

1868 1920

LA GAZZA LADRA



SCAVOLINI
SPONSOR

1817

Comune di Pesaro
Provincia di Pesaro e Urbino



sotto l'Alto Patronato
del Presidente della Repubblica

Il Festival è un ente autonomo promosso dal Comune di Pesaro e dall'Amministrazione provinciale di Pesaro e Urbino, con la collaborazione della Fondazione Rossini.

Il Festival 1989 si attua:

con il contributo del Ministero per il Turismo e lo Spettacolo, della Regione Marche, della Provincia di Pesaro e Urbino e del Comune di Pesaro;

con l'apporto della Scavolini S.p.A., della Cassa di Risparmio di Pesaro e della Banca Popolare Pesarese;

collaborano il Conservatorio di musica "G. Rossini", la RAI - sede regionale per il Piemonte, l'Associazione Pesarese Albergatori e l'Azienda Autonoma di Soggiorno.

Sostenitori: Aermec Riello, Industriali del mobile di Pesaro, Ratti Abbigliamento, Vittoria & Savoy Hotels, Vogue Italia.

Il Festival è membro dell'Associazione Europea dei Festival di Musica.

ROSSINI OPERA FESTIVAL

Sindaco Presidente

Aldo Amati

Sovrintendente

Gianfranco Mariotti

Consulente artistico

Alberto Zedda

FONDAZIONE ROSSINI

Presidente

Giorgio De Sabbata

Direttore artistico

Bruno Cagli

Comitato di redazione delle Edizioni Critiche

Philip Gossett (coordinatore), **Bruno Cagli**, **Alberto Zedda**

Ritratto di Gioachino Rossini di autore
anonimo. (Milano, Museo Teatrale della
Scala).



G. Rossini

Milano, 1810

di Milano 1810

LA GAZZA LADRA

Melodramma in due atti di
Giovanni Gherardini

Musica di
Gioachino Rossini

Personaggi

Fabrizio Vingradito, ricco fittaiuolo

Lucia, moglie di Fabrizio

Giannetto, figlio di Fabrizio, militare

Ninetta, serva in casa di Fabrizio

Fernando Villabella, padre della Ninetta, militare

Gottardo, Podestà del villaggio

Pippo, giovane contadinello al servizio di Fabrizio

Isacco, merciaiuolo

Antonio, carceriere

Giorgio, servo del Podestà

Ernesto, compagno ed amico di Fernando, militare

Il Pretore del villaggio

Un Cancelliere, Un Usciere, Genti d'arme, Contadini
e Contadine, Famigli di Fabrizio, Una Gazza.

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

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

Ufficio Stampa
Simona Barabesi Dino Trappetti

I programmi del Rossini Opera Festival
a cura della Fondazione Rossini

Redazione
Mauro Bucarelli
Viviana Zampa

Traduzioni
Michael Aspinall
Angela Gibbon
Federico Hecker
Marie-France Merger

Ricerca iconografica
Luciano Arcangeli

Grafica
Fuorischema - A.D. Massimo Dolcini

Fotocomposizione
Puntoacapo

Stampa
Tipolito SAT
Agosto 1989

Sommario

<i>Gazza ladra: una analisi per l'ascolto</i> <i>di Alberto Zedda</i>	<i>p. 9</i>
<i>Gazza ladra: a guide for listening</i> <i>by Alberto Zedda</i>	<i>p. 23</i>
<i>La percezione del dolore</i> <i>di Alessandro Baricco</i>	<i>p. 35</i>
<i>The perception of sorrow</i> <i>by Alessandro Baricco</i>	<i>p. 42</i>
<i>Schema musicale dell'opera</i>	<i>p. 47</i>
<i>Libretto</i>	<i>p. 49</i>
<i>Il Rossini "semiserio" nel mondo (1949-1988)</i> <i>a cura Alberto Bottazzi e Giorgio Gualerzi</i>	<i>p. 117</i>
<i>Soggetto</i>	<i>p. 125</i>
<i>Synopsis</i>	<i>p. 128</i>
<i>Sujet</i>	<i>p. 131</i>
<i>Handlung</i>	<i>p. 134</i>
<i>Gioachino Rossini: elementi biografici</i>	<i>p. 137</i>



A. Conti del. ed inc.

TERESA BELLOC

*Nacque in S. Benigno (stato Sardo)
Dotata dalla natura d'estesissima
e bella voce, di brio, di vivacità, atterrò
sempre l'invidia, e conseguì applausi
ne' più rinomati teatri, non meno co-
me cantante drammatica che tragica.*

Gazza ladra: una analisi per l'ascolto

L'articolo di Alberto Zedda "Gazza ladra: una analisi per l'ascolto" è apparso ne "L'Avant Scène Opéra" n. 110, Parigi, giugno 1988. Ne pubblichiamo qui di seguito alcuni estratti.

Quando Rossini approda a una svolta capitale della sua evoluzione artistica, a un crocevia particolarmente significativa, alla conclusione di un ciclo, riassume in un'opera "diversa" le esperienze che hanno determinato il momento straordinario, e la contrassegna con un tratto che possa subito risaltare come esplicito segnale: la dimensione abnorme. Tre opere di valore emblematico si staccano largamente dalla media di centoventicentocinquanta minuti per raggiungere dimensioni pressoché doppie: *Semiramide*, *Guillaume Tell* e *La gazza ladra*. Tre opere-testamento la cui caratteristica comune, oltre alla lunghezza suddetta, è quella di presentare quasi esclusivamente musica di nuova composizione, senza quelle citazioni e autoimprestiti così frequenti negli altri suoi lavori. *Semiramide*, che riassume e conclude il filone "apollineo" dell'opera seria disceso dal *Tancredi*, segna il definitivo distacco dalla vita teatrale italiana; *Guillaume Tell*, che dà forma compiuta al filone "dionisiaco", sviluppato a Napoli e ripreso a Parigi, pacificando l'ansia della ricerca e della sperimentazione, marca drammaticamente l'abbandono della composizione attiva; *La gazza ladra* che tocca il punto estremo del processo di avvicinamento e compenetrazione dei generi comico e serio, chiude per molti anni la collaborazione di Rossini coi teatri italiani quale *guest composer*. Dopo quest'opera Rossini si dedicherà esclusivamente all'impegnativa e responsabile funzione di direttore dei teatri napoletani componendo solo per essi.

La giovanile esperienza delle farse veneziane ha suggerito a Rossini l'escursione nel *comique absolu* de *L'italiana in Algeri*. Questa felicissima partenza mostra i germi dell'inquietudine e dell'ambizione: dimensioni e strutture, impegno compositivo e impianto strumentale, di-

stribuzione vocale e importanza di ruoli (che pretendono interpreti del calibro di Filippo Galli), già situano l'opera buffa rossiniana in regioni diverse da quelle abitate dalle opere comiche italiane venute prima. Lo studio del prediletto Mozart doveva ben aiutarlo a coltivare e sviluppare queste ambizioni. Infatti già *Il Turco in Italia* - più che *La pietra del paragone* - svela un processo di inveroamento, un germogliare di temi inquietanti, un baluginare di chiaroscuri psicologici che spostano l'ago della comicità dal *comique absolu* verso il *comique significatif*. La trasformazione continua con *Il barbiere di Siviglia* e con la *Cenerentola*: nel *Barbiere* il realismo, grazie all'intelligenza e alla logica aristotelica del libretto di Sterbini-Beaumarchais, irrompe con tale violenza da farne in molti tratti la prima esemplare "commedia di carattere" posta in musica da un compositore italiano (sempreché non si voglia considerare Mozart un compositore italiano, come paradossalmente proclamò Hanslick); nella *Cenerentola* la commistione dei generi buffo e serio (nel buffo, l'alternanza irrazionale del *comique absolu* di Clorinda e Tisbe col *comique significatif* di Don Magnifico e di Dandini; nel serio, la mescolanza del *larmoyant* di Cenerentola, dell'amoroso di Ramiro e del metafisico di Alidoro) si esercita con tale fantasia e libertà da raggiungere un fascino indicibile. Si sente, nel crogiolo di *Cenerentola*, l'ansia di arrivare a fondere in una sola gemma splendente l'antitesi di comico e di tragico, traguardo di ogni grande spirito che voglia indagare l'identità dell'uomo. Nella *Cenerentola* la fusione non riuscirà a coagulare e i due generi continueranno a restare separati e autonomi, pur con pari dignità e importanza. Sarà l'esperienza del semiserio, del quale già *La Cenerentola* costituisce un imperfetto modello, a condurre

Rossini al punto d'incontro più vicino fra i due generi.

Delle sue opere semiserie non v'è dubbio che *La gazza ladra* sia quella che più si avvicina all'ideale perseguito; in quest'opera la componente giocosa conferisce autenticità ai sentimenti e umanizza la storia sino a farla coincidere con la vita. Ambientando la vicenda nel mondo popolare caro all'opera comica, Rossini disegna contorni credibili ai suoi personaggi senza ricorrere alla sottolineatura del verismo. I risultati de *La gazza ladra* sono tali che si dimenticano presto le classificazioni di genere per apprezzarla come grande opera tragica con esiti lieti: sostanzialmente un "Dramma giocoso", come l'amatissimo *Don Giovanni* del "suo" Mozart, immensa opera buffa dagli esiti tragici.

La gazza ladra appartiene dunque al genere "misto", detto anche "semiserio" perché mescola elementi drammatici e buffi. Sviluppata a partire dalla metà del secolo XVIII con il gusto *larmoyant* fiorito specialmente in Francia nelle *pièces à sauterie*, l'opera semiserie presentava all'epoca di Rossini convenzioni esattamente definite: dramma a lieto fine dove l'innocente, ingiustamente condannato, veniva sottratto in extremis alla pena capitale, e il ribaldo persecutore umiliato. L'ambientazione mostrava costantemente un conflitto tra un mondo feudale di aristocratici (nella *Gazza ladra* sostituito da arroganti detentori del potere) e un mondo popolare, quasi sempre di contadini. Luoghi deputati erano la piazza del villaggio, con in vista il castello o il palazzo del nobile prepotente, e la prigione. Nella *Gazza ladra* la mescolanza di elementi comici e popolari schi con quelli drammatici mostra una netta prevalenza di questi ultimi, per cui l'opera raggiunge l'acme e il suo significato ultimo nella grande 'Scena del giudizio' e nella successiva 'Marcia funebre', precedenti l'obbligatorio finale lieto belcantistico. Considerati gli altissimi risultati drammatici e musicali raggiunti in quest'opera, certo fra le più valide di Rossini, l'accezione "semiseria" più che una commistione di comico e di serio va intesa qui come riferita a una vera e propria opera seria ambientata nella realtà quotidiana anziché nell'Olimpo e nella Storia. La presenza del lieto fine e di personaggi di basso profilo, taluni che sfiorano il grottesco, non basta ad alterarne la cifra di fondo. La vicenda nata da un fatto di cronaca, riassumibile in poche

frasi, sembrerebbe troppo debole per sostenere l'enorme costruzione musicale che Rossini vi erige intorno: l'apporto di elementi fiabeschi e naturalistici, la proiezione di piccoli fatti a situazioni-simbolo, la presenza di forze arcane, la perentoria affermazione di sentimenti esemplari la innalzano a storia di costume. La fragilità della dialettica Bene-Male viene arricchita da un coerente alternarsi di motivi espressivi molto differenziati: la corda tragica, subito introdotta dai minacciosi tamburi della sinfonia si attenua nella malinconica, che accompagna l'amore contrastato di Ninetta e quello dolce e segreto di Pippo; la patetica, sottolineata dai forti recitativi strumentati che scandiscono l'angoscia di Fernando, lascia spazio alla buffa che sferza i mediocri, l'autorità tracotante, e una società che subisce sino all'ingiustizia.

Il libretto di Giovanni Gherardini stempera con proprietà letteraria e funzionale progressione drammatica un soggetto dove il lieto fine, affidato al caso, non vuole cancellare il pessimismo di fondo. Con una prima redazione di questo libretto, intitolata *Avviso ai Giudici*, Gherardini aveva partecipato al concorso bandito dall'impresa dei R.R. Teatri di Milano per un dramma per musica, ricevendone un convinto elogio da Vincenzo Monti. Il libretto, secondo Radiciotti, era stato poi offerto a Ferdinando Paër, che non volle musicarlo. Rossini invece fu subito entusiasta di questa storia tratta dal dramma francese *La Pie Voleuse*, un "mélo-historique" (basato cioè su un fatto che si riteneva realmente accaduto) di T. Badouin d'Aubigny e Louis-Charles Caigniez, rappresentato per la prima volta al Théâtre de la Porte Saint-Martin di Parigi il 25 aprile 1815. Anche Stendhal, nella sua *Vie de Rossini*, cap. XXII, conferma che la povera servetta innocente fu impiccata a Palaiseau, aggiungendo che per ricordare l'errore giudiziario fu istituita una messa, detta *Messe de la Pie*. Per comprendere i motivi di una sentenza che appare sproporzionata al delitto, si deve ricordare che la vicenda si svolge nel più nero periodo della Restaurazione seguita all'esaurirsi della rivoluzione francese. Secondo una legge reazionaria e biecamente classista, la pena capitale poteva applicarsi anche per il solo furto quando a commetterlo fosse stato un servo ai danni del padrone.

La gazza ladra ebbe un successo enorme

A pagina 8: il soprano Teresa Giorgi-Belloc, prima interprete del ruolo di Ninetta ne *La gazza ladra*. Incisione di A. Conti. (Milano, Museo Teatrale della Scala).

In questa pagina: il basso Filippo Galli nel ruolo di Fernando (di cui fu il primo interprete) ne *La gazza ladra*. Incisione di J. Parent. (Napoli, Collezione S. Ragni). (Foto Massimo Velo).



Galli, ruolo di Fernando.

(Gazza Ladra)

sin dal primo apparire: nonostante la stagione avanzata a Milano se ne dette- ro ventisette repliche dopo la prima del 31 maggio 1817, con Rossini al cembalo e cantanti di grande fama nei ruoli principali: Teresa Giorgi-Belloc (Ninetta), Savino Monelli (Giannetto), Filippo Galli (Fernando), Antonio Ambrosi (Podestà) e Teresa Gallianis (Pippo). Come le altre opere di Rossini, anche *La gazza ladra*, che pur circolò a lungo nei teatri europei con un numero impressionante di rappresentazioni, conobbe l'oblio. Quando l'opera tornò a Parigi nel 1867, al Théâtre-Italien, protagonista Adelina Patti, il vegliardo Rossini che viveva a Passy ebbe l'amarezza di leggere questi giudizi, in una recensione di Eugène Tarbé su *Le Figaro* del 4 marzo 1867: «La représentation de la *Gazza ladra*, plusieurs fois annoncée, a eu lieu hier soir. Lorsque de longues années ont séparé des amis, ceux-ci sont heureux de se revoir et cependant surpris de se retrouver si vieillis. Est-ce le sentiment éprouvé par le public qui a rejailli sur les artistes? Ou est-ce au contraire, la froideur de ceux-ci qui a glacé le public?... La *Gazza* n'est plus à sa place dans le répertoire moderne. Il eût mieux valu la laisser dormir où elle était et ne pas enlever à ses admirateurs les illusions qu'ils avaient conservée sur elle. Il fallait surtout ne pas la donner dans des conditions si désastreuses; en somme, le Théâtre-Italien n'y était pas condamné, et il aurait dû comprendre son absolue incapacité à sortir du répertoire courant». Una dura critica. Né vale la consolazione che in quelle stesse colonne il Tarbé stronca anche il *Don Carlos* di Verdi, presentato a Parigi proprio in quei giorni, definendolo: «... profondément ennuyeux. Voilà le cri général, et on aura beau dire, on ne me fera jamais avouer que le genre ennuyeux soit le dernier mot de l'art».

Sinfonia

La Sinfonia della *Gazza ladra*, oltre che una delle più belle, è certamente una delle più popolari. Le dimensioni monumentali, il rutilare di una strumentazione ricchissima, la qualità dei temi e degli sviluppi ne fanno un insuperato modello. Nell'immaginazione dell'ascoltatore che non conosce la vicenda dell'opera, essa viene generalmente pensata come una composizione di genere comico: una storia incentrata su una gazza che ruba oggetti luccicanti non può che essere

gioiosa. In realtà la Sinfonia ha significati gravi e dolorosamente evocativi e costituisce la prova incontestabile che Rossini considerava gli aspetti tragici di quest'opera assai più importanti di quelli giocosi. Componendo la sinfonia dopo aver terminato l'opera, Rossini la impostò unicamente sui temi che contrassegnano le scene drammatiche, i momenti più disperatamente emotivi. Già i tamburi dell'inizio, che si inseguono o si compongono con suggestivo effetto stereofonico, rappresentano un minaccioso avvertimento che potrebbe essere altrimenti inteso da chi non conosce l'opera, tanto più che essi introducono un tema solenne, largamente coinvolgente:



Nel contesto dell'intera opera, il significato del rullo iniziale appare indubitabile: il tamburo ricompare in ogni scena dove si consuma l'ingiustizia della sopraffazione nei confronti di Ninetta, sicché il suo ossessivo cadenzare si configura come un vero e proprio leitmotiv. Il sordo rintonare evoca una forza che travolge ottusamente il diritto e la ragione. Ecco dunque i tamburi scandire freddi ritmi militari alla conclusione del processo inquisitorio, nel Finale Primo; e poi ancora nell'Aria del Podestà del secondo atto, quando il procedimento si fa istruttorio; e ancora nella scena del carcere quando Ninetta si abbandona a un pianto disperato nelle braccia di Pippo; nella grande 'Scena del giudizio', dove viene pronunciata la sentenza di morte; nella 'Marcia funebre' che accompagna la fanciulla al patibolo. In questa luce anche la possente introduzione a piena orchestra, che costituisce la prima sezione della Sinfonia, appare dura e violenta rappresentazione di una forza oppressiva, monumento solenne e tetro, innalzato a un'Autorità disumana, piuttosto che il festoso avvio di una storia divertente a cui tante interpretazioni ci hanno abituato. Il tema che dà inizio all'*Allegro*

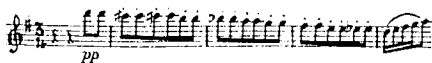


sembra creato per perpetrare l'equivoco, giacché la sua natura si presta a una lettura gioiosa e scintillante, quasi danza paesana. Nella scena della prigione del secondo atto - la pagina più emotivamen-

te pregnante dell'intera opera, la più dolorosamente espressiva - questo tema contrappunta invece il delirio di Ninetta, il solo momento di debolezza e disperazione. Anche nella Sinfonia, dunque, questo tema dovrà trovare la struggente tenerezza del ricordo, la malinconia della vita che fugge. Dopo l'esplosione del primo *fortissimo*, la cui natura violenta viene precisata dal procedere omofonico dei tamburi che marcano la struttura ritmica, si passa al secondo tema introdotto da una lunga cadenza di espressivi accordi tenuti dei fiati, pausa di riflessione che prepara la triste dolcezza del nuovo episodio melodico, sospeso fra l'interrogativo del clarinetto e dell'oboe (brunito, nella ripetizione dal velluto dei violoncelli):



e la misteriosa risposta dell'ottavino che snocciola una gelida cascata di perle:



Da questi oscuri fremiti della coscienza parte il grande *crescendo* centrale che conduce al *climax* della Sinfonia. Esso è impostato su una breve formula ritmica, scandita dal timbro distaccato del tamburo, ed è la pura e semplice trasposizione della sezione centrale dell'Aria del Podestà con Coro, nel secondo atto, dove si prepara la condanna a morte del protagonista:



La Sinfonia segue lo schema archetipo: ritorno del tema iniziale alla dominante; ripresa della seconda idea, introdotta subito dopo la riesposizione del primo tema, con processo di abbreviazione rispetto alla prima volta; ripetizione del *crescendo*, che porta a una folgorante Coda, conclusione mozzafiato di un pezzo sinfonico di valore assoluto.

N. 1 Introduzione

L'Introduzione stabilisce un netto contrasto col clima drammatico della Sinfonia e rappresenta un esemplare modello di quel descrittivismo d'ambiente di cui Rossini è maestro. Qui tutto è luce e movimento, tutto risuona dei ritmi della

vita quotidiana, al contatto con un paesaggio terreno e materico. I tanti personaggi minori dell'opera vengono presentati in modo insolitamente accurato: a ciascuno tocca una sortita 'a solo', una 'cavatina' (come Rossini intitola quella di Lucia), l'opportunità di definire il carattere e la funzione che rivestirà nella storia che sta per cominciare. Anche la Gazza fa sentire la sua voce: animale quasi domestico, confuso con gli altri che razzolano, dispettosa, giocherellona, non ancora assunta alla funzione di *deus ex machina*, arbitro del destino di Ninetta. Poiché la vicenda non è ricca di colpi di scena né presenta, per la qualità di protagonisti non coturnati, occasioni per celebrare affetti esaltanti, Rossini sente la necessità di valorizzare al massimo i personaggi di contorno, cosicché essi compongano un affresco che acquisti nella coralità ciò che perde nell'apporto del singolo, diversamente da quanto avviene nell'opera seria dove i protagonisti, eroi e semidei, attirano tutta l'attenzione, riservando ai comprimari ruoli anodini. L'Introduzione ha la dimensione di quelle che troveremo nelle maggiori opere del periodo napoletano dell'aurea maturità e lascia intuire che la struttura complessiva dell'opera giungerà a esiti formali di inaudito sviluppo.

L'esplosione iniziale proietta l'ascoltatore in una gioiosa atmosfera che l'ironico sberleffo del clarinetto vena di sarcasmo. La varietà degli incisi ritmici, alternantisi fra disegni ternari e binari, imprime un movimento frenetico. Le prime frasi solistiche sono per Pippo, in dialogo col Coro e con la Gazza, la singolare protagonista dell'opera. Pippo era stato in origine pensato come tenore. Dopo la battuta 201 Rossini cambia idea: cancella la prima stesura e sul pentagramma sottostante ne riscrive la parte, anche leggermente modificandola, in chiave di soprano. Quando *La gazza ladra* verrà presentata a Napoli, concertata dallo stesso Rossini, il ruolo di Pippo in questa Introduzione verrà cantato da un secondo personaggio, chiamato Cecchino. Il cambiamento è stato fatto per consentire alla grande Pisoni, che per stima e amicizia con Rossini aveva accettato di interpretare il non grande ruolo di Pippo, di presentarsi adeguatamente con un'aria di sortita che il Maestro aveva appositamente arrangiato per lei al posto dell'originario Brindisi con coro. Quando l'opera andrà a Parigi nel 1821, assente Rossini, il ruolo di Pippo (diventato Pe-

tit Jacques) torna ad essere cantato da un tenore, lezione che ancora si ritrova in qualche edizione francese dello spartito. E poi la volta di Lucia, tipico ruolo di mezzosoprano, che intona una 'cavatina' di notevole rilevanza vocale, dove alla cantabilità del tema si alternano figure di agilità, elementi che definiscono alla perfezione il duplice carattere di questa donna, burbera e autoritaria ma fondamentalmente buona e umana. Quanto alla successiva sortita di Fabrizio, ruolo baritonale di carattere, nessuna musica potrebbe meglio descrivere questo personaggio *di terra*, che alla iattanza del padrone preferisce l'aperta cordialità, favorita dalle propensioni bacchiche. La bella trovata di inserire già nell'Introduzione l'inconscia profezia della Gazza, che anticipa la soluzione positiva della storia, conferisce funzione astratta e simbolica a questa presenza inconsueta. La 'stretta', uno scatenato *Allegro con brio* in 6/8, è pagina degna di concludere un Finale Primo e riconferma l'importanza attribuita da Rossini a questa apertura.

Recitativo "Dopo l'Introduzione"

I recitativi della *Gazza ladra* non sono stati composti da Rossini, che li ha affidati a un collaboratore, probabilmente il Maestro al cembalo Vincenzo Lavigna. Rossini interviene direttamente in pochi casi per correggere, modificare, aggiungere e togliere, ma la modestia di questi interventi autografi non è tale da modificarne la cifra espressiva. Il ricorso al recitativo secco in un'opera di questa importanza trova giustificazione nella consuetudine che prescrive tale tipo di recitativo per le opere di genere comico e semiserio. Rossini (come già Mozart nel *Don Giovanni*) non esita ad abbandonare la tradizione nei momenti tipici dell'azione, quando gli accadimenti imprimono una svolta drammatica: il N. 6 Recitativo e Duetto Ninetta-Fernando e il N. 8 Scena e Terzetto dell'atto primo sono preceduti da splendidi recitativi strumentati; e così il N. 12 Duetto Ninetta-Pippo e il N. 18 Aria di Fernando del secondo atto.

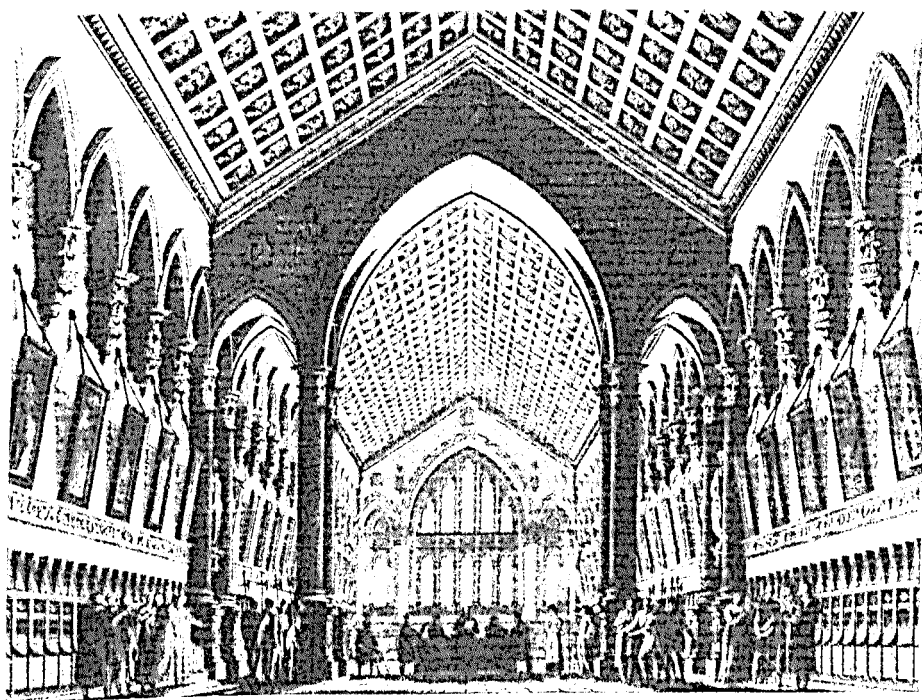
N. 2 Cavatina Ninetta

La Cavatina di Ninetta è un'aria bipartita che si attaglia perfettamente al personaggio. La dolcezza degli spunti melodici intercalati dagli arguti commenti del clarinetto e del corno e riscaldati dal con-

trocanco dei violoncelli, subito fanno intendere che arriva una giovinetta innamorata, di semplici e buoni sentimenti. La *cabaletta*, teneramente affettuosa, non riverbera i lampi dell'acrobatisma fatale riservato a regali eroine, ma trascorre fresca e cordiale come le emozioni di Ninetta. Il virtuosismo, che pur non manca, viene frenato da una essenza melodica che obbliga a una tenuta espressiva, a un controllo tecnico più difficile a conseguirsi di tante spericolate figure di mozziati. La Cavatina presenta una tessitura ambigua, incerta fra quella del soprano e quella del mezzosoprano, ambiguità che si accentua nella *cabaletta*, dove i passaggi vocalizzati gravitano in zona centrale, e salti e scalette discendenti al Si grave tendono deliberatamente a dar rilievo al registro basso. In una delle celebri serate musicali che raccoglievano nel suo salotto alla Chaus-sée d'Antin il meglio dell'intelligenza e dell'arte, partecipò Giuseppina Vitali, allora all'inizio di carriera. Fra i pezzi cantati in quell'occasione dalla Vitali vi fu questa Cavatina di Ninetta. Rossini ne fu tanto soddisfatto che volle comporre una serie di variazioni e cadenze espressamente per la sua voce. Queste variazioni offrono un raro esempio di come Rossini intendesse modificare le sue melodie vocali: non soltanto nel *da capo* della cabaletta, ma anche nella ripresa della prima sezione dell'aria, con relative cadenze conclusive. La ricchezza delle fioriture introdotte lascia ben trasparire quali fossero le propensioni del Maestro nei confronti di questa prassi esecutiva. Il manoscritto è datato *Paris 6 mai 1866*, il che dimostra che ancora poco prima della morte, cinquant'anni dopo la composizione della *Gazza ladra*, quando ormai il mondo del belcanto aveva ceduto il passo agli empiti canori del romantismo, Rossini riteneva indispensabile per la sua musica ricorrere agli artifici del *chant orné*. Una chiara risposta per quanti pensano che egli fosse contrario a tali interventi, fraintendendo le contestazioni al loro abuso indiscriminato; e anche per coloro che giudicano esaurita la loro funzione col tramontare dell'epoca che li ha espressi.

N. 3 Cavatina Isacco

Anche a questo personaggio tocca un'aria e cabaletta, di proporzioni modeste ma di contenuto significativo. Il canto di Isacco si articola, sino alle cadenze fina-



In questa pagina: Alessandro Sanquirico: 'Tribunale del Podestà', scena per l'Atto II della prima rappresentazione de *La gazza ladra*, Milano, Teatro alla Scala, 1817. (Napoli, Collezione S. Ragni). (Foto Massimo Velo).

A pagina 17: Alessandro Sanquirico: 'Cortile delle carceri', scena per l'atto II de *La gazza ladra* (per una ripresa dell'opera al Teatro alla Scala). (Napoli, Collezione S. Ragni). (Foto Massimo Velo).

li, su una sola nota, *re*, procedimento che conferisce monotona stanchezza al vecchio imbonitore condannato a esibire un misero repertorio di cianciafruscole. Solo nella minuscola cabaletta la voce si anima, per invitare a comprare e a vendere. Una paginetta che mostra con quale semplicità di mezzi Rossini sappia sbalzare la caratteristica figurina del merciaiuolo, immagine che si imprime nella memoria.

N. 4 Coro e Cavatina Giannetto

Una brillante introduzione del Coro, su un motivo campagnolo fortemente ritmato determina un'eccitata attesa per l'arrivo di Giannetto. La Cavatina, che segue subito con un declamato lento e solenne, attinge nel brusco contrasto la dignità e l'importanza che si addicono a un giovane eroe: una sortita che lascerebbe presagire una statura di uomo e di amante che i comportamenti successivi del personaggio, tormentato dal dubbio sull'innocenza di Ninetta e sostanzialmente indifferente alla sua sorte, provvederanno a ridimensionare. L'aria comun-

que è bella e richiede un canto di larga espansione che pretende nobiltà e vigore d'accenti in una tessitura medio-alta che insiste sul passaggio di registro. Un nuovo intervento del Coro riporta al clima festoso dell'inizio e dà avvio a una cabaletta di altissimo segno virtuosistico, sospesa nel registro estremo e tirata senza respiro in una girandola di figurazioni pensate per il tipico tenore "contraltino", voce di grazia e di agilità.

N. 5 Brindisi di Pippo

In una prima stesura della partitura, Rossini non aveva previsto questo pezzo. Desiderando offrire un'occasione di spicco a questo personaggio che diviene vieppiù importante col procedere dell'azione, così da ispirargli le pagine più commosse dell'opera (il Duetto con Ninetta del secondo atto!), Rossini aggiunge questo Brindisi, da inserire dove normalmente ha luogo la presentazione dei personaggi principali. Il Brindisi di Pippo si ambienta nel clima di festa popolare che pervade la prima parte dell'opera, al quale aggiunge l'apporto di due

fresche e deliziose danze paesane, affidate la prima al clarinetto solista e la seconda al flauto. L'orchestra e il coro ripetono un ridanciano *refrain* dopo ogni strofa di Pippo e dopo ogni danza campestre, sino a quando un brusco accordo di settima di dominante interrompe il girotondo e invita a un gioco pazzerello di parole senza senso, lanciate su un motivo dal meccanico ritmo interrotto da accenti asimmetrici:



Questa filastrocca di sapide parole in libertà costituisce un esempio di quel gusto per il *nonsense*, per il gioco astratto e fantastico, componente tipica e originale dell'emblematico messaggio rossiniano, qui teatralmente giustificata dagli effetti del vino che scorre. La tessitura di Pippo gravita nella zona centro-bassa, tipica del contralto: in questo Brindisi affronta colorature complesse, ma nel resto della parte evita la scrittura acrobatica limitandosi principalmente a un canto ornato e fiorito.

Quando nel 1818 allestì *La gazza ladra* a Pesaro, in occasione dell'inaugurazione del nuovo teatro d'opera (oggi Teatro Rossini), Rossini tagliò questo brano e lo sostituì con un *Recitativo e Aria di Pippo* da eseguirsi dopo il N. 8 Scena e Terzetto: si tratta della Cavatina di Clarice nel primo atto de *La pietra del paragone* (Milano, Teatro alla Scala, 26 settembre 1812), trasposta qui con lievi modifiche. Nell'anno successivo Rossini presentò *La gazza ladra* a Napoli, con la celebre Rosmunda Pisaroni nel ruolo di Pippo. Come già detto, per lei introdusse una cavatina di sortita adattando un nuovo testo all'aria di Siveno «Pien di contento in sen» tratta dal primo atto del *Demetrio e Polibio* (Roma, Teatro Valle, 18 maggio 1812), preceduta da un recitativo strumentato di nuova composizione, di cui si conserva l'autografo a Napoli.

N. 6 Recitativo e Duetto Ninetta Fernando

Da questo punto, con brusco, imperioso gesto drammatico, l'opera cambia registro. Le situazioni d'opera seria perdono in aulica magniloquenza quanto acqui-

stano in dolente verità. L'ostinato rifiuto di Ninetta, la sua dignitosa reticenza hanno un sapore, una credibilità che invano cercheremmo nelle paludate eroine del melodramma tragico. Il Recitativo è accompagnato dai soli archi, che commentano con bruciante asciuttezza di formule il drammatico racconto del fuggiasco Fernando. Il Duetto respira subito l'intensa emozione di una frase dei soli fiati e si avvia ai traguardi drammatici col palpitante disegno dei violini primi, che rende al meglio l'agitazione di Ninetta:



Le parole «E pur di speme un raggio» riconducono a un lirismo aperto alla speranza



e il verbo «brillar» favorisce l'onomatopeica accensione dell'immagine vocale:

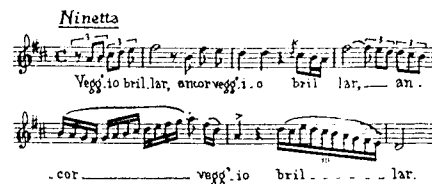


figure riprese identiche da Fernando su un testo che non contrasta con l'ispirazione originaria. Segue un tenero *Andantino* "a due" - «Per questo amplesso, o padre (o figlia)», che solletica la miglior vena lirica di Rossini; il canto disteso si alterna a un quieto inseguirsi di figurazioni arpeggiate che sciolgono la tensione emotiva in un tenerissimo singhiozzare capace di avvicinare padre e figlia più di qualsiasi espansione melodica:



L'arrivo del Podestà ripiomba i due nell'agitazione. Le parole «io tremo, pavento» danno origine a un altro episodio di carattere onomatopeico dove il tremolo degli archi e i gemiti dei legni comunicano brividi di un terrore che monta sino a confondersi con l'immagine della tempesta evocata «Il nembro è vicino, tremendo destino, mi sento gelar!».

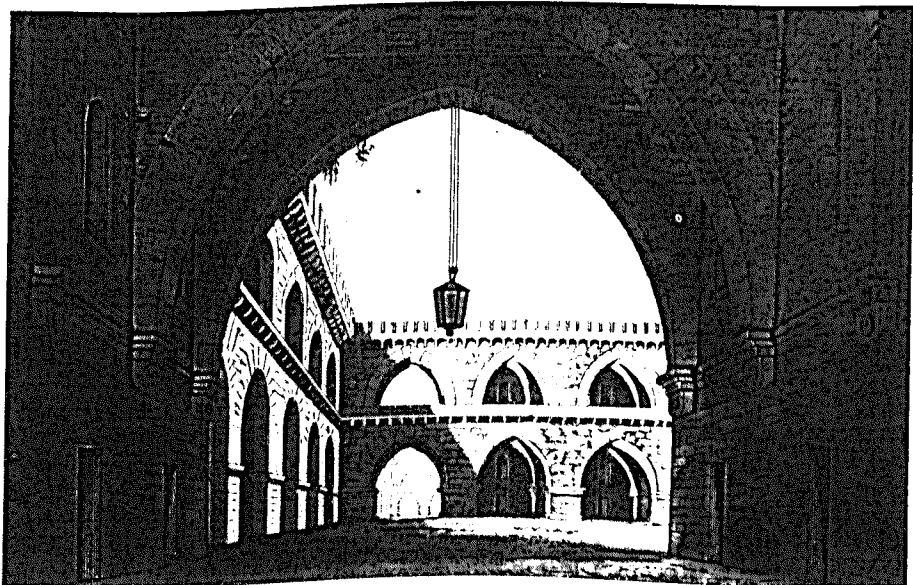
N. 7 Cavatina Podestà

Dall'agitazione del Duetto si passa direttamente allo stridente contrasto della Cavatina del Podestà: con geniale intuizione Rossini si è rifiutato di interrompere la tensione drammatica col recitativo secco previsto dal librettista e dalla consuetudine. La Cavatina è una tipica aria bipartita di genere buffo e descrive a meraviglia la goffaggine dell'attempato seduttore, convinto che la posizione privilegiata gli assicuri un facile successo. Il formulario comico non disdegna il ricorso alla contraffazione del falsetto («No, non posso... ohimé non voglio...») e all'irresistibile pirotecnia del sillabato («E poi che in estasi di dolce amore»), ma la qualità si mantiene su un alto livello di caratterizzazione psicologica e mai rasenta la volgarità. All'interprete vengono richiesti, insieme a un robusto cantare, elasticità e virtuosismo - qui preferito allo stile sillabico che Rossini abitualmente riserva ai suoi buffi - che spaziano dal grave all'acuto, in una misura che esclude la mediocrità e ascrive quello del Podestà fra i ruoli destinati a entrare nel-

la leggenda.

N. 8 Scena e Terzetto

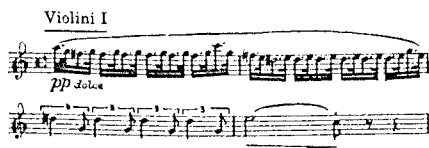
La scena introduttiva, di grande efficacia, alterna nell'accompagnamento i soli archi al *tutti* dell'orchestra. Il Terzetto è un blocco di oltre quattrocento battute ed esemplifica splendidamente cambiamenti stilistici destinati a influenzare profondamente la storia dell'opera italiana. Per dar tempo a Ninetta e Fernando di riprendersi dalla paralisi del terrore, Rossini inizia il Terzetto con un severo *Mae-stoso*, in luogo del consueto *Allegro*. La sospensione drammatica si protrae in una serie di approcci imbarazzati, sino a che ciascun personaggio si apparta nella riflessione del *cantabile* «Oh Nume benefico». I tre protagonisti espongono la medesima, ampia frase melodica dove il virtuosismo si carica di espressione seguitando poi con la polifonia dello stile imitativo: un modello tipologico frequente per Rossini, che qui attinge dimensioni e felicità tali da giustificare la popolarità di questo brano all'epoca sua. L'*Allegro* che segue porta all'incandescenza la tensione: Ninetta, in un passaggio di canto sillabato (una nota, una sillaba) risponde con toni fieri e sprezzanti alle profferte del Podestà; Rossini mantiene in tempo di *Allegro* i «fra sé» che avrebbero dovuto trovar posto nell'episodio centrale a tempo lento preteso dalle consuetudini. Dopo l'invettiva «Vituperio, disonor!», l'azione si sospende su un pedale di *la minore* di intensa emotività,



prima di sciogliersi in una stretta folgorante che richiede agli interpreti straordinaria padronanza del canto semisillabico (due note vocalizzate per ogni sillaba), il più adatto a produrre l'agilità di forza indispensabile a rendere l'estrema agitazione della scena. È alla fine di questa che Rossini fa comparire la Gazza per rubare la posata che perderà Ninetta: senza alcun commento musicale specifico; intervento sovranaturale evocato dalle furie scatenate nello scontro delle passioni.

N. 9 Finale Primo

Il gigantesco, quadripartito Finale Primo sviluppa, con tecnica da vero e proprio classico del "giallo", l'interrogatorio di Ninetta da parte di un Podestà deciso a vendicare l'oltraggio ricevuto. Tutta la prima parte, in *do maggiore*, avanza al ritmo serrato di un tema dei violini primi di allucinata eccitazione



alternato con un secondo, alla dominante, *sol maggiore*, ansimante e carico d'attesa:



Accompagnati da un allusivo risuonare di ottoni, gli astanti aggiungono divertiti commenti, che presto si muteranno in preoccupate esclamazioni. E poi la volta di un episodio vocale condotto sul ritmo giambico degli archi:



dove tutti oppongono un canto sempre più preoccupato all'ostinato furore del Podestà. Si giunge così alla seconda sezione, *Allegro, mi bemolle maggiore*, dove una musica elusiva e turbata marca l'entrata di Isacco. Nella terza, *Andantino, la bemolle maggiore*, i protagonisti esprimono l'angoscia che attaglia il cuore con una larga e commossa frase melodica.

Infine la minacciosa ricomparsa del tamburo introduce la 'stretta' conclusiva, nel ritrovato *do maggiore*, che propone agli

interpreti vocali una ostinata sequenza di canto sillabato e semisillabato di grande forza, e agli strumentisti una serie di difficilissimi passi imperniati sulla tecnica dello staccato.

Atto Secondo

N. 10 Duetto Ninetta-Giannetto

L'incontro fra i due giovani risveglia la dolcezza dell'amore con una melodia carica di pathos.

Le voci si uniscono nei consueti andamenti omoritmici a terze e seste passando poi all'onomatopeica trasfigurazione di uno sconsolato pianto infantile, pagina di alta ispirazione:



Il sopraggiungere di Antonio, il carceriere dal buon cuore che annuncia l'arrivo del Podestà, dà luogo a una stretta dove l'ossessivo ritmo militaresco di corni e trombe sprigiona irrefrenabile agitazione, espressa con un canto sillabico di forza. Forse anche per la difficoltà dell'*Allegro* conclusivo (Giannetto canta *do diesis* sovracuti presi di salto!) questo Duetto risulta tagliato in molte fonti musicali e libretti.

N. 11 Aria Podestà

Appuntamento canonico dell'opera semiseria è la *Scena del Giudizio*, dove l'innocente viene condannato a morte fra la costernazione dei presenti. Nella *Gazza ladra* le scene del giudizio sono addirittura due: uno istruttorio, in questa Aria del Podestà con coro, l'altro pubblico e spettacolare nel gigantesco Quintetto che seguirà. Il Podestà si presenta a Ninetta con un fiorito cantabile, col quale ritenta di far breccia nel suo cuore. La melodia esagera gli empiti amorosi per tratteggiare una figura untuosa e sgradevole di seduttore. Il richiamo delle guardie, che cercano il Podestà per condurlo a testimoniare dinanzi ai giudici, trasforma il corteggiamento in un concitato dialogo. Il Podestà sfoga in una fu-

ribonda cabaletta impostata sul canto semisillabico e proseguita nel più spericolato virtuosismo belcantistico, la rabbia per il rifiuto reiterato. Nella sezione che conduce alla ripresa della cabaletta, Rossini mette a segno una delle più indovinate intuizioni drammatiche e nello stesso tempo conferisce all'opera un prezioso elemento strutturale legando in discorso unitario sia l'impiego del tamburo, di cui si precisa definitivamente il valore emblematico, sia il richiamo all'orecchiabilissimo spunto del *crescendo* della Sinfonia, citazione normalmente confinata nei Finali Primi.

N. 12 Recitativo e Duetto Ninetta-Pippo

Rossini ha sempre dimostrato particolare predilezione per i duetti fra personaggi femminili. Questo fra Ninetta e Pippo annovera le pagine più toccanti dell'opera, dense di patetismo commosso e di struggente malinconia. Molto originale la parte centrale, dove Ninetta espande il suo canto dolce e triste sopra un arduo e commosso arpeggiare di Pippo:

Musical score for Ninetta and Pippo. Ninetta's part is a melodic line with lyrics "Mi ca do no le". Pippo's part is a more rhythmic, arpeggiated line with lyrics "Mi ca do no le la. la. cri me, mi ca do no le la."

Come nella precedente Aria del Podestà, Rossini sottolinea in modo sorprendente la sezione di collegamento fra l'*Andantino Pastoso* iniziale e l'*Allegro* conclusivo, sezione che normalmente ha funzioni eminentemente pratiche e che qui assume rilievo eccezionale: viene esposto, senza cambiamenti, l'*Allegro* della Sinfonia, dall'inizio sino a tutto il primo episodio *fortissimo*, cioè le prime ottanta battute. Sopra questo significant episodio musicale Ninetta scandisce un franto recitativo sillabico, in gran parte articolato su una nota ribattuta, alla maniera dello *Sprechgesang*.

Per questo Duetto Rossini ha scritto una lussureggiante cadenza conclusiva della prima sezione, *Allegretto Pastoso*, in occasione della già ricordata ripresa parigina, del 1867, protagonista Adelina Patiti:

Musical score for Ninetta and Pippo. It shows three systems of music. The first system has lyrics "Sam Pippo (Sem)". The second system has lyrics "rall". The third system has lyrics "pre o gnor".

La cadenza è esemplare per aderenza al momento espressivo e per l'abile sfruttamento delle due voci femminili. Essa però tradisce venature romantiche estranee all'apollinea classicità del Duetto. È un esempio interessante per comprendere le perplessità dell'interprete nei confronti di cadenze e variazioni tramandate. Si ha qui una cadenza autografa molto bella che si muove in ambito espressivo posdatato, non in linea con la cifra espressiva dominante.

N. 13 Scena ed Aria Fernando

L'Aria non è delle migliori, anche se il serrato disegno a quartine alternantesi fra i violini primi e secondi, che accompagna il canto di Fernando per tutta la prima parte, conferisce una tensione senza respiro. Una vigorosa perorazione conduce a una cabaletta, degna delle virtù canore di Filippo Galli, senza tuttavia superare il livello del buon mestiere, anche nella lunga, insistita perorazione finale. Nell'autografo, le pagine di questa *Scena ed Aria* sono state ripiegate, ciò che fa pensare che in qualche rappresentazione, essa sia stata omessa.

Più di una fonte musicale e letteraria contiene un'aria per Fernando che viene a sostituire quella originale. L'Aria è stata composta a Napoli per il debutto di Filippo Galli al teatro di San Carlo, nell'estate del 1820, ed è sicuramente di Rossini anche se non se ne è ritrovata una lezione autografa. L'Aria è molto bella e tocca vertici espressivi d'alta drammaticità: col passar del tempo sostituì sempre più frequentemente quella originale, finendo col soppiantarla definitivamente. La tessitura molto acuta la colloca in ambito vocale baritonale, ac-

NELL' APERTURA DEL NUOVO TEATRO DI PESARO

SI RAPPRESENTERA' IL MELODRAMMA SEMISERIO

LA GAZZA LADRA

MUSICA DEL CELEBERRIMO SIGNOR GIOACCHINO ROSSINI
RIFORMATA, E DIRETTA DA LUI MEDESIMO

PERSONGGI

FABRIZIO
LUCIA
GIANNETTO
NINETTA
FRANCO
GOTTARDO
PIPO
IS. R. CO
ANTONIO
GIORGIO
ERNESTO
IL PRETORE
GREGORIO

ATTORI

SIG. MICHELE CAVARA
SIG. CAMILLA GUIDI VANNINI
SIG. ALBERTO CARIONI
SIG. GIUSEPPA RONZI DE BEGNIS
SIG. RANIERO REMORINI
SIG. GIUSEPPE DE BEGNIS
SIG. ANNA FERRARI
SIG. AGOSTINO GENTANONE
SIG. FRANCESCO RANZI
SIG. N. N.

I Coristi saranno in Numero di Dodici
MAESTRO AL CANTATO SIGNOR LUCIANO FONTANA

SI RAPPRESENTERA' IL DILLO SERIO CHE PORTA PER TITOLO

LA VENDETTA D' ULISSE

COMPOSTO, E DIRETTO DAL RINOMATO SIG. LORENZO PANZERI

Primi Ballerini Serj a perfetta vicenda estratti a sorte

SIG. LUIGI ASTOLFI, SIGNORA TERESA LUZZI, SIG. GAETANO DIANI, SIG. ADRIEN HEINTZ

Primi Grotteschi a perfetta vicenda

SIG. ANTONIO ALLEVA, SIG. FRANCESCO RAMACINI, SIG. LUIGI PANZERA, SIGNORA GIUDITTA TOFANI RAMACINI, SIG. AGNESE AICHINO

Primi Ballerini di mezzo carattere

SIG. MARIETTA BUDONI, SIG. PIETRO BUSSET, SIG. MARIA LUIGIA PONZONI

Primo Ballerino per la Partì

SIG. LORENZO PANZERI SUD.

Ballerini per la Partì

SIG. GIUSEPPA ROMANO, SIG. CAROLINA RONZI

Ballerini di Concerto

UOMINI

Sig. Giuseppe Mosetti
Nicola Geli
Giuseppe Orologini
Stefano Plomer
Filippo Marcorio
Giuseppe Davioner

Gastone Olandini
Massimiliano Borgioni
Francesco Valentini
Salvatore Marchesi
Gastone Zanetti
Domènico Guidici

DONNE

Sig. Giovanna Gentili
Carolina Federici
Isabella Michelini
Teresa Pagliani
Vincenza Pisanelli
Antonia Pavoni

Teresa Plomer
Maria Onloggeri
Luigia Bergoni
Maria Vareschi
Rosa Braschi
Clementina Lucchini

Con Numero Sessanta Figurelli, ed Otti Ammirati

ORCHESTRA

Primo Violon

SIG. BENEDETTO GALLI

Primo Flauto

SIG. ANTONIO VALENTINI

Primo Oboe

SIG. IPPOLITO BIASI

Primo Clarinet

SIG. FILIPPO BIASI

SIG. A.

SIG. A.

SIG. A.

SIG. A.

SIG. A.

SIG. A.

SIG. A.

SIG. A.

SIG. A.

SIG. A.

SIG. A.

SIG. A.

SIG. A.

SIG. A.

SIG. A.

SIG. A.

SIG. A.

SIG. A.

SIG. A.

SIG. A.

SIG. A.

SIG. A.

SIG. A.

SIG. A.

SIG. A.

SIG. A.

SIG. A.

SIG. A.

SIG. A.

Primo Violon, e Oboe e Clarinet

SIG. LAUDONIO GEMELLI

Primo Violon del Balli

SIG. GOTTARDO RIGHI

Primo del Secondo a vicenda

SIG. SECONDO RIFINI, SIG. GIUSEPPE EVANGELISTI

Violoncelli e Viuola

SIG. OMIO CAMACCHI, SIG. SERAFINO DONELLI

Secondo del Violon

SIG. NICOLA FRANCESCUCCI

Con R. a Violon

Violon

SIG. SEBASTIANO TUNER, SIG. TERENZIO MARIOTTI

Il Violon del Oboe, e Viola di riccio, a vaga invenzione di proprietà del Sig. Domenico Bolognini Capitalista di Bologna

PIFFIRI DELLO SCENARIO

SIG. VASILE PAOLO LENDRARI, SIG. ANGELO NOSTRIZZI, SIG. ANTONIO BANGUINICO (di Milano)

MALRO ELITI GIANNATTISTA BANGUINICO (di Bologna)

Macchinista Sig. Filippo Ferrari di Cremona

Assistenti Sig. Giuseppe Rabbini

Cantore del Teatro Filippo Siciliani

Spettac. avrà principio il giorno Giugno 1818.

PIZZO DEI BIGLIETTI SERALI.

Per Signori Possidenti, e Ufficiali

Per Signori Mercanti, ed Impiegati

Arti e Mestieri

Biglietti di Orchestra

Biglietti 55.

Biglietti 25.

Biglietti 15.

Biglietti 10.

I Ballerini si faranno per terzo meno dei sopraddetti prezzi.

L' Abbonamento sarà per Numero 24. Riccio.

IN PESARO PRESSO NICCOLO' CAVALLI STAMPATOR CAMERALE.

Manifesto annunciante l'apertura del nuovo Teatro di Pesaro inaugurato nel 1818 con *La gazza ladra* diretta dallo stesso Rossini.

centuando ancor più una tendenza che si manifesta più volte in questo difficile ruolo.

N. 14 Recitativo, Coro e Quintetto

In questa monumentale *Scena del Giudizio*, che eguaglia per ampiezza i Finali Primo e Secondo, il lungo arco drammatico dell'opera giunge al culmine. Il paesaggio agreste viene sostituito coi severi spazi idonei a un rituale inquisitorio perfettamente resi dal Sanquirico che disegna per questa scena, in occasione della creazione dell'opera alla Scala un'immensa navata goticheggiante. Anche i personaggi appaiono trasformati: la fierezza di Ninetta si addice a una regina più che a una fragile ragazza di paese; Fernando, consegnandosi alla giustizia nel tentativo di salvare la figlia, trova accenti di nobiltà che travalicano il suo stato; il Podestà passa dalla goffaggine del seduttore ancillare ai gesti terribili dell'inquisitore; anche la folla partecipa con un'eccitazione estranea alla rassegnata abulia della povera gente. L'evoluzione drammaturgica che conduce a questo Quintetto è emblematica per comprendere il potere trasfigurante della musica di Rossini, capace di creare e far vivere situazioni ben al di là di quelle suggerite dalla logica del libretto e della vicenda.

Il Quintetto si apre con una grave e solenne introduzione dell'orchestra che prepara l'entrata dei giudici: essi innalzano in coro un ammonimento terribile e oscuro, invocando una giustizia difficile da comprendere. Il tono della perorazione è precisato dal suo incipit «Tremate, o popoli!», affermazione francamente eccessiva se la si dovesse riferire ai quattro abitanti del borgo. Ma la musica di Rossini fa il miracolo, e gli ascoltatori vengono trasportati senza alcuno sforzo nel regno degli Assoluti.

Dopo che la condanna viene pronunciata, un *Adagio* arresta il flusso della vita, raggelato dall'orrore. L'*Allegro* che viene a spezzare l'incantesimo di morte spinge finalmente Giannetto a una reazione di protesta. Con una sortita ad effetto, Fernando si presenta al tribunale sperando che il proprio sacrificio valga a salvare la vita della figlia; «Son vostro prigioniero, il capo mio troncato», dove il canto spiegato non rinuncia a un'agilità usata in chiave drammatica. Nell'*adagio* «a cappella» che segna il momento della massima costernazione, Fernando sfoga la sua disperazione con virtuo-

sismi deliranti.

Il ritorno al *Tempo Primo* conduce rapidamente a una frenetica 'stretta', dove la tensione si dissolve in una catartica esplosione di voci e strumenti, lanciati al limite del possibile.

N. 15 Aria Lucia

Nell'autografo le pagine di quest'Aria sono state ripiegate, per escluderla. L'Aria, aggiunta all'ultimo momento è presto scomparsa dalla storia dell'opera. Anche la seconda donna, Lucia, fa sfoggio di un canto ornato ed espressivo che pretende un'interprete di qualità, diversamente da quanto accade nelle tradizionali «Arie del sorbetto» inserite in questa zona dell'opera.

N. 16 Finale Secondo

Un dato che accomuna *La gazza ladra* alle altre opere-testamento, *Semiramide* e *Guillaume Tell*, è l'importanza eccezionale conferita al Finale Secondo, la cui dimensione è pari a quella del Finale Primo, laddove il rapporto è abitualmente da uno a quattro a favore del Primo. Il Finale Secondo si apre con una mahleriana marcia funebre del coro che accompagna al patibolo Ninetta, contrassegnata ancora una volta dal suono lugubre del tamburo. Giunta innanzi alla chiesa, la processione si arresta per consentire a Ninetta di innalzare un'ispirata preghiera, altro appuntamento tipico. La marcia funebre riprende raggiungendo l'acme in un *fortissimo* di straordinaria efficacia per decrescere poi sino a scomparire col dolente corteo. L'*Allegro* che segue, marca un cambio radicale di atmosfera, sottolineato dal suono festoso di campane. Il lieto fine è alle porte, sapientemente rimandato per rendere spasmodica l'attesa (con un'inattesa reazione del Podestà, il cui animo sembra finalmente aprirsi a sentimenti umani, alla scarica di fucileria che potrebbe aver segnato la fine di Ninetta). Infine lo scioglimento, secondo la tradizione belcantistica; ogni personaggio riprende la frase proposta da Ninetta, ultima passerella di virtuosismo canoro, adeguatamente sollecitato da una scrittura vocale esigentissima. Con questi ritornelli Rossini fornisce, come già nel *Finale Secondo* del *Barbiere di Siviglia*, un esempio di come si deve variare una melodia, adattandola alle caratteristiche, non solo vocali, di ciascun personaggio.

Alberto Zedda

Il soprano Giuseppina Ronzi, interprete del ruolo di Ninetta nell'edizione di Pesaro de *La gazza ladra*, 1818. Incisione anonima. (Napoli, Collezione S. Ragni). (Foto Massimo Velo).



GIUSEPPINA RONZI

Gazza ladra: a guide for listening

Alberto Zedda's article "Gazza ladra: a guide for listening" was published on "L'Avant Scène Opéra", n.110, Paris, June 1988. The following are some excerpts.

Whenever Rossini comes to a fundamental turning-point in his artistic development, to a peculiarly significant cross-roads, marking the end of a particular creative cycle, he composes a "different" opera that sums up the various experiences that have led up to this crisis, and we can recognize these special operas by one particular hallmark: their inordinate length. Most of Rossini's operas contain an average of between a hundred and twenty and a hundred fifty minutes of music, but three operas of symbolic value stand out from the rest by nearly doubling this playing time: *Semiramide*, *Guillaume Tell* and *La gazza ladra*. Another feature common to these three "testament operas", apart from their length, is that they are almost entirely composed of new music, with little sign of the self-borrowing and self-quotation so common in Rossini's other works. *Semiramide*, summing up and terminating the "Apollonian" group of opere serie that had begun with *Tancredi*, marks Rossini's final withdrawal from Italian operatic life; *Guillaume Tell*, representing the final model of that "Dionysian" group of operas begun in Naples and taken up again in Paris, working the urge to research and experiment out of his system, dramatically marks his permanent withdrawal from active composing; *La gazza ladra* (*The Thieving Magpie*), the climax to a process of the mingling together of serious and comic elements, is the last opera that he would write for some years to come as "guest composer" for an Italian theatre; in the meantime he had been appointed to the demanding and highly responsible post of Director of the Royal Opera Houses in Naples.

Rossini's early success with musical farces in Venice tempted him to venture into the realm of comique absolu with

L'Italiana in Algeri. This highly successful forward step already hints that dimension and structure will be fundamental to Rossini's restless ambition, together with conscientious care in composition and orchestration, choice of the various vocal types and the importance and difficulty of the principal rôles (written with virtuosi like Filippo Galli in mind and making enormous demands upon the singers), all present in Rossini's opere buffe from the start and placing them in a sphere quite beyond those of his Italian predecessors. He must surely have been assisted in cultivating and developing these ambitions by his study of the operas of his favourite composer, Mozart. In fact, *La pietra del paragone* and, even more, *Il Turco in Italia* reveal a searching for truth, a flowering of disquietening themes, a flickering of psychological subtleties that shift the comic balance from comique absolu more towards comique significatif. This transformation continues in *Il barbiere di Siviglia* and *Cenerentola*; in the Barber, thanks to the intelligence and Aristotelian logic of Sterbini's libretto (after Beaumarchais), realism bursts forth in places with such violence as to turn it into the first example of a commedia di carattere set to music by an Italian composer (unless we consider Mozart an Italian composer, as Hanslick would paradoxically have it); in *Cenerentola* the mixture of the buffo and serio genres (in the comic parts, the irrational alternating of the comique absolu of *Clorinda* and *Tisbe* and the comique significatif of *Don Magnifico* and *Dandini*; in the serious parts, the mingling of the larmoyant of *Cinderella* herself with the sentimental lover Ramiro and the metaphysical Alidoro) is deployed with such untrammelled imagination as to exercise an inexpressible fascination. In the

crucible of Cenerentola we sense Rossini's anxiety to forge the twin antitheses of tragic and comic into one resplendent jewel - this antitheses has been the goal of every great mind that ponders the identity of man. The fusion does not quite take place in Cenerentola and the two genres remain separate and autonomous, though maintaining equal dignity and importance. Rossini will only achieve a perfect fusion of the genres in the semiserio operas, of which Cenerentola could already be considered an imperfect sketch.

Of all his operas belonging to the mixed genre, semiserio, *La gazza ladra* is undoubtedly the one that most nearly achieves the hoped-for fusion. The comic element in *La gazza ladra* endows the characters' feelings with credibility and so humanizes the story as to give it the semblance of real life. Setting the story among those humble folk so beloved of comic opera composers, Rossini manages to make his characters behave in a realistic and convincing manner without ever having to resort to mannerisms suggestive of verismo. Such are the artistic achievements of *La gazza ladra* that we speedily forget mere classifications to admire it as a great tragic opera with a happy ending: in essence, a *dramma giocoso* like the beloved *Don Giovanni* of his favourite, Mozart - a colossal comic opera with a tragic ending.

La gazza ladra, then, belongs to the mixed genre, also called semiserio because it incorporates both tragic and comic elements. Semiserious opera, which developed from the middle of the eighteenth century with the vogue for larmoyant tales, especially in the French *pièces à sauvetage* had already, by Rossini's time, been classified into a rigidly defined series of conventions: a drama with a happy ending, in which the innocent victim, unjustly condemned, should be saved from the scaffold at the eleventh hour and the rascally persecutor punished. The social setting of these operas always dealt with a conflict between a feudal aristocracy (in *La gazza ladra* replaced by arrogant wielders of power) and a world of humble people, nearly always peasants. Inevitable settings included the village square with the tyrannical nobleman's castle or villa in the distance, and the local prison. In *La gazza ladra* the dramatic elements outnumber the comic or folk, and so it

reaches its climax and presses home its message in the great Trial Scene and in the ensuing Funeral March, only to be followed in turn by the obligatory happy ending and relevant *bel canto* display. Considering the great heights reached by Rossini in the dramatic and musical power of this opera, certainly amongst his best, semiserio must here be taken to mean not so much a mixture of serious and comic but rather a true opera seria set in daily life rather than on Mount Olympus or in ancient or modern history. The inclusion of a happy ending and the introduction of certain low characters, some bordering on the grotesque, is not enough to alter its basic nature. The plot based on a news item that could be summed up in very few words might seem too feeble a base to support the enormous musical construction that Rossini builds up on it, but the addition of fairy-tale and naturalistic elements, the inflation of insignificant facts into symbolical situations, the presence of arcane powers and the peremptory declarations of exemplary feelings all raise the opera to the status of a social history. The fragility of the struggle between good and evil is enriched by the continuous contrasting of expressive themes that are greatly differentiated: the tragic note, introduced at once by the threatening timpani in the Overture, modulates into the melancholy note, associated with Ninetta's disapproved-of love for Giannetto and with Pippo's sweet and secret love for her; the pathetic note, underscored by the powerful accompanied recitatives in which Fernando gives vent to his anguish, gives way to the comic note that scourges mediocrities and overweening power, and a society that can placidly accept even injustice.

Giovanni Gherardini's libretto sets forth, with decent literary accomplishment and professional dramatic skill, a story in which the happy ending, brought about by a fortunate accident, is not meant to make us overlook the basic pessimism. Gherardini had already submitted an earlier version of the libretto, entitled *Avviso ai giudici* (A Warning to Judges), in a competition for an opera libretto, organized by the directors of the Royal Theatres of Milan and it had been warmly praised by Vincenzo Monti. According to Radiciotti, the libretto was then offered to Ferdinando Paer, who refused to set it. Rossini, on the other hand, was immediately taken by the story,

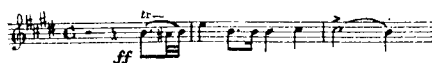
based on the French play *La Pie Voleuse*, a mélo-historique (that is, based upon an incident supposed to have actually taken place) by T. Badouin d'Aubigny and Louis-Charles Caigniez, first performed at the Théâtre de la Porte-St.-Martin in Paris on the 25 April 1815. Stendhal, too, in chapter XXII of his *Life of Rossini*, confirms that the poor innocent serving-wench had been hanged at Palaiseau, adding that a Mass had been instituted to commemorate this injustice, called the *Maggie Mass*. In order to understand why so petty a crime should be punished by death, one has to bear in mind that the story takes place in the blackest period of the Restoration, when the French Revolution had worn itself out. According to a reactionary and perversely classist law, capital punishment could be applied for a mere theft, when this had been committed by a servant against his master's property.

From the very first performance, *La gazza ladra* enjoyed enormous success: although it was produced at the tail-end of the season, twentyseven repeat performances were given after the successful first night in Milan on 31 May 1817. Rossini presided at the cembalo and the main rôles were taken by singers of the greatest celebrity: Teresa Giorgi-Belloc (*Ninetta*), Savino Monelli (*Giannetto*), Filippo Galli (*Fernando*), Antonio Ambrosi (*Podestà*) and Teresa Gallianis (*Pippo*). Like Rossini's other operas, *La gazza ladra*, after having enjoyed an incredible number of performances all over Europe, fell into oblivion. When the opera was revived for Adelina Patti at the Théâtre-Italien, Paris, in 1867, the elderly Rossini, then resident in Passy, had the embittering experience of reading the following opinions, in a review by Eugène Tarbé in "Le Figaro" in the issue of 4 March 1867: «The revival of *La gazza ladra*, announced several times and put off, was finally given last night. When old friends have not seen one another for many years, on meeting again they are delighted to be together once more but none the less surprised to find one another so much aged. Could it be that the audience experienced some such feeling and transmitted it to the singers, of was it rather that the coldness of the singers had a freezing effect upon the audience? *La gazza ladra* no longer has any place in the modern repertoire. It would have been better to let it lie undisturbed upon the shelf than to spoil the illusions of those

who had fond memories of it. Above all, it should not have been given so disgraceful a performance; when all is said and done, the Théâtre-Italien was not forced to mount it, and those responsible should have realized that they are incapable of producing the works of other days». A severe criticism. We can comfort ourselves by the thought that Tarbé slated even Verdi's *Don Carlos*, performed in Paris at the same time, describing it in his column as: «... profoundly boring. That is what everyone says, and it is no use saying, it is impossible that I should ever say, that truly modern music needs to be boring».

Sinfonia

The Sinfonia (Overture) to *La gazza ladra* is one of the most popular as well as one of the best. Its monumental proportions, the glow of its rich scoring, the quality of the tunes and their development make it unrivalled. In the mind of the listener who does not know the story of the opera, it is generally thought of as a comic composition: a story dealing with a bird that steals shiny objects could not be anything but funny. The truth is that the Sinfonia to *La gazza ladra* is both grave and painfully evocative in its import, and proves indubitably that Rossini considered the tragic aspects of the opera as much more important than the comic ones. He composed the Sinfonia after he had finished the rest of the opera, and so was able to construct it entirely out of themes that underline the dramatic scenes, the moments that pierce our hearts most profoundly. The very drums that open the Sinfonia, echoing one another or uniting with evocative stereophonic effect, sound out a fell warning that even a person unfamiliar with the rest of the opera should not be able to mistake, all the more so in that they serve to introduce a solemn and deeply impressive theme:



When heard in the context of the complete opera, the meaning of the initial drum-roll is indubitable: the drum reappears in every scene in which *Ninetta* is crushed by the abuse of mis-applied authority, so much so that its obsessive rhythm has all the appearance of a *Leitmotiv*. Its dull thudding reminds a power that relentlessly overturns right and reason.

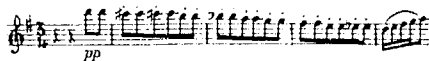
The drums also beat out inhuman military rhythms at the end of the interrogation in the first act finale; then again in the Podestà's aria in the second act, when Ninetta is preparing for her trial; yet again in the Prison Scene, when Ninetta throws herself into Pippo's arms, weeping desperately; in the great Trial Scene, when the death sentence is pronounced; and in the Funeral March that accompanies the girl to execution. Seen in this light, the first powerful theme for full orchestra that constitutes the opening section of the Sinfonia is revealed as the harsh and violent depiction of despotic authority, a solemn and baleful monument to inhuman power, rather than the festive opening to a merry tale to which too many performances have accustomed us. The theme that opens the Allegro



might almost have been written expressly to perpetuate the misunderstanding, since its very nature lends itself to a joyous and sparkling interpretation, rather like a country dance. Instead, this theme illustrates Ninetta's one moment of weakness or despair, her wild raving in the Prison Scene in Act Two - the most painfully expressive moment of the entire opera, the page most pregnant with emotion. And so, even when it appears in the Sinfonia, this theme should be indowed with all the melting tenderness of recollection, the sadness of life on the brink of death. After the explosion of the first fortissimo, the violent nature of which is indicated by the homophonic movement of the drums that beat out the rhythmic structure, we pass to the second theme, prepared by a long cadence composed of expressive woodwind chords, a pause for reflection preparing us for the sad sweetness of the new melodic episode that follows, suspended between the questionings of clarinet and oboe, and darkened, upon repetition, by the velvet of the 'cellos



and the mysterious replies of the piccolo



tootling an icy cascade of pearls. These dark shivers of the conscience give birth to the great central crescendo leading to the climax of the Sinfonia. This is based on a short rhythmic formula, underlined by the detached timbre of the drum, and is nothing more than the pure and simple quotation of the middle section of the Podestà's aria with chorus in Act Two, in which we are prepared for the heroine's being sentenced to death:



The Sinfonia follows the archetypal pattern: the opening theme returning to the dominant; the repeat of the second theme, introduced immediately after the repeat of the first theme, but shorter upon repetition; repeat of the crescendo leading into a dazzling coda, the breathtaking conclusion to a symphonic composition capable of standing alone.

No. 1 Introduzione

The Introduzione (Opening number) establishes at once a marked contrast to the dramatic atmosphere of the Ouverture and is a perfect example of Rossini's mastery in describing a setting. Here all is movement and light, everything vibrates to the rhythm of everyday life in constant touch with the land. The various minor characters in the opera are introduced with unusual care for detail: each one gets an entrance solo (Rossini describes Lucia's as a "Cavatinetta", or little entrance aria) enabling him to express his personality and define the function he will serve in the unfolding of the story that is about to be told. The Magpie, too, raises her voice; she is more or less tame and takes her place among the other barnyard animals, playful yet spiteful, and not yet raised to the dignity of *deus ex machina*, arbiter of Ninetta's fate. Since the story does not abound in striking events, any more than it offers opportunities for singing the exalted passions of the great, treating instead of humble peasant folk, Rossini feels that he must give the highest relief to the many secondary characters, building them up into a fresco that gains in its complex chorality whatever it may lose in the individual contribution of each single character; this is quite the opposite of what happens in opera seria, in which the leading characters, heroes and demigods, demand our complete attention, and the secondary characters are reduced to the

level of walkers-on. The *Introduzione* is of the same dimensions as those we shall find later, in the finest works of his Neapolitan period, his golden maturity, and we can already foresee that this complex structure will rise in time to unparalleled heights of development.

The opening burst of joy at once plunges the listener into a happy atmosphere to which the ironic grimace of the clarinet adds a touch of sarcasm. The variety of rhythmic design, alternating between ternary and binary forms, gives a frenetic impulse to the whole. The first solo voice heard is Pippo's, engaged in chattering to the chorus and to the Magpie, the curious protagonist of the opera. Rossini had originally conceived the rôle of Pippo for a tenor. After the 201st bar he changed his mind: he crossed out the original version and, on the stave below, wrote out the part again, changing it slightly, in the soprano clef. When he himself conducted the first performances of *La gazza ladra* in Naples, the lines sung in the *Introduzione* by Pippo were allotted instead to a secondary character called *Cecchino*. This change was made in order that the great contralto Pisoni, who, out of her great esteem and friendship for Rossini, had agreed to sing the relatively unimportant rôle of Pippo, might make an effective entrance with her opening aria, which the Maestro had especially arranged for her in place of the original *Brindisi* with chorus. When the opera was first performed in Paris in 1821, before Rossini went to live there, the rôle of Pippo (now become *Petit Jacques*) was once more given to a tenor, a change that is reflected in certain French editions of the printed vocal score.

Now Lucia comes on; hers is a typical mezzo-soprano rôle, and she begins by singing a *cavatina* making considerable demands on vocal technique, the pure legato line of the melody alternating with florid passages, contrasts that admirably define the dual personality of the woman, brusque and bossy but fundamentally warm and good-natured. As for the ensuing entrance music for Fabrizio, a baritone character-rôle, nothing could better describe this earthy type, who instead of revelling in the insolence of the master prefers to be openly cordial, encouraged in this, too, by a marked propensity to having a drop too much to drink. In the middle of the argument between Fabrizio and Lucia the Magpie chips in with an unconscious

prophecy, anticipating the happy ending of the story, a happy touch that immediately invests this unusual character with an abstract and symbolical functional importance. The concluding stretta of the *Introduzione*, an unbridled *Allegro con brio* in 6/8, is a composition worthy of any Act One Finale, and reconfirms our impression that Rossini devoted unusual care to the construction of this opening number.

Recitativo dopo l'Introduzione.

Rossini did not compose the recitatives to *La gazza ladra* himself, but entrusted them to a colleague, probably the "Maestro al cembalo" (*répétiteur*) Vincenzo Lavigna. In a few places Rossini puts a hand in to correct, modify, amplify or cut, but these autograph additions are not extensive enough to change the fundamental style of the recitatives.

The use of secco recitatives in an opera of such importance can be accounted for by the time-worn habit that prescribed this type of recitative for all operas in the comic and semi-serious genres. Following Mozart's precedent in *Don Giovanni*, Rossini does not hesitate to abandon this tradition at rhetorical points of the story, when the happenings culminate in a turning point of the drama: No. 6, *Recitativo and Duet* for Fernando and Ninetta, and No. 8, *Scene and Trio* (both in Act One) are preceded by splendid accompanied recitatives, as are No. 12, *Duet* for Ninetta and Pippo and No. 13, *Fernando's Aria*, both in Act Two.

No. 2 Cavatina Ninetta

Ninetta's *Cavatina* (entrance aria) is a two-part aria perfectly fitting the character, admirably depicting the outlines of her personality. The charming tunes, interwoven with the shrewd comments of clarinet and horn and enriched by a descant in the 'cellos, make us aware at once that this young girl is in love, and full of simple good feelings. The tenderly affectionate cabaletta (second, quicker section) does not coruscate with the pompous leaps and runs reserved for the arias of royal heroines, but babbles along, happy and fresh, like Ninetta's own emotions. There is no lack of vocal virtuosity, but this is kept in check by a style of melody obliging the singer to a delicate restraint in embellishment more difficult to realize than many a more showy, breathtaking

display. The cavatina is written in an ambiguous tessitura, wavering between soprano and mezzo-soprano, an ambiguity that becomes even more marked in the cabaletta in which the florid passages lie mainly in the medium register, but leaps and downward runs to the low B tend to bring the chest register into prominence. At one of the famous musical soirées at Rossini's salon in the *Chaussée d'Antin*, to which flocked the cream of the Parisian intelligentsia and artistic world, one of the singers was Giuseppina Vitali, then at the outset of her career. One of the pieces that she sang on this occasion was Ninetta's Cavatina, and Rossini was so pleased with her that he decided to compose a set of variations and cadenzas especially for her. These variations offer us a precious example of how Rossini wanted his vocal parts to be decorated: not merely in the reprise of the cabaletta, but also at the reprise of the first section of the aria, with all the relative concluding cadenzas. The richness of the interpolated florid passages allow us to see clearly what the Maestro thought about this basic performance practice. The manuscript is dated Paris, 6 mai 1866, proving that even then, shortly before his death and fifty years after *La gazza ladra* was composed, when the world of *bel canto* had given way to the vocal vehemence of Romanticism, Rossini still considered all the artifices of chant orné indispensable to his music. A more than authoritative answer to those who assert that he was averse to ornamentation in principle, misunderstanding his protests against indiscriminate interpolations, and also to those who believe that ornamentation ceases to have any useful function once the music has ceased to be topical and has passed into history.

No. 3 Cavatina Isacco

This character, too, has an entrance aria and cabaletta, of modest proportions but of meaningful content. Until the final cadence the vocal part of Isacco's song consists of the repetition of one note, D, a procedure that imbues the old charlatan, condemned perpetually to exhibit for sale the same old collection of rubbish, with a weary monotony. The voice takes on life only in the tiny cabaletta, in which he invites people to buy and sell. This piece shows with what economy of means Rossini was able to paint the

characteristic figure of the merchant, a picture that remains in the memory.

No. 4 Coro e Cavatina Giannetto

In a brilliant introduction, a country-dance theme with a marked rhythm, the chorus express their excitement whilst waiting to greet Giannetto. This contrasts brusquely with the slow and stately declamation of Giannetto's Cavatina, immediately following, a contrast that helps the number to aspire to the dignity and importance appropriate to the song of a young hero: such an entrance suggests to us that Giannetto will be a young man and a lover of considerable stature, expectations that will be disillusioned by his subsequent behaviour, tormented by doubts of Ninetta's innocence and more or less indifferent to her fate. The aria, however, is lovely and requires an expansive style of singing in a medium-to-high range repeatedly dwelling on the "passage notes" at the top of the tenor clef. Another outburst from the chorus brings us back to the festive atmosphere of the beginning and leads into a cabaletta demanding great virtuosity, lying in the highest part of the voice and liberally embellished with *coloratura*, designed to show off the typical tenore contraltino or high tenor, a voice specializing in agility and charm.

No. 5 Brindisi

In a first sketch of the score Rossini had not envisaged this piece. This character becomes increasingly important as the story develops, so much so as to inspire the most moving pages of the score (the duet with Ninetta in the second act), and, wishing to bring him into higher relief from the start, Rossini added this Brindisi (drinking song), to be inserted where the principal characters introduce themselves. Pippo's Brindisi is sung in the atmosphere of country holiday-making that pervades the first part of the opera, to which it contributes by the addition of two delightfully fresh peasant dances, the first given to the first clarinet and the second to the flute. Chorus and orchestra repeat a jolly refrain after each of Pippo's stanzas and after each dance, up to the point when a brusque dominant seventh chord interrupts the round dance and leads into a crazy nonsense song with a mechanically rhythmic tune punctuated by assymetric accents:



This free rigmarole of tasty words is a shining example of Rossini's love of nonsense and for abstract and fantastic fun, so typical and original a component of his message, here theatrically justified by the effects of the freely-flowing wine. The tessitura of Pippo's part is in the typical contralto range, lying in the medium and lower parts of the voice; the Brindisi demands considerable agility, being replete with coloratura, but the rest of the rôle avoids florid acrobatics, concentrating mainly on delicately ornate and gracefully turned phrases.

When Rossini mounted the opera in Pesaro 1818 on the occasion of the opening of the new Opera House, Rossini cut out this Brindisi and replaced it with a recitative and aria for Pippo to be sung after No. 8, Scene and Trio: This turns out to be Clarice's Cavatina from the first act of *La pietra del paragone* (first produced at La Scala, Milan on 26 September 1812), transposed and slightly altered. In the following year Rossini presented *La gazza ladra* in Naples, with the celebrated Rosmunda Pisaroni as Pippo. As I have already mentioned, Rossini introduced a special entrance aria for her by adapting new words to Siveno's aria «Pien di contento in sen» from Act One of *Demetrio e Polibio* (Rome, Teatro Valle, 18 May 1812), preceded by a newly composed accompanied recitative, the autograph of which is to be found in Naples.

No. 6 Recitativo e Duetto Ninetta-Fernando

From now on the opera changes register with a brusquely imperious dramatic gesture. The situations redolent of opera seria here gain in painfully touching truth whatever they might lose in courtly magniloquence. Ninetta's obstinate refusal and dignified reticence are real and touching in a manner that we would seek for in vain amongst the togged heroines of tragic opera. The recitative is accompanied by the strings alone, commenting with harsh dryness upon the dramatic narrative of the runaway Fernando. At the very beginning of the

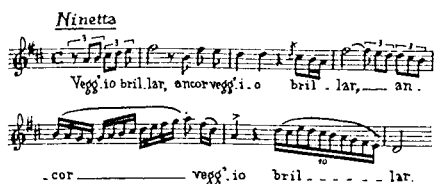
Duet a phrase given to the woodwinds alone creates an intensely emotional effect, and the palpitating motif given to the first violins, perfectly representing Ninetta's agitation, whips up the drama:



The words «E pur di speme un raggio» (And yet a ray of hope) bring us back to a lyricism expressive of hope:



and the verb "brillar" (to shine) tempts Rossini into onomatopoeia with a flowering of the vocal line:



a florid phrase that Fernando repeats in the identical manner to words that do not war with the original musical inspiration. A tender Andante follows, the voices singing together in harmony, to the words «Per questo amplesso, o padre» (With this embrace, my father), bringing out Rossini's finest lyrical vein. The long melodic line alternates with a calm sequence of arpeggiated figures that break the emotional tension into a series of sweet sighings:



depicting the closeness of father and daughter better than any extended melody could do. Their sad musings are interrupted by the approach of the Podestà and they again express their perturbation. At the words «Io tremo, pavento» (I tremble, I fear) there is another example

of onomatopoeia, in which the string tremolo and the sobbings of the woodwind depict the thrills of terror that gradually increase and mingle with the idea of the approaching thunderstorm: «Il nembro è vicino, tremendo destino, mi sento gelar!» (The storm approaches, O fearful destiny, I feel icy cold!)

No. 7 Cavatina Podestà

From the palpitations of the Duet we pass directly to the harsh contrast of the Podestà's entrance aria: Rossini had the genial idea of not setting to music the customary connecting recitative, which the librettist had provided, to the great gain in musical and dramatic tension. The Cavatina is a typical two-part buffo aria and marvellously depicts the clumsiness of the would-be seducer, convinced that his powerful position will ensure him a easy success. The comic formulas employed include the imitation of the female voice in falsetto, «No, non posso... ohimè non voglio...» (No, I can't... Oh dear, I daren't), and the irresistible pyrotechnics of patter singing «E poi che in estasi di dolce amore» (And when we shall be in the ecstasy of rapturous love), but a very high level of characterization is maintained throughout without ever falling into vulgarity. The singer must be able to sing robustly, but at the same time he needs elasticity and virtuosity, throughout the entire range of the voice, rather than the syllabic patter-singing style usually demanded of the Rossinian buffo singer; this taxing music effectively removes the part from the hands of mediocre singers and enters it on the list of rôles of legendary difficulty and effect.

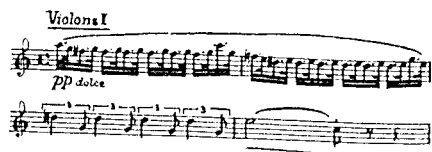
No. 8 Scena e Terzetto

The extremely effective opening section of this number is accompanied alternately by strings alone and by the full orchestra. The Trio is a set piece over four hundred bars in length that gives us a splendid sample of many stylistic innovations destined to profoundly affect the development of Italian opera. To give Ninetta and Fernando time to recover from the grip of paralyzing fear, Rossini opens the Trio with a severe Maestoso instead of the more usual Allegro. The dramatic suspense is maintained by a series of embarrassed ejaculations, and then each character becomes meditative in the cantabile section «Oh Nume benefico»

(Oh, benevolent Deity). All three singers take their turn at the same broadly melodic phrase, in which the abundant florid ornamentation becomes intensely expressive; this is followed by an ensemble in which the voices imitate and echo one another, a form frequently adopted by Rossini and here with such grand and felicitous results as to explain the popularity of this piece in his day. The ensuing Allegro brings the tension to white-heat: Ninetta expresses her indignation at the Podestà's insulting behaviour with proud and scornful accents, adopting a syllabic style (one note per syllable); when Rossini comes to set to music the words that were meant to be uttered in a series of asides, and which would normally have been set in a slower tempo in the middle section, he unusually maintains the Allegro. After the invective «Vituperio, disonor!» (Insults, dishonour!) the action comes to a halt on an A minor pedal full of intense emotion, only to precipitate us into a dazzling stretta that calls for extraordinary mastery of semi-syllabic singing (two vocalized notes per syllable of the text) on the part of the three singers, the vocal style that Rossini thought best calculated to produce the agilità di forza (strongly accented florid singing) necessary to bring out the extreme agitation inherent in this scene. It is at this moment that Rossini makes the Magpie fly in to steal the spoon that will be Ninetta's undoing; there is no particular musical description of this event; it is a supernatural manifestation evoked by the furies let loose by the violent conflict of passions.

No. 9 Finale Primo

The monumental four-part Finale to the first act works out, with a technique reminiscent of the classic detective story, Ninetta's interrogation by the Podestà, who intends to avenge the insults to his dignity that he has been forced to endure. All the first section, in C major, moves forward to the urging rhythm of a grippingly exciting theme in the first violins:



alternating with a second theme, in the dominant G major, panting and

crammed with suspense:



To the accompaniment of brass instruments sounding evocatively from afar, the bystanders add their amused comments, soon destined to change into worried exclamations. Now comes a vocal episode based on the iambic metre of the strings:



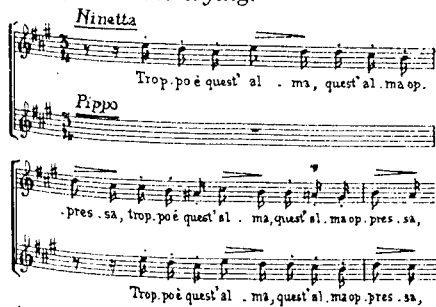
in which everyone sings an increasingly worried vocal line contrasting with the Podestà's obstinate rage. We arrive into the second section, Allegro, in E flat major, in which an elusively fretting theme signals Isacco's entrance. In the third part, an Andantino in A flat major, the main characters, one after another, sing of their heart-breaking anguish in a broad and moving melodic line. Finally, the drum reappears threateningly to introduce the final stretta in the opening key of C major, which calls for a re-iterated sequence of syllabic and semi-syllabic singing and for very difficult staccato playing from the orchestra.

Act Two

No. 10 Duetto Ninetta-Giannetto

In this meeting between the two young people the sweetness of love is awakened by a pathetic melody.

The voices blend in the usual homorhythmic movements in thirds and sixths, only to pass into an inspired piece of musical writing, in which Rossini indulges in the onomatopoeic transfiguration of childlike crying:



Antonio, the good-hearted gaoler who has been further won over by the usual gratuity, now comes in to announce the arrival of the Podestà, and we are off into

a stretta whose obsessive martial rhythm on horns and trombones creates singular agitation, expressed by forceful syllabic singing, in a iambic pattern all strongly accented, requiring great reserves of stamina from the singers.

Perhaps owing to the difficulty of this concluding Allegro (Giannetto has to leap up to the high C sharp several times!) surviving musical sources and libretti indicate that this duet was frequently omitted.

No. 11 Aria Podestà

A regular fixture in any opera in the semiserio genre is the Judgement Scene, in which the innocent victim is condemned to death to the consternation of the onlookers, nearly always friends, relations or followers of the wrongfully accused. In *La gazza ladra* we have not one, but two judgement scenes: the interrogation conducted by the Podestà in this aria with an offstage chorus of guards, and the spectacular public trial in the following great quintet. The Podestà begins by courting Ninetta in a florid cantabile, something between the pompous and the gallant, hoping to win his way into her heart. The tune exaggerates his amorous impetuosity in order to depict an odious and unctuous seducer. The voices of the guards are heard, calling for the Podestà to come and testify before the great assembly of judges, and the scene of repulsive wooing is turned into an agitated dialogue. In a raging cabaletta exploiting semi-syllabic singing and developing into an exhibition of pure bel canto virtuosity, the Podestà gives full reign to his anger at being repeatedly scorned by Ninetta. In the section that leads into the reprise of the cabaletta, Rossini hits upon one of his most striking dramatic intuitions and at the same time enriches the opera with a precious structural element by bringing together the use of the drum (the symbolic value of which is now unmistakably established) and the quotation of the ear-catching tune from the Sinfonia; such citations had normally been reserved for first act finales.

No. 12 Recitativo e Duetto Ninetta-Pippo

Rossini always showed a great predilection for duets for female voices. Ninetta and Pippo's duet is one of the most moving inspirations in this opera,

charged with touching pathos and haunting melancholy. The central section is particularly original, with Ninetta's sadly sweet part floating over a demanding and touching chain of arpeggios from Pippo:

As has already occurred in the preceding Podestà's aria, Rossini stresses in dramatically arresting fashion the linking section between the opening Andantino pastoso and the concluding Allegro, a section which would traditionally have served a purely conventional practical function and which here assumes extraordinary importance: the Allegro of the Sinfonia is played through, without any alteration, from its beginning up to and including the first fortissimo passage, that is, the first eighty bars! Over this significant musical quotation Ninetta's voice is heard, uttering a broken, syllabic recitative, based to a large extent on one repeated note, in the Sprechgesang manner.

On the occasion of the already-mentioned Paris revival of 1867, with Adelina Patti in the lead, Rossini wrote an elaborate double cadenza for the end of the first section, Allegretto pastoso, of this duet:

The cadenza is exemplary in its aptness to the sentiments of the moment and for the excellent use to which it puts the two female voices. However, it reveals certain Romantic features conflicting with the Apollonian classical nature of the duet. It is an interesting example of how a modern singer can be puzzled when confronted with traditional changes and variations. Here we have a beautiful autograph cadenza that employs forms of expression of a period later than that of the opera, out of tune with the dominant expressive vocabulary.

No. 13 Scena e Aria Fernando

This aria is not one of Rossini's best, even if the rapid semiquaver theme passed from the first to the second violins, accompanying Fernando's part all through the opening section, confers a breathtaking tension on the piece. A vigorous close leads into a cabaletta worthy of the great virtuosity of Filippo Galli, for whom the aria was written, without however rising above a level of decent professional craftsmanship, even in the long and vehement closing section. In the autograph score the pages devoted to this aria have been folded over, suggesting that in some performance or other, perhaps even with Rossini's consent, it had been omitted.

Various musical and literary sources contain an aria for Fernando that was sung in place of the original one. This was composed in Naples for Filippo Galli's debut at the San Carlo Theatre in the summer of 1820, and is certainly by Rossini, even if no autograph source is known. This is a beautiful aria that touches great heights of dramatic expression: as time went by it came to replace the original one more and more, until it finally supplanted it altogether. The high tessitura places it as a baritone aria, further evidence of a frequently observed tendency in the casting of this demanding role.

No. 14 Recitativo, Coro e Quintetto

In this monumental Judgement Scene, equal in weight to the first and second act finales, the long dramatic arc of the opera reaches its climax. The rural landscape vanishes, giving way to a dark hall suitable to an inquisitorial rite: this scene was realized perfectly by Sanquirico who,

on the occasion of the world premiere of the opera at La Scala, designed for this scene an immense gothic nave. Even the characters seem transformed: the proud deportment of Ninetta would seem more that of a queen than of a delicate country lass; Fernando, having given himself up in an attempt to save his daughter, expresses himself in noble accents unexpected in one of humble birth; the Podestà no longer appears a clumsy would-be seducer of maidservants but rather as a terrible inquisitor; even the mob participates with a fervour foreign to the usual resigned apathy of the poor. The dramaturgic evolution leading up to this Quintet is the key to understanding the transfiguring power of Rossini's music, capable of creating and breathing life into situations way beyond those called for by the libretto and the plot.

The Quintet opens with a grave and solemn orchestral introduction that prepares the entrance of the judges; all together in chorus they pronounce a terrible and obscure warning, invoking a kind of justice that is beyond our comprehension. The tone of this peroration can be gathered from its opening words, "Tremate, o popoli" (Tremble, ye people), rather an exaggerated apostrophe if addressed to the half-dozen inhabitants of the village. But Rossini's music performs its wondrous miracle, and we are duly transported effortlessly to the realms of the Absolute. After Ninetta has been condemned to death an Adagio shows us that the bystanders are frozen with horror; all life seems extinguished. This deathly enchantment is interrupted by an Allegro in which Giannetto protests, at last. Making an effective surprise entrance, Fernando appears before the tribunal in the hope of sacrificing himself and saving his daughter's life: "Son vostro prigioniero, il capo mio troncate" (I am your prisoner, cut off my head), and his vocal outburst con tutta forza is unsparing in its use of florid passages for dramatic effect. In the unaccompanied Adagio that marks this climax of general consternation, Fernando, having launched into a happily conceived broad melody, gives vent to despair in wild vocalization. The music returns to the opening tempo and then explodes into a frenzied stretta, releasing the tension in a cathartic outburst for voices and instruments carried to the utmost limits of their ranges.

No. 15 Aria Lucia

In the autograph score these pages have been folded over, suggesting that they were not performed. In fact the aria, added at the last moment, quickly disappeared from the performance history of the opera. Even the seconda donna (supporting singer), Lucia, expresses herself in meaningful florid singing requiring a first class performer, unlike what we usually get in the traditional "sherbet arias" inserted into operas at this point in the action.

No. 16 Finale Secondo

A feature that La gazza ladra shares with the other "testament operas", Semiramide and Guillaume Tell, is the exceptional importance given to the Finale of the second act, whose dimensions rival those of the first act Finale, whereas usually the first would be four times as long as the second. The second act Finale opens with Funeral March reminiscent of Mahler, in which the chorus accompanies Ninetta to the scaffold, wonderfully orchestrated and sealed once more by the lugubrious sound of the drum. The processions on halts in front of the church to permit Ninetta to utter an inspired prayer, another landmark in this type of opera, a heartbreaking farewell to life. The Funeral March is resumed and reaches its climax in an extraordinarily effective fortissimo, then dies away until it vanishes in the distance, together with the sorrowing procession. The ensuing Allegro radically changes the atmosphere, underlined by the festive clamour of bells that dispel all the gloom. We are on the verge of our happy ending, but this is cleverly delayed, greatly increasing the suspense (causing an unexpected reaction from the Podestà, who suddenly seems to become human; on hearing an explosion of rifles he supposes that Ninetta has been duly executed). Finally, the *dépouement*, conceived in the traditional *bel canto* terms; Ninetta sings a theme and all the other main characters repeat it, in one last display of virtuosity, called for by the demanding vocal writing. As in the earlier *Barbiere di Siviglia* Rossini gives us, in these *ritornelli*, an example of how to decorate a melody, adapting it to the characteristics of each role as well as to the voice of each singer.

Alberto Zedda

translation © Michael Aspinall



La percezione del dolore

C'è qualcosa, nella *Gazza ladra*, che deve stupire: la sua drammaticità. La sua sproporzionata, inaspettata drammaticità.

Non ci si faccia troppo deviare dalla sostanziale "felicità" del primo atto. Come in genere tutte le opere rossiniane anche *La gazza ladra* non brilla per coerenza: il genio di Rossini stava nell'accostare differenze non nel costruire strutture unitarie e coerenti. Quest'opera, poi, presentava un elemento di ambiguità in più: come opera semiseria offriva l'alibi di una drammaturgia in bilico tra serio e comico. Aveva l'indecifrabilità delle terre di confine. Per tutto il primo atto tale indefinitezza viene ripetutamente riportata alla limpida luminosità di una felice festa musicale. Quel che si srotola è la magistrale capacità rossiniana di liberare il puro e semplice piacere della musica. Il teatro fa da pretesto. Ma l'emozione è puramente musicale. È un tratto che Rossini eredita pari pari dal teatro musicale settecentesco: però lo immette nel liberatorio vortice del comico, e lo accende con la nevrastenia della propria, singolarissima, sensibilità sonora. Quel che nel settecento era ancora ieratica processione diventa vera e propria festa. Il compunto diventa piacere. Al compunto compiacersi dello spettatore viene offerta a ogni passo l'"accelerazione" di una follia che sa di liberazione e ribellione. Senza mezzi termini, accade la felicità.

E nelle opere buffe, ovviamente, che tutto ciò va in scena con la maggior

evidenza. E il primo atto della *Gazza ladra* è sostanzialmente allineabile all'universo delle opere buffe rossiniane. È vero che l'arrivo di Fernando vira la vicenda verso il dramma, dissolvendo il clima da incondizionata gioia paesana instaurato dalle prime scene. Ma quel che succede nel libretto non sempre ha nella musica rossiniana una immediata rispondenza. Emblematico, in questo senso, è proprio il Duetto Fernando-Ninetta, padre-figlia, che dovrebbe suggellare l'ingresso dell'opera nel cono d'ombra del dramma. Basta ascoltarlo per rendersi conto che musicalmente potrebbe essere tranquillamente un duetto d'amore tenero e felice. È evidente che il piacere del canto puro e semplice vi supera di gran lunga un eventuale interesse a sottolineare la drammaticità della situazione. Rimanessero dei dubbi, ci pensano le figurazioni dei violini a inserire qua e là tipiche "mosse" da opera buffa. Per non parlare della stretta finale in cui il volenteroso pathos del librettista («Tremendo destino/mi sento gelar») viene letteralmente frullato via dalla musica, che si scatena in una vertigine ritmica di puro edonismo musicale. In tutto ciò si vede all'opera una delle più caratteristiche virtù rossiniane: la sua capacità di irridere qualsiasi testo, di strappare alle parole quel che esse assolutamente non dicono. Nel contesto della *Gazza ladra* questa operazione di falsificazione ottiene di insabbiare il dramma nell'istante stesso del suo manifestarsi. O meglio:

più che insabbiarlo Rossini lo rimanda. Da quel momento, e fino alla fine del primo atto, l'opera oscilla in continuazione fra la voglia di farsa e il presentimento del dramma. Un'incertezza che, ad esempio, diventa evidente nel personaggio del Podestà: che, musicalmente, risulta in eterno bilico tra il personaggio buffo e grottesco e il vero e proprio "cattivo". Rossini, insomma, tentenna. Era peraltro una situazione a lui quasi abituale. L'incertezza è uno dei suoi tratti più belli: e allo smarrimento si devono alcune delle sue pagine più riuscite. Quanto alla *Gazza ladra*, l'impressione è che quel lungo attimo di oscillazione finisca per essere vinto da un'estrema ed efficacissima presa di posizione in favore della festa musicale. Il Finale d'atto, nonostante la tensione che domina gli eventi, riesce ad essere, soprattutto, un'esibizione di forza musicale. Ha un istante di meravigliosa tristezza nel concertato che segue alla denuncia di Isacco che riferisce le due lettere incise sulla posata. Ma il resto è pura festa sonora. Il piacere della musica vince su qualsiasi buon senso drammaturgico. Accade una cosa che sovente si può registrare nei Finali rossiniani: se si dimentica il testo e la situazione, e ci si concede semplicemente alla musica, e alla fine si cerca una parola per descriverla, allora ne viene in mente una sola: felicità.

Quando si chiude il sipario, su quel Finale, si chiude il tratto tutto sommato più comprensibile della *Gazza ladra*: tanta opera buffa, un po' di smarrimento, molta sorniona astuzia, briciole di commozione. Lì, in compenso si apre il vero enigma di quest'opera. Non c'è nemmeno bisogno di star a troppo a dimostrarlo: chiunque si può rendere conto che il secondo atto della *Gazza ladra* è percorso da una corrente drammatica quasi continua, e insolitamente intensa: tanto da parere decisamente sproporzionata. Questo, agli occhi di chiunque capisca qualcosa di Rossini, non può che suonare come un as-

surdo difficilmente spiegabile. Non si può non chiederselo: perché un musicista che nelle sue opere serie ha sistematicamente cercato di evitare il dramma si arrende poi ad esso in un'opera semiserie? Perché la potenza drammatica che ha negato a personaggi nobili e situazioni altamente tragiche la concede poi a una servetta che va al patibolo per aver rubato una posata?

Quando qui si parla di "dramma" si pensa a due cose. La prima è un certo tipo di pathos musicale che è stato il melodramma romantico a mettere definitivamente a fuoco e che nel teatro musicale del primo ottocento affiora dunque nella forma di profetiche anticipazioni. La seconda è un certo tipo di drammaturgia che salda con coerenza testo e musica e dà alla struttura dell'opera una conformazione adatta a valorizzare al meglio le suggestioni del libretto. In questo secondo senso Rossini fece fare un reale passo avanti al teatro musicale. Spezzò la fissità delle strutture settecentesche e inventò in qualche modo, raccogliendo suggestioni che gli arrivavano un po' da ogni parte, una formula drammaturgica che a furia di scene tripartite, cori, grandi concertati e giganteschi finali, sembrava lo scrigno ideale per ospitare l'esplosione di qualsiasi dramma. Il curioso è che lui, queste grandiose architetture, le metteva in piedi, ma poi non le utilizzava. Nel senso: non le usava per ospitarci il dramma. Le riempiva di musica, certo, di musica geniale: che però era tutto tranne che dramma vero e proprio. Usava espedienti di tutti i tipi: scivolote nel gergo dell'opera buffa, esibizioni insensate di bel canto, geometriche polifonie, stucchevoli convenzioni da opera seria settecentesca, geniali schegge di canto quasi artificiale, disumano, da marionette. Tutte vie di fuga dal dramma. Rarissimamente Rossini si concesse, radicalmente e senza riserve, a quel piacere del dramma che sarà poi la base del melodramma romantico. È ciò che dà alle sue opere serie quel

tratto pre-moderno che le mantiene inevitabilmente a distanza dall'autentico melodramma ottocentesco. È ciò che le rende diverse, difficili da definire, e dunque affascinanti.

Interrogarsi su questa diversità, domandarsi il perché di tanta avversione per il dramma significa toccare il cuore della drammaturgia rossiniana. Dietro quell'avversione si cela una precisa lettura del mondo che Rossini ereditò dal settecento, fece sua, e rifiutò di tradire di fronte alle insistenti attese del nascente romanticismo. Riassumerla qui non è semplice, ma alcune cose fondamentali si possono annotare.

Sostanzialmente il teatro serio rossiniano mette in scena un'unico archetipico evento: l'incrociarsi di felicità e destino. La felicità si incarna nella coppia degli amanti, ed è ciò che custodisce e rappresenta la capacità di desiderare propria dell'umano. Il destino è la voce della trascendenza, di una necessità superiore, e si incarna nella figura di un padre, o di un sovrano: qualcuno che porta su di sé il segno di una autorità superiore. Di solito, ovviamente, il padre ostacola gli amanti: il destino si oppone alla felicità. Dal romanticismo in poi un simile incrocio di volontà diverse e contrarie coinciderà senza mediazioni con l'esplosione del dramma. Ma per Rossini non è così. Nella sua lettura del mondo - che vive ancora di riverberi settecenteschi - l'antitesi di felicità e destino, di umano e trascendenza, ha la muta e pacificata sembianza di uno scenario destinale, culla del mondo. Essa suona "naturale" come l'antitesi di giorno e notte. Per quanto il dolce eroismo di chi ancora coltiva la paura del buio rivendichi la memoria di una qualche violenza antichissima e inaudita, la notte ha ormai cessato da tempo di essere uno scandalo, un orrore. La sua ferrea contrapposizione al giorno è divenuta misura del tempo, pacifica boa dell'accadere. Giorno e notte sono il pacifico passo del mondo. In termini non diversi, il teatro di Rossini descrive felicità e destino:

che, così compresi, diventano delle specie di principi regolatori dell'accadere: le sponde in cui si mette in gioco la vita. In tutto ciò, una cosa è evidente: *la totale assenza di dramma*.

Con meraviglioso anacronismo, Rossini restò fermo, finché gli fu possibile, a questo tipo di lettura del mondo: e alla drammaturgia che ne conseguiva. La sua musica non prevedeva il dramma perché raccontava un mondo in cui il dramma non esisteva. La funzione del teatro musicale restava quella dettata dal settecento: sollevare al di là delle aporie del reale: farsi dettare dalla bellezza la scappatoia dai domini della necessità. Il teatro - e più in generale la *rappresentazione* - era il luogo del riscatto, della salvazione. Per un mondo che non pretendeva risposte, ma cercava un modo di formulare le domande tale che pronunciarle significasse magicamente dissolverle, il teatro era quel modo, era la magia che restituiva all'umano l'ultima parola. Una simile concezione custodiva qualcosa di straordinario: con assoluta lucidità individuava lo strabismo dell'essere che contrapponeva felicità e destino: ma invece che abbandonarsi alla libidine dello strazio, alla retorica dello scontro, ipotizzava che nella prassi ripetuta della rappresentazione, quello scontro svaporasse a poco a poco, sfumando a lontano fondale dell'esistere. Pensava che la maledizione dell'umano si sciogliesse al paziente calore della bellezza.

È a questo tipo di cultura che va collegato Rossini. Ovviamente mille altre pressioni lasciarono il segno sul suo lavoro: che infatti ha il profilo di uno smarrito e incoerente vagabondare. Ma se c'è qualcosa che sempre si può ritrovare nella sua musica, è quell'estraneità di fondo alla cultura del dramma. Lo si può far passare finché si vuole come un precursore del romanticismo: ma lui resterà pur sempre un musicista capace di far morire la gente in un recitativo, di affogare istanti di altissima tensio-

A pagina 34: il basso Raniero Remorini, interprete del ruolo di Fernando nell'edizione di Pesaro de *La gazza ladra*, 1818. Incisione anonima. (Napoli, Collezione S. Ragni). (Foto Massimo Velo).

In questa pagina: il contralto Anna Ferri nel ruolo di Pippo nell'edizione di Pesaro de *La gazza ladra*, 1818. Incisione di G. Palmaroli. (Proprietà G. Corapi).



PIPPO

Nella Gazza ladra

*Di Ferri il nome Anna da te si parte
Quel D'auro al tuo valor sol si comparte*

ne in interminabili concertati "artificiali", di scatenare sul più bello insensate performances di belcanto, di spegnere qualsiasi dramma psicologico nel piacere del gorgheggio più gratuito. Potevano anche incastrarlo con storie e personaggi che grondavano dramma: ma lui riusciva quasi sempre a scappare. Il libretto di *Semiramide* è una vera collezione di orrori: eppure si ascolta la sua musica e ci si fa un'idea di cosa potrebbe essere la felicità. Così era Rossini. E per questo ci si sente presi in giro dal secondo atto della *Gazza ladra*. E non si può non chiedersi: perché altrove no e lì sì? Perché uno che ha fatto morire fior di nobili eroine facendole gorgheggiare schegge vertiginose di felicità, poi accompagna al patibolo una servetta innocente regalando il privilegio del dramma? Così ha Ninetta che non avessero loro?

Non vorrei che a questo punto il lettore si aspettasse una risposta. C'è sempre un sedimento di assurdo, nell'opera di Rossini, che pretende di essere preso e tramandato così com'è. Quel che può fare l'interprete, spesso, non è che collezionare indizi. *La gazza ladra* ne lascia dietro di sé alcuni. Quel che si può fare è raccogliarli. Partendo magari dal più evidente: è un'opera in cui la storia d'amore ha un ruolo sostanzialmente marginale.

Ninetta e Giannetto si amano: ma una volta tanto non c'è nulla che si opponga *direttamente* alla loro unione. Se poi riescono a sposarsi solo alla fine dell'opera è perché qualcosa di più grande si impossessa degli eventi e disperde la loro storia d'amore. Il baricentro drammatico dell'opera si sposta: a finire in primo piano sono le vicende giudiziarie di Ninetta e del padre. È nella loro disavventura che si spezza il cerchio della felicità. A causa di essa anche il matrimonio sfuma provvisoriamente, ma non è che un corollario di scarsa importanza. Non è un caso che la figura di Giannetto sfumi progressivamente fino a diventare solo una

delle tante voci che di volta in volta commentano gli eventi. E Ninetta stessa è molto più una figlia che non un'amante. La coppia amorosa diventa una sorta di elemento scontato che aspetta dietro le quinte il dissolversi dalla tempesta per potersi ripresentare sulla scena, nel finale, a sbrigare la formalità della propria unione ufficiale.

Con ciò la drammaturgia rossiniana perdeva uno dei suoi pilastri fondamentali: la coppia di amanti come luogo della felicità, come rifugio dei desideri dell'umano. Significativamente la storia della *Gazza ladra* distrugge anche l'altro pilastro: il padre come incarnazione del destino. Fernando è un padre anomalo. È un uomo braccato, che arriva al cospetto della figlia in uno stato di assoluta fragilità. Su di lei non può e non vuole esercitare la minima autorità. Quel che fa è chiederle aiuto. Sul matrimonio - cosa incredibile - non ha nulla da dire. Ha qualcosa di molto più importante da fare: salvarsi. Nella sua assoluta debolezza si sgrana anche la gravidanza del destino. Nella *Gazza ladra* la forza che si oppone alla felicità dell'umano non ha mai il peso di un vero e proprio destino: non ha quella potenza quasi trascendentale che risucchia personaggi come Otello o Anna (nel *Maometto II*) verso l'infelicità. Nella *Gazza ladra* il destino assume la sua forma più elementare, fragile e profana: quella del caso. È il caso che fa inceppare la ruota della felicità: la gazza, il gioco delle posate. Inezie.

Insomma, davanti a Rossini si presentava un mondo che ai suoi occhi doveva sembrare come sfasciato: la coppia di amanti è quasi fantasma, il padre è un uomo in fuga, il destino è pressoché assente, tutto è dominato dalla futilità del caso. Si aggiunga che il genere dell'opera semiseria non concedeva quel respiro mitico-simbolico che invece offriva l'opera seria, coi suoi personaggi paludati, le sue ambientazioni storiche, e le sue situazioni estreme. Nell'opera semiseria vive un'umanità più profana: la

prossimità al reale secolarizza personaggi e situazioni. In definitiva Rossini si trovava tra le mani una storia che sfuggiva alle coordinate della sua drammaturgia seria e che lo costringeva nei confini di una immanenza priva di echi simbolici. In questo senso assomigliava a una storia da opera buffa: peccato però che non fosse assolutamente buffa: c'era perfino la morte, di mezzo.

In certo modo tutto ciò portò Rossini a dover giocare al di fuori di tutti i suoi collaudati schemi: fuori dalla sala giochi del teatro comico, fuori anche dalle calcolate architetture simboliche dell'opera seria. Il misto di smarrimento e libertà che ciò dovette procurargli può essere la chiave per capire l'anomala via che finì per percorrere. Lo smarrimento lo spinse a recuperare, là dove poteva, i suoi collaudati schematismi: quelli comici, nel primo atto, quelli da opera seria nel secondo (si veda il coro «Tremate, o popoli» bellissimo ma decisamente sproporzionato alla situazione). La libertà, dall'altro lato, lo portò a concedersi al dramma. È sorprendente come per tutto il secondo atto Rossini rinunci alle sue solite vie di fuga: latita il belcanto, sono pochissime le inflessioni da opera buffa, la curva dell'emozione non deve subire brusche fratture censorie, la commozione è lasciata libera di filtrare in tutto il tessuto musicale. È un caso singolarissimo di un Rossini che non scappa davanti al dramma. Come in una sorta di zona franca, sperimenta un linguaggio musicale e una coerenza drammatica che nei templi dell'opera seria quasi regolar-

mente dribblava. Forse ciò che va compreso è che Ninetta gode di tanta partecipazione emotiva proprio *perché* è una servetta e non *benché* lo sia. Le eroine delle opere serie erano più simboli che persone: la loro storia era una metafora che registrava una certa quadratura del mondo. Ninetta, invece, è Ninetta e basta. La sua storia è una storia, tra le tante. Nell'intimità del suo micromondo Rossini srotola una musica che raccoglie il suo dolore invece che difendersene. Prima dei meccanismi di difesa che altrove proteggevano il profilo di una anacronistica e bellissima concezione del mondo, scatta lì il semplice istinto alla compassione, alla complicità (non a caso proprio il sentimento principe delle opere semi-serie). In quest'opera in cui non esiste trascendenza, in cui non esistono simboli ma solo persone, in cui non c'è destino ma solo caso, Rossini si trovò a raccontare proprio solo una scheggia di semplicissima vita. Forse stata una scheggia lieve come una commedia l'avrebbe travolta con la forza festiva della sua musica, imboccando la sua prediletta scorciatoia verso una lieta pazzia. Ma quella scheggia di vita custodiva la cifra del dolore. Ad essa Rossini prestò la sua musica. Si concesse il rischio del dramma per concedersi, una volta, alla percezione del dolore: esperienza anomala e preziosa per uno come lui che ovunque e sempre mise in musica l'elettrica percezione della felicità.

Alessandro Baricco

Il soprano Laure Cinti (Cinthie) Damoreau nel ruolo di Ninetta ne *La gazza ladra* di Rossini e in quello di Amazily nel *Fernand Cortez* di Spontini. (Napoli, Collezione S. Ragni). (Foto Massimo Velo).



*La Soprano CINTI terza prima donna,
Ad Opéra la Gazza Ladra, (parte di Ninetta)*

*M^{re} CINTHIE, Actrice de l'Académie Royale
de Musique, dans le rôle d'Amazily de Fernand Cortez*

Wauwau

The perception of sorrow

The staggering thing about La gazza ladra is its vivid, overwhelming and totally unexpected dramatic power. It would be a mistake to be too influenced by the essential "happiness" of Act One. La gazza ladra, like Rossini's operas in general, is not a shining example of consistency: Rossini's genius lay in reconciling opposites rather than in building up coherent structures. Moreover, this opera armed him with an extra element of ambiguity in its classification as a semi-serious work, providing him with the alibi of a dramaturgy that wavers between comic and serious. It was as hard to define closely as border country. Throughout the first act this ambiguity is perpetually being resolved into the limpid luminosity of a happy musical feast. Before our eyes and ears there unfolds Rossini's unrivalled capacity for celebrating the sheer pleasure of music. The play is a mere pretext; the emotion is purely musical. Rossini inherited this trait from eighteenth-century Italian opera; however, he plunges it into the liberating vortex of comedy, and illuminates it with his own peculiarly neurasthenic sensitiveness to sound. That which, in the eighteenth century, was no more than a hieratic procession turns into a feast in every sense of the word. Entertainment gives way to rapture. From one scene to the next the quietly approving listener is galvanized by an injection of musical madness that partakes somewhat of rebellion and liberation. To put it bluntly, happiness takes place. Obviously, all this makes itself most

conspicuously felt in the comic operas, and the first act of La gazza ladra can, on the whole, be grouped with the other opere buffe of Rossini. It is true that Fernando's entrance steers the story towards the dramatic, dissolving the atmosphere of untrammelled peasant jollity depicted in the opening scenes. But what happens in the libretto is not always immediately mirrored in Rossini's music. This is typical. The duet for father and daughter, for Ninetta and Fernando, ought really to signal the opera's passing into the darker shades of drama: you only need to listen to it to realize that the music, in itself, could easily do just as well for a sweetly happy love duet. It is clear that the composer's interest in the singing voice as such greatly exceeds any desire on his part to underline the dramatic possibilities of the duet. Any doubts we might feel on this score are removed by the figurations typical of opera buffa that the violins play here and there, not to mention the final stretta in which the librettist's attempts at pathos («Tremendo destino/mi sento gelar») (Fearful destiny/I am chilled with fear) are literally swept away by the music, which explodes in a whirlwind of pure musical hedonism. In all this we can see one of Rossini's most characteristic qualities at work: his capacity to make fun on any text, to make the words say the opposite of what they really mean. In the case of La gazza ladra this operation of adulteration has the effect of suffocating the drama at the very moment of its birth. Or rather, Rossini does not so much suf-

focate it as put it off till later. From this point on, until the end of the first act, the opera continually vacillates between the desire for farce and the presentiment that the drama is looming ahead. This uncertainty becomes manifest, for example, in the personality of the Podestà, who, musically speaking, is forever wavering between grotesque comic caricature and true villainy. Rossini dithers, in short. Moreover, this was a condition to which he was more or less inured. Uncertainty is one of his most charming characteristics, and to his bewilderment we owe some of his most successful compositions. As far as *La gazza ladra* is concerned, my impression is that this prolonged vacillation resolves itself at last in a decided and triumphant plumping for the musical feast. The *Finale* to Act One, in spite of the tension dominating the story, ends up by being, above all, an exhibition of purely musical power. It contains one episode of marvellous sadness in the ensemble following Isacco's testimony describing the two letters engraved upon the spoon, but all the rest is pure joy in the sound of music. Delight in music overwhelms any dramaturgic common sense. Something happens that we often find in Rossinian *Finales*: if we forget the words and the dramatic situation, and give ourselves up solely to the enjoyment of the music, when it is all over, if we seek to describe what we have heard in one word, the word comes into our minds is: happiness.

When the curtain falls on this *Finale* it brings to an end the part of *La gazza ladra* that is, all told, the easiest to understand: so much opera buffa, a pinch of bewilderment, a great deal of sly artifice, a few crumbs of feeling. Now, however, the true enigma of this work is about to be unfolded. Nor is there any need for me to devote time to demonstrating this: anyone can see that the second act of *La gazza ladra* is pervaded by a more or less continuous vein of drama, unusually intense - so much so as to seem decidedly out of proportion. This will seem an absurdity difficult to account for to

anyone at all familiar with, or who understands something of Rossini. We have to ask ourselves: why did a musician who systematically avoided the dramatic in his serious operas then go and abandon himself to it in a semi-serious opera? Why does he lavish upon a serving-wench sent to the scaffold for having stolen a spoon all the dramatic power that he denied to noble characters and situations of high tragedy?

When we speak of "drama" we mean two different things. The first is a kind of musical pathos definitively crystallized by the Romantic opera composers, and sometimes present in the form of prophetic anticipations in the operas of the early nineteenth century. The second is a certain type of dramaturgy that binds words and music coherently together and makes it possible for the opera to realize to the full all the implications of the libretto. In this second sense Rossini pushed the musical theatre several steps forward. He broke up the too rigid structures of the eighteenth century and somehow or other, accumulating ideas that he gathered from here, there and everywhere, invented a dramaturgic formula made up of tripartite scenes, choruses, mammoth ensembles and monumental finales that seemed to him an ideal magic coffer for containing any kind of vast drama that he needed to bring to dazzling life. The curious thing is that he, the inventor, erected this grandiose musical architecture and then did not use it: that is, he did not use it to express the drama. He filled it up with music, of course, and with the music of genius, but his music was anything but drama in the accepted sense. He made use of every kind of expedient: lapses into the slang of opera buffa, insane exhibitions of *bel canto*, geometric polyphony, tiresome conventions of eighteenth-century opera seria, genial fragments of singing in an artificial, inhuman, marionette-like manner. All to avoid coming to grips with the drama. Only on very rare occasions did Rossini indulge, completely and unreservedly, in that delight

in the drama that would later become the very basis of Romantic opera. This is what gives to his operas that old-fashioned quality that marks them off from true nineteenth-century opera. This is what makes them different, difficult to classify, and yet fascinating.

To ruminate upon this difference, to ask oneself the reason for so decided an aversion to the drama, means to come to the heart of Rossinian dramaturgy. Behind his aversion there lies concealed that particular view of life that he had inherited from the eighteenth century, made his own, and refused to betray when he felt himself pressed by the demands of the coming Romanticism. It is no easy thing to sum it up here, but some fundamental things might be mentioned. In essence, Rossini's serious works bring onstage just one archetypal event: happiness crossed by destiny. A pair of young lovers symbolize happiness, represented as the desire of every man. Destiny is the voice of transcendency, of the supernal necessity, symbolized by a father, or perhaps a king: someone who is sealed with the mark of higher power. Naturally, the father usually opposes the union of the lovers; destiny opposes happiness. From the outset of the Romantic period a similar collision of opposing wills becomes synonymous with the rebirth of drama. With Rossini, however, this is not the case. In his view of life - essentially in sympathy with that of the opposition of the transcendental to the human is merely the mutely reconciled outward aspect of the scenario of fate, the cradle of the world. To this view of life, "natural" means the antithesis of night and day. No matter that the touching heroism of those who still cultivate the fear of the dark might be based upon the memory of some ancient, unheard-of act of violence; night has long ago ceased to represent scandal or nightmare. The decided opposition of night to day has become simply a measure of time, a peaceful buoy marking events. Day and night are the leisurely steps of the world. In similar terms, Rossini's operas deal

with happiness and destiny, which, viewed thus, becomes a kind of regulating principle of events, the shores between which we fight the battle of life. One thing is obvious in all this: the complete absence of drama.

Constituting in himself a wonderful anachronism, Rossini stood firm and remained faithful to this view of life as long as he could, faithful also to the corresponding dramaturgy. His music left no room for drama because it described a world in which drama did not exist. He viewed the function of opera essentially as it was viewed in the seventeenth century: to rise above the merely real and escape from necessity on the wings of beauty. The theatre - and even more, the performance - was a means to redemption, to salvation. In a world that expected no answers but sought to ask the questions in such a way that the very utterance would magically cause the questions to exist no longer, the theatre was that very way, that magic that would give man the last word. Such a conception contained something extraordinary, for it clearly recognized the folly of the man who viewed happiness and destiny as opposing forces, but instead of therefore indulging in masochistic joy in suffering, in the rhetoric of bloody encounter, it theorized that by repeating a theatrical representation over and over again the violent antithesis would be more and more softened, gradually retreating into the background. It thought that whatever was cursed in human life would fade away when exposed to the warmth of beauty.

Rossini belonged to this school of culture. Obviously his work was permanently influenced by thousands of other different pressures, for it bears the stamp of a lost and incoherent wandering here and there. But if there is one thing constantly to be found in his music, that thing is a basic antipathy to any culture of the drama. Describe him, if you will, as a precursor of Romanticism, but you cannot get away from the fact that he is the composer who will draw out a recitative to interminable lengths, drown moments of high tension in

endless, artificial ensembles, at the most inopportune moment let loose inordinate displays of bel canto, snuff out any psychological drama for the sake of the most trivial warbling. Even when they tried to trap him by giving him stories and characters bursting at the seams with drama, he would always get out of it. The libretto of *Semiramide* is one horror after another, and yet listen to music and you will think: this is sheer happiness. That was Rossini. And this is why we feel tricked by the second act of *La gazza ladra*. And how can we help asking ourselves: why here and not elsewhere? Why does a composer who has let a collection of noble heroines die warbling acrobatic bits of happiness now choose to send an innocent servant off to the scaffold, according her all the privilege of true drama? What does Ninetta have that they did not have?

I do hope that at this point the reader is not waiting for an answer. In Rossini's work there is always a sediment of absurdity waiting to be passed on just as it is. Often the performer can do no more than pick up a few clues. *La gazza ladra* gives us a few. What we can do is collect them. Let us begin with the most obvious one: it is an opera in which the love story plays a relatively insignificant part.

Ninetta and Giannetto are in love: but for once there is nothing that directly opposes their union. Furthermore, if they manage to get married at the end of the opera and not before, it is because events of greater importance have taken place and their love-story has been swept off the stage. The bar-centre of the opera has changed, and the spotlight falls on the judicial quandaries of Ninetta and her father. It is through their misadventure that the circle of happiness is broken. Through this, too, the marriage is temporarily put off, but this is no more than a relatively unimportant subsidiary happening. It is not a coincidence that the character of Giannetto diminishes bit by bit until he becomes just one of the many voices that from time to time comment on the events. And Ninetta herself is

more daughter than lover. The loving couple turns into no more than a conventional element, waiting in the wings until the passing of the storm shall allow them to come back on-stage for the Grand Finale, to hurry through the formalities attending their marriage.

In this way Rossini lost one of the fundamental pillars of his usual dramaturgy: the pair of loves viewed as a temple of happiness, as the refuge of human desires. It is significant that the story of *La gazza ladra* also destroys the other pillar, the father as incarnation of destiny. Fernando is a rather particular father. He is a wanted man, who comes into his daughter's presence in a dilapidated condition. He cannot and will not exercise any parental authority over her. All he does is beg her to help him. As for the marriage - incredible though it may seem - he has nothing to say about it. He has something much more important to do: to save himself. The force of destiny itself is reduced to nothing, for Fernando is totally helpless. In *La gazza ladra* the force that opposes human happiness never has the importance of destiny, it never has the almost transcendental power that drags such characters as Othello or Anna (in *Maometto II*) towards unhappiness. In *La gazza ladra* destiny appears at its most elementary, fragile and profane: it is no more than random chance. Chance puts a spoke in the wheel of happiness: a Magpie, a spoon. Trifles.

And so, Rossini was faced with a story in which everything must have seemed, to his eyes, topsy-turvy: the loving couple is a mere cypher, the father is a runaway, destiny does not get a look-in, all is at the mercy of chance. Add to all this that the genre of opera *semiseria* did not offer that mythological-symbolical respite of opera *seria* with its togaed characters, its historical settings and its violent happenings. In semi-serious opera we find a coarser humanity, and the approach of reality secularizes characters and situations. After all, Rossini found himself setting a story

that had nothing to do with his pre-conceived notions of dramaturgy in serious works and which confined him to a zone where no symbolical echoes were of any use to him. In this sense it resembled an opera buffa story; unfortunately, it was not completely comic, for even death rears its ugly head.

In a way all this forced Rossini to work outside his normal limits, outside the pin-table parlour of comic opera, and outside the artificial symbolic structures of serious opera. The mixture of bewilderment and freedom that he must have experienced might well be the key to understanding the anomalous way he chose to work. His bewilderment led him to rely, wherever he could, on his well tried-out formulas: comic ones in the first act and tragic ones in the second (for example, the chorus «Tremate, o popoli», beautiful but decidedly out of proportion to the circumstances). On the other hand, his sense of freedom led him to indulge in some dramatic music. It is surprising how Rossini takes no advantage of his usual escape routes in Act Two: bel canto is absent, there are very few examples of comic opera manners, emotion is given free rein without sudden checks, tender feeling is allowed to permeate the entire musical structure. Rossini does not run away from the drama, and this is most unusual. In a kind of No-man's-land he experiments with a kind of musical language and a dramatic coherence that, in his serious operas, he was afraid of. Perhaps what we should most impress on our minds is that Ninetta is depicted with such sympathetic emotion just because she is a serving-maid, and not in spite of it. The heroines of opera seria were all more symbol than woman; their stories were told as a metaphor expressing a certain view of the world. Ninetta, on the other hand, is simply Ninetta. Her story is just another story. In the intimacy of his little world Rossini unfolds music that expresses his sympathy towards her sorrows instead of trying to defend himself from it. Rather than the defence mechanism

that elsewhere come into play to protect the façade of the anachronist with the fine old view of the world, here we see operating simple compassionate instinct and sympathy (this is, not by chance, the principal sentiment of semi-serious opera). This opera, in which we find neither transcendence nor symbols, but only people, in which destiny is replaced by coincidence, Rossini found himself engaged in writing just a fragment of everyday life. If it had been a fragment as fragile as a comedy he would have overwhelmed it with the festive force of his music, taking his favourite short cut and plunging towards a felicitous musical madness. But that fragment of life contained the key to sorrow, and Rossini invested it with the life of his music. He allowed himself to risk toying with drama to give himself, just once, the experience of the perception of sorrow; a unique and precious experience for such a man as he, who on every occasion set to music the electric perception of happiness.

Alessandro Baricco

Schema musicale dell'opera

Atto primo

Sinfonia

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

Atto secondo

Recitativo «In quell'orrendo carcere rinchiusa»

- N. 10 Duetto** «Forse un dì conoscerete»
(Ninetta, Giannetto, Antonio)

Recitativo dopo il Duetto «Ah destino crudel! Ma perché mai»

- N. 11 Aria Podestà** «Sì, per voi, pupille amate»
(Ninetta, Podestà, Coro)

Recitativo dopo l'Aria «Podestà, Podestà! Tu me l'hai fatta»

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

Recitativo dopo il Duetto «Infelice Ninetta!... Ed è poi certo»

- N. 13 Scena** «Chi è? Fernando! Oh Dio» e **Aria Fernando** «Accusata di furto... oh rossore!»
(Lucia, Fernando)

Recitativo dopo l'Aria «Sventurato Fernando!... Ed io pur sono»

- N. 14 Recitativo** «A pieni voti è condannata» **Coro e Quintetto** «Tremate o popoli»
(Ninetta, Giannetto, Fabrizio, Podestà, Fernando, Pretore, Coro)

Recitativo dopo il Quintetto «Ora mi par che il core»

- N. 15 Aria Lucia** «A questo seno»
(Lucia)

Recitativo dopo l'Aria «Che razza di villaggio!»

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

Libretto

Secondo l'edizione critica
edita dalla «Fondazione Rossini»
a cura di Alberto Zedda



Maria Malibran in tre momenti de *La gazza ladra*. Incisione di C. Hullmandel da disegni della cantante, 1829. (Napoli, Collezione S. Ragni). (Foto Massimo Velo).

Atto primo

Scena prima

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

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

Coro

Oh che giorno fortunato!
Oh che gioia si godrà!

Pippo

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

Parte del coro e Pippo

Vieni, vieni, o padroncino;

Tutti

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

La Gazza

Pippo? Pippo?

Pippo

Chi ha chiamato?

Coro *(essendosi accorti della gazza, e deridendo Pippo)*

Non so niente. Ah ah ahà!

La Gazza

Pippo?

Pippo

Ancora?

Coro (*additandogli la gazza*)

Ve' chi è stato.

Pippo

Brutta gazza maledetta,
Che ti colga la saetta!

La Gazza

Pippo? Pippo?

Pippo

Taci là.

Coro (*deridendo Pippo*)

Pippo? Pippo? Ah ah ahà!

Lucia

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

Pippo e Coro

Che giorno beato
Dobbiamo passar!

Lucia

Alfine cessato
Avrò di tremar.

Ehi, Ninetta?... Quando io chiamo,
Tutti perdono l'udito.
E colui di mio marito
Dove adesso se ne sta?

Fabrizio

Tuo marito eccolo qua.

Pippo e Coro

Ser Fabrizio eccolo là.

Fabrizio

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

Tutti

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

Lucia (*a Fabrizio*)

Ah, col suo congedo alfine
Oggi arriva il figlio amato!

Fabrizio

Certamente; ed ammogliato
Lo vorrei, ben mio, veder.

Lucia

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

La Gazza

Ninetta.

Fabrizio

Ah! la gazza ha indovinato.

Lucia

Insensato!

Fabrizio

Si vedrà.

Brava, brava!

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

Ahi, ahi!

Lucia

Ch'è stato?

Fabrizio

M'ha beccato.

Lucia

E ben ti stà.

Fabrizio

Ma la gazza ha indovinato.

Lucia

Insensato!

Fabrizio

Si vedrà.

Tutti gli altri

Se la gazza ha indovinato,
Ogni core esulterà.

Tutti (*additando la mensa*)

Là seduto l'amato Giannetto.

Fabrizio con parte del Coro

A suo padre, alla sposa vicino.

Pippo col resto del Coro

A sua madre, alla sposa vicino.

Lucia

Alla cara sua madre vicino.

Tutti

Noi l'udremo narrar con diletto
Le battaglie, le stragi, il bottino;
Or d'orgoglio brillar lo vedremo
Or di bella pietà sospirar.
E fra i brindisi intanto faremo
I bicchieri ricolmi sonar.

(*partono gli abitanti del villaggio*)

Fabrizio (*guardando l'oriuolo*)

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

Lucia

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

Pippo

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

Lucia

Ah Fabrizio,
Da qualche tempo son molto scontenta
Di questa tua Ninetta. Pippo, Ignazio,
Antonio, andate tutti
A preparare il resto.

(Pippo e gli altri famigli si ritirano)

Ah se la colgo
quella smorfietta!

Fabrizio

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

Lucia

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

Fabrizio

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

Lucia *(in aria di sprezzo)*

Ah, ahà!

Fabrizio

Rispetta in lei

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

Lucia

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

Fabrizio

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

Scena seconda

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

Ninetta

Di piacer mi balza il cor
Ah bramar di più non so:
E l'amante e il genitor
Finalmente io rivedrò.
L'un al sen mi stringerà;
L'altro..., l'altro... ah che farà?
Dio d'amor, confido in te;
Deh tu premia la mia fè!
Tutto sorridere
Mi veggo intorno;
Più lieto giorno
Brillar non può.
Ah già dimentico
I miei tormenti:
Quanti contenti
Alfin godrò!

(va a deporre il suo panierino sulla mensa)

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

Oh come il mio Giannetto
Gradirà queste pere!

Ninetta *(a Fabrizio)*

Addio; buon giorno!

Fabrizio

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

Ninetta

Un intero
Panierin n'ho ricolmo. Eccole.

Fabrizio

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

Ninetta

Oh sì, lo spero. Vostro figlio...

Fabrizio

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

Ninetta

Come! Che dite?

Fabrizio

Già da un pezzo io leggo
In quegli occhi, in quel core.

Ninetta

(Oh Dio!)

Fabrizio

Sta lieta:

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

Ninetta

Oh me felice!

Fabrizio

Taci, ché vien Lucia.

Ninetta

Caro Fabrizio!

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

Lucia

Ma brava! E tu, quando farai giudizio?
Prendi queste posate, e bada ben *(alla Ninetta)*
Che non si perda nulla.

Ninetta

Ah no! vorrei

In pria morir, che ancora
Mancar dovesse...

Lucia

Solite proteste.
Ma intanto la forchetta se n'è ita.

Ninetta

Io non ci ho colpa!

Lucia

Ma però...

Fabrizio

Che vita!

Andiamo

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

Lucia

Andiamo pure.

Fabrizio

Addio, Ninetta.

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

Lucia *(tirando a sé Fabrizio)*

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

Fabrizio

Non pianger, mia fanciulla; abbi pazienza.

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

Scena terza

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

Isacco

Stringhe e ferri da calzette,
Temperini e forbicette,
Aghi, pettini, coltelli,
Esca, pietre e zolfanelli.
Avanti, avanti
Chi vuol comprar,
E chi vuol vendere
O barattar.

Pippo

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

Isacco

Io compro, se volete;
Baratto, se vi piace:
Guardate che bei capi,

Che belle mercanzie
Tutte di moda e più che mai perfette.

Pippo

Andate, vi ripeto.

Isacco

Salutatemi

La signora Ninetta: se per sorte
Ella bisogno avesse
De' fatti miei, ditele ch'io mi trovo
Fino a dimani nell'Albergo nuovo.

(parte)

Scena quarta

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

Ninetta *(a Pippo)*

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

Pippo

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

Ninetta

Gli son tenuta assai.

Pippo

Un usuraio egual non vidi mai.
(s'ode dietro alla collina una sinfonia campestre)

Ninetta

Ma qual suono!

Coro di contadini *(da lontano)*

Viva, viva!

Ninetta

Ma quai grida!

Coro di contadini *(come sopra)*

Ben tornato!

Pippo *(saltando di gioia)*

È Giannetto!

Ninetta

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

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

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

Scena quinta

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

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

Coro

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

Giannetta (*a Ninetta*)

Vieni fra queste braccia...
Mi balza il cor nel sen!
D'un vero amor, mio ben,
Questo è il linguaggio.
Anche al nemico in faccia
M'eri presente ognor:
Tu m'inspiravi allor
Forza e coraggio.
Ma quel piacer che adesso,
O mia Ninetta, io provo,
È così dolce e nuovo
Che non si può spiegar.

Pippo, Fabrizio e Coro

Mi sembrano due tortore:
Mi fanno giubilar.

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

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

Pippo

Tocchiamo, beviamo

A gara, a vicenda:
Il petto s'accenda
Di dolce furor.

Tutti

Tocchiamo; e discenda
La gioia nel cor.

Pippo

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

Tutti

Beviamo; e trabocchi
Di gioia ogni cor.

Pippo

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

(finiscono le danze, e tutti si levano da tavola. I contadini escono)

Giannetto

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

Lucia

Sempre trafitto

Dalla sua gotta.

Giannetto

Ah voglio vederlo ed abbracciarlo.

Fabrizio

E ben, possiamo

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

Lucia

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

Pippo *(uscendo subito)*

Signora...

Lucia

Là in cucina

Raccogli la mia gente,
E mangiate e bevete allegramente.

Pippo

Oh vi faremo onore!
(rientra in casa)

Giannetto (alla Ninetta)

A rivederci,
Mia cara!

Ninetta

Sì, ma ritornate presto.

Lucia (alla gazza)

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

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

Scena sesta

Ninetta, e subito Fernando.

Ninetta

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

Fernando (riconoscendo la casa di Fabrizio)

No, non m'inganno.

Ninetta

Il conto è giusto.

Fernando

Oh Dio!

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

Ninetta

Oh cielo! un uomo:
Par ch'egli pianga. Dite, in che poss'io?...
(gli si accosta timidamente)

Fernando (scoprendosi, e con dolore)

Adorata mia figlia!

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

Oh padre mio!

Fernando

Zitta! non mi scoprir.

Ninetta

Come! che dite?

Fernando

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

Ninetta

E allora, padre mio?

Fernando

Barbara sorte!

Fui disarmato, e condannato a morte.

Ninetta

Misera me!

Fernando

Gli amici

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

Ninetta

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

Fernando

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

A due

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

Fernando

Deh! M'ascolta.

Ninetta

Si, parlate.

Fernando

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

*(si vede in questo momento arrivare dalla collina il
Podestà)*

Ninetta

Oh Dio, chi viene!

Fernando

Chi mai dunque?

Ninetta

Il Podestà.

Fernando

Ah, che dici! Son perduto.
Come far?

Ninetta *(conducendolo verso la mensa)*

Qui, qui sedete.

Fernando

S'ei mi scopre...

Ninetta

Nascondete

Quelle vesti.

Fernando

Ma se mai...

Ninetta

Oh crudel fatalità!
Ah coraggio, per pietà!

A due

Io tremo, pavento:
Che fiero tormento!
Che barbara sorte!
Men cruda è la morte.
Il nembo è vicino!
Tremendo destino,
Mi sento gelar!

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

Scena settima

Il Podestà, Ninetta e Fernando.

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

Il Podestà

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

(contraffacendo la Ninetta)

No, non posso... ohimè!... non voglio
Deh partite, o Podestà!
Ciance solite e ridicole;
Formulario omai smaccato!
Ma frattanto il cor piagato
Un bel sì dicendo va.
Il mio piano è preparato,
E fallire non potrà.
Sì, sì, Ninetta,
Sola soletta
Ti troverò.
Quel caro viso
Brillar d'un riso
Io ti farò.
E poi che in estasi
Di dolce amor
Ti vedrò stendere
La mano al cor,
Rinvigorito,
Ringiovanito,
Trionferò.

Il mio progetto
Fallir non può.

Ninetta (*versando a suo padre un altro bicchier di vino*)
Un altro, un altro: questo
Vi darà forza a camminar.

Il Podestà (*avendo udita la voce di Ninetta, e solo accorgendosi di lei in questo punto*)

Buon giorno,
Bella fanciulla.

Ninetta

Vi son serva.

Il Podestà (*a parte alla Ninetta*)

Ditemi:
Chi è quell'uomo?

Ninetta

Un povero viandante
Che mi chiedea soccorso...

Il Podestà

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

Ninetta

Subito vi servo.

Il Podestà (*trattenendola*)

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

Ninetta

Dunque dell'acqua?

Il Podestà (*accarezzandole la mano*)

Tu non mi vuoi capir.

Ninetta

Lasciate. E bene,
(*a suo padre*)
Come lo ritrovaste?
(*e poi sottovoce*)
Fingete di dormire. - Oh voi saprete
(*ritornando verso il Podestà*)
Ch'è arrivato Giannetto.

Il Podestà

Ed ero appunto

Venuto a salutarlo.

Ninetta

Mi rincresce

Che sono tutti usciti.

Il Podestà

Eh non importa!

Ci siete voi, mi basta. Ma colui

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

Perché non se ne va?

Cacciatelo.

Ninetta

Vedete, è tanto stanco

Che già s'è addormentato.

Il Podestà

(Can che dorme

Non dà molestia.) - Ah se sapeste, o cara,

Da quanto tempo io cerco

Di ritrovarvi sola...

Ninetta

Andate, andate;

Non vi fate burlare.

Il Podestà

Ah, mia Ninetta,

Perché così ritrosa?

Rispondi, anima mia.

Scena ottava

Giorgio e detti.

Giorgio

Il cancellier Gregorio a voi m'invia.

Il Podestà

Un corno (Uh! Maledetto).

Giorgio

Questo piego pressante è a voi diretto.

Il Podestà

Ah ah! Chi l'ha recato?

Giorgio

Un birro.

Ninetta e Fernando (*a parte e con ispavento*)

Un birro!

Il Podestà

Giorgio, dammi una sedia.

Vediamo che cos'è. Vattene pure.

(*Giorgio parte*)

Scena nona

Il Podestà, Ninetta e Fernando.

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

Ninetta

Ah! Caro padre, udiste? Io tremo! Intanto
Ch'ei legge, deh! Fuggite.

Fernando

E come, o figlia?

Sono senza denari.

Ninetta

Oh cielo! ed io

Non ho più nulla.

Fernando

E bene,

Prendi questa posata, unico avanzo

Di quanto io possedea. Deh tu procura

Di venderla dentr'oggi, ma in segreto!

Là dietro al colle io vidi

Un gran castagno, a cui la lunga etade

Scavato ha il sen.

Ninetta

Me ne sovvengo.

Fernando

Quivi.

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

Ninetta

(Ah! se tornasse

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

Fernando

Figlia mia,

Abbracciarmi.

Il Podestà (*alzandosi*)

Ninetta?

Ninetta

(Giusto cielo!)

Il Podestà (*a Fernando che faceva per uscire*)

Galantuomo, restate.

Fernando

(Io tremo!)

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

(Io gelo!

Traetevi in disparte.)

Il Podestà (*a parte alla Ninetta*)

Son questi, almen suppongo, i contrassegni
D'un disertor. *Fernando* par che dica.

Ninetta (*volgendo un guardo a suo padre*)

(Fernando!...)

Fernando

(Oh reo destino!)

Il Podestà

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

Ninetta (*prendendo il foglio, trascorrendolo e tremando*)

(Gran Dio!
O m'uccidi, o mi salva il padre mio!)
*M'affretto di mandarvi i contrassegni
d'un mio soldato... condannato a morte,
e fuggito pur or dalle ritorte.
Ei chiamasi...*

Il Podestà

Su via.

Ninetta

Fer... Fer... Fernando...
(Suggeritemi, o Dei,
Qualche pietoso inganno!)

Il Podestà

(Oh come il duolo
La rende ancor più bella!)

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

Il Podestà

Continuate.

Ninetta

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

Il Podestà

E ben, che avete?
Non sapete più leggere?

Fernando

(Infelice!)

Ninetta

È una mano diabolica!

Il Podestà (*in atto di toglierle il foglio e cercando
nelle sue tasche*)

Ah se avessi

Gli occhiali!

Ninetta (*ritenendo il foglio*)

Permettete. (Il ciel m'ispira).
*Età: venticinqu'anni;
statura: cinque piedi, undici pollici.*

Il Podestà

Peccato! Andate avanti.

Ninetta

*Capei biondi,
Occhi neri, ampia fronte, e tondo il viso.*

Il Podestà

Cospetto! egli debb'essere un Narciso.
E tondo il viso!... E poi?

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

*Divisa bianca.
Con mostre rosse; stivaletti gialli.
Se mai costui passasse
sul vostro territorio, a dirittura
fatelo imprigionar...*

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

Sarà mia cura.
Vediam se mai per caso... Olà buon uomo?

Ninetta

(Ohimè).

Fernando (*fingendo di risvegliarsi*)

Signore.

Il Podestà

Alzatevi:
Cavatevi il cappello.

Ninetta

(Io muoi!)

Il Podestà (*ridendo*)

Ah ahà!
Venticinqu'anni; è vero? Capei biondi, (*alla Ninetta*)
Occhi neri, ampia fronte e tondo il viso.
No no, sì vago Adon qui non ravviso.

Ninetta

(Respiro).

Il Podestà (*prendendo per mano la Ninetta*)

Mia cara!

Fernando (*alla Ninetta in atto di volerle dire qualche cosa*)

Signora...

Il Podestà (*a Fernando con severità*)

Partite.

Ninetta (*a Fernando con tenerezza*)

Buon uomo!

Il Podestà (*a Fernando*)

Capite?

Uscite di qua.

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

Ninetta e Fernando

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

Il Podestà

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

(*dopo aver veduto uscire Fernando*)

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

Ninetta

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

(*Fernando è rientrato nel cortile*)

A tre

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

Il Podestà

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

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

Ninetta e Fernando

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

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

Il Podestà

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

Fernando *(avanzandosi con impeto)*

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

Il Podestà *(contro a Fernando)*

Ah per Bacco!...

Fernando *(al Podestà)*

Rispettate
Il pudore e l'innocenza.

Ninetta *(a parte a Fernando)*

Caro padre, oh Dio! Prudenza.

Il Podestà *(a Fernando)*

Temerario!

Fernando *(con impeto)*

Non gridate.

Ninetta *(a parte a Fernando)*

Vi volete rovinar!

Il Podestà *(alla Ninetta)*

Vieni meco...

Ninetta *(respingendolo)*

Sciagurato!

Fernando *(al Podestà)*

Rispettate l'innocenza.

Il Podestà *(a Fernando)*

Cos'è questa impertinenza?

Ninetta *(a parte a Fernando)*

Ah partite!

Fernando (*a parte alla Ninetta, poi si ritira lentamente*)
 Sì, t'intendo!

Il Podestà

Brutto vecchio, se più tardi...
 E tu senti. (*alla Ninetta in atto di prenderla per mano*)

Ninetta (*respingendolo*)

Mostro orrendo!

Il Podestà

Trema ingrata! Presto o tardi
 Te la voglio far pagar.

Fernando e Ninetta

(*Infelice! Tu mi guardi,
 E ti debbo, oh Dio! Lasciar.*)

A tre

(*Non so quel che farei;
 Smanio, deliro e fremo.
 A questo passo estremo
 Mi sento il cor scoppiar.*)

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

Scena decima

Stanza terrena in casa di Fabrizio; nel fondo una porta con finestre che guardano sulla strada. Pippo; quindi Ninetta che viene dal cortile col canestro delle posate; e in fine Isacco.

Pippo

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

Isacco (*dalla strada*)

Stringhe e ferri da calzette...

Pippo

Vattene alla malora.

Ninetta (*entrando in scena*)

Il merciaiuolo!

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

Isacco (*entra*)

Son qua, mia cara signorina.

Ninetta (*con imbarazzo*)

Pippo,

Mi par che voglia piovere;

E però sarà bene

Di ritirare in casa

La gabbia della gazza. (*Pippo esce*) Orsù, vorrei

(*ad Isacco*)

Vender questa posata.

(*togliendosi da una tasca del grembiale la posata datale da suo padre*)

Isacco

Ed io la compro.

Ninetta

Quanto mi date?

Isacco

È assai leggiera; pure

Vi do due scudi.

Ninetta

Oh indegnità! né meno

Un terzo del valore.

Isacco

Via, non andate in collera.

Vi do uno zecchino, perché siete voi.

Ninetta

Non basta.

Isacco

E bene, voglio

Fare uno sforzo. Questi son tre scudi:

Siete alfin contenta?

Ninetta

Eh sì, per forza!

Isacco

Uno... due... tre: tenete; ma ci perdo.

(*Ne vale più di quattro*).

Ninetta

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

Isacco

Non dubitate.
(parte)

Scena undicesima

Ninetta e Pippo recante la gabbia della gazza.

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

Pippo

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

La Gazza (sulla finestra)
Pippo?

Ninetta

Vedila là che ti canzona.

Pippo

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

Ninetta

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

Pippo

Ah! capisco:
Qualche galanteria...

Ninetta

Sì, che per ora
Non m'era necessaria.

Pippo

Oh che sproposito!

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

Ninetta

Ti ringrazio.

Ma lasciarmi; tu sai
Che ho tante cose a fare...

Pippo

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

Scena dodicesima

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

Ninetta

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

Scena tredicesima

*Lucia che riconduce la Ninetta; il Podestà, il Cancellier
Gregorio, e detti; in fine Pippo.*

Lucia

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

Ninetta

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

Lucia (presentando suo figlio al Podestà ed al Cancelliere)

Eccovi, o miei signori, quel Giannetto
Che si fe' tanto onor.

(la Lucia si fa recar dalla Ninetta il paniere delle posate, e si mette a contarle)

Il Podestà (a Giannetto)

Me ne rallegro.

Io lessi ne' giornali
Più volte il vostro nome; e ben rammento
E la bandiera che di man toglieste
All'inimico, e i due cavalli uccisi
Sotto di voi. Sì giovine, e sì prode...

Giannetto

Degno ancora non son di tanta lode.

Fabrizio (*al Podestà e al Cancelliere*)

Bravo! Che ve ne pare?

Lucia (*alla Ninetta*)

E nove, e dieci,
Ed undici. Stordita! ecco qui manca
Ora un cucchiaio.

Ninetta

Come?

Lucia

Sì, un cucchiaio.

(*la Ninetta si pone a contar le posate*)

Conta pure tu stessa. Eh! che ne dite? (*rivolgendosi
agli altri*)

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

Il Podestà

E' giusto il vostro sdegno:
Qui ci son de' ladri. Esaminiamo,
Processiamo. Gregorio...

Fabrizio

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

Ninetta

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

Fabrizio

Eh via, non piangere!
Lo troveremo.

Giannetto

Pippo?...
(*chiamando verso le quinte. Pippo accorre subito*)
Corri a veder se mai

Là sotto al pergolato
Sia caduto un cucchiaino.

(Pippo esce)

Lucia

Io ci scommetto
Che non si troverà.

Il Podestà

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

Lucia

Vi servo sul momento.

Fabrizio *(al Podestà)*

Vi ripeto
Ch'io non voglio processi.

Lucia

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

Giannetto

Oh cielo!
Per sì piccola cosa...

Il Podestà

E pur la legge
In questo è assai severa,
Ed i ladri domestici condanna
Alla morte.

Giannetto

Alla morte!

Scena quattordicesima

Pippo e detti.

Pippo

E sopra e sotto
Ho cercato e frugato,
Ma nulla ho ritrovato.

Ninetta

(Oh me infelice!)

Il Podestà

Dunque c'è furto.

Pippo

Io non so niente.

Ninetta

Anch'io

Sono innocente.

Il Podestà

Or si vedrà.

(il Podestà e il Cancelliere siedono ad un tavolino)

Fabrizio

Ma quale

Esser potrebbe mai

La persona sospetta?

Giannetto

Un ladro in casa! E chi sarà?

La Gazza

Ninetta

Ninetta *(volgendosi alla gazza)*

Crudel! Tu pur m'accusi?

Giannetto *(alla Ninetta)*

Oh Dio, tu piangi!

Ninetta *(additando la gazza)*

Ma non l'avete udita?

Giannetto

Ah non temere!

Nessun vi bada.

(la gazza vola via)

Fabrizio *(al Podestà)*

In somma, vi scongiuro,

Lasciate, desistete.

Il Podestà

Non posso.

Giannetto *(con risentimento al Podestà)*

Ma...

Il Podestà

Silenzio! E voi scrivete.

(al Cancelliere)

*In casa di Messere
Fabrizio Vingradito
È stato oggi rapito...*

Giannetto

Rapito, no; smarrito.

Il Podestà

Zitto! Vuol dir lo stesso.
Rapito. Avete messo? (al Cancelliere)
Un cucchiaino d'argento
Per uso di mangiar.

A sei

Ninetta, Giannetto e Fabrizio *(additando il Podestà)*

(Che bestia! Che giumento!
Mi sento a rosicar.)

Pippo *(additando il Podestà)*

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

Il Podestà

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

Lucia *(additando il Podestà)*

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

Il Podestà *(alla Ninetta)*

Di tuo padre quale è il nome?

Ninetta

Ferdinando Villabella.

Il Podestà

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

Giannetto, Fabrizio, Lucia, Pippo

Quale enigma!

Il Podestà

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

Ninetta

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

Lucia *(con meraviglia)*

Ma che denaro è questo?

Ninetta *(raccogliendo affannosamente il denaro)*

È mio, signora; è mio.

Lucia

Eh! Tu mentisci.

Il Podestà *(al Cancelliere)*

Presto,
Scrivete.

Ninetta

Ve lo giuro;
È mio, è mio signora.

Pippo

È suo, ve l'assicuro;
Isacco a lei lo diè.

Il Podestà, Lucia, Fabrizio, Giannetto *(con istupore)*

Isacco!

Il Podestà *(a Pippo)*

Ed a quale titolo?

Pippo

Per certe cianciafruscole
Che a lui pur or vendè.

Il Podestà *(ironicamente alla Ninetta)*

Per certe cinciafruscole!...
Cioè?

Ninetta

Parlar non posso.

Il Podestà

Caduta sei nel fosso.

Giannetto (*con ira al Podestà*)

Tacete. Scopri il vero. (*con passione alla Ninetta*)

Ninetta

Non posso.

Giannetto (*insistendo con viva passione*)

Deh rispondi!

Lucia

Tu tremi, ti confondi.

Ninetta

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

Il Podestà (*si alza*)

Inutile speranza!

Rimedio più non v'è.

A sei

Ninetta

(Io perdo la costanza;
Che ne sarà di me!)

Giannetto, Fabrizio e Lucia

(Ah questa circostanza
Mi porta fuor di me!)

Pippo

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

Il Podestà (*con visibile gioia*)

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

Giannetto (*con impeto*)

Si chiami Isacco.

Pippo (*in atto di partire*)

Subito.

Fabrizio (*a Pippo che parte immediatamente*)

In piazza il troverai.

A quattro

Lucia, Fabrizio, Giannetto

Possano tanti guai
Alfine terminar!

(intanto il Podestà esamina il processo)

Ninetta

(Oh padre! Tu lo sai
S'io posso favellar.)

Il Podestà *(alla Ninetta)*

Quel denaro a me porgete.

Ninetta

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

Il Podestà

All'Ufficio è devoluto.
(si pone in tasca il denaro)

Ninetta

Oh crudel fatalità!

A cinque

Il Podestà *(additando a Ninetta)*

(La superbia e l'ardimento
Ti farò ben io passar.
Già vicino è il mio momento
Di godere e trionfar.)

Ninetta

(Padre mio, per te mi sento
Questo core a lacerar;
E, per mio maggior tormento
Non ti posso, oh Dio, giovar!)

Fabrizio, Lucia e Giannetto *(additando a Ninetta)*

(Quel pallor, quel turbamento
Mi fa l'anima in sen tremar:
Ora spero, ed or pavento;
Che mai deggio, oh Dio, pensar!)

Scena quindicesima

Pippo con Isacco, e detti.

Isacco *(con umiltà)*

Isacco chiamaste.

Il Podestà *(ad Isacco additandogli la Ninetta)*

Che cosa compraste

Da lei poco fa?

Isacco *(titubando)*

Un solo cucchiaino

Con una forchetta.

Giannetto *(coll'accento della disperazione)*

Ninetta! Ninetta!

Tu dunque sei rea?

A cinque

Giannetto

(Ed io la credea

L'istessa onestà!)

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

Convinta è la rea;

Più dubbio non v'ha.

Pippo

Ah s'io prevedea!...

Ma come si fa?

Ninetta *(ad Isacco con risolutezza)*

Ov'è la posata?

Mostrate; e vedrete. *(agli altri)*

Isacco

Che mai mi chiedete?

Venduta l'ho già.

Ninetta

Destin terribile!

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

Ma fate presto.

(il Cancelliere parte subito)

Giannetto (*con impeto ad Isacco*)

Quai cifre v'erano?

Ninetta (*coll'accento della disperazione*)

(Ancora questo!

Le stesse lettere!...

Misera me!)

Isacco (*dopo aver alquanto pensato*)

Eravi un'F

Ed una V insieme.

A sei

Tutti, fuorché il Podestà ed Isacco

Mi sento opprimere;

Non v'è più speme;

Sorte più barbara,

Oh Dio, non v'è!

Il Podestà

Bene, benissimo!

Non v'è più speme.

(Tu stessa chiedermi

Dovrai mercè.)

Giannetto

Ma quale romore!

Tutti, fuorché il Podestà

La forza armata!

Giannetto, Fabrizio, Lucia, Pippo (*al Podestà*)

Ah, mio signore,

Pietà, pietà!

Scena sedicesima e ultima

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

Il Podestà (*alla gente d'arme, accennando la Ninetta*)

In prigione costei sia condotta.

Giannetto (*opponendosi alle guardie*)

Giuro al cielo! Fermate, o temete...

Il Podestà (*alla gente d'arme*)

Obbedite.

Ninetta

Gran Dio!

Fabrizio, Lucia, Pippo (*al Podestà supplicandolo*)

Suspendete.

Il Podestà (*alla gente d'arme*)

Non lo posso. I miei cenni adempite.

Ninetta, Lucia, Fabrizio, Pippo, Isacco e Coro

Oh destin!

(*le guardie circondano la Ninetta*)

Giannetto (*al Podestà*)

Questo è troppo! Sentite.

Il Podestà

Son sordo. (Ora è mia; son contento.

Ah sei giunto, felice momento!

Lo spavento piegar la farà).

Ninetta

Mille affetti nel petto mi sento;

Lo spavento gelare mi fa.

Giannetto, Fabrizio, Lucia, Pippo e Coro

Mille furie nel petto mi sento;

I suddetti ed Isacco

Lo spavento gelare mi fa.

Ninetta

Ah Giannetto!

Giannetto

Mio ben!...

(*i due amanti si abbracciano*)

Il Podestà (*alla gente d'arme*)

Separateli.

Ninetta e Giannetto

Oh crudeli!

Tutti gli altri, fuorché il Podestà

Che orrore!

Il Podestà (*alla gente d'armi*)

Legatela.

Giannetto, Fabrizio, Lucia, Pippo (*al Podestà supplicandolo*)

Ah signore!...

Il Podestà

Non più. Strascinatela. (*alla gente d'arme*)

Ninetta (*a Giannetto, Fabrizio e Lucia*)

Io vi lascio!

Giannetto, Fabrizio, Lucia

Ninetta!

Il Podestà (*con impeto*)

Finiamola.

Tutti, fuorché Ninetta e il Podestà (*additando il Podestà*)

Chi gli vibra un pugnale nel seno!
Vorrei far tutto a brani quel cor.

Ninetta (*a Giannetto, Fabrizio e Lucia*)

Ah di me ricordatevi almeno;
Compiangete il mio povero cor!

Il Podestà (*additando la Ninetta*)

(Ah la gioia mi brilla nel seno!
Più non perdo sì dolce tesor.)

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

Atto secondo

Scena prima

Vestibolo delle prigioni nella Podesteria - Antonio, e subito Ninetta.

Antonio (*additando il carcere di Ninetta*)

In quell'orrendo carcere rinchiusa

Geme la poveretta! Ah chi potria

Del misero suo stato

Non sentir pietà? Cara fanciulla,

Io vo' cercare almeno

D'alleviare i tuoi strazi. Ehi, mia signora.

(Antonio dice queste ultime parole aprendo la porta del carcere di Ninetta, e chiamandola dalla soglia)

Ninetta (*di dentro*)

Ahimé!

Antonio (*entrando nel carcere*)

Deh! Non temete:

Sono Antonio; sorgete...

Venite qui, venite

A respirare, ed a godere almeno

Un po' di luce.

(uscendo dal carcere colla Ninetta per mano)

Ninetta

Ah quanto vi son grata!

Scena seconda

Ninetta, Antonio, e in fine Giannetto di fuori.

Ninetta

Conoscete voi Pippo?

Antonio

Il servo...

Ninetta

Appunto.

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

Antonio

Uhm! Non saprei...

Vedrem... procureremo...Chi va là?

(s'ode battere alla porta)

Giannetto

Apritemi.

Ninetta

Qual voce!

Antonio *(osservando per lo sportello)*

Che volete?

Voi qui, signor Giannetto?

Ninetta

Giannetto!

Giannetto

Vi scongiuro,

Apritemi.

Antonio

Impossibile.

Ninetta *(prendendo affettuosamente per mano Antonio)*

Ah mio benefattor!

Antonio

(E chi potrebbe

Resister mai?) Restate,

(alla Ninetta affettando serietà)

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

(apre a Giannetto)

Scena terza

Giannetto e detti.

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

Oh troppe grazie!

Giannetto (*stringendo la mano a Ninetta*)

Cara!

Ninetta

Ed è pur vero?

Ah dunque ancora tu non m'hai del tutto
Abbandonata!

Giannetto

Abbandonarti? Oh cielo!

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

No no perdona,... io non lo credo... E pure...

Ah, se caro ti sono,

Se veder non mi vuoi morir d'affanno,

Ah toglì i dubbi miei,

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

Ninetta (*con dignità*)

Sono innocente.

Giannetto

E perché dunque, o cara,

Non ti discolpi.

Ninetta

Perché nulla io posso

Addurre in mia difesa:

Tacer m'è forza, se tradir non voglio

Chi già dall'empia sorte

È percosso abbastanza.

Giannetto

Ma sperar non poss'io?...

Ninetta

Vana speranza!

Giannetto

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

Tu sei perseguitata:

Il Podestà crudele

La tua sentenza affretta! Tu conosci

Il rigor delle leggi. Ah! Se non parli,

Se il tuo fatale arcano

A nasconder ti ostini,... io tremo! Forse
In questo giorno istesso... Oh giorno orrendo!

Ninetta

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

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

Giannetto

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

A due

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

Scena quarta

Antonio frettoloso, e detti.

Antonio (*a Giannetto*)

O mio signor, partite:
Il Podestà sen viene.

Giannetto (*alla Ninetta*)

Idolo mio!

Ninetta (*a Giannetto*)

Mio bene!

Antonio (*alla Ninetta*)

E voi tornate al carcere.

Ninetta e Giannetto

Crudel necessità!

Giannetto

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

Ninetta e Giannetto

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

Giannetto

O cielo rendimi
il caro ben;

Ninetta

O cielo rendimi
Al caro ben;

Giannetto e Ninetta

O scaglia un fulmine
Che m'arda il sen.

(Giannetto esce; la Ninetta ritorna nel suo carcere)

Scena quinta

Antonio; subito il Podestà; poscia Ninetta e in fine alcune guardie.

Antonio

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

Il Podestà

Antonio? Conducetemi
La prigioniera. No, non fia mai vero
Che a tollerare io m'abbia
Sprezzi e rifiuti. Andate. *(ad Antonio che ha condotto la Ninetta)*

(All'arte) Orsù, mia povera Ninetta
T'accosta. A te mi guida
Tenerezza e pietà. Più non rammento
I tuoi torti con me; vorrei salvarti;
Ma come mai, se tutto
Rea ti condanna?

Ninetta

Io rea!
E creder lo potete?

Il Podestà

Ah sì, pur troppo!

Ninetta

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

Il Podestà

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

Ninetta

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

Il Podestà

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

Ninetta

Chi m'aiuta?

Il Podestà

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

Ninetta

No giammai.

Il Podestà

Paventa, ingrata!

Coro di guardie (di fuori)

Ah Ninetta sventurata!

Il Podestà (con trasporto)

Quali accenti! Un solo amplesso...

Coro (entrando)

Radunato è il gran consesso;

(a queste voci, esce fuori Antonio il qual si tiene in disparte)

Manca solo il Podestà.

Il Podestà

(Oh mia sorte maledetta!)

(alle guardie)

Ho capito; vengo in fretta.

(alla Ninetta)

Hai sentito? E ancora adesso...

Ninetta

Sì, vi replico lo stesso.

Il Podestà

Ma la morte?

Ninetta

Non la temo.

Il Podestà

Vanne, indegna; ci vedremo:

Quell'orgoglio alfin cadrà.

Udrai la sentenza,

Perdon chiederai;

Ma invan pregherai,

Ma tardi sarà.

Coro e Antonio

(Oh ciel, che fia mai!

Sospetto mi dà.)

Il Podestà

In odio e furore

Cangiato è l'amore;

Pietà nel mio petto

Più luogo non ha.

*(In questo punto s'ode da lontano il suono de' tamburi
cui s'annunzia al Popolo che s'apre la sessione del Tri-
bunale)*

Coro

Udiste?

Il Podestà

Vi seguo.

Coro

È questo l'avviso.

Il Podestà (*alla Ninetta*)

E bene?

Ninetta

Ho deciso.

Il Podestà

Qual sorte l'attenda
L'ingrata non sa.

Coro e Antonio

(Quel torbido aspetto
Paura mi fa.)

Ninetta

Ah, barbaro oggetto,
T'invola di qua!

(*il Coro parte insieme col Podestà*)

Scena sesta

Antonio, Ninetta, e subito Pippo.

Antonio

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

Pippo (*ad Antonio*)

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

Ninetta (*a Pippo*)

Ho bisogno di te.

Antonio (*a Ninetta*)

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

Pippo

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

Ninetta (*togliendosi frattanto dal collo la croce*)

Ah no, mio Pippo,
Abusarmi non voglio

Del tuo buon cuor! Solo ti chiedo in presto
Tre scudi, che andrai tosto
A portare là dove
Or ti dirò. Questa mia croce in pegno...

Pippo

Adagio, adagio. Dove
Portar debbo il denaro?

Ninetta

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

Pippo

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

Ninetta

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

Pippo (*maravigliato*)

Dentro il vecchio castagno!...

Ninetta

Sì; ma che niun ti vegga.

Pippo (*in atto di partire*)

Siamo intesi.

Ninetta

Ma Pippo? E questa croce
Che ti scordavi!

Pippo

Io non mi scordo nulla,
Tenetela, vi prego.

Ninetta

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

Pippo

Vi sfido.
Ora che so quello che fare io debbo,
Nessun più mi trattiene.
È pure un gran piacere il far del bene!

Ninetta (*trattenendolo*)

Deh pensa che domani,
Oggi fors'anco, non sarà più mio
Quest'ornamento!

Pippo

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

Ninetta

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

Pippo (*baciando la croce*)

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

A due

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

Ninetta

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

Pippo

Tanta fede, eguale affetto
Ah veduto mai non ho!

Ninetta

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

Pippo

Per carità, cessate!
Si si... non dubitate...
Tutto farò... dirò.

(*in atto di partire*)

Ninetta

Non t'obbliar.

Pippo (*vivamente commosso*)

Che dite!
Sapete chi son io.

Ninetta

Povero Pippo, addio.

Pippo

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

Ninetta

L'ultimo istante è questo
Che ci vediamo ancor.

Pippo

(Vedo in quegli occhi il pianto;
Ma ve' che piango anch'io!)

Ninetta

(Vedo in quegli occhi il pianto,
E la cagion son io.)

A due

(Dove si trova, oh Dio!
Un più sincero amor?)
Addio!... (Se ancor qui resto,
Mi scoppia in seno il cor.)

(*Ninetta entra nel suo carcere, e Pippo se ne parte*)

Scena settima

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

Lucia (*sola*)

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

Scena ottava

Lucia e Fernando

Lucia

Chi è? Fernando! Oh Dio!

Fernando

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

Lucia (*piange*)

Ninetta!... Deh fuggite!

Fernando

Ma che vuol dir quel pianto?

Lucia

Ah non m'interrogate!

Fernando

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

Lucia

Ah se sapeste!
Accusata di furto...

Fernando

La mia figlia?

Lucia

Sì dessa.

Fernando

Come?... Esser non può. Seguite.

Lucia

Innanzi al tribunale
Forse in questo momento
È giudicata.

Fernando

Eterni Dei, che sento!

Accusata di furto... Oh rossore!
Condannata, punita mia figlia?...
Ah qual nube m'ingombra le ciglia!
Freddo il sangue mi piomba sul cor.
Condannata!... Ah si vada, si cerchi...
Ma che fo?... Son confuso, perplesso:
Se mi scopro, oh Dio! perdo me stesso;
Se più tardo, ella forse... Oh spavento!...
Che cimento! Che fiero dolor!

(*riscuotendosi*)

Ah lungi il timore!
Si tenti la sorte:

Coraggio, mio core;
Si sprezzi la morte:
La figlia diletta
Si corra a salvar.
Coraggio, mio core;
Vo' tutto arrischiare.

(esce precipitosamente)

Lucia

Sventurato Fernando!... Ed io pur sono
Di tanto duolo la cagione! Ah possa
A' voti miei secondo
Allontanare il ciel sì ria tempesta!
L'unica grazia ch'io domando, è questa.
(parte)

Scena nona

Sala del Tribunale nella Podesteria.

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

I Giudici sono assisi sui loro sedili; in mezzo ad essi è il Pretore, innanzi al quale è collocato un tavolino. Il Podestà, presente alla sessione, occupa una sedia a parte. Da un lato si vede il popolo spettatore, fra cui si distinguono Giannetto e Fabrizio. All'alzarsi della tenda, si vede l'Usciere che va raccogliendo i voti nell'urna. Una musica tetra annunzia questo terribile momento. L'Usciere, raccolti i voti, consegna l'urna al Pretore, il quale, trovato che tutte le palle sono nere, esclama:

Il Pretore

A pieni voti è condannata.

Giannetto

Oh cielo,

E tu lo soffri?

Il Pretore

Zitto!

Fabrizio

Abbi prudenza!

Il Pretore *(all'Usciere, che parte subito)*

Venga la rea. - Stendete la sentenza.

(ad uno dei Giudici)

Il Pretore ed i Giudici

Tremate, o popoli,
A tale esempio!
Questo è di Temide
L'augusto tempio:
Diva terribile,
Inesorabile
Che in lance pondera
L'umano oprar:
Il giusto libera,
Protegge e vendica;
Ma sempre il fulmine
Sovra il colpevole
Giugne a scagliar.

Scena decima

Ninetta e detti.

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

Il Pretore

Infelice donzella,
Omai più non vi resta
Che sperare nel ciel. - Signor, porgete.
(facendosi dare la sentenza dal Giudice che l'ha stesa)
Considerando che la nominata
Ninetta Villabella è rea convinta
di domestico furto; a pieni voti,
ed a tenor delle vigenti leggi,
il regio Tribunale
la condanna alla pena capitale.

Tutti, fuorché il Pretore ed i Giudici

Ahi qual colpo!... Già d'intorno
Ulular la morte ascolto:
Già dipinto in ogni/nel suo volto
Miro il duolo ed il terror!

Giannetto (slanciandosi verso i Giudici)

Aspettate; sospendete:
Voi punite un'innocente;
Un arcano, ah non sapete!
La meschina chiude in cor.

Il Podestà e Fabrizio

Un arcano!

Il Pretore ed i Giudici (*alla Ninetta*)

E ben, parlate.

Ninetta

Rispettate il mio silenzio.

Giannetto

Ah Ninetta!

Fabrizio e Pippo

Palesate.

Ninetta

Non crescete il mio dolor!

Il Podestà

(Maledico il mio furor.)

Giannetto e Fabrizio

Mi si spezza a brani il cor!

Il Pretore ed i Giudici (*alle Guardie*)

Ella tace: e ben, sia tratta
Al supplizio.

Scena undicesima

Fernando che entra impetuosamente, e detti.

Fernando

Ah no! Fermate.

Ninetta

Voi qui, padre?

Giannetto, Fabrizio, il Podestà

Chi vegg'io?

Fernando (*a' Giudici*)

Vengo a voi col sangue mio
La mia figlia a liberar.

Ninetta

(Infelice! Possa il cielo
I suoi giorni almen serbar!)



Fernando

I miei sforzi ed il mio zelo
Possa il cielo coronar!

Giannetto e Fabrizio

Oh coraggio! Possa il cielo
Tanto zelo secondar!

Il Podestà (*alzandosi*)

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

(*consegna al Pretore un foglio*)

Il Pretore ed i Giudici

Guardie.

Ninetta, Giannetto, Fabrizio

Gran Dio!

Il Pretore ed i Giudici

Fermatelo.

(*le guardie circondano Fernando*)

Ninetta, Giannetto, Fabrizio

Oh cielo! E fia pur vero?

Fernando

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

Il Pretore ed i Giudici

La sentenza è pronunciata;
Più nessun la può cambiar.

Fernando

Ma dunque?...

Il Pretore ed i Giudici

L'uno in carcere,
E l'altra sul patibolo.
La legge è inalterabile;
Il reo perir dovrà.

A cinque**Fernando, Ninetta, Giannetto, Fabrizio, Il Podestà**

Che abisso di pene!
Mi perdo, deliro.
Più fiero martiro
L'Averno non ha.
Un padre, una figlia
Tra ceppi, alla scure!...
A tante sciagure
Chi mai reggerà!

Il Pretore ed i Giudici

Guardie, olà.

Fabrizio e Giannetto

Più non poss'io
Tollerar...

I suddetti, Fernando, il Podestà

Son fuor di me!

Ninetta

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

Fernando

Che dicesti?

Fernando, Giannetto, Fabrizio

Parla; spiegati.

Il Pretore ed i Giudici

Via, si tronchi ogni dimora;
Alla carcere, al supplizio.

Ninetta (*in atto di voler un amplesso*)

Ah mio padre, in pria ch'io mora!...

Fernando (*ai satelliti che lo trattengono*)

Figlia! Barbari, lasciatemi.

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

Eseguite.

Fernando e Ninetta

Oh Dio, soccorso!

Giannetto e Fabrizio

Ah Ninetta!

Il Podestà

(Qual rimorso!)

Ninetta

Mio Giannetto! Mio Fabrizio!

Il Pretore ed i Giudici (*ai satelliti*)

Alla carcere; al supplizio.

Tutti, fuorché il Pretore ed i Giudici

Ah neppur l'estremo amplesso!

Questa è troppo crudeltà.

Sino il pianto è negato al mio ciglio;

Entro il seno s'arresta il sospir.

Dio possente, mercede, consiglio!

Tu m'aita il mio fato a soffrir.

Il Pretore, i Giudici e il Podestà

(Ah già il pianto mi spunta sul ciglio!

Tanto strazio mi fa impietosir.

Ma la legge non ode consiglio;

Noi dobbiamo alla legge ubbidir.)

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

Scena dodicesima

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

Lucia, (*uscendo dalla chiesa*)

Ora mi par che il core

Sia meno oppresso. Ah se benigno il Cielo

Le preci udì dell'alma mia pentita,

No, l'infelice non sarà punita.

A questo seno

Resa mi fia;

Qual figlia mia

Io l'amerò.

Saprò correggere
I miei trasporti
Gli antichi torti
Riparerò.

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

Scena tredicesima

Ernesto e subito Pippo.

Ernesto

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

Pippo

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

Ernesto

E quella
Di ser Fabrizio?

Pippo

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

Ernesto

Grazie.

(parte)

Scena quattordicesima

Pippo; quindi Giorgio; e in fine Antonio.

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

Ora che nel castagno

Ho riposto il denaro, veder bramo

Quanto mi avanza ancor. Sono più ricco

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

Nuova di zecca, me la diè Ninetta

Un certo giorno;... dunque a parte: insieme

Tu starai colla croce. Ah brutta diavola,

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

Che fai lì? Se ti colgo...

Giorgio

Con chi l'hai!

Pippo *(alzandosi, e raccogliendo il denaro)*

Con quella gazza infame. Oh! Ecco Antonio.

E ben, che nuove abbiamo? *(ad Antonio)*

E la Ninetta?

Antonio *(piangendo)*

Ahimè tutto è finito.

Pippo

Podestà scellerato!

(qui, la gazza discende sulla panchina, rapisce la lira messa in disparte, e se ne vola sul campanile)

Giorgio *(additandogli la gazza)*

Oh guarda, guarda.

Pippo

Briccona! E giustamente

Rubarmi la moneta

Che tanto mi premeva. Ah birba, birba!

Eccola là sul ponte. Oh se potessi

Arrampicarmi, forse

Troverei la mia lira. Vo' provarmi.

Antonio

Andiamo insiem.

Pippo

Gazzaccia maledetta!

(Pippo e Antonio corrono via)

Giorgio

Ah ahà, non correr tanto che ti aspetta.

Scena quindicesima

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

Coro

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

Ninetta (*soffermandosi davanti alla chiesa*)

Deh tu reggi in tal momento
Il mio cor, pietoso Iddio!
Deh proteggi il padre mio,
E ti basti il mio morir!
Or guidatemi alla morte. (*ai satelliti*)
Si finisca di soffrir.

Coro e Giorgio

Ah farebbe la sua sorte
Anche un sasso intenerir!

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

Scena sedicesima

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

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

Giorgio, Giorgio? Oh me felice!

Giorgio

E così, che cosa è stato?

Pippo (*mostrandogli la posata*)

Tutto, tutto ho ritrovato:
Guarda, guarda; avvisa, grida.

Antonio

Non lasciamola ammazzar!

Giorgio

Sei tu pazzo?

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

Olà, fermate:
Dove andate? Cosa fate?
Non mi vogliono ascoltar.

Pippo

Inumani, andrò ben io...

(*Pippo e Antonio rientrano nel campanile*)

Giorgio

Ti compiangio, amico mio:
Il cervello se n'è andato.

(*Pippo e Antonio suonano una campana a tutta forza*)

Che fracasso indiavolato!
Oh che pazzo da legar!

Giannetto (*uscendo precipitosamente dall'orto*)

Che vuol dir?

Fabrizio e Lucia (*idem e dietro loro alcuni famigli*)

Che cosa avvenne?

Antonio e Pippo (*ricomparendo sul ponte*)

Innocente è la Ninetta.

Tutti, fuorché Pippo e Antonio

Innocente!

Antonio e Pippo

Innocentissima.

Pippo

Il cucchiaino, la forchetta,
La mia lira, è tutto qua.

Antonio

Quella gazza maledetta
Fu la ladra.

Giannetto, Fabrizio, Lucia, Giorgio

Giusto cielo!

Gli stessi col Coro

Caso eguale non si dà.

Pippo

Padrona, spiegate
Il vostro grembiale.

(Pippo getta giù la posata nel grembiale della Lucia)

Fabrizio e Giannetto

È desso/a; mirate.

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

I suddetti e Coro

Il colpo fatale
Corriamo a impedir.

Lucia, Giorgio, Pippo, Antonio

Il colpo fatale
Correte a impedir.

(Fabrizio e Giannetto, colla posata, corrono via, e dietro ad essi i famigli, Pippo e Antonio rientrano nel campagnile, e suonano di nuovo a martello)

Scena diciassettesima

Il Podestà e suddetti, fuorché Giannetto e Fabrizio.

Il Podestà

Che scampanare è questo!
Che cosa è mai successo?

Lucia *(correndogli incontro)*

Del mio piacer l'eccesso
Non vi saprei spiegar.

Il Podestà

Io non capisco niente.

Lucia *(a Giorgio ed al Podestà)*

La povera Ninetta
Pur troppo era innocente.
Ah cari amici miei,
Andiamola a incontrar.

Giorgio

Andiamola a incontrar.

Il Podestà

Mi sembra di sognar.

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

Lucia

Ah! Qual rimbombo! Oh Dei!

È morta, è morta.

(s'abbandona svenuta tra le braccia di Giorgio)

Il Podestà

Oh cielo!

Qual fremito! Qual gelo

Mi piomba sopra il cor!

Antonio e Pippo

Io la vedo. Viene, viene.

Qual trionfo! Oh benedetta!

Coro *(di dentro)*

Viva, viva la Ninetta,

La sua fede, il suo candor!

Il Podestà

Oh che sento!

Giorgio *(alla Lucia che s'è riscossa)*

Avete udito?

Alcuni famigli *(entrando)*, **Antonio e Pippo**

Viene, viene: non temete.

Lucia

Dite il vero?

I suddetti e famigli

La vedrete.

Il Podestà

Ma lo sparo?

I suddetti e famigli

Fu allegria.

Antonio, Pippo ed i famigli

Ecco, ecco!

Scena diciottesima e ultima

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

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

Lucia (*correndo incontro alla Ninetta*)

Figlia mia!

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

Si rilasci la Ninetta.

Questa è mano del Pretor.

Fabrizio, Giannetto e Lucia

Quando meno il cor l'aspetta,
Sembra il giubilo maggior.

Il Podestà

(Quanto costa una vendetta!
Di rimorsi ho pieno il cor.)

Giorgio, Pippo, Antonio e Coro

Viva, viva la Ninetta

La sua fede, il suo candor!

(*Pippo e Antonio discendono dal campanile*)

Ninetta

Queste grida di letizia

Danno tregua al mio tormento:

Ma il mio cor non è contento;

Ma con voi, miei fidi amici,

No, gioir non posso ancor!

Fabrizio, Giannetto e Lucia

Mia Ninetta, che mai dici?

È svanito ogni timor.

Ninetta

No, no!... Dov'è mio padre?...

Nessun risponde: oh Dio!

Vive? Che fa?

Fernando (*comparendo improvvisamente accompagnato da Ernesto*)

Cor mio,

Sì, vive, e a te sen vola;

Sempre con te sarà. (*abbracciando la figlia*)

Ninetta

Ah padre! Or sì che obbliò
Tutti i passati guai:
Ah che perfetta è omai
La mia felicità!

Tutti gli altri, fuorché il Podestà

Ah chi provato ha mai
Egual felicità!

Il Podestà (*accennando a Fernando*)

Ma in che modo fu costui
Dal suo carcer liberato?

Fernando

Per un ordine firmato
Dal monarca mio signor.

(*Ernesto ne fa testimonianza co' suoi cenni*)

Tutti gli altri, fuorché il Coro e il Podestà

Viva il Principe adorato
Che sol regna coll'amor!

Il Podestà

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

Coro (*additando il Podestà*)

È confuso, strabiliato,
E già cambia di color.

Ninetta

E il buon Pippo? Non lo vedo.

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

Cara amica, sono qua.

Lucia (*unendo la mano di Ninetta con quella di Giannetto*)

Mia Ninetta, ecco il tuo sposo.

Fernando, Giannetto e Ninetta

Oh momento avventuroso!

Lucia

Ma perdona alla Lucia!

(*Ninetta e Giannetto l'abbracciano*)

Fabrizio

Brava, brava moglie mia!

Giannetto e Ninetta

Ah mio ben, fra tanto giubilo
Sento il cor dal sen balzar.

Tutti gli altri, fuorché il Podestà

Una scena così tenera
Fa di gioia lagrimar.

Il Podestà

(Una scena così tenera
Mi costringe a lagrimar.)

Giannetto, Ninetta, Fernando, Pippo

Ecco cessato il vento,
Placato il mare infido;
Salvi siam giunti al lido;
Alfine respira il cor.

Il Podestà

(Sordo susurra il vento,
Minaccia il mare infido:
Tutti son giunti al lido;
Io son fra l'onde ancor.)

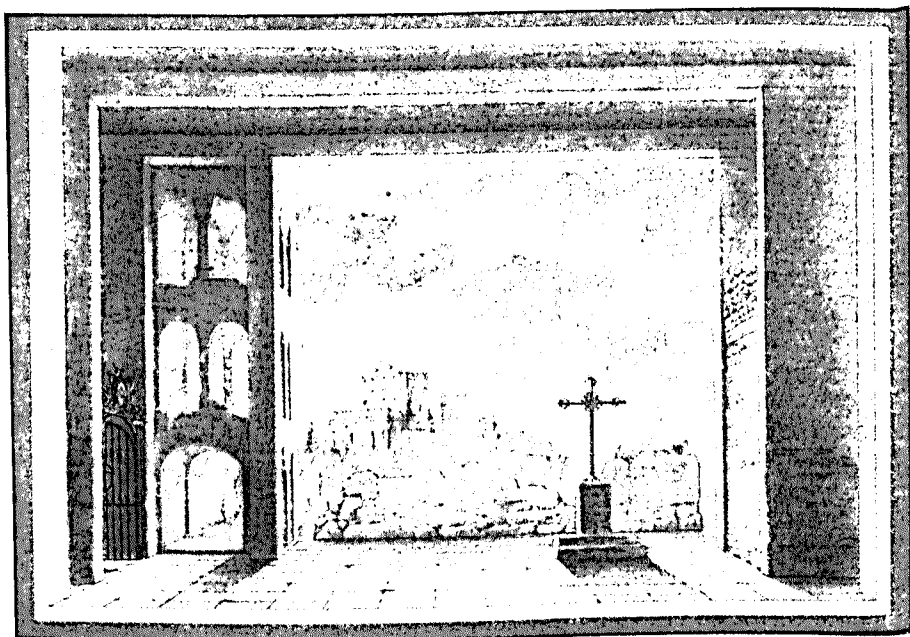
Tutti, fuorché il Podestà

In gioia ed in contento
Cangiato è il mio timor.

Il Podestà

(D'un tardo pentimento
Pavento, oh Dio, l'orror!)

Bozzetto di Carlo Diappi per la scena de
La gazza ladra, Pesaro 1989.



Il Rossini "semiserio" nel mondo (1949-1988)

A cura di
Alberto Bottazzi
e Giorgio Gualerzi

LA GAZZA LADRA

- 1959** - Wexford, Theatre Royal
Direttore John Pritchard, *Regia* Peter Potter
Interpreti: Mariella Adani (*Ninetta*), Janet Baker (*Pippo*), Nicola Monti (*Giannetto*), Paolo Pedani (*Il Podestà*), Giorgio Tadeo (*Fernando*).
- 1964** - 14 ottobre - Birmingham, Midland Institute
Direttore Kenneth Page, *Regia* Arthur Street
Interpreti: Patricia Nixon (*Ninetta*), Derrick Hodgkins (*Il Podestà*).
- 1965** - 11 maggio - Firenze, Teatro Comunale
Direttore Bruno Bartoletti, *Regia* Carlo Maestrini
Interpreti: Nicoletta Panni, Anna Maria Rota, Cesare Valletti/Romano Emili, Paolo Washington, Paolo Montarsolo.
- 1966** - 27 gennaio - Londra, Sadler's Wells Theatre
Direttore Bryan Balkwill, *Regia* Anthony Besch
Interpreti: Catherine Wilson, Patricia Kern, Donald Pilley, Harold Blackburn, Don Garrard.
- 1966** - 30 agosto - Coventry, Coventry Theatre
8 settembre - Nottingham, Theatre Royal
14 settembre - Newcastle, Theatre Royal
20 settembre - Glasgow, King's Theatre
27 settembre - Aberdeen, His Majesty's Theatre
4 ottobre - Edimburgo, King's Theatre
11 ottobre - Bradford, Alhambra Theatre (Tournée del Sadler's Wells)
Direttore John Baker/Bryan Balkwill, *Regia* Anthony Besch
Interpreti: Catherine Wilson, Maureen Morelle/Patricia Kern, Donald Pilley/Louis Browne, Harold Blackburn, Don Garrard.
- 1966** - 17 novembre - Londra, Sadler's Wells Theatre
Direttore John Baker/Bryan Balkwill, *Regia* Anthony Besch
Interpreti: Catherine Wilson, Maureen Morelle/Patricia Kern, Donald Pilley/Louis Browne, Harold Blackburn, Don Garrard.
- 1969** - 15 maggio - Londra, Coliseum
Direttore Bryan Balkwill, *Regia* Anthony Besch
Interpreti: Ann Robson, Janet Coster, Louis Browne, Harold Blackburn, Don Garrard.
- 1972** - 4 marzo - Vienna, Kammeroper
Direttore Hector A. Urbon, *Regia* Peter Dörre
Interpreti: Alicia Foglio, Doris Hollenbach, Martin Chambers, John Porter, Gunther Schneider.
- 1973** - 23 giugno - Graz, Teatro dell'Opera
Direttore Edgar Seipenbusch, *Regia* Hans Hartleb
Interpreti: Patricia Barham, -, Sigurd Bjornson, Helmut Berger Tuna, Gottfried Hornik.

- 1973 - 24 novembre - Roma, Teatro dell'Opera
Direttore Alberto Zedda, *Regia* Luigi Squarzina
Interpreti: Yasuko Hayashi/Maria Casula, Lucia Valentini/Giuseppina Dalle Molle, Pietro Bottazzo/Ernesto Palacio, Spiro Malas/Alberto Rinaldi, Carlo Gava/Giorgio Taddeo.
- 1978 - 8 novembre - Londra, Coliseum (English National Opera)
Direttore Bryan Balkwill, *Regia* Tom Hawkes
Interpreti: Della Jones, Cynthia Buchan, John Brecknock, Harold Blackburn, Don Garrard.
- 1980 - 28 agosto - Pesaro, Teatro Rossini
Direttore Gianandrea Gavazzeni, *Regia* Sandro Sequi
Interpreti: Yoko Hadama, Helga Müller Molinari, Bruce Brewer, Enrico Fissore, Carlo Desideri.
- 1981 - 26 agosto - Pesaro, Teatro Rossini
Direttore Alberto Zedda, *Regia* Sandro Sequi
Interpreti: Yoko Hadama, Elena Zilio, Bruce Brewer, Enrico Fissore, Carlo Desideri.
- 1984 - 30 maggio - Colonia, Stadtische Oper
Direttore Bruno Bartoletti, *Regia* Michael Hampe
Interpreti: Ileana Cotrubas/Janice Hall, Elena Zilio, David Kuebler, Alberto Rinaldi, Brent Ellis.
- 1984 - (?) settembre-ottobre - Colonia, Stadtische Oper
Direttore: (?)
Interpreti: (?)
- 1984 - 16 ottobre - Pisa, Teatro Verdi
Direttore José Maria Collado, *Regia* Sandro Sequi
Interpreti: Jolanta Omilian, Helga Müller Molinari, Gary Bennet, Luigi De Corato, Giancarlo Luccardi.
- 1984 - 27 ottobre - Arezzo, Teatro Petrarca
Direttore José Maria Collado, *Regia* Sandro Sequi
Interpreti: Jolanta Omilian, Helga Müller Molinari, Gary Bennet, Luigi De Corato, Giancarlo Luccardi.
- 1984 - 31 ottobre - Pistoia, Teatro Manzoni
Direttore José Maria Collado, *Regia* Sandro Sequi
Interpreti: Jolanta Omilian, Helga Müller Molinari, Gary Bennet, Luigi De Corato, Giancarlo Luccardi.
- 1984 - 28 novembre - Vienna, Kammeroper
Direttore Janos Kovacs, *Regia* Bernd Palma
Interpreti: Sabine Rossert, -, Reinhard Brussmann, Martin Edelbauer.
- 1985 - 6 ottobre - Colonia, Stadtische Oper
Direttore Georg Fischer/Hilary Griffiths, *Regia* Michael Hampe
Interpreti: Janice Hall, Andrea Andonian/Daphne Evangelatos, David Kuebler, Alberto Rinaldi.
- 1988 - 20 giugno - Parigi, Théâtre des Champs Elysées
Direttore Ivan Fischer, *Regia* Michael Hampe
Interpreti: Cecilia Gasdia/Leontina Vaduva, Jennifer Larmore/Helene Perraguin, Robert Gambill, Alberto Rinaldi, William Shimell.

L'INGANNO FELICE

- 1952 - 21 ottobre - Roma, Teatro delle Arti
Direttore Giuseppe Morelli, *Regia* Carlo Acli Azzolini
Interpreti: Irene Dalmasso (*Isabella*), Giuseppe Gentile (*Bertrando*), Giorgio Onesti (*Batone*), Tito Dolciotti (*Tarabotto*).

- 1954 - aprile - Bologna, Conservatorio Martini
Direttore Umberto Cattini, *Regia* Sandro Bolchi
Interpreti: Edda Vincenzi, Ezio De Giorgi, Giacinto Tosatti, Alessandro Maddalena.
- 1963 - 17 dicembre - Napoli, Auditorium RAI
Direttore Carlo Franci
Interpreti: Emilia Cundari, Fernando Jacopucci, Paolo Montarsolo, Giorgio Tadeo.
- 1967 - 24 giugno - Oxford, Sheldonian Theatre
Direttore Charles Farncombe, *Regia* Ande Anderson
Interpreti: Lina Lalandi, Pietro Bottazzo, Paolo Montarsolo, Giorgio Tadeo.
- 1968 - maggio - Palermo, Teatro Massimo
Direttore David Machado, *Regia* Antonio del Colle
Interpreti: Elena Nunziata, Luciano Prati, Mario D'Anna, Julian Molina.
- 1968 - luglio - Buenos Aires, Teatro Municipale
Direttore
Interpreti
- 1970 - 23 ottobre - Wexford, Theatre Royal
Direttore David Atherton, *Regia* Patrick Libby
Interpreti: Jill Gomez, Ugo Benelli, Federico Davià, Elfego Esparza.
- 1972 - - Napoli, Auditorium RAI
Direttore Francesco De Masi
Interpreti: Gianna Amato, Ennio Buoso, Claudio Desderi, Enrico Fissore.
- 1980 - 3 settembre - Pesaro, Teatro Rossini
Direttore Alberto Zedda, *Regia* Bruno Cagli
Interpreti: Maria Rosa Nazario, Pietro Bottazzo, Sesto Bruscantini, Enzo Dara.

MATILDE DI SHABRAN

- 1974 - 27 marzo - Genova, Teatro Margherita
Direttore Bruno Martinotti, *Regia* Filippo Crivelli
Interpreti: Cecilia Valdenassi/Margherita Guglielmi (*Matilde*), Maria Casula/Anna Maria Rota (*Edoardo*), Pietro Bottazzo/Ernesto Palacio (*Corradino*), Domenico Trimarchi/Giancarlo Montanaro (*Aliprando*), Rolando Panerai/Walter Alberti (*Isidoro*), Agostino Ferrin (*Raimondo*).
- 1981 - 21 maggio - Parigi, Auditorium ORTF
Direttore Maurizio Arena
Interpreti: Adelaide Negri, Anita Terzian, Bruce Brewer, David Pittmann Jennings, Orazio Mori, Gianni Socci.

TORVALDO E DORLISKA

- 1976 - 2 febbraio - Milano, Auditorium RAI
Direttore Alberto Zedda
Interpreti: Lella Cuberli (*Dorliska*), Lucia Valentini (*Carlotta*), Pietro Bottazzo (*Torvaldo*), Siegmund Nimsgern (*Il Duca d'Ordow*), Enzo Dara (*Giorgio*).

Dai cieli d'Irlanda vola in Italia la "Gazza ladra"

Non c'è dubbio che fra i luoghi della musica, destinati nel dopoguerra a favorire il graduale ampliamento e le successive modificazioni del repertorio operistico, la città irlandese di Wexford, sede di un Festival più che trentennale, occupa un posto privilegiato.

La conferma che qui ci interessa viene dal Rossini "semiserio". Infatti il principale dei quattro titoli che ne compongono il quadro, *La gazza ladra*, ingabbiata per diciassette anni, non solo riprende a volare proprio a Wexford nell'ottobre di trent'anni fa, ma, salvo una fuggevole (per quanto importante) apparizione a Firenze, per un decennio soggiorna stabilmente nei cieli britannici.

Siamo nel 1959 e naturalmente la partenza, valutata secondo gli odierni criteri della musicologia più aggiornata, non è esaltante. Ne troviamo infatti documentata traccia, nella recensione pubblicata dalla rivista *Opera*, là dove l'autorevole Desmond Shawe-Taylor, giustamente scandalizzato, ci informava che la Ricordi aveva fornito il materiale della *Gazza ladra* secondo la nota inaccettabile versione costruita da Zandonai che prevedeva tagli copiosi quanto dolorosi, fra cui persino la preghiera di Ninetta.

Nella compagnia di canto spicca il nome di Janet Baker (oggi Dame of British Empire). Gli altri sono italiani - dalla collaudata coppia Adami-Tadeo al "callasiano" tenore Nicola Monti e a Paolo Pedani -, di un livello che allora poteva dirsi eccellente

ma che, secondo i criteri esclusivamente filologici oggi in uso, deve accontentarsi di una benevola valutazione pionieristica.

Trascorrono sei anni, ma sostanzialmente non varia il giudizio da dare sul "cast" dell'unica *Gazza ladra* italiana di quegli anni. La significativa parentesi nel predominio britannico è datata 1965, quando ancora operazioni del genere non potevano non recare l'autorevole sigla del Maggio Fiorentino.

Ma i tempi della più autentica "Rossini-renaissance" sono ancora lontani. Suona quindi abbastanza singolare la critica di Pinzaوتي al "Maggio", perché «non si era potuto assicurare» quella «compagnia a livello virtuosistico» che l'opera esige, quasi che nel 1965, a parte qualche nome femminile (Sutherland? Horne), fosse un obiettivo realmente perseguibile. A Firenze si finisce quindi per avallare una compagnia praticamente estranea ai problemi di ricupero filologico, e come tale esposta a una pioggia di critiche, naturalmente postume.

Sotto questo profilo le cose vanno certamente meglio, ma non troppo, nel novembre 1973, quando - predeuta da un apposito convegno, durante il quale, auspice Cagli, viene "giustiziata" l'assurda "versione Zandonai" - l'opera viene rappresentata al Teatro dell'Opera. Intanto si assiste a un'apprezzabile prestazione di due giovani e promettenti cantanti, rispettivamente Lucia Valentini (Pippo), destinata a una compiuta

ta specializzazione rossiniana, e Yosuko Hayashi (Ninetta), oggi accreditata di una valida ma generica correttezza professionale. Caratterizzato invece da una prevalente inaffidabilità di fondo è il settore maschile, dove Pietro Bottazzo emerge facilmente rispetto alla coppia Malas-Cava.

Ben diverso naturalmente è il discorso relativo all'edizione pesarese dell'agosto 1980 e alla sua ripresa l'agosto dell'anno successivo. Siamo in clima di aperta restaurazione filologica, autorevolmente avallata da Gianandrea Gavazzeni (e l'anno seguente da Alberto Zedda). Gli stranieri fanno la parte del leone grazie al trio formato da un altro soprano giapponese, ma meno nota della compatriota, Yoko Hadama, dal mezzosoprano "belcantista" bavarese Helga Müller e dal tenore americano Bruce Brewer, che dice di rifarsi al modello Rubini.

La ripresa di Pesaro, preceduta dal Coliseum di Londra, coincide con nuove interessanti prospettive, per la *Gazza ladra*, che tre successive edizioni (stagioni 1983/84, 84/85 e 85/86) alla Städtische Oper di Colonia introducono nell'area tedesca, mentre la più recente ripresa, nel giugno dello scorso anno, consente all'opera rossiniana di farsi conoscere dal pubblico parigino.

E lo stesso pubblico che sette anni prima, il 21 maggio 1981, aveva avuto il privilegio di poter ascoltare, sia puro in forma di concerto (direttore l'italiano Maurizio Arena), una delle due sole esecuzioni della *Matilde di Shabran* registrate in questo secolo. L'altra, avvenuta al Teatro Margherita di Genova nel marzo 1974, è nulla più che volenteroso tentativo di riportare l'attenzione su questo dimenticato melodramma rossiniano.

Un caso analogo, ma trattato un po' meglio, è quello di *Torvaldo e Dorli-ska*, momentaneamente emersa dall'oblio il 2 febbraio 1976 per un'unica *concert-performance* Rai al Conservatorio di Milano. Sotto la guida

di Alberto Zedda c'è la coppia Bottazzo-Cuberli, ci sono la Valentini e Dara, ma c'è anche, del tutto estraneo allo stile rossiniano, il baritone tedesco Siegmund Nimsgern, che in quegli anni strapazza pure i personaggi di Guglielmo Tell e Nabucco.

Il maestro Zedda, assistito da Bruno Cagli in funzione di regista, è, almeno per ora, l'estremo insostituibile punto di riferimento dell'*Inganno felice*, la cui ultima edizione post-bellica, caratterizzata da tutti i crismi di una recuperata "rossinità", non a caso si svolge al Festival di Pesaro nel settembre 1980.

Quarta delle opere "semiserie" prese in considerazione, in realtà *L'inganno felice* era stata la prima a essere riproposta in questo dopoguerra, anche se in modo decisamente artigianale. Ciò avveniva infatti il 21 ottobre 1952, al Teatro delle Arti di Roma, nella fase pionieristica della "Rossini-renaissance", come del resto dimostrano i nomi degli interpreti, appartenenti sicuramente alla cronaca ma non alla storia.

Giorgio Gualerzi

From the skies of Ireland "La gazza ladra" fiels to Italy

There is no doubt that among places of music which have favoured the gradual increase and later modifications in opera repertoire since the last war, the Irish city of Wexford, with its Festival of over 30 years' standing, holds a very important place.

Rossini's seriocomic operas confirm this fact. The most important of the four works in the group, the Gazza ladra caged for 17 years, not only took flight again in Wexford in October 30 years ago, but apart from a fleeting (though important) appearance in Florence, also took up stable ten-year residence in British skies.

It was 1959 and the start, when judged by the most up-to-date criteria of modern musicology, was naturally not brilliant. Indeed there are references in the review published by the magazine "Opera", where the authoritative critic Desmond Shawe-Taylor, rightly scandalized, informs us that Ricordi had supplied the material for the Gazza ladra in Zandonai's notoriously unacceptable version which, sadly, was heavily cut, and where even Ninetta's prayer had been omitted. Among the singers the name of Janet Baker (now Dame Janet Baker) stands out. The others are Italian - among them the well-matched Adani - Tadeo pair, the "Callasian" tenor Nicola Monti and Paolo Pedani. For the time their standards were high, but when judged by the exclusively philological criteria of today, they are principally appreciated as pioneers.

During the following six years the critical appreciation of the cast of the only Italian Gazza ladra remained substantially unchanged. This interesting momentary break in the British monopoly occurred in 1965, when such undertakings were inevitably so often under the aegis of the Florentine May Season. But the true "Rossini Renaissance" was yet to come. Pinzauto's criticism of the Florentine "May" therefore sounds a trifle odd, since 'it had not been possible to guarantee the virtuoso standard of the company that the opera requires, almost as if this could really have been possible, a few female exceptions (Sutherland? Horne?) apart. Thus a company that lacked philological concern, and therefore open to much adverse and naturally posthumous criticism, ended up securing recognition in Florence.

Things went rather better in November 1973 when the opera was performed at Rome's Teatro dell'Opera after an expressly organized conference, during which with the support of Cagli, the absurd "Zandonai version" was put to death. Good performances were now given by two promising young singers, Lucia Valentini (Pippo) who was later to specialize in Rossini, and Yosuko Hayashi (Ninetta), now considered to be of a good generic professional standard. The male singers were however by and large basically unreliable, with Pietro Bottazzo rising easily above the Malas

- Cava pair.

Things had changed considerably by the time of the 1980 Pesaro production and the repeat performances the following August. The mood was clearly that of careful philological revival with the authoritative support of Gianandrea Gavazzeni (and the following year Alberto Zedda). It was the foreigners who took the lion's share thanks to the trio formed by Yoko Hadama, another Japanese soprano less well known than her compatriot, Helga Müller, the Bavarian operatic mezzosoprano, and Bruce Brewer, the American tenor who says he takes Rubini as his model.

The revival in Pesaro preceded by that at the London Coliseum came at a time of interesting new prospects for the Gazza ladra, with three successive productions on German soil (the seasons of 1983/84, 84/85, and 85/86) at the Cologne Städtische Oper; whilst in June last year the most recent production of Rossini's opera was presented to the Parisian public. The same public had the privilege seven years earlier in May 1981, of being able to hear, albeit in concert form (conducted by the Italian Maurizio Arena), one of the only two performances of Matilde di Shabran on record this century. The other, at the Teatro Margherita in Genoa in March 1974, was merely a valiant attempt to draw attention to this forgotten melodrama by Rossini. A similar case, but which received rather better treatment, is that of

Torvaldo e Dorliska which momentarily emerged from oblivion on February 2nd. 1976 for a single RAI concert performance at the Milan Conservatory. Under the directorship of Alberto Zedda were the Bottazzo-Cuberli pair, Valentini and Dara, but also the German baritone Siegmund Nimsgern, who was totally unsuited to the Rossini style and who also misinterpreted the characters of Guillaume Tell and Nabucco during the same period.

Maestro Zedda with the help of Bruno Cagli as director constitute, at least for the moment, the highest point of reference for the Inganno felice. The most recent postwar production of this opera was sanctioned as a truly "Rossinian" revival, and it was not by chance that it was performed in Pesaro in September 1980.

The fourth of the seriocomic operas, the Inganno felice, was in fact the first to be revived after the war, though in a decidedly homespun fashion. This was on October 21st. 1952 at the Teatro delle Arti in Rome, during the pioneering period of the "Rossini Renaissance", as indeed is borne out by the names of the singers, of their times, doubtless, but not of history.

Giorgio Gualerzi

Translated by Angela Gibbon

Bozzetto di Carlo Diappi per i costumi de
La gazza ladra, Pesaro 1989.



Rossini: *La Gazza Ladra* - Giametto, Fernando, Ninetto

Pesaro 1989. *CD*

Soggetto

Atto I

Ampio cortile della casa di Fabrizio

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

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

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

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

Stanza terrena in casa di Fabrizio

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

Atto II

Vestibolo delle prigioni

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

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

Stanza terrena in casa di Fabrizio

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

Sala del tribunale

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

Piazza del Villaggio

Lucia esce dalla chiesa dove ha pregato per la salvezza di Ninetta. Quando la piazza rimane deserta

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

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

Bozzetto di Carlo Diappi per i costumi de
La gazza ladra, Pesaro 1989.



Synopsis

Act I

The Great Courtyard of Fabrizio's House.

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

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

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

the old magistrate off packing - but he goes away muttering dark threats. Whilst the scene is deserted, the Magpie flies out of its cage, onto the table and steals a spoon.

A ground-floor room in Fabrizio's house.

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

Act II

A hall in the prison.

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

A ground floor room in Fabrizio's house.

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

The Hall of Judgement.

The judges pronounce the death sentence upon Ninetta and nothing is gained by Giannetto when he intervenes, trying to persuade her to reveal her secret. Now Fernando makes his way through the crowd and gives himself up, imploring the court to save his daughter. His intervention, however, has come too late: the sentence, once pronounced, cannot be revoked. Ninetta is led off to the scaffold, Fernando to prison.

The village square.

Lucia comes out of the church where she has been praying for Ninetta's safety. Ernesto, a soldier comrade and friend of Fernando, now arrives in the deserted square: he wishes to inform the Podestà that the King has granted Fernando pardon and freedom. He meets Pippo, who has just left the three scudi under the chestnut tree, and who shows him the way to the Podestà's house. Pippo counts over his remaining money

and, when Antonio joins him and the two are chatting together, before their very eyes the Maggie swoops down and steals a coin from Pippo's hand, flying off to the church tower with it. As they run off in pursuit, the procession accompanying Ninetta to execution, passes through the square. However, Pippo and Antonio have now discovered the two stolen spoons in the belltower, and everyone can see that the Maggie is the real culprit. Ninetta's innocence has been proved, and whilst the church bells ring out a joyous refrain, Giannetto and Fabrizio run off to stop the execution. Everyone rushes to the square at the sound of the bells, and they are joined by the Podestà. Suddenly rifle fire is heard: everyone fears that the execution has taken place, but instead cries of joy hail the arrival of a triumphal car, filled with flower, bearing Ninetta. The rifles had been fired in the air as a joyful salute. However, Ninetta is fearful for the fate of her father, still in prison, but thanks to Ernesto, he has been freed and now embraces his daughter. Before the eyes of the astonished Podestà, Lucia joins together the hands of Ninetta and Giannetto, amidst the general rejoicing.

Sujet

Acte I

Grande cour de la maison de Fabrizio

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

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

que Ninetta reste à s'occuper de la maison, toute seule.

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

cage, vole sur la table pour voler une cuillère.

Pièce au rez-de-chaussée chez Fabrizio

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

Acte II

Vestibule des prisons

Antonio, le geôlier, apitoyé par le mauvais sort de la pauvre servante, permet à Ninetta de sortir de sa cellule pour profiter de la lumière du jour. La jeune fille le prie d'appeler Pippo à qui elle veut se confier. Pendant ce temps Giannetto, bouleversé par le soupçon que Ninetta est coupable, réussit à obtenir du geôlier un entretien avec la prisonnière. Ninetta lui proclame son amour et son innocence, mais elle affirme aussi qu'elle ne veut pas se défendre devant le tribunal pour ne

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

Pièce au rez-de-chaussée chez Fabrizio

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

Salle du tribunal

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

Place du village

Lucia sort de l'église où elle a prié pour que Ninetta soit sauvée. Lorsque la place est déserte, Ernesto arrive. C'est un soldat et un ami de

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

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

Bozzetto di Carlo Diappi per i costumi de
La gazza ladra, Pesaro 1989.



Handlung

Erster Akt

Ort: Großer Hof im Hause Patrizio Vingraditos

Giannetto, der Sohn des reichen Landpächters Fabrizio Vingradito wird aus dem Krieg zurück erwartet. Das Hausgesinde und die Dorfbewohner feiern seine baldige Ankunft. Während man fröhlich den Tisch deckt, ruft eine Elster aus ihrem Käfig mehrmals in die allgemeine Fröhlichkeit den Namen Pippas, eines von Fabrizio abhängigen jungen Bauern. Nach einem Loblied auf den Wein sagt Fabrizio seiner Frau Lucia im Vertrauen, er wolle ihren Sohn Giannetto mit Ninetta, einem ihrer Dienstmädchen, verheiraten. Lucia empfindet jedoch keine Sympathie für die arme Magd, im Gegenteil beanstandet sie deren geringen Arbeitseife und beklagt sich, sie habe kürzlich eine silberne Gabel verloren.

Während alle mit den Festvorberreitungen beschäftigt sind, erscheint die über die baldige Rückkehr ihres geliebten Giannetto glückliche Ninetta und wird von Fabrizio väterlich aufgenommen. Ihr Gespräch wird von Lucia unterbrochen, die immer noch über die verschwundene Silbergabel verärgert ist. Als die drei sich entfernt haben, betritt Isaaco, ein Kaufmann und Wucherer des Dorfes, den Hof, um seine Waren feilzubieten; Pippo fordert ihn jedoch auf zu verschwinden. Jetzt kommen alle Giannetto entgegengelauften, der mit

Ninetta im Arm alle begrüßt und zu einem Begrüßungstrunk einlädt. Danach macht Giannetto mit seinen Eltern einem kranken Onkel einen Besuch, während Ninetta allein zurückbleibt, um auf das Haus zu achten.

Als ein in Lumpen gekleideter Unbekannter eintritt, erkennt Ninetta in ihm ihren Vater Ferdinando Villabella. Nach langen Jahren Militärdienst mußte er von seinem Regiment fliehen, wo er nach einem Streit mit einem Hauptmann zum Tode verurteilt worden war. Das Erscheinen des in Ninetta verliebten Dorfvogts Gottardo zwingt Ferdinando, sich erneut in seinen Lumpen unkenntlich zu machen. Der Vogt versucht sich Ninetta zu nähern und erneuert seine Liebesbezeugungen, während Ferdinando, den der Vogt für einen armen Landstreicher hält, sich im Hintergrund schlafend stellt. Die Übergabe eines dringenden Schreibens lenkt den Vogt ab, da dieser seine Brille suchen muß. Das gibt Ninetta Zeit, ihrem Vater Mut zuzusprechen, der ihr darauf einen Silberlöffel mit dem Auftrag gibt, ihn zu verkaufen und den für seine Flucht notwendigen Erlös unter einer Kastanie am Waldrand zu verbergen. Da der Vogt seine Brille nicht finden kann, muß ihm Ninetta das soeben eingetroffene Schreiben vorlesen: es enthält den Befehl, ihren der Desertion angeklagten Vater zu verhaften. Um die Fahndung nach ihrem Vater irrezuleiten, ändert die junge Frau die Personenbeschrei-

bung auf dem Blatt. Als allerdings der Vogt erneut Ninetta mit seinen Galantheiten belästigt, kann sich Ferdinando nicht beherrschen und verjagt den alten Dorfrichter, der unter undeutlichen Drohungen den Hof verläßt. Die Bühne bleibt menschenleer, nur die Elster verläßt ihren Käfig, stiehlt einen Silberlöffel vom schon gedeckten Tisch und fliegt davon.

Ort: Zimmer zu ebener Erde im Hause Fabrizios

Ninetta verkauft Isacco den Silberlöffel des Vaters, wird aber durch die Rückkehr der Hausherren aufgehalten und kann so nicht sofort den Erlös unter der Kastanie verbergen. Mit den Hausherren kommt auch Gottardo zurück, der Giannetto zu seinen militärischen Erfolgen gratuliert. Lucia bemerkt sofort das Fehlen des Silberlöffels, und gegen den Willen Fabrizios beginnt der Dorfvogt sofort mit der Aufklärung des vermeintlichen Diebstahls. So wird bekannt, daß Ninetta die Tochter des gesuchten Deserteurs ist, und eben bei ihr wird eine Geldsumme unerklärlicher Herkunft gefunden. Pippo, der vom Verkauf des Silberlöffels an Isacco wußte, teilt Gottardo dieses Faktum mit, ohne die Folgen seiner Aussage zu ahnen. Der Dorfvogt sieht hier die Gelegenheit, sich für die erfahrene Kränkung zu rächen, verhört Isacco und erfährt, Ninetta habe ihm einen Silberlöffel mit den eingravierten Initialen FV verkauft. So sind alle davon überzeugt, der Eigentümer des verkauften Silberlöffels sei Fabrizio Vingradito, während Ninetta aus Angst um ihren Vater verschweigt, daß diese Initialen Ferdinando Villabella bedeuteten. In der allgemeinen Bestürzung läßt der Dorfvogt Ninetta ins Gefängnis werfen.

Zweiter Akt

Ort: Gefängnishof

Aus Mitleid mit dem Geschick des

armen Mädchens erlaubt ihr der Gefängniswärter Antonio im Hof ein bißchen das Tageslicht zu genießen. Ninetta bittet ihn Pippo zu rufen, dem sie Wichtiges anzuvertrauen habe. Inzwischen erlaubt Antonio dem über den gegen Ninetta erhobenen Verdacht bestürzten Giannetto ein Gespräch mit der Gefangenen: Ninetta erklärt ihm erneut feierlich ihre Liebe, aber auch ihre Unschuld und kündigt an, sie wolle sich vor Gericht nicht verteidigen, um einer vom Schicksal schon schwer getroffenen Person keinen weiteren Schaden zuzufügen; d.h. sie möchte ihren Vater retten, indem sie den wahren Hergang der Fakten verschweigt. Giannetto geht mit dem Versprechen, alles zu versuchen, um sie zu retten. Allein im Gefängnishof wird die junge Frau erneut vom Vogt aufgesucht, der ihr nach weiteren Zudringlichkeiten im Tausch gegen ein Liebesverhältnis die Freiheit verspricht. Nachdem sich Ninetta dem Vogt auch dieses Mal verweigert hat, geht dieser unter Drohungen ab, während Trommeln im Hintergrund die Eröffnung des Prozesses gegen Ninetta ankündigen. Kurz darauf erscheint Pippo. In der Hoffnung, ihren Vater zu retten, bittet ihn Ninetta, ihr drei Scudi zu leihen und sie vor dem Sonnenuntergang unter der vereinbarten Kastanie zu vergraben. Ihre Verurteilung voraussehend gibt sie ihm einen Ring für Giannetto, und die beiden nehmen gerührt und betroffen Abschied.

Ort: Zimmer zu ebener Erde im Hause Fabrizios

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

Ort: Gerichtssaal

Die Richter fällen das Todesurteil über Ninetta, und Giannettos Versuch, Ninetta zum Sprechen zu bringen und das Geheimnis zu klären, war umsonst. In dem Moment tritt Ferdinando aus der Menge, stellt sich dem Gericht und erbittet Schonung für seine Tochter. Aber zu spät, das Urteil ist gesprochen und kann nicht geändert werden. So wird Ninetta zum Schafott geführt und Ferdinando ins Gefängnis.

Ort: Dorfplatz

Lucia kommt aus der Kirche, wo sie für die Errettung Ninettas gebetet hat. Auf die momentan menschenleere Piazza kommt Ernesto, Soldat und Freund Ferdinandos, auf der Suche nach dem Vogt, um ihm mitzuteilen, der König habe Ferdinando begnadigt und freigelassen. Pippo, der gerade das Geld unter der Kastanie versteckt hat, trifft auf Ernesto und zeigt ihm das Haus des Vogts. Während Pippo sein restliches Geld zählt, kommt Antonio auf den Platz. Im Verlauf ihres Gespräches stiehlt eine Elster vor ihren Augen eine Münze und fliegt damit auf den Kirchturm.

Beide rennen auf den Turm, um die Münze nicht zu verlieren und finden dort das gestohlene Silberbesteck, während Ninetta bereits über den Dorfplatz zur Hinrichtung geführt wird. Alle verstehen jetzt, daß die Elster das Silberbesteck gestohlen hat. Der Beweis für Ninettas

Unschuld ist erbracht. Die Glocken läuten zum Fest, Giannetto und Fabrizio laufen, um die Hinrichtung aufzuhalten.

Auf das Glockengeläut hin strömen die Dorfbewohner auf den Platz, unter ihnen der Vogt. Aber in diesem Moment hört man eine Gewehrsalve, und alle glauben, die Hinrichtung sei vollzogen.

Freudengeschrei hingegen begrüßt Ninetta, als sie befreit und auf einem mit Blumen geschmückten Wagen zurückkommt. Die Gewehrsalve war ein Ausdruck der Freude. Trotzdem bleibt Ninetta um ihren im Gefängnis geglaubten Vater besorgt. Dieser ist jedoch durch Ernestos Eingreifen freigelassen worden und kann endlich seine Tochter umarmen. Während der Dorfvogt sprachlos abseits bleibt, vereint Lucia im allgemeinen Freudentaumel das glückliche Paar Giannetto und Ninetta.

Gioachino Rossini: elementi biografici

-
- 1792** Gioachino Rossini nasce a Pesaro il 29 febbraio da Giuseppe e da Anna Guidarini. Suo padre, originario di Lugo di Romagna, si è stabilito a Pesaro nel 1789 come «tubatore» (suona il corno e la tromba nella banda cittadina) e ispettore ai macelli. Nel 1791 ha sposato Anna, figlia di un fornaio pesarese.
-
- 1797** Giuseppe Rossini si schiera per i Francesi durante l'occupazione della città. Restaurato il governo pontificio, è costretto ad abbandonare Pesaro. Intraprende allora con la moglie, che è dotata di buona voce, la vita randagia dei teatri di provincia, affidando il piccolo Gioachino alla nonna materna. Suona il corno in orchestra, mentre Anna canta le parti di «prima donna».
-
- 1799** Capitato a Bologna, Giuseppe è arrestato e riportato a Pesaro, dove viene processato per i moti rivoluzionari, e chiuso in carcere per dieci mesi.
-
- 1800** Dopo il ritorno dei Francesi, la famiglia Rossini si trasferisce a Bologna. Gioachino è affidato a un tal Giuseppe Prinetti, che lo avvia agli studi e gli apprende i primi rudimenti di musica sopra una vecchia spinetta. Gioachino impara anche la viola, cosicché a nove anni siede già in orchestra col padre.
-
- 1802** I Rossini giungono a Lugo, dove Gioachino ha modo di continuare i suoi studi sotto la guida del canonico don Giuseppe Malerbi.
-
- 1806** I progressi del ragazzo sono tali da convincere il padre a farlo entrare nel Liceo musicale di Bologna, dopo aver preso ulteriori lezioni dal padre Angelo Tesei. Al Liceo frequenta le classi di violoncello e pianoforte, poi quella di contrappunto del padre Stanislao Mattei. Dotato di una bella voce, si fa notare come cantore nelle chiese di Bologna, ma si dedica soprattutto alla composizione, leggendo con avidità le opere di Cimarosa, Haydn e Mozart. Compone la sua prima opera teatrale, *Demetrio e Polibio*, che verrà poi rappresentata solo nel 1812.
-
- 1810** Uscito dal Liceo Musicale, inizia la sua carriera operistica al San Moisè di Venezia con *La cambiale di matrimonio* (3 novembre). Il successo lusinghiero lo spinge ad accettare l'incarico offertogli dal Teatro del Corso di Bologna di scrivere un'opera buffa in due atti.
-
- 1811** Nasce *L'equivoco stravagante* (Bologna, Teatro del Corso, 26 ottobre) ed ha inizio il primo periodo dell'intensa attività creativa rossiniana.
-
- 1812** Cinque opere (sei, se si comprende il *Demetrio e Polibio* precedentemente composto) vedono la luce questo anno: *L'inganno felice* (Venezia, San Moisè, 8 gennaio); *Cirola in Babilonia, ossia La caduta di Baldassarre* (Ferrara, Comunale, stagione di Quaresima); *La scala di seta* (Venezia, San Moisè, 9 maggio); *La pietra del paragone*, che segna il suo debutto alla Scala il 26 settembre; *L'occasione fa il ladro* (Venezia, San Moisè, 24 novembre).
-
- 1813** Continua, con alterne fortune di pubblico, il periodo veneziano-milanese: *Il signor Bruschino, ossia il figlio per azzardo* va in scena a Venezia, al San Moisè, 27 gennaio; *Tancredi* (Venezia, La Fenice, 6 febbraio) precede di pochi mesi *L'Italiana in Algeri* (Venezia, San Benedetto, 22 maggio); l'anno si conclude con *Aureliano in Palmira* (Milano, Scala, 26 dicembre).
-
- 1814** Sono rappresentate quest'anno *Il Turco in Italia* (Milano, Scala, 14 agosto) e *Sigismondo* (Venezia, La Fenice, 26 dicembre).
-
- 1815** L'impresario del Teatro San Carlo, Domenico Barbaja, invita Rossini a recarsi a Napoli per comporre una nuova opera seria di cui sarà protagonista la cantante spagno-

la Isabella Colbran. Il giovane Maestro accetta immediatamente e scrive *Elisabetta, regina d'Inghilterra* (San Carlo, 4 ottobre), con cui ha inizio il periodo napoletano-romano della sua attività creativa.

-
- 1816** Nasce per il Teatro Argentina di Roma *Almaviva, ossia l'inutile precauzione* (in seguito, *Il barbiere di Siviglia*, il 20 febbraio). Vanno poi in scena a Napoli altre due opere: *La Gazzetta* (Teatro dei Fiorentini, 26 settembre) e *Otello, ossia il Moro di Venezia* (Teatro del Fondo, 4 dicembre). Nella stessa città è anche eseguita la cantata *Le nozze di Teti e Peleo*, composta per il matrimonio della principessa Maria Carolina con il duca di Berry.
-
- 1817** Richiamato a Roma, Rossini scrive *La Cenerentola, ossia la bontà in trionfo* (Valle, 25 gennaio). Nello stesso anno compone *La gazza ladra* (Milano, Scala, 31 maggio); *Armida* (Napoli, San Carlo, 11 novembre) e *Adelaide di Borgogna* (Roma, Argentina, 27 dicembre).
-
- 1818** *Mosè in Egitto* va in scena a Napoli, al Teatro San Carlo, il 5 marzo. Rossini accetta poi l'incarico di scrivere una «farsa» per un nobile portoghese di Lisbona: *Adina* (Lisbona, San Carlos, 22 giugno 1826). Ancora a Napoli si rappresenta *Ricciardo e Zoraida* (San Carlo, 3 dicembre).
-
- 1819** Vedono la luce quest'anno altre quattro opere serie: *Ermione* (Napoli, San Carlo, 27 marzo), *Eduardo e Cristina* (Venezia, San Benedetto, 24 aprile), *La donna del lago* (Napoli, San Carlo, 24 ottobre), che segna una svolta decisiva nel rinnovamento dell'opera drammatica iniziato dal Maestro con *Elisabetta regina d'Inghilterra*, e *Bianca e Falliero, ossia il consiglio dei tre* (Milano, Scala, 26 dicembre).
-
- 1820** Raggiunta la celebrità con una progressione vertiginosa, Rossini sembra rallentare la sua foga creativa. Compone quest'anno solo *Maometto II* (Napoli, San Carlo, 3 dicembre).
-
- 1821** Il 24 febbraio va in scena al Teatro Apollo di Roma *Matilde (di) Shabran, ossia bellezza e cuor di ferro*.
-
- 1822** A Napoli si rappresenta *Zelmira* (San Carlo, 16 febbraio). Rossini sposa Isabella Colbran, di cui è innamorato sin dai primi tempi della sua attività napoletana. Si reca poi a Vienna. In giugno è a Bologna, e a dicembre è invitato dal Metternich a Verona, in occasione del Congresso delle Nazioni, per comporvi quattro cantate (*Il vero omaggio*, *L'augurio felice*, *la Santa Alleanza* e *il Bardo*), che gli costeranno amarezze negli anni successivi; quando verrà accusato di essere un «reazionario».
-
- 1823** Dopo la rappresentazione di *Semiramide* (Venezia, La Fenice, 3 febbraio), con cui il Maestro chiude la sua carriera «italiana», Rossini riceve un invito dall'impresario del King's Theatre di Londra per dirigerne alcune sue opere e scriverne una nuova. Egli compone forse un atto completo di *Ugo, re d'Italia* e probabilmente lavora a *La figlia dell'aria*, ma nessuna musica riferibile a questi titoli è stata sino ad ora trovata. Dopo una breve sosta a Parigi, dove riceve accoglienze trionfali, Rossini giunge con la moglie a Londra in dicembre.
-
- 1824** Il fallimento dell'impresario costringe il Maestro a far ritorno a Parigi, dove accetta la direzione del Théâtre Italien.
-
- 1825** Ha inizio il periodo «francese» dell'attività rossiniana. Il 19 giugno è eseguita al Théâtre Italien la cantata scenica *Il viaggio a Reims, ossia l'albergo del giglio d'oro*, composta per l'incoronazione di Carlo X.
-
- 1826** Da un profondo rifacimento del *Maometto II*, su nuovi testi francesi, nasce *La siège de Corinthe* (Parigi, Théâtre de l'Académie Royale de Musique, 9 ottobre).
-
- 1827** Alla vigilia della rappresentazione di *Moise et Pharaon, ou le passage de la Mer Rouge* (rifacimento del *Mosè in Egitto*, Parigi, Académie Royale de Musique, 26 marzo) un profondo dolore colpisce Rossini: la morte della madre, che egli adorava.
-
- 1828** Utilizzando parte della musica scritta per *Il viaggio a Reims*, il Maestro compone *Le comte Ory* (Parigi, Académie Royale de Musique, 20 agosto).
-
- 1829** Il 3 agosto si rappresenta all'Opéra *Guillaume Tell*, suscitando un entusiasmo che si propaga rapidamente per tutto il mondo. Rossini viene esaltato come il più grande musicista dell'epoca. Impegnatosi a scrivere una nuova opera ogni due anni, egli riparte per Bologna con la moglie, durante lo stesso mese di agosto.
-
- 1830** In novembre ritorna a Parigi, per reclamare i propri diritti, intentando causa al nuovo governo di Luigi Filippo. Recatosi in Spagna con l'amico banchiere Aguado, ac-

cetta l'invito di Don Manuel Fernandez Varela, arcidiacono di Siviglia, a comporre uno *Stabat Mater*.

-
- 1831** Senza aver terminato la composizione dello *Stabat*, rientra verso la fine di marzo a Parigi, dove è vittima di un grave esaurimento nervoso; Isabella non segue il marito nel viaggio.
-
- 1832** A Parigi, Rossini conosce Olimpia Pélissier, che lo cura amorosamente durante la malattia. Innamoratosi di Olimpia, il musicista convive con lei.
-
- 1835** Compone le *Soirées musicales* ed altre brevi pagine.
-
- 1836** Dopo aver ottenuto il riconoscimento da parte del governo francese di una pensione vitalizia, ritorna a Bologna.
-
- 1837** In settembre Rossini si separa legalmente da Isabella Colbran, pur mantenendo con lei buoni rapporti d'amicizia.
-
- 1839** Il 29 aprile muore Giuseppe, il padre di Rossini. Il musicista accetta l'incarico di consulente perpetuo del Liceo Musicale. Le sue condizioni di salute peggiorano, tuttavia egli riprende la composizione dello *Stabat* già completato da Giovanni Tadolini, per Don Varela.
-
- 1842** Terminato e strumentato, lo *Stabat Mater* è eseguito a Parigi il 17 gennaio e successivamente, sotto la direzione di Gaetano Donizetti a Bologna, il 13 marzo, e a Vienna il 3 maggio.
-
- 1843** Nell'ottobre, Rossini ritorna a Bologna, dove intende stabilirsi definitivamente.
-
- 1845** Isabella Colbran muore nella sua villa di Castenaso, presso Bologna. Rossini assume gratuitamente la carica di Direttore del Liceo Musicale di Bologna e il 21 agosto sposa Olimpia Pélissier.
-
- 1848** Rossini non gode fama di simpatizzante per i moti liberali. Il 27 aprile è fatto segno a dimostrazioni ostili, mentre si presenta al balcone di casa per ringraziare la banda militare dei volontari che si è recata sotto le sue finestre a rendergli omaggio, prima della partenza. L'incidente turba l'animo del musicista, che fugge il giorno dopo da Bologna, alla volta di Firenze.
-
- 1850** Torna a Bologna, per riprendere la direzione del Liceo Musicale.
-
- 1851** Il 1 maggio, un nuovo incidente allontana per sempre Rossini dalla città prediletta, e poi dall'Italia. In occasione di una visita inaspettata del Governatore austriaco, conte Nobili, Rossini, che si trova in quel momento circondato da amici e da ammiratori, viene improvvisamente lasciato solo in casa a riceverlo. Per questo nuovo affronto abbandona subito Bologna, recandosi a Firenze.
-
- 1855** Alla fine di aprile lascia Firenze, dove è rimasto ammalato e inoperoso dopo la partenza da Bologna, e raggiunge Parigi. Da quest'anno alla morte non si muoverà più dalla Francia.
-
- 1864** La salute di Rossini è andata via via migliorando. La società parigina ha fatto della sua villa di Passy uno dei centri più ambiti della vita artistica, culturale e aristocratica della capitale. Il Maestro ha ripreso a comporre, ma solo per suo diletto e per gli amici che lo circondano, rifiutando qualsiasi sollecitazione a ritornare al teatro d'opera. La *Petite Messe Solennelle*, capolavoro della sua vecchiaia, è eseguita in forma privata nel palazzo del conte Pillet-Will il 14 marzo.
-
- 1868** Rossini spira serenamente nella sua villa di Passy il 13 novembre, mentre Parigi si appresta a tributargli grandi onoranze per il suo prossimo 76° compleanno. È tumulato nel cimitero del Père Lachaise, dove già riposano Bellini e Chopin.
-
- 1887** La salma di Rossini è esumata e trasportata a Santa Croce in Firenze, dove oggi riposa accanto a quelle dei grandi italiani.
-

