciel lo voglia; ma...

Giorgio

Che ma?

Torvaldo

Se quel crudele

Attenta alla mia vita?...

Giorgio

Oh cospettaccio!

Vorrei ben veder questa!

Della prigion le chiavi

Non escon di mie mani: s'ei qui viene,

Verrò anch'io, non temete.

Torvaldo

Ah, dimmi intanto,

Caro, che fa la dolce mia consorte?

In balia di quell'empio!...

Giorgio

Oh questo poi!...

Per Bacco! vostra moglie è una donnina,
Che soggezion non ha di brutti musi.
Or basta: io torno sopra,
Voi state di buon animo.

Torvaldo

Ah, un istante!

Odimi; ah tu di me, mio buon amico,
Dalle novella; dille
Che lei sola ho nel core,
Che sol per lei m'affliggo,
Che a nome ognor la chiamo.
Dille...

Giorgio

Ho inteso.

Torvaldo

No, ascoltami.

Giorgio

Sentiamo.

Torvaldo

Dille che solo a lei
Rivolto è il pensier mio:
Dille che sol desio
Vederla, e poi morir.

Morir in sua difesa,
Morir con alma forte...
No, non parlar di morte;
Risparmia il suo martir.

Giorgio

Dunque, io vado...

Torvaldo

Ah senti...

Giorgio

Oh flemma!

Torvaldo

La mia sposa, i giorni miei
Sostenete per pietà!...
Ah potessi il braccio mio
Oggi anch'io d'un ferro armar!
Mi vedreste su quell'empio
La vendetta fulminar.

Coro

Non temete; noi quell'empio,
Noi saprem per voi domar.

Giorgio

Vado...

Torvaldo

Ah senti... ferma...
Dille, che l'amo, che peno,
Che bramo vederla
E poi morir.
(partono)

Scena seconda

Appartamento del Castello.

Duca, indi Giorgio, infine Dorliska dalle stanze a sinistra.

Il Duca viene dalla porta di prospetto; indi siede.

Duca

No, pentirsi non giova: il dado è tratto:
Ella... sì, sarà mia. A' miei disegni
Chi resister potrà? Possente in corte,
Paventato è il mio nome: a' nostri giorni
Loro può tutto; ed oro
A me non manca; ad altre
Più difficili imprese
Seppi aprirmi la via;
(alzandosi)
Ed or che in pugno ho la vittoria, il campo
Ceder potrei da vile?... ah no; sia lungi
Ogni inutil timor: colpe, rimorsi,
Nomi vuoti di senso, io non vi curo;
Mi chiami il volgo insano,
Vile, tiranno, scellerato ed empio:
Sì, degl'empi felici io son l'esempio.
Ehi!

Giorgio

(dalla porta di prospetto)

Pronto a' suoi comandi.

Duca

Dorliska a me.

Giorgio

(in atto di entrare nelle camere a sinistra)

La servo.

Duca*(richiamandolo)*

Ehi... bada bene,

Della prigion la porta

Sia chiusa a tutti... intendi?... o la tua testa...

Giorgio

Non serve altro, ho capito.

Non dubiti, signor, sarà servito.

Duca*(verso Giorgio che torna a incamminarsi verso le camere di Dorliska)*

Balordo!

Giorgio*(tornando indietro)*

Dice a me?

Duca

Bestia!... hai ragione

Ch'ei cadde in mio poter!... Se ciò non fosse,

Povero te!... ma come al suolo estinto

Io crederlo potei! e come io stesso

Noi riconobbi!...

Giorgio*(riprendendo coraggio)*

Eh certo: io non ne ho colpa,

Mai non l'avea veduto, e poi, per Bacco,

Ad abbordar mi venne

Con certa aria patetica

Con un certo discorso inzuccherato,

Che i primi furbi avrebbe intrappolato.

Duca

Non più: venga costei.

(Giorgio entra nelle camere di Dorliska)

Sì, questo mezzo

E' il più spedito: ove dolcezza è vana

Giovi il timor.

*(esce Dorliska accompagnata da Giorgio, e da Carlotta.**Il Duca accenna a questi due di partire. Giorgio parte per la porta di prospetto; Carlotta rientra nelle camere di Dorliska)*

Dorliska! di Torvaldo

E' cara a voi la vita?

Dorliska

(Empio!)

Duca

Tacete?

Io parlerò per voi.
M'udite: in brevi detti,
Chiaro favellerò. Mezzo possente
A me non manca onde ottener che sciolto
Sia da poter sovrano
Il nodo marital, che a mio dispetto
A Torvaldo vi strinse. Ove Dorliska
Consenta ad esser mia,
Torvaldo è salvo: ove ricusi, ei muore.
In mie mani riposta è la sua sorte:
Da voi dipende or dargli vita, o morte.

Dorliska

Che sento mai! qual nuovo eccesso! ah iniquo,
Anima rea, più rea di quante al mondo
Anime scellerate...

Duca

Ad altro tempo

I rimproveri acerbi: il tempo è questo
Di risolver.

Dorliska

Non più: di mie sventure
Tu fosti il primo autor: compi, crudele,
L'opra nefanda, e colpe a colpe aggiungi.
Cada sull'innocente,
Cada, se vuoi, la tua vendetta atroce!
Odio eterno, feroce,
Io ti giuro...

Duca

Rifletti;

Ti pentirai...

Dorliska

Pentirmi?... ah no... giammai!

Duca

Senti...

Dorliska

Taci, non più, t'intesi assai.

Ferma, costante, immobile
Nel mio pensier son io.
Sempre dell'odio mio,
Sempre sarai l'oggetto!
Quel tuo feroce aspetto
Spavento, orror mi fa.

O numi clementi,
Che il cor mi vedete,
Fra tanti cimenti
Deh voi mi reggete,
Mi date valor.

Duca
Dunque?

Dorliska
Invano.

Duca
Sconsigliata!
Tu resisti?... Ah tu non sai
Qual t'attende infausta sorte!...

Dorliska
Parla.

Duca
Trema!

Dorliska
E qual?

Duca
La morte.

Dorliska
Ah venga una volta,
La morte sol bramo:
La chiedo, la bramo;
Che tarda? che fa?...

Ah!... morir pel caro sposo,
Per serbargli fedeltà!
Della vita, più gradita
Questa morte a me sarà.
Un istante a un'alma amante
Più felice amor non dà.

(parte)

Scena terza*Duca, indi Giorgio.*

Duca

Insensata!... e non vede
Che a me resiste invan!...
(*passeggia pensieroso*)

Giorgio!

Giorgio

Signore...

Duca

Quando fia di ritorno,
Ormondo venga a me. Nelle mie stanze
L'attendo. Ehi, tel ripeto:
Della prigion le chiavi
Non escan di tue mani.

Giorgio

Oh, sia tranquillo:

Eccole qua.
(*le mostra alla sua cintola*)

Duca

Bada: se il cenno mio
Da te d'un punto solo è trasgredito,
La tua testa va in aria.

Giorgio

Eh! ho già capito.

Il Duca parte.

Scena quarta*Giorgio, indi Dorliska, e Carlotta.*

Giorgio

Va là, che vuoi star fresco.
Ah! se il colpo riesce,
Che giubilo, che festa!... ma, m'inganno?...
(*vedendo Dorliska e Carlotta*)

Dorliska

Giorgio.

Giorgio

Signora mia.

Dorliska

Ah delle mie sventure,
Se un senso di pietà ti parla in core,
Tu mi soccorri... assistimi!

Giorgio

Cospetto!

Potete dubitarne? per voi sola
Mi trovo in questo imbroglio.

Dorliska

Ah sì, nel tuo soccorso,
Molto io m'affido; ma se intanto... oh cielo!...
Se il mio persecutore...

Giorgio

Ebben?...

Carlotta

Di suo marito,
Per la vita ella trema.

Dorliska

Ah l'infelice!

Chi sa sul mio destino,
Sulla sua sorte, a quante smanie è in preda!

Giorgio

Non temete: lo sposo
Per or correr non può sventura alcuna.
Ei sta chiuso: io l'ho in guardia, ecco le chiavi.

Dorliska

Ah per pietà, mio caro, un sol momento
Fa ch'io lo veda!

Giorgio

Oh, questo poi!...

Dorliska

Ricusi

A una dolente sposa,
A un innocente oppresso,
Un sì lieve conforto? Ah tutti, tutti
Con me sono inumani,
Tutti crudeli!...

Giorgio

Oh non è ver: sentite...

(Vedi, che tentazione!... il Duca adesso
E' ver ch'è nel suo quarto... ma se torna...
Non vorrei...). Oh no... no...

Dorliska

Ah me infelice!

Carlotta

Oh via, la conducete.

Giorgio

Io?... non sia mai! Cospetto!

E se il Duca mi cerca?

Carlotta

Ebben, con lei

Anderò io.

Dorliska

Sì, sì.

Carlotta

Via, siate buono.

Dorliska

Un quarto d'ora.

Carlotta

Oh men: dieci minuti.

Dorliska

Signor Giorgio!

Carlotta

Fratello!

Dorliska

Per pietà!...

Giorgio

Basta, basta: (che serve?) eccole qua.

(dà le chiavi a Carlotta)

Ma per amor del cielo...

Carlotta

Sì, presto torneremo. Andiamo.

Dorliska

Andiamo.

Cara, m'affido a te.

Carlotta

Non dubitate.

Dorliska

Tu mi consoli.

Carlotta

Oh spero,
Che presto consolata appien sarete:
Il core, il cor mi dice
Che presto fine avran le pene, e i guai.
Quando a me parla il cor, non sbaglia mai.

Una voce lusinghiera
Risuonar m'intesi in core,
Che diceva: "Spera, spera,
Il destin si cangerà".
Quell'affanno, quel dolore
Presto presto passerà.

Via non piangete, lo rivedrete
L'abbraccierete, gli parlerete
L'abbraccierete, con libertà.

(a Giorgio)

Non dubitate, presto torniamo.

(a Dorliska)

Via consolatevi per carità.

(Mi vien da piangere, non posso reggere,
Povera diavola, mi fa pietà.
Son troppo tenera, troppo sensibile
Verso la misera umanità.)

Scena quinta

Giorgio, indi il Duca.

Giorgio

Non so se ho fatto bene,
Non so se ho fatto male: orsù; che serve?...
Or pentirsi non giova; alfin tra poco
Sarem tutti contenti.
Non v'è più che temer: tutto è disposto;
La notte s'avvicina.
Da bravo generale,
Ho tutti ispezionati
I miei posti avanzati:
Sentinelle per tutto: ah se il gran colpo,
Se il gran colpo riesce, in verità,
Duca mio caro... oh diavolo! egli è qua.

*Il Duca sarà entrato senza che Giorgio se ne avvedesse e
si sarà posto a sedere pensieroso.*

Duca

(alzandosi)

Ah non posso!... invan lo spero!
Non m'inganna il mio pensiero.
Finch'ei vive, tento invano
Un istante respirar.
Tutto è pronto: ferro, e mano;
Saria colpa il dubitar.

Giorgio

Oh che cera annuvolata!
La burrasca da lontano
Io già sento borbottar.
Tace e freme! ohimè che occhiate!
Sarà meglio pian pianino
Con prudenza il tacco alzar.

(in atto d'andarsene)

Duca

Così si faccia. Giorgio.

Giorgio

Signore.

Duca

Della prigione le chiavi a me.

Giorgio

Le chiavi? (oh diavolo!) Ecco... (ah ci sono!
Ah, chi mi salva?... Povero me.)

Duca

Ebben?...

Giorgio

(imbarazzato)

Le cerco.

(fingendosi ricordarsi)

Veh che balordo,
Nella mia camera ... or mi ricordo
Dentro un armadio chiuse le avrò.
Ma non temete... Oh ve lo giuro,
Nelle mie mani stanno in sicuro,
Nemmeno il diavolo trovar le può.

Duca

Presto. Le voglio.

Giorgio

Vado. (Che imbroglio!

Ah se potessi fuggir di qua!)

(incamminandosi verso il fondo della scena)

Duca*(avvedendosene)*

Ma tu cospetto, or là che fai?...

(additando la destra)

Alla tua camera di qui si va.

Giorgio

Ah... è ver! che bestia! Vado e ritorno.

*(Qui non v'è uscita... Come si fa?)***Duca**

Ebben?

GiorgioVado, vado. *(Come si fa?)*

Fortuna aiutami per carità!

(entra)

Il Duca resta pensoso per qualche momento: indi rivolto di spalle alla camera dove entrò Giorgio.

Duca

Sì, ch'ei muoia. Ormondo, Ormondo

Vibri il colpo in mia presenza.

Sì, ho deciso.

Giorgio*(gettandosegli a' piedi all'improvviso)*

Ah Eccellenza...

Compatite... perdonate...

(rialzandosi)

Ah pettegola... ah fraschetta...

Non ho colpa... ah maledetta!...

Duca

Tu che dici?... Io non t'intendo!

Giorgio

Ah... le chiavi... ahimè... perdono!...

Duca*(sdegnato)*

Che?... le chiavi?...

Giorgio

Non ci sono.

Duca

Chi le ha prese?...

Giorgio

Mia sorella...

Duca

Non ci sono!... tua sorella?...
(*afferrandolo*)

Ah canaglia, mascalzone,
Traditore, vien con me.
Se s'avvera il mio sospetto,
Ti vo' far sotto un bastone,
Accoppato, disossato,
Stritolato, all'altro mondo
Per le poste galoppar.

Giorgio

Ma sentite... (Maledetto...
Me meschin! sotto un bastone?
Accoppato? disossato?
Ah da questo furibondo
Chi mi viene ora a salvar?)

*Partono per la porta di prospetto. Il Duca strascinerà
Giorgio con violenza.*

Scena sesta

Carcere.

Torvaldo, Dorliska, in atto di dividersi, e Carlotta.

Dorliska

Dunque tu vuoi ch'io parta?

Torvaldo

Sì, l'esige

La tua, la mia salvezza.

Dorliska

Ah ch'in lasciarti
Sento squarciarmi il core: in questo stato,
In dubbio di tua sorte,
Fra speranza e timor, pena e desio,
Ah spiegarti non so l'affanno mio.

Quest'ultimo addio
Ti parli per me.

Torvaldo

Ah taci, ben mio,
Sol tremo per te!
Che istante funesto!

Dorliska

Che affanno è mai questo!

Torvaldo e Dorliska

L'affanno di morte
Più crudo non è!

Carlotta

Ma via, signori miei,
Finiamola una volta: affé se il Duca
Sa che qui vi ho condotta,
E il diavol qua lo porta in sua malora,
Povera me! quell'orco mi divora.
(sempre in atto di spiare verso la porta)

Dorliska

Dunque?...

Torvaldo

Non più, coraggio.
L'amico Giorgio, pria che il sol tramonti,
Ne promette salvezza. Al ciel si lasci
Di noi la cura. Il ciel clemente e giusto...

Carlotta

(da lontano)
Ah, disgraziata me!

Torvaldo

Che?...

Carlotta

(spaventata)
Il Duca!... Ah ch'io lo dissi!

Torvaldo

Che sento!

Dorliska

Giusto cielo!
Miseri noi!

Torvaldo

Coraggio.

Carlotta

Io son di gelo.

Scena settima

Il Duca trascinando con violenza Giorgio ed entrando impetuosamente; indi Ormondo con armati.

Duca

Alme ree!... tremate!... invano
Di fuggirmi omai tentate;
Sciagurati, traditori,
Vi raggiunse il mio rigor.

(a Dorliska)

Voi signora, in queste porte?

(a Torvaldo)

Tu fuggirmi?

(a Giorgio e Carlotta)

Voi tradirmi...

Miei nemici tutti siete,
Qui morir tutti dovrete:
Sazierete il mio furor!

Dorliska

Ah signor, la rea son io,
Tutto il fallo, ah tutto è mio:
Mi credete, vi calmate,
Non per me, per lui pietà.

Torvaldo

Non è ver, non è ver,
Mi credete, m'ascoltate,
Non per me, per lei pietà.
Non per me, per lei pietà.

Carlotta

Che impensato avvenimento!
Che paura! che spavento!
Ah sentite, vi calmate,
Ah signor, per noi pietà!

Giorgio

Ah l'affar per me s'imbrogia!
Tremo già come una foglia!
Ah di me non vi scordate,
Ah signor, per me pietà.

Duca

(a Dorliska)

Con que' pianti lusinghieri
Di sedurmi invan tu speri;
Alme inique, scellerate
No, per voi non v'è pietà.
Vieni!

Dorliska

Ah, dove?

Torvaldo

Ferma.

Duca

Invano.

Torvaldo*(fiero)*

Indietro!...

Duca*(avventandosi a Torvaldo)*

Tu resisti?... indegno.

Tutti*(eccetto il Duca)*

Ferma.

*Si ode il suono di una campana a martello.***Duca**

Qual suono è mai questo!...

Che deggio pensar.

Giorgio*(con eccesso d'allegrezza e fuor di sé)*

Evviva! ci siamo!

Gli amici son qua!

(a Torvaldo)

Coraggio,

(a Dorliska)

Coraggio,

Il gioco fra poco

Finito sarà.

Duca*(avvedendosi dell'allegria di Giorgio)*

Sì, gioisci?... e donde?... oh, rabbia!

Mori, iniquo traditor.

*(cava una pistola: indi carica ma non fa fuoco; mentre vuol replicare il colpo esce il Coro d'armati)***Ormondo e Coro**

Presto, signore, presto, correte,

Vi difendete per carità.

Torvaldo e Dorliska

Ecco il momento! Che smania io sento!

Quai voci orribili suonan d'intorno!

Carlotta e Giorgio

Non gli badate, vi consolate,
Diavolo portalo senza ritorno.

Duca

Che avvenne mai?

Ormondo

Ah vi son guai!

Dorliska, Torvaldo, Carlotta e Giorgio

Ah dalla sorte di questo giorno
La nostra sorte dipenderà.

Ormondo

Tutto il villaggio vi chiede a morte;
I vostri servi apron le porte,
Cento soldati già son entrati
E si combatte senza pietà.

Duca

Che sento! Oh rabbia!
(strappando dalle mani di Carlotta le chiavi, e dandole a Ormondo)

Tu prendi. Io volo.

(ad Ormondo)

Tu resta in guardia di queste porte,
Salvami, o sorte, o mio valor.
Non giubilate, di me tremate,
Fra pochi istanti ritornerò.
Il vostro sangue in questo giorno
La mia vendetta saziar dovrà.

Parte il Duca con Ormondo e gli armati.

Scena ottava

Torvaldo, Dorliska, Giorgio, Carlotta, indi Ormondo.

Dorliska

Ah di noi che sarà?

Torvaldo

Mia cara, omai

Io più non temo.

Giorgio

Oh, anch'io:
Ma ancor non dico quattro; eccoci intanto
Nella trappola tutti...

Ormondo

(inginocchiandosi innanzi a Torvaldo, presentando le chiavi e la sua sciabola)

Ah, miei signori,
Salvatevi la vita: ecco le chiavi,
Ecco armi se volete;
Difendetevi pur: ma...

Torvaldo

Sì, le chiavi,
Quell'armi a me. Tu salvo sei; lo giuro.

Dorliska, Carlotta e Giorgio

Ma dove?...

Torvaldo

In un istante
Qui son fra voi; finch'io ritorno...
(accenna a Giorgio di assister Dorliska, e parte)

Dorliska

Oh cielo!

Giorgio

Non serve altro.

Dorliska

Ahi Torvaldo!

Carlotta

Oh che paura!...

Giorgio

(ad Ormondo)

Ma insomma, il Duca?...

Ormondo

Il diavol che lo porti!
Or per lui ci troviam nel brutto imbroglio.
Nel corridor che guida
Di questo oscuro carcere all'ingresso,
Da ogni parte assalito
Si difende, ma invan...

Dorliska

Cresce il rumore.

Carlotta

Ah, dove ci salviamo?

Coro

(di dentro)

Dagli, dagli.

Giorgio

Cospetto!...

Dorliska

Ahimè!...

Ormondo

Ci siamo.

Scena ultima

Il Duca entra precipitosamente difendendosi da Torvaldo e da gran numero di contadini e soldati, che l'inseguono armati.

Torvaldo

Cedi.

Duca

Indietro.

Torvaldo

T'arrendi; sei vinto.

Duca

Oh furor!...

Coro

Morte, morte al crudele tiranno,
Morte, morte a quel vil traditor.

Duca

Ah, qual voce d'intorno rimbomba?...
Che m'accade?... ove son?... chi m'aita?...
Ah, qual gelo sull'alma mi piomba...
Che m'agghiaccia d'insolito orror?

Io fra ceppi!... Oh spietata mia sorte!
Né m'uccide la rabbia, il furor?
Per pietà, mi traete alla morte,
Del mio fato compite il rigor.

Cento larve d'intorno mi stanno;
Mille furie straziando mi vanno.
Ah, la cruda spietata mia sorte
D'ogni morte mi sembra peggior.

Coro

Morte, morte al crudele tiranno,
Morte, morte a quel vil traditor.

Il Duca parte circondato da' soldati.

Giorgio

(ai soldati che lo conducono)

Per Bacco, seguitatelo,
Tenetelo, legatelo ben stretto,
Non lo fate scappare.
Poter del mondo!
Ancor mi fa tremar.

Torvaldo e Dorliska

Grazie al destin pietoso
Noi siam felici appieno,
Deh, vieni a questo seno,
Cessa di palpitar.
Ah, dal contento mi brilla il cor;
Dolce momento, giorno d'amor.

Giorgio

Or son contento, mi brilla il cor,
Piacer più nobile non ebbi ancor.

Carlotta

Dolce momento, felice amor,
Anch'io mi sento balzare il cor.

Coro

D'ogni contento esulta il cor,
Giorno di giubilo, giorno d'amor.

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 lì 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 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 *Lequivoco stravagante*, ritirato dopo la terza replica per motivi di censura. Nel corso della stessa stagione dirige ancora la *Ginevra di Scozia* di Mayr e il *Quinto Fabio* di Domenico Puccini nel quale inserisce una sua cavatina per Maria Marcolini. Durante la prova generale di quest'ultimo (8 novembre) ha un alterco con i coristi, che minaccia col bastone, e viene tradotto in carcere.
-
- 1812** Cinque opere (sei, se si include *Demetrio e Polibio*, rappresentata a Roma al Teatro Valle il 18 maggio) vedono la luce questo anno: tre farse date al Teatro San Moisè di Venezia, *L'inganno felice* (8 gennaio), *La scala di seta* (9 maggio) e *L'occasione fa il ladro* (24 novembre). Scrive anche la prima opera seria *Ciro in Babilonia*, ossia *La caduta di Baldassarre* (Ferrara, Comunale, stagione di Quaresima); e debutta alla Scala di Milano con una grande opera comica in due atti *La pietra del paragone* (26 settembre), su libretto di Luigi Romanelli, il cui successo gli vale l'esonero dal servizio militare.
-
- 1813** La carriera di Rossini prosegue intensamente nell'Italia settentrionale: il fiasco clamoroso de *Il signor Bruschino*, ossia *Il figlio per azzardo* (Venezia, San Moisè, 27 gennaio) è riscattato poco dopo dai trionfi del *Tancredi* (Venezia, La Fenice, 6 febbraio) e de *L'Italiana in Algeri* (Venezia, San Benedetto, 22 maggio); *Aureliano in Palmira*, su libretto di Giuseppe Felice Romani alla prima collaborazione con Rossini, cade alla Scala il 26 dicembre.
-
- 1814** Ancora su libretto di Romani, *Il Turco in Italia* (Scala, 14 agosto) viene accolto con freddezza dal pubblico milanese che considera il "dramma buffo" una parodia dell'*Italiana*. Non migliore accoglienza ha *Sigismondo* (Venezia, La Fenice, 26 dicembre).
-
- 1815** Il 5 aprile dirige al Teatro Contavalli di Bologna l'inno *Agli Italiani* su testo di Giambattista Giusti per l'ingresso di Gioacchino Murat in città. Inizia a comporre le musiche di scena per l'*Edipo Coloneo* di Sofocle tradotto da Giusti. In estate si trasferisce a Napoli, ingaggiato dall'impresario dei Teatri Reali Domenico Barbaja e il 4 ottobre va in scena il "dramma in due atti" *Elisabetta regina d'Inghilterra* con protagonista Isabella Colbran. Il clamoroso successo ottenuto gli spiana la strada e inaugura la nuova stagione creativa napoletana. Al contrario la semiserie *Torvaldo e 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, 9 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 Ignácio de Pina Manique di scrivere la farsa *Adina*. L'opera andrà in scena solo il 12 giugno 1826 (Lisbona, San Carlos). Il 3 dicembre va in scena al Teatro São 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** Pubblica 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 Rotschild.
-
- 1837** In settembre viene legalizzata la separazione da Isabella Colbran.
-
- 1839** In aprile accetta la nomina di Consulente perpetuo del Liceo Musicale di Bologna. Il 29 dello stesso mese muore il padre Giuseppe. Per un breve periodo si reca a Napoli.
-
- 1841** Riprende la composizione dello *Stabat Mater*, sollecitato dal pericolo che l'edizione ultimata da Tadolini venga data alle stampe dall'editore francese Aulagnier.
-
- 1842** Lo *Stabat Mater*, completato con l'aggiunta 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 strumerà per grande orchestra nel 1867, ma questa versione sarà eseguita solo il 24 febbraio 1869 dopo la sua morte. Il 21 maggio, suo giorno onomastico, la città di Pesaro gli dedica solenni festeggiamenti con lo scoprimento di una statua.
-
- 1867** Il 1. luglio prima esecuzione de l'*Hymne à Napoleon III et à son Vaillant Peuple* (Parigi, Palais de L'Industrie).
-
- 1868** Dopo una grave malattia spira nella villa di Passy il 13 novembre, mentre Parigi si appresta a tributargli grandi onoranze per il suo prossimo settantasettesimo 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 2006

Presidente

Paola Pierangeli Tittarelli

Soci Fondatori

Germano Buzzi

Eugenio Ceccolini

Anna Gasparucci Selci

Maurizio Gennari

Vittorio Livi

Francesco Merloni

Silvana Ratti

Sostenitori

Mary Ann e Lawrence C. Tucker, *Greenwich*

Anna Maria e Luciano Bovicelli, *Bologna*

Industrie PICA SpA, *Pesaro*

Maria Camilla Bianchini d'Alberigo, *Venezia*

Elvira Cantelmo, *Fano*

James David Draper, *New York*

Berardino Libonati, *Roma*

Beryl Mustill, *London*

Paolo Mannelli, *Roma*

Francesco Merloni, *Fabriano*

Wanda Del Gobbo, *Bologna*

Luciana Pierangeli, *Roma*

Giovanni Graniti, *Firenze*

Beatrice Molinari Mangiameli, *Milano*

Masako Takase, *Tokyo*

Vittoria e Paolo Albini Riccioli, *Pesaro*

Natalia Aspesi, *Milano*

Antonia Ausenda Fattori, *Milano*

Liliana Belli Paci Segre, *Milano*

Ada Bertozzini, *Pesaro*

Anna e Gastone Bertozzini, *Pesaro*

Matelda Bisigotti, *Urbino*

Rosaria Rita Bonatti, *Pesaro*

Canducci Holzservice, *Pesaro*

Liliana e Agostino Cesaroni, *Novilara*

Suzanne e David De Yong, *London*

Maurizio Dolcini, *Pesaro*

Graziella e Marco Fazi, *Pesaro*

Galleria di Franca Mancini, *Pesaro*

Paola Giovanardi, *Bologna*

Juana Herrera, *Valencia*

Katharina Kreye, *Starnberg*

Claudia Liguori Parina, *Pesaro*

Adriana Lora Totino Pagani, *Torino*

Mariella e Francesco Lungarini, *Fano*

Anna Majani, *Bologna*

Dorothee Obsieger, *Bonn*

Maria Grazia e Benedetto Pototschnig, *Pesaro*

Silvana Ratti, *Pesaro*

Richard Wagner-Verband, *Wien*

Giustina e Michael Ryan, *Bridport*

Georg Stöffler, *Hall*

Dan Stolero, *Rishon LeZion*

Mariadele e Marco Tamino, *Pesaro*

Ida e Giuseppe Ugolini, *Roma*

Villa Cattani Stuart, *Pesaro*

Amici

Margaret e Albert Borg, *Swicqi*

Miranda Paolucci, *Pesaro*

Masako Tagawa, *Yokohama*

Alberto Bonetti, *Reggio Emilia*

Heinz Willer, *München*

Elisabeth Beare, *Berlin*

José Periel, *Madrid*

Klaus P. Arnold, *Gaüting*

Paula Givan, *Roma*

Manlio Bassano, *Marmirolo*

Monella Cerri, *Bologna*

Marina e Carlo Flamigni, *Bologna*

Vincenzo Tessitore, *Palermo*

Maria Pia Vivanti, *Roma*

Heidemarie Werbetz, *Hamburg*

Werner Adam, *Karlsruhe*
 Francesco Agostini, *Magenta*
 Daphne Allen, *Roma*
 Patricia Atha, *Loughborough*
 Gianluca Altanasio, *Faenza*
 Svend Bach, *Aarhus*
 Willi Bauer, *Gaggenau*
 Filippo Beck, *Zürich*
 Gerhard Becker, *Oerlinghausen*
 Christopher Bellew, *London*
 Jack Belsom, *New Orleans*
 Anna Berardi Marinuzzi, *Roma*
 Carlo Bertellotti, *Pesaro*
 François Bise, *Villars-sur-Glâne*
 Laurent Boccon-Gibod, *Paris*
 Adalberto Boetti, *Milano*
 Gaetano Bonafini, *Castenaso*
 Pietro Boscolo, *Treviso*
 Giuseppe Bosoni, *Antegnate*
 Robert Botz, *Jetzelsdorf*
 Stephen Brier, *Orpington*
 David Burns, *Burley*
 Paul Butler, *London*
 Lucius Caffisch, *Gingins*
 Giovanni Cattò, *Gentilly*
 Sylvain Chambre, *Avon*
 Giuseppe Chiarante, *Roma*
 Kathleen Chiti, *Milano*
 Akihiro Chiyoda, *Tokyo*
 Giorgio Clementi, *Roma*
 Morella Cottam, *London*
 Alexander D. Crary, *Washington*
 Salvador Crespo Picò, *Alicante*
 Stephen Cutler, *Dorking*
 Heinz Dabringer, *Sattendorf*
 Neil Dalrymple, *London*
 George Dansker, *New Orleans*
 Pieter K. De Haan, *Harderwijk*
 Mario de Martiis, *Genova*
 Gilles de Robert, *Paris*
 Guillaume De Saint-Seine, *Paris*
 Hans-Leopold De Waal, *Saarbrücken*
 Philippe Debet, *Paris*
 Laura Del Monte Raffaelli, *Pesaro*
 Hugo Delava, *Antwerpen*
 Werner Deller, *Wattwil*
 Michael Dlabka, *Berlin*
 Alberto Dolci, *Pesaro*
 Luis Domingo, *Barcelona*
 Heinrich Dülz, *Seeshaupt*
 Hugh Philip Dumas, *Stockbridge*
 James Eaton, *Birmingham*
 Anthony Edmunds, *Cardiff*
 Giovanni Emiliani, *Roma*
 Gerd Endmayr, *Wien*
 Bodo Fahlbusch, *Paris*
 François Falco, *Corenc*
 Stefano Fanelli, *Roma*
 Marianne e Richard Feinstein, *Basel*
 Claude Fernandez, *Aubervilliers*

Gabriella Filippini Maraja, *Verona*
 Henry Forgues, *Bayonne*
 Giorgio Forni, *Bologna*
 Lilly Fröhlich, *Nänikon*
 Mauro Fuppi, *Macerata Feltria*
 Patrick Furniss, *Norwich*
 Stefan Gagg, *Brighton*
 René Gardea, *Prague*
 Edelgard-Sabine Gebert, *Hamburg*
 Riccardo Geremia, *Roma*
 Anna Maria Germontani, *Milano*
 Juan Gherzi, *Montevideo*
 Giorgio Girelli, *Roma*
 Felix Glätli, *Wallisellen*
 Günter Gruber, *Tutzing*
 Irene Evelyn Guest, *Roma*
 Werner Gumbert, *Karlsruhe*
 Paolo Guzzano, *Milano*
 Rose-Marie e Rainer Hagen, *Hamburg*
 Paul Harmat, *Klosterneuburg*
 Judith e Brian Harwin, *Teddington*
 Susumu Hasegawa, *Tokyo*
 Birgit Maria Hauser, *München*
 Werner Hayder, *Baden*
 Toshihiko Hirabayashi, *Tokyo*
 Chizuko Hironaka, *Yokohama*
 Janet e Wiley Hitchcock, *New York*
 Yoko Hosoijima, *Utsunomiya*
 Denise Huon, *Paris*
 Gerard Hurl, *Dublin*
 John Hyde, *York*
 Mika Inouchi, *Milano*
 Fumiko Ishii, *Tokyo*
 Halvor Jaeger, *Ile Bizard*
 Howard Douglas Jones, *London*
 Johann A.J. Jordaan, *Haagen*
 Pierre Julien, *Limoges*
 Tomio Kameoka, *Tokyo*
 Noriko Kanai, *Tokyo*
 Patricia & Jerome Karet, *London*
 Kiyoko Kato, *Tokyo*
 Tadao Kato, *Tokyo*
 Jürgen Kaziur, *Oberursel*
 Thomas Kelly, *Cambridge*
 Bernd-Rüdiger Kern, *Taucha*
 Michiko Kobayashi, *Tokyo*
 Oswald Köberl, *Innsbruck*
 Hiroshi Kojima, *Tokyo*
 Anja Korpiola, *Helsinki*
 Yoshiko Kumakura, *Ichikawa*
 Michael Lambarth, *Norwich*
 Wolfgang Lambrecht, *Hamburg*
 Giancarlo Leonini, *Siena*
 Jacques Libert, *Bruxelles*
 Eamon Patrick McCarroll, *Donegal*
 Gaetano Maccaferri, *Bologna*
 Anna Maria Maggio, *Mantova*
 Susan e Roberto Malpeli, *Roma*
 Silvana Mangiameli, *Milano*
 Sylvie Marini, *Maisons-Alfort*

Sarah Mason, *London*
 Franco Masseroni, *Descanzano del Garda*
 Fausta Mastini-Hardy, *Roma*
 Héctor Matamoro, *Madrid*
 Gianni Mazzoni, *Bologna*
 Elio Menzione, *Roma*
 Christos Mortzos, *Köln*
 Mary e François Motulsky, *Bruxelles*
 Karen Moylan, *Dublin*
 Rolf Mues, *München*
 Reto Müller, *Sissach*
 Ko-ichi Murakami, *Tokyo*
 Mitsuko Murase, *Tokyo*
 Dieter Neukirch, *Wettenberg*
 Keiko Nishiyama, *Tokyo*
 Giancarlo Nisoli, *Zogno*
 Kevin O'Hare, *Glasgow*
 Renata Ognibene-Borghì, *Pesaro*
 Simo Orma, *Roma*
 Akiko Otokita, *Tokyo*
 Nely Padial-Collins, *Los Alamos*
 Giulia Panichi Pignatelli, *Castel di Lama*
 Grazia Paoletti, *Firenze*
 Edoarda Paolini, *Milano*
 Peter Pauwels, *Gent*
 Jean-François Pechberty, *Paris*
 Jean-Gabriel Peyre Nave, *Paris*
 Stefano Pilo, *Roma*
 François Poli, *Paris*
 Marcel Pommerell-Wintringer, *Echternach*
 Alessandro Properzi, *Roma*
 Cesare Questa, *Urbino*
 Bruno Recchia, *Zollikofen*
 Herbert Robinson, *London*
 Lorenzo Rocchetti, *Ancona*
 Ercole Romagna, *Pesaro*
 Georg Roth, *Maria-Enzersdorf*
 Takao Saji, *Nagoya*
 Jorge Salcedo, *Oeiras*
 Sachiko Sasaki, *Tokyo*
 Carlo Schiavoni, *Milano*
 Maria Luisa Semeraro Herrmann, *Cisternino*
 Raffaele Semeraro, *Cisternino*
 Elena Sormani, *Pesaro*
 Sara Staccioli, *Roma*
 Emanuele Stauffer, *Arogno*
 Jürgen Steinberg, *Berlin*
 Peter Ster, *Wien*
 Lucki Stipetic, *München*
 Kimio Sugiyama, *Tokyo*
 Masaya Suzuki, *Yokohama*
 Yasuo Suzuki, *Tokyo*
 Yoshiko Takasaki, *Saitama-ken*
 Shumpei Takemori, *Tokyo*
 John Teffenhart, *Colonia*
 Floriana Tessitore, *Palermo*
 Heinrich Tettinek, *Wien*
 Sylvie Thierry, *Fumay*
 Hedwig D. Thimig, *Wien*
 Janet Thompson, *Walberswick*

Irene Tomacelli, *London*
 Mario Torre, *Napoli*
 Jürgen Trabant, *Niedernhausen*
 Erich Trachtenberg, *Wien*
 Roberto Tramarin, *Pavia*
 Nicole Vecchioli, *Paris*
 Francisca Vicent, *Barcelona*
 Giacomo Vivanti, *Ancona*
 Elke Wallat, *Rodgau*
 Janet Wallhouse, *Wallingford*
 Poodchong Wanglee, *Villanova*
 Peter Ward, *Vancouver*
 Michael D. Watts, *Milano*
 Dorothee Wehofsits, *Freiburg*
 Uriel Weltsch, *Herzlia*
 Ulla Wernicke, *Frankfurt/Main*
 Gerda Wiespointner, *Urbino*
 Jeremy Willoughby, *London*
 Hans Winkler, *Wien*
 Kinji Yamamoto, *Hong Kong*
 Peter Yeomanson, *Miami*
 Kouji Yoshida, *Chiba-ken*
 Masashi Yoshida, *Nagoya*
 Cristina e Vittorio Zaffarana, *Pavia*
 Vittorio Zambon, *Legnano*
 Gianfranco Zanetti, *Vignola*
 Massimo Zenobi, *Reggio Emilia*
 Bernd Zeytz, *Gauting*
 Riccardo Zoja, *Milano*
 Ilaria Badino, *Celle Ligure*
 Marion Massonnat, *Lens*
 Maxime Massonnat, *Vitry-sur-seine*
 Elvire Padovani, *Dunkerque*
 Riccardo Rocca, *Castellamonte*
 Alessandro Sampò, *Torino*
 Chiara Terenzi, *Pesaro*
 Mathjas Terenzi, *Pesaro*
 Corinna Zaffarana, *Pavia*

Il Festival ringrazia:



SANPAOLO
BANCA DELL'ADRIATICO

SANPAOLO IMI
