

1868 ROS
03481

MATILDE DI SHABRAN



SCAVOLINI
SPONSOR

La Fondazione Rossini

La Fondazione Rossini è il referente musicologico del Rossini Opera Festival: ad essa compete la responsabilità scientifica delle partiture eseguite mentre il Festival è partner istituzionale e primo referente teatrale della Fondazione.

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

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

L'attività artistica della Fondazione è coordinata da Bruno Cagli. Philip Gossett è direttore editoriale dell'edizione critica del cui comitato fanno parte Patricia B. Brauner e, in qualità di segretario, Cesare Scarton. La Fondazione, insieme al Rossini Opera Festival e a Casa Ricordi, è membro del "Comitato per la Restituzione rossiniana" che ha lo scopo di coordinare e rafforzare l'azione delle tre istituzioni.

*In coppe
Il Cast
Olio su
Museo
© Arch
Alinari*

Paolo De Biagi

MATILDE DI SHABRAN

Rossini Opera Festival 2004

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

Consulenza scientifica della Fondazione Rossini

Questo volume è una nuova edizione del programma
di sala redatto per il Rossini Opera Festival 1996.

Grafica
Dolcini Associati
Impaginazione
Antonio Trebbi

Service
Litograph 90, Pesaro

Stampa
Studiostampa, Repubblica di San Marino
luglio 2004

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

Sommario

Virtuose fanciulle e accorte bugie <i>di Bruno Cagli</i>	p. 13
Virtuous maidens and tactful lies <i>by Bruno Cagli</i>	p. 41
<i>Matilde di Shabran: l'ultima opera semiseria</i> di Rossini <i>di Jürgen Selk</i>	p. 69
<i>Matilde di Shabran: Rossini's last opera semiseria</i> <i>by Jürgen Selk</i>	p. 81
<i>Soggetto</i>	p. 93
<i>Story</i>	p. 97
<i>Argument</i>	p. 101
<i>Handlung</i>	p. 105
<i>Schema musicale</i>	p. 108
<i>Libretto</i>	p. 111
<i>Gioachino Rossini, elementi biografici</i>	p. 173

Ritratto di Gioachino Rossini intorno al 1830. Incisione francese anonima (Collezione Reto Müller, Sissach)



MATILDE DI SHABRAN

Melodramma giocoso
in due atti di
Giacomo Ferretti

Musica di
Gioachino Rossini

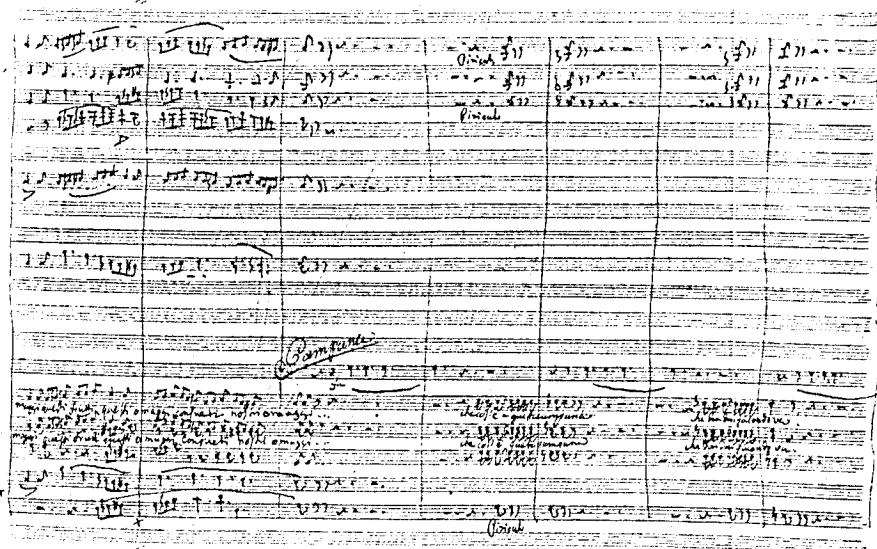
Personaggi

Matilde di Shabran
Edoardo
Raimondo Lopez, suo padre
Corradino Cuor di Ferro
Ginardo, Torriere
Aliprando, Medico
Isidoro, Poeta
Contessa d'Arco
Egoldo, Capo de' Contadini
Rodrigo, Capo degli Armigeri
Udolfo, carceriere che non parla

*La Scena è nella Spagna, nel Castello
di Corradino e sue vicinanze.*

*Versione napoletana
Prima rappresentazione
Napoli, Teatro del Fondo
11 novembre 1821*

Matilde di Shabran: autografi delle Introduzioni all'Atto primo e all'Atto secondo (Fonds Edmond Michotte, nr. 250. Biblioteca Koninklijk Conservatorium - Conservatoire Royal, Brussels)



In copert
Il Castel
Olio su t
Museo d
(© Archi
Alinari,

Virtuose fanciulle e accorte bugie*

Rossini e Roma

Il primo contatto tra Rossini e Roma fu indiretto. Nel bel mezzo del 1812, mentre il ventenne compositore si destreggiava tra le lusinghe dei primi successi e delle scritture per la Scala (*La pietra del paragone*) e per la Fenice (*Tancredi*), il tenore Domenico Mombelli, a capo di una compagnia "di famiglia", allestiva al Valle il *Demetrio* e *Polibio*. Si trattava di un lavoro che l'adolescente Gioachino aveva composto a Bologna su uno scomicchiato libretto della stessa moglie del Mombelli, Vincenzina, nata Viganò. A Roma ne furono interpreti ancora Domenico, questa volta con le due figlie, Ester e Marianna. Il battesimo romano era stato il 18 maggio e già il 29 il compositore ne registrava con compiacimento il successo scrivendo alla madre:

L'opera di roma a piaciuto mentre ho letto nel foglio delle belle Cose.¹

Il «Foglio» citato era il «Giornale Politico del Dipartimento di Roma» che aveva dispensato lodi al compositore e agli interpreti. Il successivo 11 luglio, alle notizie che dà ad Anna sul procedere della composizione della *Pietra del Paragone*, Rossini, sempre telegrafico e trionfale, aggiunge:

Qui si stampano Pezzi dell'Opera di Roma le Mie Musiche Composizioni sono per tutto il Mondo.²

Pur nella distratta menzione di un'opera di cui non si dà il titolo, ma che si designa sempre *tout court* come «l'Opera di Roma», vi è un pizzico di esagerazione (in realtà Ricordi stava stampando del *Demetrio* il solo duetto «Questo cor ti giura amore», pagina peraltro destinata a larga fortuna). Va da sé tuttavia che per l'astro nascente della musica, intento a farsi bello di fronte ai genitori, ciò che conta sono i confini del mondo. L'enfasi, il tono e l'uso della maiuscole (sproporzionato, ma del tutto consoni al porgersi) sono melodrammatici e sembrano curiosamente anticipare il linguaggio del poeta di *Matilde di Shabran* che nel 1821 avrebbe chiuso il capitolo romano del compositore, il quale nel frattempo avrebbe dedicato alla città alcuni dei suoi massimi capolavori. Ma i rapporti tra Rossini e la città papale furono abbastanza travagliati e tali da meritare forse un breve *excursus*.

Tutta la prima folgorante fase della carriera rossiniana si colloca nell'Italia settentrionale con i due poli di attrazione di Venezia e Milano, le città che nel nord avevano la vita teatrale più intensa e i teatri di maggior prestigio. Ad altre piazze Rossini non sembra interessarsi troppo o, se lo fa inizialmente, finisce per trascurarle. Gli impresari romani naturalmente avevano fatto i loro bravi e insistenti tentativi, ma senza grande fortuna. Nel novembre del 1813, inviando ai genitori «Una Cambiale che vi stordirà», la nota

finanziaria è seguita dall'elenco delle scritture:

Io Sono per la terza volta stato trattato per Roma ma Subito dopo Milano Vado a Genova a Scrivere la Second'Opera del Carnevale e subito torno a milano a Fare la Grand'Opera Sentimentale.³

Dunque Roma resta lontana. E sarà solo dopo la crisi conseguente al quasi insuccesso delle due opere scaligere (*Aureliano in Palmira* e *Il Turco in Italia*) e a qualche segno di logoramento nei suoi rapporti veneziani che Roma entrerà nella lista delle città possibili per un'opera nuova. Nel frattempo il catalogo delle opere rossiniane aveva raggiunto l'imponente numero di 14 prime assolute (tutte, ad eccezione appunto del *Demetrio*) allestite, come d'uso, dal compositore in prima persona. Si aggiungano i vari rifacimenti che costellano un'attività frenetica svolta tra il novembre 1810 e il dicembre 1814. Ce n'era abbastanza per ingenerare la necessità di una pausa di riflessione e anche per invogliare a guardare altrove. Prima di tutto alla vera capitale della musica italiana di quell'epoca, Napoli, con la quale Rossini entra in contatto e che diventerà il centro massimo della sua successiva attività. Di questo Roma sarà un complemento e, per la diversa struttura della sua vita teatrale e musicale, finirà per costituire una specie di diversivo. Che questo diversivo, dedicato a teatri minori e dalla precaria vita impresariale, abbia poi determinato la nascita di capolavori assoluti e massimi come *Il barbiere di Siviglia* e *La Cenerentola*, è purissimo miracolo del genio, stimolato in certi casi e anzi, è il caso di dire, esaltato dalle stesse intrinseche difficoltà.

La prima menzione di un'opera da scrivere per Roma e che si sarebbe effettivamente realizzata la trovia-

mo in una lettera del 16 maggio 1815⁴ nella quale Rossini, da Bologna, scrive ad Angelo Anelli chiedendogli un libretto: «Questo Carnevale vado a Scrivere a Roma». In quel periodo il compositore era già scritturato dal San Carlo per l'opera inaugurale e anzi nella successiva lettera ad Anelli annuncia direttamente la partenza per Napoli dove arrivò a fine giugno.⁵ Nel corso del viaggio Roma era una tappa obbligata. Rossini vi si fermò e vi ebbe felicissime accoglienze come scrive alla madre il 26 giugno:

Ho fatto un Eccelente viaggio. Se vedeste che accoglienza ho in questo paese restereste incantata Il Cavalier Canova il Principe N. N. Tutti mi vogliono ed'io sono stato da tutti e come buon Sovrano li ho felicitati.⁶

Negli anni precedenti i romani avevano potuto apprezzare, dopo il *Demetrio*, altri tre lavori rossiniani: *L'inganno felice*, il *Tancredi* e *L'italiana in Algeri*. Non stupiscono dunque le accoglienze e gli incontri con personaggi illustri come Canova e forse Luciano Bonaparte (possibile identificazione del principe N. N. della lettera, il cui nome non viene citato perché da poche settimane, con la caduta di Murat, la famiglia Bonaparte era in disgrazia e buon per Luciano che si era tenuto lontano dai troni dispensati dal fratello). Certo la tappa romana dovette permettere all'impresario del Valle, Vincenzo De Santis, di consolidare l'impegno con Rossini fissando, oltre all'opera nuova che doveva inaugurare il futuro carnevale, anche una ripresa, per una breve prestagione autunnale, del *Turco in Italia*. Questa andò in scena il 7 novembre, e dunque dopo il debutto napoletano di Rossini, il quale avvenne, come è ben noto, il 4 ottobre con *Elisabetta regina d'Inghilterra*. Il compositore, trattenuto a Napoli per quasi un mese dopo il successo dell'*Elisabet-*

284 *

+ 770

M A T I L D E
S H A B R A N
 O S S A
B E L L E Z Z A ,
E C U O R D I F E R R O
 MELODRAMMA CIOCO SO
 DA RAPPRESENTARSI
 NEL TEATRO DI APOLLO
 NEL CARNEVALE DELL' ANNO MDCCCXXI.

PAROLE DI GIACOMO FERRETTI.
 MUSICA DI GIOACCHINO ROSSINI.



In ROMA nella Stamperia di Crispino
 Puccinelli vicino la piazza di S. An-
 drea della Valle num. 53.

Col permesso de' Superiori.

Rossini Gioachino



Matilde di Shabran: frontespizio del libretto per la prima rappresentazione dell'opera al Teatro Apollo di Roma (Civico Museo Bibliografico Musicale, Bologna)

ta, era arrivato a Roma da pochissimi giorni, ma la versione approntata fu certo fatta col suo diretto intervento. L'opera nuova per il Valle, *Torvaldo e Dorliska*, divenuta da buffa semiseria e il cui libretto invece che da Anelli fu scritto da Cesare Sterbini, andò regolarmente in scena il 26 dicembre. Nel frattempo Rossini si era accordato sul campo con un altro impresario romano, il Duca Sforza Cesarini, per dare all'Argentina una nuova versione dell'*Italiana in Algeri*, ma anche una novità, che sarebbe stata *Il barbiere di Siviglia*. La travagliatissima preparazione di quest'ultima, col cambio del librettista da Ferretti a Sterbini, i ritardi e la catastrofica

prima seguita dal trionfo nelle poche repliche che si poterono fare, è vicenda ben nota. Volendo trarre un bilancio di quella densa stagione occorre registrare il successo delle due riprese del *Turco* e dell'*Italiana*, le fredde accoglienze al *Torvaldo* (presto sostituito con un *pastiche* comprendente un atto del medesimo accoppiato con l'*Inganno felice*) e la vicenda del *Barbiere*. Dei due impresari chi, a conti fatti, avrebbe dovuto rallegrarsi di più era Sforza Cesarini, ma il povero Duca non aveva potuto godere del pur ritardato trionfo: era morto improvvisamente tra i triboli della preparazione. Con tutto ciò Rossini quando, il 29 febbraio, giorno del suo ventiquattresimo compleanno, ripartiva per Napoli, recava con sé un contratto coll'impresario Cartoni per una nuova opera da darsi nel carnevale successivo al Valle.

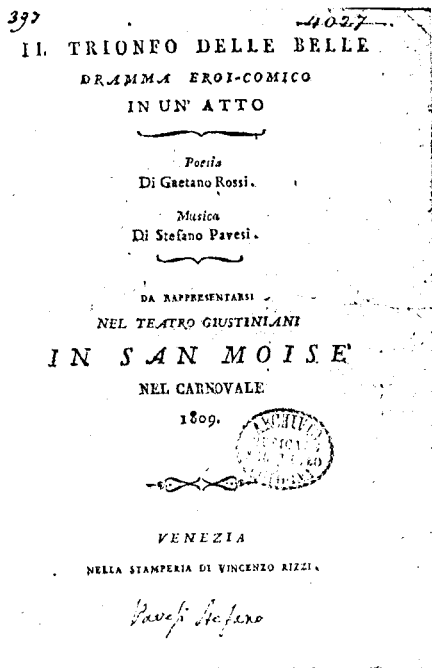
Nei mesi che seguirono, la posizione di Rossini a Napoli si consolidò. Dopo aver pagato nel settembre 1816 (con *La gazzetta*) il suo unico tributo napoletano all'opera buffa e ad un teatro non "Reale", quello dei Fiorentini, la sua attività compositiva nella città partenopea rimase esclusivamente riservata all'opera seria e ad una serie di incombenze strettamente legate alla corte come le cantate, più o meno ampie, che dovevano celebrare eventi dinastici dei Borboni, visite di sovrani, e simili. A ciò si aggiunse ben presto l'obbligo di provvedere al repertorio del San Carlo con la scelta e la direzione di titoli anche importanti, il rimaneggiamento di partiture altrui, la scelta di cantanti e quant'altro. Si comprende così che le sue visite e i suoi impegni per altre "piazze" venissero non solo ridotte al minimo, ma subissero anche una serie di rinvii, cancellazioni e condizionamenti. Negli anni precedenti la conclusione del suo rapporto con Na-

poli, se si eccettuano i due impegni scaligeri con *La gazza ladra* (1817) e *Bianca e Falliero* (1819), Rossini, quando non mancò alle promesse, non di rado ricorse a pesanti autoimprestiti (le uniche due altre opere serie di quel periodo, *Adelaide di Borgogna* e *Eduardo e Cristina* scritta per il San Benedetto di Venezia, sono di fatto veri e propri centoni di opere precedenti) o ebbe rapporti travagliati con i rispettivi impresari. In questo ambito Roma occupa un posto particolare. Ciò per due ragioni: da un lato era la "piazza" più vicina a Napoli, quella, all'epoca, più facilmente raggiungibile, dall'altra la gestione dei teatri operante nella città papale era quanto di più lontano da quella napoletana. Se a Napoli, dove ferveva una intensa vita musicale, occorreva rispondere ad un impresario di vaglia come Barbaja, a sua volta direttamente dipendente da un organismo come la Sovrintendenza – emanazione della corte e del re – a Roma da decenni i teatri vivevano in stato di assoluta precarietà, con impresari (spesso esponenti di una nobiltà dedita contemporaneamente a tutt'altre faccende) che allestivano le stagioni, per lo più nel solo periodo di carnevale, non di rado all'ultimo minuto, e con mezzi estremamente limitati. Si aggiungeva a Roma l'antica occhiuta presenza di una censura ecclesiastica pignola e il fatto, non trascurabile, che i permessi per l'apertura dei teatri, sempre dati all'ultimo minuto, potevano essere revocati per la morte del Papa, per un qualche giubileo, per il timore di sommosse e sconvolgimenti. Ne conseguiva una povertà di mezzi che si rifletteva anche nella qualità musicale delle orchestre, dei cori, degli allestimenti e delle compagnie. L'exasperazione di Donizetti, pur legato a Roma da vincoli familiari, e quella successiva di Verdi e i roventi rapporti che ebbero con gli impresari romani sono ben

noti.⁷ Da questo punto di vista Rossini ebbe vita più facile nel momento stesso in cui fece subire agli impresari romani il massimo della angustia possibile. Se già in quella prima stagione Rossini aveva licenziato un librettista illustre come Ferretti, sostituendolo per *Il barbiere* con Sterbini (il quale, prima che lo avesse sperimentato nel *Torvaldo*, era un perfetto sconosciuto), se ritardò di fatto la composizione della seconda opera (frutto peraltro di un impegno aggiuntivo dell'ultimo minuto) non fu da meno negli anni successivi.

Licenze per Roma

Quelle che Radiciotti chiamò «licenze per Roma» furono, dopo il carnevale 1815-1816, tre. La prima doveva riguardare, come si è detto, l'impegno di aprire il Valle nel dicembre 1816. Rossini avrebbe dovuto essere a Roma alla fine di ottobre, ma ottenne di spostare l'impegno dalla prima alla seconda opera del cartellone; alla metà di dicembre, tuttavia, non si era visto e il povero Cartoni fu costretto a ricorrere, tramite la Deputazione degli Spettacoli romana, alla Direzione Generale di Polizia di Napoli perché Rossini venisse costretto «per le vie di fatto» a mantenere il suo impegno.⁸ Quando il compositore giunse finalmente a Roma nacquero di nuovo problemi con la scelta del soggetto che solo alla vigilia di Natale fu deciso, prendendolo da *Cendrillon* col Ferretti recuperato. «Meglio tardi che mai» scriveva Rossini alla madre, quando finalmente *La Cenerentola* andò in scena il 25 gennaio 1817.⁹ Il successo dell'opera dovette convincere l'impresario Cartoni che valeva la pena di soffrire le angustie relative, pur di riavere Rossini. Ecco dunque la nuova licenza, questa volta per un'opera seria da darsi all'Argentina per l'apertura del carnevale 1817. Il relativo contratto fu firmato a fine



Frontespizio del dramma di Gaetano Rossi *Il trionfo delle belle* musicato da Stefano Pavesi, rappresentato a Venezia nel 1809 (Civico Museo Bibliografico Musicale, Bologna)

ottobre.¹⁰ Rossini giunse a Roma ai primi dicembre, in tempo perché sul raffazzonato libretto potesse inserire molta musica già composta per altre opere e andare in scena il 26 dicembre con esito che si definirebbe di stima, se non mediocre. Scrivendo alla madre, Gioachino addolcì la pillola:

La mia Opera è andata benino, e me ne contento. A Napoli scrivo un Oratorio in Grande.¹¹

Di fatto la sua mente era al successivo *Mosè in Egitto* e, al termine delle sacramentali tre prime recite e dopo un soggiorno di meno di un mese, egli partiva già alla volta di Napoli: volendo credere alla medesima lettera, la notte stessa del 30. Di fatto il giorno 2 era già nella cit-

tà partenopea «sano e salvo e appresso all'oratorio».¹²

Un giudizio su queste tre prime stagioni romane fa risaltare due elementi. Rossini si serve di Roma per scrivere le sue due massime opere buffe, *Il barbiere* e *La Cenerentola*. In ambedue i casi, in barba ai tempi e alle esigenze impresariali, ritardò fino allo spasimo (e alla morte del povero Duca Sforza Cesarini) la consegna, ma impose soggetto, librettisti e intervenne direttamente sulla stesura dei testi. Per il resto la città non poteva molto interessarlo per proposte di opere serie, anche per la povertà dei mezzi messi a disposizione (di fatto con l'*Adelaide* è possibile cavarsela con una compagnia ridotta, certo ben lontana da quella richiesta dalle consorelle napoletane). Ma Roma giova a Rossini anche per esercitarsi nel terzo genere, quello dell'opera semiseria, nel quale, dopo *Torvaldo e Dorliska*, aveva dato un capolavoro con *La gazza ladra* e al quale darà il suo ultimo impegno romano. Che, al solito, fu accompagnato da ritardi, complicazioni sulla scelta del soggetto e perfino ripicche, ma che cadde, nella precaria vita teatrale locale, in un momento particolarmente felice.

Medici compiacenti per compositori ritardatari

Correvano gli ultimi anni del lungo pontificato del mite Pio VII, eletto a Venezia nel 1800 dopo la morte in esilio del suo predecessore, Pio VI, imprigionato da Napoleone. A sua volta Barnaba Chiaramonti avrebbe conosciuto la deportazione e l'esilio, ma anche un trionfale ritorno in sede che dette origine ad un periodo di relativa calma. Artefice della restaurazione romana fu il potente segretario di stato di Pio VII, il cardinale Ercole Consalvi, appassionato di musica, protettore delle arti e anche, all'occasione, di Rossini, uo-

Ritratto di Giovanni David, interprete
del ruolo di Corradino a Napoli (Civico
Museo Bibliografico Musicale, Bologna)



Rados inc.

GIOVANNI DAVID

Degno figlio di rinomatissimo Cantante il Sig.^r David, giovane ancora, ha raggiunta la meta della perfezione, e col l'agilità della sua voce, e colle grazie del suo canto forma la delizia di tutti i Teatri.

In cope.
Il Casto
Olio su
Museo
(© Arch
Alinari

mo, per i tempi e per il luogo, abbastanza aperto.¹³ Fu proprio mentre a Napoli la situazione si faceva precaria per i moti rivoluzionari del 1820 che Rossini prese l'impegno per una nuova opera, questa volta per il massimo teatro romano, l'Apollo, popolarmente chiamato Tordinona dal quartiere dove era ubicato, e che era stato appena acquistato e rinnovato dal Duca Giovanni Torlonia. L'opera avrebbe dovuto inaugurare la stagione il sacramentale 26 dicembre, una stagione che, una volta tanto, sembrava mettere Roma al centro del mondo musicale e teatrale:

Roma. Per questo carnevale furono scritturati sei maestri per la composizione di sei nuove opere, cosa che non era mai avvenuta in nessuna città italiana, per lo meno non durante la mia permanenza di ormai undici anni in Italia e probabilmente mai neppure prima. In una lettera datata 20 febbraio inviata da Roma da un intenditore si scriveva «Al Teatro Tordinone [...] la prima opera doveva essere una nuova composizione di Rossini; tuttavia, poiché non fu pronta in tempo, si andò in scena con la sua *Cenerentola* che piacque. Poiché Rossini non fu pronto nemmeno per la seconda opera fu messa in scena *La festa della riconoscenza* originariamente prevista come terza composizione, scritta da un romano di nome Grazioli [...]. L'opera fece furore e il successo era meritato. Ormai è passato anche il tempo entro il quale doveva andare in scena la terza opera, e Rossini ancora non è pronto. Si teme che la sua opera vada in scena solo gli ultimi giorni del carnevale».

Fin qui la lettera. A quanto si dice, la nuova opera rossiniana *Matilde di Shabran*, ossia, *bellezza e cuor di ferro* andò in scena il 25 febbraio ovvero per gli ultimi dieci giorni del carnevale.¹⁴

Così il corrispondente in Italia dell'«Allgemeine Musikalische Zeitung»¹⁵ di Lipsia dava conto da Roma degli eventi teatrali del carnevale 1821, non senza ironizzare sui continui rinvii che la novità di Rossini

aveva subito. Di fatto l'opera era andata in scena solo il 24 febbraio 1821 (il corrispondente tedesco sbaglia quindi di un giorno), con un ritardo di quasi due mesi sulla data prevista. Sui rinvii erano fioccate anche altre accuse, dalle quali Giuseppe Radiciotti credette bene di difendere Rossini, attribuendole a cause «indipendenti dalla volontà del compositore» e non alla «infinagardaggine e incuria di Rossini, come scrivono molti, e come sin d'allora fu sparsa la voce dai malevoli».¹⁶ Ma qui il massimo biografo del Nostro pecca di agiografia. La realtà, chiarita dai documenti che oggi abbiamo a disposizione, dà ragione al corrispondente tedesco e a quanti, Duca Torlonia in testa, dovettero fare i conti con la crisi che da qualche mese travagliava Rossini e che rese difficili e ingarbugliatissime le vicende compositive di quella che sarebbe divenuta la terzultima opera italiana di Rossini: *Matilde di Shabran*.

Varata *Bianca e Falliero* alla Scala il 26 dicembre 1819, al termine di un anno intensissimo che aveva visto anche le prime di *Ermione*, *Eduardo e Cristina* e de *La donna del lago*, Rossini, rientrato a Napoli, vi aveva allestito e diretto il 24 marzo 1820 la *Messa di Gloria*. Gli toccò poi affrontare la nuova opera per il San Carlo alla quale, a detta del «Giornale delle Due Sicilie», lavorava intensamente già dal mese di maggio. Era il *Maometto II*, che tuttavia non riusciva ad essere completato, né Rossini riusciva ad onorare altri impegni, come quello solenne preso con la Regina d'Etruria, Maria Luisa di Borbone, di inaugurare il Teatro del Giglio di Lucca con una novità scritta per le nozze del di lei figlio. Su questa crisi, come ho notato altrove,¹⁷ ebbero probabilmente la loro influenza i moti rivoluzionari che indussero Ferdinando I a conce-

dere ai napoletani la costituzione. Fatto sta che, ad onta di una bugiardissima lettera con la quale Rossini affermava di aver già spedito a Lucca «diversi pacchetti»¹⁸ di musica, l'opera per Maria Luisa non fu mai scritta e quella napoletana, di rinvio in rinvio, non avrebbe visto la luce che in dicembre, coinvolgendo fatalmente anche gli impegni del compositore con Roma, impegni che si erano concretizzati nel mese di settembre proprio mentre sfumava ogni speranza per i lucchesi. Infatti a Roma, oltre a Giovanni Torlonia (che si era associato come impresario Giovanni Vestri o Vestris) era stato in lizza anche Giovanni Paterni, che da quell'anno gestiva il Valle. Prevalse il Torlonia, come si desume da una lettera con cui Rossini, il 19 settembre, declinava definitivamente l'offerta di Paterni:

Non le ho risposto prima d'ora poiché essendo io in trattato col Sig.r Duca Torlonia, pel suo teatro non le avrei dato che una risposta vaga; ora che sono col Sig.r Torlonia scritturato le dico non potere per conseguenza accettare la Sua gentile Offerta pel prossimo Carnevale.¹⁹

La lettera fa pensare che il contratto col Torlonia fosse stato sottoscritto da pochi giorni, come confermano anche le lettere ai genitori di recente ritrovate ed edite. Come fosse possibile che Rossini si impegnasse in modo così perentorio sulla scadenza mentre ingannava una illuminata sovrana e mentre si infittivano a Napoli lamentele sui rinvii del *Maometto*, è mistero non facilmente risolvibile in sede razionale. Né possediamo alcuni elementi fondamentali, ad esempio notizie su eventuali anticipi in denaro e confronti tra le varie proposte economiche, atti ad illuminare la sua avventatezza e/o il suo comportamento certo non privo di cinismo (che ha peraltro altri esempi illustrissimi in sede musica-

le). Fatto sta che Rossini non iniziò, apparentemente a preoccuparsi di Roma se non quando, essendo ancora alle prese col *Maometto*, avrebbe dovuto esservi già arrivato. Colto in fallo e di fronte alle pressanti richieste di presentarsi, ricorse ad un solenne certificato medico col quale il Dottor Franco Nasali «Medico Fiscale della R. Soprintendenza dei teatri» di Napoli, dopo aver discettato di «languore nelle viscere naturale» e di «vomito d'un viscido glutinoso» che avrebbe afflitto Rossini tutte le mattine, assicurava che

sarebbe quindi grande imprudenza fargli intraprendere un viaggio, dal quale la di lui salute massimamente soffrirebbe.²⁰

Questo certificato non dovette godere molto credito a Roma, a giudicare dalle voci che vi si diffusero. Quanto a Napoli, Filippo Galli il 28 novembre si premurava di smentire a Giovanni Ricordi ogni illazione in merito a malattie del compositore:

Rossini va benone, né so come si vadino inventando delle favole di tratto in tratto, appunto come facevano sul mio conto quand'ero in Spagna.²¹

Come si inventassero le favole lo sapeva bene Rossini con il suo compiacente Nasali.²² Fatto sta che Torlonia dovette, almeno sul momento, fare buon viso a cattiva sorte e spostare gradatamente la novità di Rossini da prima opera in cartellone a seconda e poi ad ultima. E non era uno smacco di poco conto, all'epoca, riaprire un teatro restaurato senza una novità, per di più pomposamente annunciata. Ma non fu quella la sola conseguenza del ritardo con cui Rossini intraprese la composizione della sua ultima opera romana. Nel vortice furono coinvolti la scelta del soggetto, quella del librettista, la stessa stesura della partitura e perfino il nome autentico dell'eroina

dell'opera. Fase sulla quale i carteggi rossiniani tacciono, dato che, a quanto pare, Rossini prese carta e penna per parlare di *Matilde* solo quando, dopo averla finalmente composta e averne, secondo l'uso, seguito 'al cembalo' le prime tre esecuzioni, credette di poter rivendicare il saldo della somma concordata: somma che l'impresario, evidentemente esasperato, nicchiava a versare.²³ Abbiamo però sulla nascita della *Matilde* la testimonianza, importante anche se posteriore di qualche anno e da prendere *cum grano salis*, di Jacopo Ferretti che finì per esserne l'imprevisto librettista. Essa è contenuta in una lettera datata 13 aprile 1830 pubblicata nel volume VIII della «Nuova Biblioteca Drammatica».²⁴

La prima *Matilde*

Il titolo della nuova opera era stato annunciato da Torlonia. Fonte la *Mathilde* di Monvel (nome d'arte di Jacques-Marie Boutet, nato nel 1745 e morto nel 1812, che fu notissimo attore e autore di alcune *pièces* fortunate). A quanto pare Rossini aveva commissionato il libretto già a Napoli (a quale librettista non sappiamo)²⁵ intendendo portarlo con sé bell'e steso e pensando probabilmente di riguadagnare così in tutto o in parte il tempo perduto. Ma, sempre secondo Ferretti, prima di partire Rossini non aveva avuto che il solo primo atto, del quale si sarebbe dichiarato scontento, sia per la trivialità del ruolo del buffo, sia per i versi non adatti ad essere musicati, sia perché temeva che esso non potesse ottenere l'approvazione della censura.²⁶ A questo punto sarebbe stato invocato Ferretti:

Allora, unito al Maestro *Pacini*, a me si rivolse per ottenere che io scrivessi appositamente un nuovo Libro. Io che scriveva contemporaneamente per *Grazioli* e per *Mercadante* non poteva offerirgli che il *Corradino*, di cui

per mio passatempo aveva scritto cinque pezzi; li udì; non cangiò una sillaba, mi pregò di continuare, ed intanto cominciò a vestire di note quanto io aveva scritto.²⁷

C'era però il problema del titolo annunciato che non si voleva cambiare:

Ma il mio Libro intitolavasi *Corradino*, ed era stata promessa una *Matilde*, nè volevasi dare un'arma in mano ai nemici dell'Impresa di *Vestris*; e questi nemici erano molti; furbi, ricchi, e possenti; ora siccome il fatto non era storico, e la bella Maga che ammolliava *Cuor-di-ferro* nella vecchia Commedia chiamavasi *Isabella Shabran*, mi presi la libertà di cangiarle nome e intitolai il mio Melo-Dramma-*Matilde di Shabran*.²⁸

Dunque un soggetto cambiato e un librettista sostituito. La narrazione è certo letterariamente colorita, ma abbastanza plausibile. Dove Ferretti imbrogliava alquanto le carte è, come si vedrà, quando parla della fonte del suo libretto. Ma converrà prima sgombrare il campo dalla prima *Matilde*, quella alla quale Rossini finì per rinunciare.

Il dramma di Monvel²⁹ era centrato sulla figura del Conte d'Orlheim, un ricco feudatario che a suo tempo aveva abbandonato e lasciato morire lontano da sé la moglie, ritenendola infedele, e che prima segrega in casa *Matilde* e poi addirittura la scaccia, ritenendola non già propria figlia, come figura agli occhi di tutti, ma figlia del rivale, l'ormai defunto Wodmar. Il fatale equivoco è nato dal rinvenimento di una compromettente lettera dello stesso Wodmar, lettera che il Conte legge e rilegge nel corso dei cinque atti senza ovviamente mai rivelarne agli altri il contenuto. Nessuno dunque comprende il suo rigore per *Matilde*, tanto meno la malcapitata, alla cui mano aspirano un nipote dello stesso Conte e addirittura il figlio di Wodmar. Tutto il lavoro è basato



Ritratto caricaturale di Carlo Casaccia, interprete del ruolo di Isidoro a Napoli (Collezione privata, Milano)

sull'insistita ostentazione di buoni sentimenti: da parte di Matilde che, pur maltrattata, non cessa di adorare il padre, da parte di Ernesto, nipote del Conte, da parte del figlio di Wodmar, dei servitori, e perfino dello stesso Ornheim che continuamente, suo malgrado, è costretto a forzare i propri sentimenti. In realtà egli ama profondamente la figlia e ciò che compie non è dettato da altro che da un malinteso senso dell'onore e dal terrore che Matilde possa corrispondere al giovane Wodmar, ritenuto di lei fratello. Il nodo si scioglie quando Wodmar esibisce una seconda lettera del padre, vergata in punto di morte e con la quale il moribondo, pentito, svela che la precedente non era altro che un tentativo di vendetta da parte sua per non essere stato corrisposto dalla sposa del Conte. Trionfa dunque l'innocenza della sposa defunta e viene pre-

miata la virtù di Matilde che, dal momento che il giovane Wodmar rinuncia generosamente alla sua mano come forma di espiatione delle colpe del padre, può sposare il nipote del Conte.

Questa lacrimevole vicenda, con il vecchio onore feudale, l'inganno, la virtù prima calpestata, poi premiata, era di quei lavori tipici del primo teatro borghese che costituivano le fonti predilette delle cosiddette opere "sentimentali" "di mezzo carattere" o "semiserie". E probabilmente per questo era stata prescelta da Rossini che certamente conosceva una sua fortunata derivazione. Dalla *Mathilde di Monvel* infatti Giuseppe Foppa aveva tratto una snella opera in un atto dall'intreccio assai sfrondata, ma sostanzialmente rispettoso dell'originale, nella quale (come d'obbligo per le farse, che erano o giocose del tutto o, appunto, di "mezzo carattere") erano stati inseriti elementi comici, soprattutto col personaggio del servitore Pantarotto. Musicata da Carlo Coccia, l'opera era andata in scena al San Moisè di Venezia nel carnevale del 1811 col titolo *Una fatale supposizione ovvero Amore e dovere*. Evidentemente con successo, dato che, col titolo di *Matilde*, fu ripresa già nell'autunno e ancora il 26 dicembre 1811 come inaugurazione della stagione di Carnevale 1812, pochi giorni prima che Rossini desse nello stesso teatro *L'inganno felice*. Non basta: il lavoro di Coccia fu ridato al San Moisè anche nel Carnevale del 1813 e la sua ultima apparizione fu il 27 gennaio, nel corso della stessa serata in cui si tenne a battesimo *Il signor Bruschino*.³⁰ Dunque Rossini conosceva benissimo il soggetto in questione ed è ben possibile che fosse stato lui a sceglierlo o a suggerirlo quando si impegnò per Roma, salvo poi pentirsene – se vogliamo accettare quanto scrive Ferretti – quando fu posto di fronte ad una versio-

ne ampliata o piuttosto alla difficoltà di far accettare a Roma un intreccio in cui compariva il tema dell'incesto. Questo elemento è importante non solo per meglio comprendere certe scelte del Rossini di quegli anni, ma anche perché il fatto che a Roma fosse annunciata un'opera semiseria e che egli si disponesse a musicare un soggetto di quel tipo, può aver avuto la sua parte, una volta scelto il *Corradino*, nell'indurre Ferretti ad alcune evidenti forzature per adeguarlo agli stilemi del genere.

L'Euphrosine

Ma cos'era il *Corradino* che andò a sostituire il primo soggetto prescelto e da quale lavoro era tratto? Ancora una volta dovrebbe soccorrerci Ferretti. All'origine della citata lettera del librettista c'era proprio una piccola *querelle* sulla fonte del lavoro. A quanto pare un critico francese aveva accusato Ferretti di aver, per *Matilde di Shabran*, «rubato l'argomento ad una Tragedia di Voltaire»:

non ne ho scrupolo; ma forse sarà; ma sarà un furto di seconda mano; perché io desunsi il mio argomento da una nostra vecchia Commedia Italiana d'autore incerto intitolata – *Corradino il terribile* – stampata in Livorno, e prima e dopo recitata in tutti i grandi e piccioli Teatri d'Italia. Vi assicuro, che non mi è saltato mai in mente il sospetto, che l'incerto autore si fosse arricchito delle spoglie del Tragico Francese; perché, spero che crederete aver io lette, e recitate tutte le sue Tragedie ed essere fallito in tutto fuori che nella memoria.³¹

Così il buon Ferretti. Ma, messo da parte Voltaire, che davvero non sembra entrarci per molto (e che del resto sarebbe stata fonte decorosissima e dal quale il teatro musicale ha tratto almeno una dozzina di capolavori), resta il fatto che il soggetto aveva ascendenti nel teatro musicale che il librettista romano non po-

teva certo ignorare. Già Radiciotti³² aveva indicato come prima fonte di *Matilde di Shabran* un lavoro di François-Benoît Hoffmann (autore di teatro e poi noto critico del «Journal des Débats») *Euphrosine, ou le Tyran corrigé* (noto anche come *Euphrosine et Coradin*) musicato da Étienne-Nicholas Méhul e rappresentato nel 1790 all'Opéra-Comique.³³ Fu il battesimo teatrale di Méhul e il successo del lavoro, rimasto a lungo in repertorio, fu determinante per dischiudere al fortunato compositore una brillante carriera teatrale. A sua volta il testo di Hoffmann era stato ispirato al racconto *Conradin* apparso in un periodico del 1780, la «Bibliothèque universelle des Romans». Queste le prime fonti, ed è molto probabile che Ferretti, che aveva larga pratica del teatro francese, conoscesse l'originale di Hoffmann, ma, come per primo ha dimostrato Marvin Tartak,³⁴ è quasi certo che abbia avuto sotto mano altri libretti italiani che da quello erano derivati. *L'Euphrosine*, infatti, non aveva tardato ad essere ripresa in varie forme in Italia. Già nel 1794, e dunque a breve distanza dal battesimo francese, Gaetano Gioja aveva allestito alla Scala il ballo eroicomico *Eufrosina, ossia il potere d'amore*. Al testo di Hoffmann era seguito un *Corradino*,³⁵ musicato da Francesco Morlacchi e rappresentato per la prima volta nel Teatro Ducale di Parma nel 1808 su un libretto la cui paternità, assegnata da qualche fonte a Simone Antonio Sografi, è oggi controversa.³⁶ L'opera di Morlacchi era stata ripresa, tra l'altro, al Carcano di Milano e l'autore l'aveva rappresentata in nuova veste a Dresda nel 1811. Nel 1809 sarebbe toccato a Stefano Pavesi musicare il «dramma eroicomico» *Il trionfo delle belle* su libretto di Gaetano Rossi, rappresentato al San Moisè di Venezia.³⁷ Resta la commedia «d'autore incerto» di cui parla

Ferretti e che secondo lui era stata «recitata in tutti i grandi e piccioli Teatri d'Italia». Non senza qualche dubbio si tende oggi ad identificarla con un *Corradino* di Francesco Antonio Avelloni stampato a Livorno nel 1815.³⁸ Lasciando ad altri il gusto di eventuali nuove scoperte, da questo quadro si deduce che Ferretti, nel parlare dei propri ascendenti, tende ad intorbidare le acque e a nascondere i debiti che, come in qualsivoglia caso del genere, i librettisti contraevano con i loro predecessori. Va comunque detto che nel corso del suo cammino teatrale (in prosa o in musica) il soggetto si era alquanto snaturato. *L'Euphrosine* infatti, come ha scritto Tartak,³⁹ «benché chiamata "comédie" [...] era un lavoro serio; il dramma si adattava alla Comédie-Italienne dove ebbe la sua prima rappresentazione solo in virtù del dialogo parlato. Hoffmann scrisse un chiaro racconto morale adeguato alla nuova serietà dell'epoca: il sentimento di una virtuosa fanciulla che trionfa sul cuore di ferro di un tiranno». La prima scena connota già chiaramente l'ambientazione della vicenda. *Euphrosine*, insieme con le due sorelle Léonore e Louise, riceve ospitalità nel castello di Coradin. Le tre fanciulle sono infatti orfane del Comte de Sabran che ha sacrificato la vita nella crociata. Più avanti non mancano spunti comici, ma di fatto non vi è mai caricatura nel trattare la figura di Coradin e anzi la vicenda giunge a momenti altamente drammatici quando il feudatario, che ingannato dalla Comtesse D'Arles ritenendo *Euphrosine* infedele l'ha condannata a morte, apprende che la sentenza è stata eseguita e decide di morire a sua volta. In realtà la condanna non è stata eseguita e la vicenda può sciogliersi felicemente col solito elogio dell'amore e coi festeggiamenti della coppia da parte dei contadini e dei sudditi.

Dunque un soggetto serio, ma che francamente era difficile, se ci si consente il bisticcio, prendere sul serio. Cosa che non fece il teatro musicale italiano, nel quale la virtù, come sapevano bene Fabrizio Del Dongo e tanti altri personaggi di Stendhal, imposta dal potere politico e religioso, diveniva molto spesso l'obbligatoria cornice per portare testo e musica in tutt'altra direzione. D'altra parte nel paese dell'*Orlando furioso* la ferrea determinazione del crudele feudatario che manda in prigione chiunque si accosti al castello, non poteva che esser vista in chiave eroicomiche, come già, a giudicare dal titolo, aveva fatto Gioja col suo ballo. Altrettanto si fa nel *Corradino* musicato da Morlacchi e, salvo scoprire qualche fonte anteriore, troviamo proprio qui l'introduzione di un nuovo personaggio comico, il poeta Sussidio, affamato e dalla borsa perennemente vuota, che offre i suoi poetici servizi ai potenti e diventa uno dei nodi della vicenda. Figura del tutto assente nell'originale, ma che ricompare in Rossi-Pavesi col nome di Timoteo e nell'opera di Rossini con quello di Isidoro. La serietà del libretto di Morlacchi di fatto si riduce a ben poco ed è confinata semmai nelle arie amorose, che forniscono al testo un accentuato *co-té* sentimentale. Sulla parte drammatica delle vicende, poi, quasi si sorvola. Infatti *Eufrosina* viene condannata al carcere, ma le basteranno pochi chiarimenti verbali con *Corradino* per risolvere la situazione e, di conseguenza, non si introduce nessuna scena che mostri *Eufrosina* «in ceppi».

Rossi a sua volta, pur ripristinando la «condanna a morte», accentua ancora di più gli elementi comici. Nel suo libretto, nel quale *Eufrosina* è divenuta Elena, vero *deus ex machina* della situazione diventa il poeta Timoteo e le scene drammatiche somigliano molto a quelle 'finte' di Lo-



*Gerolama Dardanelli
Corrici*

Ritratto di Gerolama Dardanelli, interprete del ruolo di Matilde a Napoli (Gabinetto dei disegni e delle stampe della Biblioteca Comunale dell'Archiginnasio, Bologna)

renzo Da Ponte in *Così fan tutte*. Nel bel mezzo del duetto delle due donne e mentre Elena sta celebrando il suo trionfo sulla perfida rivale Isaura, scendono «dallo scalone» Alipran-

do e Timoteo «seguiti da due servi, che recano due sottocoppe coperte da veli neri». Sotto i veli ci sono «un ferro» ed «un veleno» tra i quali si intima alla donna, accusata di infedeltà, di scegliere. La scena è troppo caricata per essere veramente «seria» e, mentre Elena viene condotta «nella Torre» per esservi rinchiusa, ha ragione Timoteo, qui molto vicino a Don Alfonso e al poeta del *Turco in*

Italia, a sottolinearne la teatralità al quadrato:

Mancan solo le catene,
Dramma eroico qui si fa.

Questa teatralità ostentata si accentua se possibile nell'ultima scena, quando Corradino, al colmo della disperazione e nell'atto di trafiggersi, esclama «Moro anch'io!». Sono ancora Aliprando e Timoteo a fermarlo, ma Timoteo gioca anche a fare il Mago e «in aria d'incantatore fa de' segni ridicoli colla verga». Subito «s'apre la porta delle Torre, esce Elena che corre tra le braccia di Corradino sorpreso, e contento». Con queste scene e malgrado la condanna e la torre, è ben difficile apparentare il «dramma eroicomico» di Rossi al genere semiserio, che richiedeva, accanto a quelli comici e caricaturali, autentici e sviluppati momenti drammatici. Altri però, come abbiamo visto, erano gli obblighi di Ferretti, altre forse le sue ambizioni e le stesse richieste di Rossini. Armonizzarle non sarebbe forse stato impossibile. Ma su tutto dovette dominare la fretta quando Rossini si decise finalmente a raggiungere Roma⁴⁰ e quando – poiché anche questo avrà richiesto qualche giorno – scartata la prima *Matilde* si decise per il *Corradino* ribattezzato *Matilde di Shabran*.⁴¹

La seconda *Matilde*

Il frontespizio del libretto della prima romana di *Matilde di Shabran* recita «melodramma giocoso», definizione che nella versione napoletana sarà modificata in quella di «dramma per musica». Pur considerando la vaghezza di queste definizioni nei libretti dell'epoca è forse possibile vedere nel titolo di Ferretti una spia della sua primitiva intenzione: quella di fare un lavoro decisamente comico. In effetti gli elementi tipici dell'opera semiseria

da lui introdotti nel *Corradino* non sono molti e la loro presenza diventa veramente determinante soltanto nel secondo atto. Uno dei più tipici lo troviamo comunque nell'Introduzione dopo la descrizione dell'atrio del castello, del tutto simile nel libretto di Morlacchi, in Rossi e in Ferretti. Nella prima scena dell'opera di Morlacchi appare subito il poeta Sussidio che si avvicina leggendo e commentando le scritte minacciose che vi sono esposte. Ferretti farà la stessa cosa, ma al pari di Rossi fa precedere l'arrivo di Isidoro da quello di «villani e villanelle», che si recano al castello per offrire i loro omaggi – frutta ed erbaggi – al Conte. E' uno dei *topoi* dell'opera semiseria, ma anche di tutte le opere di ambientazione feudale, qui tuttavia non molto coerente con le scritte che intimano a tutti di tenersi lontani e di non turbare la quiete. In realtà una scena simile esiste anche nell'*Euphrosine*, ma con maggiore credibilità drammaturgica. E' il momento in cui le tre sorelle ricevono l'omaggio festoso, e con strumenti musicali tipici, dei paesani e dei pastori che sperano che il loro arrivo possa addolcire il rigore del feudatario. In Morlacchi si riprende questa scena introducendo un «Coro di Villani» che rende omaggio alla bellezza di Eufrosina e Rossi fa altrettanto, raddoppiando in qualche modo l'introduzione. Sono le musiche eseguite in questo *tableau* caratteristico⁴² a disturbare la quiete del Conte e a suscitare la sua irosa reazione. Per il resto Ferretti non si discosta molto dai libretti precedenti se non proprio per l'accentuazione di alcuni elementi comici (si veda ad esempio la versificazione di Isidoro o lo scontro tra Matilde e la Contessa d'Arco nella scena IX del primo atto). Con una sola eccezione, determinante però per classificare il genere dell'opera e svilupparne il *coté* 'serio'. A differenza dei suoi prede-

cessori Ferretti dà vita scenica al misterioso prigioniero, qui chiamato Edoardo, la cui liberazione, in Hoffmann e negli altri libretti, consente alla rivale di far accusare Euphrosine di infedeltà. Tanto nell'originale francese che nei libretti per Morlacchi e in Rossi questo prigioniero è solo citato. In Ferretti invece compare incatenato al centro del primo atto in una scena dalla quale apprendiamo che la sua unica colpa è non voler riconoscere Corradino «vincitore». Il personaggio, affidato ad un contralto, intona poi l'aria «Piange il mio ciglio è vero», unico momento patetico nell'atto prima del Finale, nel corso del quale apprendiamo che il padre di Edoardo, Raimondo Lopez, armato e «alla testa delle squadre» sta assalendo il castello per liberare il figlio. In Hoffmann, l'assalto al castello – collocato in chiusura del secondo atto – non ha motivazione, mentre nel *Corradino* di Morlacchi Adolfo annuncia l'arrivo di un generico «nemico»:

Che vuol che tu gli renda
Il Cavalier che in carcere
Ritieni.⁴³

Aver così presentato il padre di Edoardo nel Finale Primo consente a Ferretti di far apparire anche lui in carne ed ossa nel secondo atto per l'incontro col figlio, scena in cui gli viene affidata l'aria più ampia e più ricca di *pathos* dell'opera, «Ah! Perché, perché la morte». Un'altra curiosa variante la troviamo quando Ferretti affronta il nodo cruciale del genere semiserio, e cioè la condanna dell'innocente ingiustamente accusata. Quando, per le trame della Contessa d'Arco, Corradino si convince che Matilde, alla quale ha finalmente ceduto il cuore, è «infedele», Ferretti, da quel fine letterato che sapeva comunque essere, ripristina per lei una di quelle bizzarre condanne di cui sono fitti i miti, le

favole e le antiche novelle: la donna sarà condotta presso un orrido dirupo e gettata «nella voragine». Il compito di eseguire la sentenza è però affidato al povero poeta Isidoro, cosa che riduce di molto l'impatto della trovata. Così, quando finalmente Corradino apprenderà dell'innocenza di Matilde e preso dalla disperazione deciderà di morire a sua volta nel punto stesso «ove Matilde mia trovò la morte», non ci si stupisce di apprendere che Isidoro ha ucciso Matilde solo «per metafora» e l'opera può dunque chiudersi con il trionfo dell'amore e dell'innocenza e soprattutto delle donne, nate «per vincere e regnar». Va comunque detto che proprio i ruoli aggiunti di Edoardo e Raimondo, anche se insufficientemente sviluppati, furono fonte di ispirazione per Rossini il quale, come si è già notato sopra, nell'aria per il basso raggiunge il vertice del patetico grazie all'assolo di corno introduttivo, e al toccante andantino, una pagina belliniana *ante litteram*. Non altrettanto bene gli dovettero andare le frequenti narrazioni guerresche, sempre sul versante eroicomico, che mostrano più di ogni altro i limiti del libretto e altre tiriterie verbali e verbose che in qualche caso finirono «virgolettate» e cioè non musicate. Potrà essere interessante sottolineare che il libretto di Ferretti presentava situazioni e personaggi che Rossini aveva già incontrato nella prima fase della sua carriera. Se infatti confrontiamo *Matilde* con il suo primo lavoro semiserio, *L'inganno felice*, troviamo che la condanna di Matilde non è dissimile da quella a cui a suo tempo era scampata Isabella. Le somiglianze con *L'inganno* si fermano qui. Più significative quelle con *La pietra del paragone*, l'opera per certi versi più vicina a *Matilde* dal punto di vista dei personaggi. Già lì Rossini si era cimentato con la figura di un poeta buffo-

nesco e maldestro, Pacuvio, e di un giornalista «presuntuoso e venale», Giocondo. Isidoro fonde in qualche modo i due personaggi.⁴⁴ Più sottili le analogie tra il Conte Asdrubale, protagonista misogino della *Pietra*, e Corradino. Ambedue sono assediati dalle concorrenti (tre per il Conte Asdrubale, due per Corradino) e ambedue saranno costretti a capitolare dalla loro inimicizia per il gentil sesso. Ma proprio questo confronto mostra i limiti di Ferretti. Romanelli, librettista della *Pietra*, sviluppa la vicenda in modo assai più credibile, giungendo ad una trasformazione dell'animo del suo protagonista molto più convincente e consentendo a Rossini di scrivere, prima dell'epilogo dell'opera, quella che ritengo essere una delle più splendide arie amorose mai dedicate ad un basso (tradizionalmente cattivo o al più nostalgico), «Ah! se destarti in seno». Evento tanto più mirabile, data la riluttanza di Rossini a scrivere arie d'amore. In Ferretti, invece, Corradino è eccessivo in tutto e passa da un sentimento all'altro senza nessuna gradazione e non sarà un caso se finirà per avere una sola aria, perdendola poi del tutto nella versione di Napoli. Analogamente le figure femminili appaiono molto più riuscite in Romanelli dove la Marchesa Clarice, in contrasto con le sue interessate rivali, figura alla grande come donna nobile e di alto sentire. Cosa che ci si aspetta invano di ritrovare in Matilde che invece spesso si perde nella sua insistita ostentazione di vezzi e pretenziosità. Ciò dovette apparire evidente già agli spettatori della prima, a giudicare dalla fiacca difesa assunta dall'unica recensione locale, quella delle «Notizie del giorno»:

La poesia è stata da alcuni severi Aristarchi tacciata d'argomento poco acconcio alla tessitura di un dramma per musica, di un numero soverchiamente ridondante di parti

accessorie, di deciso allontanamento dai limiti di una tollerabile durata e finalmente di qualche espressione troppo volgare. Noi non c'impegneremo già a ribattere tali critiche, che, se non in tutto, ravvisiamo almeno nella maggior parte destituite di verità, ma sosterremo soltanto di avervi riconosciuto l'ingegno ferace, e la spiritosa fantasia dell'autore della *Cenerentola*, del *Pellegrino Bianco* e di non poche altre saporite e giulie produzioni di questo genere.⁴⁵

Come dire un colpo al cerchio e uno alla botte. Non si poteva parlar male di Ferretti, troppo ben introdotto a Roma, ma intanto tutte le sacrosante critiche erano esposte e in qualche modo condivise. Altri ebbero meno scrupoli e infine anche il Radiocittà fornisce un giudizio che si può condividere in pieno:

Gli appunti mossi dai «severi aristarchi» romani son tutti meritati. Il Ferretti, con mutazioni e con aggiunte di personaggi insignificanti e di sciocchi episodi, snaturò un soggetto, che aveva già servito al poeta Hoffmann per fornire a Méhul un eccellente libretto [...]. Il librettista romano trattò un tal soggetto in maniera ultracomica. Il torriero e, specialmente, il poeta Isidoro son tipi sin troppo buffoneschi: lo stesso Corradino è rappresentato come un personaggio oltremodo ridicolo, un Don Chisciotte sempre in collera, che non comparisce mai davanti alla sua innamorata se non col pugno sull'anca e la lancia in resta. Manca poi un vero intreccio; cosicché la commedia si riduce ad una serie di scene più o meno artificialmente collegate fra loro.⁴⁶

Rilievi sacrosanti ai quali andrebbe aggiunto quello sulla versificazione. Letterato ambizioso, Ferretti volle forse imitare i grandi poemi eroicomici e collocarsi sulla scia di una tradizione illustre che faceva capo ai Pulci, ai Folengo, ai Tassoni, ai Lippi. Ma anche a Roma e in dialetto romanesco, capostipite il Berneri col suo *Meo Patacca*, «capotruppa della gente sgherra», c'era una ricca vena eroicomica che negli anni in cui

Figurino di Alessandro Sanquirico per il costume della Contessa d'Arco. Disegno a penna e acquerello, 1822. In: *Costumi del Teatro alla Scala in Milano*, 1818-1824, vol. II (Biblioteca Nazionale Braidense, Milano)



Contessa d'Arco

scriveva Ferretti si esprime in maniera mirabile nelle incisioni di Bartolomeo Pinelli, i cui personaggi imitano, quando non riproducono *tout court*, le amplificazioni eroiche dell'antichità e si sentono in qualche modo eredi degli antichi romani. Ma quel che riesce a Pinelli, ricreare il gesto eroico in ambito popolare, non riesce compiutamente a Ferretti che si impaccia nella versificazione lambiccata, in giochi di parole stucchevoli, nell'insistenza sui rimandi, nel voler essere sempre e comunque sopra le righe.⁴⁷ Tutte cose pochissimo utili in sede melodrammatica e tali da mettere in difficoltà Rossini che saggiamente omise di musicare alcuni di quei passi. Per questo il libretto di *Matilde* resta tanto al di sotto di quello che, senza altrettanto ambizioni, lo stesso Ferretti aveva fornito a Rossini per *La Cenerentola*. E tuttavia, come sempre per il melodramma di quell'epoca, ciò che conta sono poi le situazioni e i nodi dell'azione i quali, per quanto gratuiti, consentivano ai compositori di approntare i salvifici "numeri chiusi". Ed è qui che Rossini si mostrò, come sempre, magistrale.

La versione romana

Non sappiamo quale sia stata la reazione di Rossini di fronte al prodotto che possiamo presumere gli sia stato somministrato a dosi mentre stava già componendo. Su tutto dovette dominare la fretta di arrivare a dare l'opera tenendo conto che, secondo le ferree leggi dell'epoca, con l'ultimo giorno di carnevale i teatri dovevano chiudersi. E' possibile che non abbia avuto troppo tempo per discutere con Ferretti radicali interventi correttivi e che si sia dovuto limitare a chiedergli i versi adatti ad introdurre gli autoimprestiti (e cioè quei pezzi la cui musica era ripresa da sue opere precedenti). Ciò premesso il comportamento di Rossini in sede compositiva può appa-

rire singolare a chi non è addentro nella sua evoluzione e nel suo modo di procedere. In realtà nessuno gli impediva di sfrondare il libretto, come pure fece, ma in parte minima, e di produrre quanto bastava ad un melodramma di proporzioni abbastanza usuali. Nulla di tutto questo. Malgrado sia dovuto ricorrere a qualche autoimprestito (non in quantità superiore ad altre occasioni) e alla collaborazione di Giovanni Pacini di cui si dirà oltre, Rossini compose comunque per *Matilde* una quantità di musica sufficiente ad alimentare più di un'opera e, qualitativamente, più di un capolavoro. Sfogliando lo spartito della cosiddetta edizione *standard* (e cioè l'edizione di tutte le opere di Rossini per canto e piano edita da Ricordi a partire dalla metà del secolo XIX) che finì per essere una delle più monumentali dell'intera serie, balza agli occhi un primo dato: *Matilde* prosegue sulla linea di ampliamento dei grandi numeri chiusi perseguita da Rossini e già giunta ad un livello assai elevato col precedente *Maspetto II*, una linea che troverà compimento con l'ultima opera italiana da lui scritta, *Semiramide*, e con l'ultimo capolavoro da lui prodotto 'in italiano' e cioè *Il viaggio a Reims*. Il primo atto, circoscritto al solito tra l'ampia Introduzione e uno sterminato Finale, ha al suo centro ben due *ensembles*, il Quartetto «Alma rea! Perché t'involi» e l'ancor più ampio Quintetto «Questa è la dea? Che aria!». Il secondo atto, che, come per la successiva opera, *Zelmira*, è circa la metà del lunghissimo primo, ha al suo centro un altro monumentale Sestetto. A questa tendenza alla grandiosità degli *ensembles* corrisponde un relativo disinteresse per le arie solistiche, due nel primo atto (una per buffo e una per il contralto, quasi un'aria da sorbetto) e due nel secondo, una per il basso (baritono) e una per il tenore, quest'ulti-



Figurino di Alessandro Sanquirico per il costume di Edoardo. Disegno a penna e acquerello, 1822 (Biblioteca Nazionale Braidense, Milano)

ma presa in prestito da *Ricciardo e Zoraide* (ed eliminata nella versione napoletana). E se il tenore deve aspettare di arrivare quasi al Finale dell'opera per esibirsi in un'aria, la protagonista *en titre*, Matilde, ha modo di sfoggiare in prima linea la propria vocalità solo nel Rondò conclusivo. Si dirà che in questo modo Rossini puniva in qualche modo l'in-

consistenza dei personaggi; pure, da questo punto di vista, quanta strada aveva compiuto dall'epoca de *La pietra del paragone*, ancora vincolata agli obblighi settecenteschi di favorire ogni singolo componente del cast! Per quanto riguarda duetti e terzetti Rossini ne scrisse di fatto completamente solo uno, quello tra Matilde e Aliprando nel primo atto «Di capricci e di smorfiette» destinato a divenire nell'Ottocento l'unico *morceau favori* dei cantanti in un'opera che davvero non si prestava alle antologizzazioni. Un dato



Figurino di Alessandro Sanquirico per il costume delle Paesane. Disegno a penna e acquerello, 1822 (Biblioteca Nazionale Braidense, Milano)

dunque balza evidente. Malgrado la fretta, malgrado il libretto, Rossini in qualche modo restò fedele a se stesso e cioè a quel tipo di evoluzione e di scavo nel dramma musicale che aveva intrapreso e così audacemente portato avanti nelle sue opere serie napoletane e, per quanto riguarda il genere semiserio, ne *La gazza ladra*. Dove non poté arrivare preferì ricorrere all'aiuto di un collaboratore, un evento eccezionale, 'ma non troppo' nella sua carriera.

«Non ebbi altro collaboratore che te»

Dell'intervento di Pacini e anche di alcuni degli autoimprestati dette notizia ancora Ferretti nella citata let-

tera «All'estensore della Gazzetta teatrale»:

Ecco quanto volle Rossini, che nell'atto secondo, cangiando le parole, ponessi in bocca di Corradino una famosa aria del MeloDramma Ricciardo e Zoraide; volle, ed io obbediva. Volle, che vi fosse un Duetto fra le due Donne, e mi dette la musica della Cabaletta; volle ed obbedii; ma il primo tempo di quel Duetto, il Terzetto, e l'Introduzione dell'atto Secondo vennero scritti dal Maestro Pacini, che in quell'epoca trovavasi in Roma avendo composto nel Teatro Valle. Tutto ciò andò perfettamente in regola; Rossini si trovò stretto dal tempo, e pregò un amico; né le note di Pacini ebbero minor fortuna di quelle dell'Orfeo Pesarese. Lo prova, che non sapendosi questo aneddoto, a nessuno mai ne cadde il sospetto.⁴⁸

Fin qui il Ferretti. Toccò poi al Regli, alla voce «Pacini» del suo famoso *Dizionario biografico*,⁴⁹ edito nel 1860, narrare la vicenda in una mi-

crosceneggiatura con tanto di dia-loghetti. Qualche anno più tardi, stendendo le proprie *Memorie*,⁵⁰ Pacini stesso riportò in nota il passo del Regli limitandosi nel testo ad un breve accenno:

Nella stagione stessa ch'io posi in iscena la *Gioventù d'Enrico V*, Rossini compose per il teatro Tordinona la *Matilde di Chabran*. Prima di lui il Maestro Grazioli diede il *Pellegrino Bianco*, che piacque non poco: non così avvenne della *Matilde di Chabran*, che dipoi fece il giro di tutti i teatri del mondo. Non starò a ripetere ciò che il Cavalier Regli narra nella mia biografia su quanto avvenne in quella stagione fra me ed il sommo Pesarese: solo dirò che fui ben fortunato di essere, come collaboratore, compagno di sventura del Maestro dei maestri.

Nel frattempo però Rossini in persona aveva patentato, per così dire, il suo illustre collega quando nel 1851 lo aveva officiato di un ulteriore servizio, la strumentazione dell'*Inno della Pace* su testo di Bacchilide che aveva appena composto. In una lettera del 30 gennaio di quell'anno ricordò infatti la vicenda di *Matilde*:

Illustre collega e amico carissimo: Se il marchese Zappi avesse reso ostensibile a te la mia lettera a lui diretta, nella quale ti prescioglievo per l'istrumentazione del *meschino* Inno della Pace, non ti darei oggi la pena di leggermi: non lo fece; pazienza! Io ti autorizzo e ti prego di incaricarti di questo lavoro. Non ebbi davanti la mia carriera teatrale altro collaboratore che te; testimonio la *Matilde di Shabran*; guadagnasti diritti alla mia riconoscenza; aderendo alle brame del Marchese ne guadagnerai nuovamente, e col tuo talento tanto egregio farai di un nano un gigante.⁵¹

Col solito tono adulatorio e nello stesso tempo scherzevole Rossini lusinga l'amico. Ma si trattava di un'altra bugia. Lasciando da parte i vari collaboratori che, secondo un

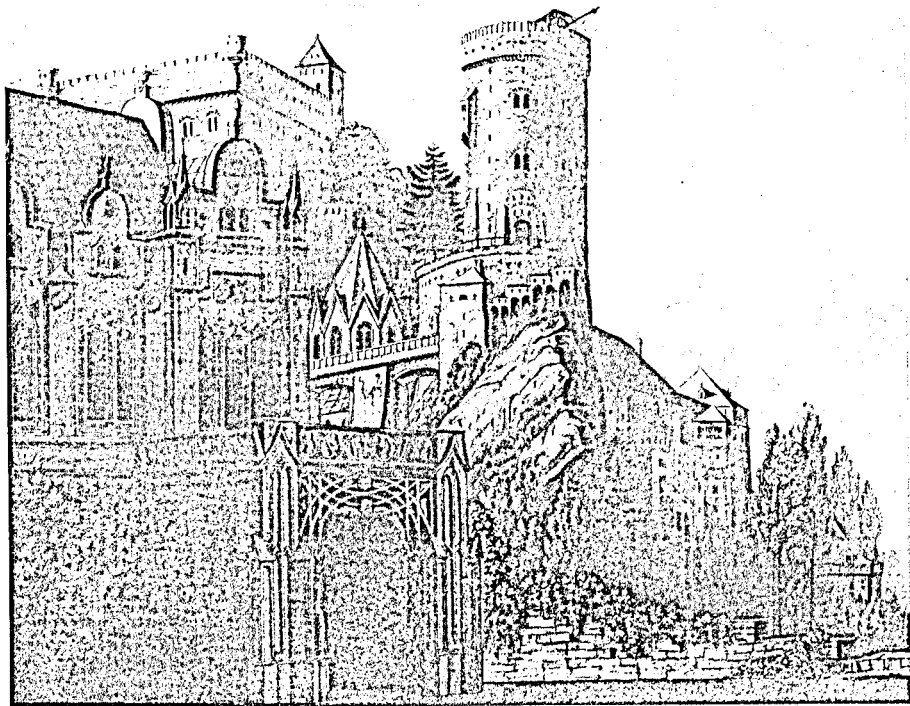
uso abbastanza comune, gli scrivevano i recitativi secchi (che ben raramente a partire da *La pietra del paragone* redasse interamente di proprio pugno), i suoi collaboratori erano stati molti. E se non ha nome l'estensore dell'aria di Ali «Le femmine d'Italia» ne *L'Italiana in Algeri*, lo ha invece il povero Luca Agolini (detto Luchetto lo Zoppo) passato ai posteri non già per i suoi oratori, ma per aver scritto l'aria di Alidoro, l'Introduzione all'atto secondo e l'aria di Clorinda ne *La Cenerentola*. Altre volte il collaboratore fu più illustre, come nel caso dell'aria di Faraone del *Mosè in Egitto* composta da Michele Carafa. L'elenco potrebbe proseguire. Ma si potrà forse dire che di tutti i collaboratori di Rossini, Pacini fu certo, data la sua brillante carriera, il più illustre. E' comunque assai probabile che Pacini ignorasse che nella versione napoletana Rossini aveva espunto, insieme con gli autoimprestiti da *Ricciardo e Zoraide*, anche i pezzi da lui composti. *Matilde* infatti circolò nel mondo nella versione romana, che fu anche quella tramandata dagli spartiti, e furono dunque i pezzi di Pacini ad esservi eseguiti.

Questa la vicenda che, se si accetta la versione Ferretti, indica che Pacini avrebbe scritto per intero due numeri: l'Introduzione all'atto secondo, e il Terzetto Edoardo-Corradino-Raimondo, dato confermato dall'autografo. Più complessa la situazione relativa ad un terzo numero, il Duetto *Matilde-Edoardo* nel secondo atto. Secondo Ferretti il primo tempo sarebbe stato scritto da Pacini, mentre egli stesso avrebbe dovuto fornire a Rossini le parole per una cabaletta già composta. Ma l'autografo dimostra con chiarezza che Rossini in persona lavorò al primo tempo e d'altra parte non è stata identificata nessuna cabaletta preesistente riferibile a questa. E' dunque possibile che, se intervento di

Pacini ci fu, sia stato proprio per quest'ultima. Da un'opera precedente, *Eduardo e Cristina* (con parentele strette anche con *Bianca e Falliero*) deriva invece la smagliante Sinfonia che comunque, come spiega diffusamente Jürgen Selk,⁵² fu in parte riveduta e ripensata anche per essere collegata ad alcuni momenti dell'opera. Ciò dimostra che in nessun modo Rossini, ad onta della fretta con cui dovette lavorare, rinunciò a curare questo suo importante lavoro.

Dopo tanti indugi l'opera giunse in porto, in coda di stagione, la sera del 24 febbraio. La compagnia annoverava come prima donna Caterina Lipparini (Matilde), cantante di lunga carriera che si esibì in diversi ruoli rossiniani. Quale buffo figurava Antonio Parlamagni (Isidoro), già Macrobio nella prima scaligera de *La pietra del paragone*, e interprete di grande prestigio. Per l'occasione fu utilizzata anche la di lui figlia Annetta (Edoardo). Un altro cantante "rossiniano" di qualità fu Antonio Ambrosi (o Ambrogio) (Ginardo) che era stato il primo Podestà nella *Gazza ladra* e aveva creato a Roma il ruolo Berengario nell'*Adelaide*. Fu poi il primo Polidoro in *Zelmira* e seguì Rossini e Barbaja a Vienna. Come Raimondo si esibì il basso Carlo Moncada. Appena qualche settimana prima, in occasione della ripresa de *La Cenerentola* con la quale Torlonia, in attesa della novità, aveva deciso di aprire la stagione, Rossini aveva scritto per lui la grande aria di Alidoro «Là del ciel nell'arcano profondo» destinata a sostituire quella che per la prima versione aveva scritto Agolini. Un gesto che rendeva onore alle doti vocali di quel giovane cantante, ma forse compiuto anche per placare alquanto Torlonia. Il resto del cast comprendeva Giuseppe Fusconi (Corradino), Giuseppe Fioravanti (Alipran-

do), Luigia Cruciani (Contessa d'Arco) e Gaetano Rambaldi (Egolo-Rodrigo). La preparazione non era andata del tutto liscia nemmeno nel versante orchestrale. Nel corso delle prove, infatti, il primo violino Giovanni Bollo, responsabile della direzione, era stato colto da apoplezia. Fortuna volle che vi fosse a Roma Nicolò Paganini, il quale lo sostituì, cimentandosi dunque in un ruolo a lui assai congeniale, quello di direttore d'orchestra. In aggiunta Paganini sostituì anche il primo corno ammalato, eseguendo con la viola l'assolo di corno che precede l'aria di Raimondo. Le accoglienze, se non del tutto negative, come spesso si è scritto (persino, come si è visto, dal vecchio Pacini), furono quanto meno controverse. Rossini non dovette prendersela troppo se nel corso di quegli ultimi giorni di carnevale trovò modo di fare la celebre mascherata con lo stesso Paganini e con altri amici. Secondo Massimo D'Azeglio Rossini e Paganini si vestirono all'occasione da donna, l'uno ampliando le sue già abbondanti forme, Paganini esaltando la sua spettrale magrezza. Così conciatati, fingendosi ciechi e chiedendo l'elemosina alle donne (di quale elemosina si tratti D'Azeglio non lo dice, ma il testo lo fa ben comprendere) intonarono per le strade un brano musicato da Rossini all'occasione, «Siamo ciechi, siamo nati», noto anche col titolo, improprio di «Il carnevale di Venezia». Secondo Pacini, che avrebbe partecipato alla mascherata e che ne dà una versione alquanto diversa, il gruppo si esibì anche in una specie di parodia di alcuni brani de *Il pellegriano bianco* opera del compositore romano Filippo Grazioli che, andata in scena all'Apollo il 25 gennaio, vi aveva incontrato enorme successo. Nella satira i romani avrebbero visto un'offesa alla loro suscettibilità e, secondo Pacini, avrebbero rivolto ai protagonisti minacce ed



Schlosshof der Burg Turneck. Incisione di Dietrich, XIX sec. (Civica Raccolta di Stampe «A. Bertarelli», Milano)

impropri, costringendoli alla fuga. Il tutto risolto la sera con un solenne banchetto.⁵³ Così si chiuse la tribolata vicenda romana di *Matilde di Shabran* e con essa una densa e felice stagione per la musica a Roma. Ancora poco più di un anno (durante il quale l'opera fu ripresa, cosa che smentisce il suo presunto fiasco) e la morte di Pio VII seguita dall'avvento del fanatico Leone XII avrebbero reso difficilissima la vita dei teatri romani. Nel frattempo Rossini, che certo non aveva intenzione di sacrificare la molta musica scritta per l'occasione, ne aveva predisposto una versione per Napoli ampiamente emendata.

Bellezza e cuor di ferro

Non potendo essere rappresentata al San Carlo, rigorosamente riservata alle opere serie, *Matilde* fu de-

stinata al secondo teatro reale di Napoli, il Fondo. Alcuni degli interventi operati da Rossini per questa edizione erano praticamente necessari. Opera sconosciuta ai romani, *Ricciardo e Zoraide* era in repertorio al San Carlo e troppo nota al pubblico napoletano perché la sua musica potesse essere in alcun modo riutilizzata. Rossini eliminò dunque il Coro degli Armigeri e sostituì l'Aria di Corradino «Anima mia, Matilde» con la Scena e Duetto Edoardo-Corradino «Da cento smanie» di nuova composizione. Un altro intervento, di rito per le opere buffe o semiserie date nei teatri napoletani, fu quello di riscrivere il ruolo del buffo (Isidoro) in dialetto napoletano. A questi interventi dettati dalla 'piazza', se ne aggiunsero però altri certamente voluti da Rossini per dare un migliore assetto all'opera. Dei due pezzi sicuramente scritti da Pacini, il Terzetto fu del tutto eliminato, mentre l'Introduzione all'atto secondo fu sostituita con un nuovo brano per Isi-

doro e Coro. Anche il Duetto Matilde-Edoardo, il quale, come abbiamo visto, non era probabilmente tutto di Rossini, fu eliminato e sostituito dal breve coro «Mandare a morte». In tal modo l'opera fu snellita, ebbe quasi tutta musica originale (e cioè scritta espressamente per *Matilde*) e, salvo i recitativi, tutta musica scritta da Rossini. Ne guadagnò la qualità e ne risultarono attenuati alcuni difetti del libretto, soprattutto nell'atto secondo. Un altro cambiamento di grande importanza sul piano drammaturgico fu quello di affidare la grande aria patetica del secondo atto non già a Raimondo, bensì ad Edoardo: una scelta molto logica, anche se probabilmente dettata dal desiderio di assegnare una parte più ampia ad Adelaide Comelli-Rubini.⁵⁴ Di fatto il ruolo patetico di Edoardo ne guadagna, mentre questo padre che appariva un po' a sorpresa nella scena quarta dell'atto secondo per cantare una grande aria, un terzetto (di Pacini) e poi sparire, veniva convenientemente ridimensionato al ruolo di comprimario. In definitiva di due mezzi personaggi ne uscì uno compiuto, con notevole giovamento di tutto l'assetto dell'opera.⁵⁵ Non mancarono

altri cambiamenti minori, ad esempio nella distribuzione delle parti nell'Introduzione, che dimostrano come Rossini avesse molto curato questa edizione andata in scena al teatro del Fondo l'11 novembre 1821 col titolo *Bellezza e cuore di ferro* e con un cast di stelle perfino superiore a quello romano. Oltre alla Comelli-Rubini vi figuravano infatti la Dardanelli, Giovanni David, il celebre buffo Casaccia (detto Casacciello) e nei ruoli di Aliprando e Gennardo i due bassi Michele Benedetti e Antonio Ambrosi, unico ad aver partecipato alle due prime. Logica (musicale) avrebbe voluto che fosse toccato a questa edizione rinnovata e ripensata di girare il mondo. Così non fu, probabilmente per l'impossibilità di far circolare un testo con una parte in dialetto napoletano. E logica vuole che, recuperata grazie all'edizione critica la musica di questa versione, sia oggi piuttosto questa a consentire all'opera di ricoprire quel posto nel repertorio che la qualità della musica consente a pieno titolo di assegnarle.

Bruno Cagli

* Questo saggio riprende, ampliandolo, quello edito per il Rossini Opera Festival 1996. C'è stato, nel frattempo, il ritrovamento e la pubblicazione delle lettere di Rossini ai genitori (G. Rossini, *Lettere e documenti*, a cura di Bruno Cagli e Sergio Ragni, IIIa, Pesaro, Fondazione Rossini, 2004), fondamentale, tra l'altro, per ricostruire la cronologia degli eventi. Per le fonti del libretto di *Matilde di Shabran* ho potuto giovarmi, in anteprima, di due scritti in corso di pubblicazione. Si tratta di Teresa M. Gialdroni, *Frammenti di un*

abbozzo curioso: qualche ipotesi sul "Trionfo delle belle" di Stefano Pavesi, in «Belliniana et alia musicologica. Festschrift für Friedrich Lippmann zum 70 Geburtstag», a cura di Daniel Brandenburg e Thomas Lindner, Wien, Edition Praesens, 2004, pp. 131-180. Il secondo scritto è il saggio in stampa per la rappresentazione del *Trionfo delle belle* in questa stessa edizione del Rof: Marco Beghelli, *Un modello per Matilde di Shabran*. Va detto che sull'argomento ambedue gli studiosi fanno riferimento ad un lavoro tuttora

inedito: Fabiana Licciardi, *Aspetti e tendenze del teatro musicale a Trieste fra Settecento e Ottocento*, Tesi di laurea, Università di Venezia, a.a. 1990-91.

¹ In *Lettere*, IIIa, cit., p. 15.

² *Ivi*, p. 22.

³ *Ivi*, p. 49.

⁴ G. Rossini, *Lettere e documenti*, a cura di Bruno Cagli e Sergio Ragni, I, Pesaro, Fondazione Rossini, 1992, pp. 91-92.

⁵ «Io parto per Napoli Colà mi risponderai»: così l'8 giugno (*ivi*, p. 94), ma le lettere ai genitori ci consentono ora di accertare che l'arrivo a Napoli non avvenne se non negli ultimi giorni del mese.

⁶ *Lettere*, IIIa, cit., p. 82.

⁷ Per un *excursus* su tutte queste vicende e sulla vita musicale e teatrale romana in genere, rinvio a Bruno Cagli, *Trame e percorsi della vita musicale*, in *Maestà di Roma. Da Napoleone all'Unità d'Italia. Universale ed Eterna Capitale delle Arti*. Catalogo della mostra, 7 marzo-29 giugno 2003, Milano, Electa, 2003, pp. 63-71.

⁸ *Lettere*, I, cit., p. 191.

⁹ *Lettere*, IIIa, cit., p. 159.

¹⁰ La lettera con cui Rossini restituisce la scrittura firmata in *Lettere*, I, cit., pp. 230-231.

¹¹ *Lettere*, IIIa, cit., p. 194.

¹² *Ivi*, p. 195.

¹³ Su una lettera del Consalvi che favori la consegna di alcune casse con effetti di Rossini si veda *Lettere*, I, cit., p. 570. L'ammirazione del Consalvi per Cimarosa fu ben nota. Tra l'altro il cardinale commissionò il busto di Canova collocato nel Pantheon ed oggi custodito presso i Musei Capitolini. Rossini stesso, molti anni dopo, ricordava ad Hiller questa passione musicale del grande prelato ed uomo politico.

¹⁴ Le fonti teatrali, librettistiche e la lettera di Ferretti (in genere citata da Radiciotti) sono state tutte controllate sugli originali. Ringrazio Annalisa Bini, Jean-Marie Bruson, Mauro Bucarelli, Paolo Cecchi, Francesco Paolo Russo e Fabrizio Scipioni per la collaborazione nelle laboriose ricerche.

¹⁵ «Allgemeine Musikalische Zeitung», vol. VIII, n. 16 del 18 aprile 1821.

¹⁶ Giuseppe Radiciotti, *Gioacchino Rossini. Vita documentata, opere ed influenza su l'ar-*

te, vol. I, Tivoli, Arti Grafiche Maiella di Aldo Chicca, 1927, p. 413.

¹⁷ Bruno Cagli, *Maometto o del Sentir tragico*, programma di sala per la rappresentazione del *Maometto II*, Milano, Teatro alla Scala, marzo 1994. Ma, in particolare per i rapporti con Lucca, si veda anche *Armoniche note per armoniche alleanze* nel programma di sala predisposto per l'esecuzione de *Il vero omaggio* nel Festival di quest'anno.

¹⁸ *Lettere*, I, cit., pp. 430-431.

¹⁹ *Ivi*, p. 433.

²⁰ *Ivi*, p. 446. Il documento reca la data del 20 novembre 1820.

²¹ *Ivi*, p. 449.

²² Il 9 dicembre Rossini comunque tranquillizzò anche la madre: «Eccomi in Roma in perfetto stato di salute» (*Lettere*, IIIa, cit., p. 274).

²³ Si veda in *Lettere*, I, cit., pp. 474-5, la lettera di Rossini al Governatore di Roma, Cardinale Bernetti, in data 27 febbraio 1821, con la quale il compositore annunciava di aver ritirato la propria musica, bloccando così di fatto le repliche, per non aver Torlonia risposto «ad un mio biglietto di jeri col quale mi facevo a richiedere secondo i patti espressi nella scrittura da lui firmata la somma di scudi cinquecento residual prezzo della mia opera la *Matilde* [...]». Il biglietto era dunque stato inviato il 26, il giorno stesso della terza rappresentazione. Il Cardinale Bernetti provvide e le recite proseguirono. Intanto dal canto suo Rossini non aveva onorato del tutto i propri impegni con Ferretti e per sanare la situazione dovette intervenire Cesare Sterbini, come si desume da una lettera dello stesso Sterbini a Ferretti del 19 febbraio. (*Ivi*, pp. 462-4).

²⁴ Il volume contiene, come d'uso all'epoca per tali pubblicazioni, accanto ad alcuni testi teatrali, una «Gazzetta teatrale» (qui col n. VII) con varie notizie e al cui interno figura la lettera di Ferretti (pp. 7-11) che reca l'intestazione: «All'Estensore della Gazzetta Teatrale Salute» e la data 13 aprile 1830.

²⁵ Marco Spada ha suggestivamente ipotizzato l'attribuzione a Giovanni Schmidt. Si veda Marco Spada, *Giovanni Schmidt librettista: biografia di un fantasma*, in G. Rossini 1792-1992. *Il testo e la scena*. Convegno internazionale di Studi, Pesaro, Fondazione

Rossini, 1994, pp. 465-491.

²⁶ Nella lettera di Ferretti alle pp. 10-11 si legge: «Rossini [...] riportò in Napoli intatto il Primo Atto della *Matilde* scritta da uno di quei poeti; e che era stata tratta dalla celebre *Matilde di Morvel*, uno dei Capolavori del Teatro Francese, e nella cui recita tanto distingueasi il *Demarini*. Chi ne conosce l'intreccio ben vede se n'era ammissibile in Roma la rappresentazione». Non sembra dubbio che il *Morvel*, per una svista di Ferretti o piuttosto per un errore di stampa, debba leggersi *Monvel*.

²⁷ Pp. 9-10. I corsivi, qui e nelle altre citazioni di Ferretti, sono dell'originale.

²⁸ P. 10.

²⁹ MATHILDE, / DRAME / en prose et en cinq actes, / PAR / LE CITOYEN MONVEL, PERE, / [...] A PARIS, / CHEZ HAUTBOUT-DUMOULIN, [...] AN 7. [...] (1799).

³⁰ Per la ricostruzione della cronologia, si veda Maria Giovanna Miggiani, *Il teatro di San Moisè*, in «Bollettino del Centro Rossiniano di Studi», anno XXX (1990), pp. 45-213.

³¹ Pp. 8-9.

³² Giuseppe Radiciotti, *Gioacchino Rossini*, I, cit., p. 419.

³³ EUPHROSINE, / OU / LE TYRAN CORRIGÉ, / COMEDIE EN TROIS ACTES, / MELEE D'ARIETTES, / PAR M. HOFFMANN, / MUSIQUE DE MEHUL, [...] in *Opéras-comiques en vers*, III, pp. 234-315.

³⁴ Marvin Tartak, *Matilde and her cousins*, in «Bollettino del Centro Rossiniano di Studi», III (1973), pp. 13-23 (trad. italiana pp. 36-44).

³⁵ CORRADINO / DRAMMA / DA RAPPRESENTARSI / NELL'IMPERIALE TEATRO / DI PARMA / IL CARNEVALE / DELL'ANNO 1808. / PARMA / PER MARCO ROSSI, ED ANDREA UBALDI.

³⁶ Sul problema dell'attribuzione rimando ai due scritti citati di Teresa M. Gialdroni e Marco Beghelli.

³⁷ IL TRIONFO DELLE BELLE / DRAMMA EROI-COMICO / IN UN'ATTO [sic] / Poesia / Di Gaetano Rossi. / Musica / Di Stefano Pavesi / DA RAPPRESENTARSI / NEL TEATRO GIUSTINIANI / IN SAN MOISÈ / NEL CARNOVALE / 1809. / VENEZIA / NELLA STAMPERIA DI VINCENZO RIZZOLI. Così il titolo originale, anche se in alcune fonti leg-

go l'opera citata come *Il trionfo della bellezza*, certo più coerente con il soggetto.

³⁸ L'identificazione nasce da un lato dalle parentele che con Avelloni conserva il testo di Ferretti, ma anche dal fatto che la commedia fu effettivamente stampata a Livorno. Resta il mistero del comportamento di Ferretti che parla di «autore incerto» per un lavoro che si afferma recitato «in tutti i grandi e piccoli Teatri d'Italia», un comportamento che dà adito a qualche dubbio, come quelli espressi da Beghelli nel citato articolo.

³⁹ P. 15, trad. it. p. 37.

⁴⁰ Giuseppe Radiciotti, *Gioacchino Rossini*, I, cit., p. 413 scrive: «Rossini è partito per Roma. Così leggo in una corrispondenza da Roma al «Nuovo Osservatore Veneto», in data 21 dicembre 1820». Ma la citata lettera alla madre (vedi sopra nota 23) induce ad anticipare il viaggio al 7, 8 dicembre, data del resto compatibile con gli impegni napoletani. *Maometto* era andato in scena il 3 e dunque Rossini era certo potuto partire dopo le prime tre recite che, secondo le convenzioni, richiedevano la presenza dell'autore. Meno chiaro quanto Rossini scrive nel seguito della stessa lettera del 9: «Io ho già principiato la mia Opera e spero di farla in breve Tempo». E' difficile che la vicenda del cambio del soggetto avesse consentito a Rossini di cominciare subito a comporre, a meno che non avesse iniziato sul libretto portato da Napoli, salvo poi scartarlo. Ma è forse più semplice ipotizzare che Rossini volesse comunque tranquillizzare del tutto i genitori, prima dando conto, come fa, della sua perfetta salute, poi dell'andamento del lavoro e, infine, sulla sua situazione economica. Il resto della lettera infatti insiste coloritamente su questo punto: «Mi è stato supposto che voi poco siate tranquilli per i miei interessi di Napoli siate sicura che non sono Coglione e che so cogliognar tutto il mondo quando lo esigga il mio interesse [...]».

⁴¹ Si noti come, pur cambiando il nome della donna (cosa del resto che aveva già fatto Rossini), il cognome resti esattamente quello dell'originale francese, Sabran, solo arricchito di una h. Va anche notato che il libretto della prima reca *Matilde Shabran ossia Bellezza e Cuor di ferro*. Ma l'opera circolò poi semplicemente come *Matilde di Shabran*. Per quan-

to riguarda le fonti, Tartak (p. 22) sembra considerare la possibilità che alcuni elementi della prima *Matilde*, quella di Monvel, abbiano comunque finito per influire sulla seconda, ma l'ipotesi non mi sembra plausibile. Gli elementi in comune che egli cita sono in realtà patrimonio di centinaia di libretti e di soggetti dell'epoca e di fatto il Conte D'Ornheim non può essere in alcun modo paragonato a Corradino, ad onta degli atteggiamenti tirannici in comune.

⁴² Hoffmann prescrive, tra l'altro, «trois troubadours» e un «tambourin avec son galoubet».

⁴³ La scena manca in Rossi il cui prigioniero, con un minimo di logica in più rispetto a Ferretti, è un nemico vinto da Corradino in un torneo.

⁴⁴ Rossini, come è noto, ha messo in musica un terzo poeta, Prosdócimo, ne *Il Turco in Italia*, ma pur essendo destinato a fallire nel suo tentativo di costruire a proprio piacimento le vicende del «dramma buffo», questo è certamente meno caricaturale degli altri due.

⁴⁵ La recensione, apparsa sulle «Notizie del giorno» del 1 marzo 1821, è riportata da Radiciotti, *Gioacchino Rossini*, I, cit., pp. 417-8.

⁴⁶ *Ivi*, p. 419.

⁴⁷ Non mancano nel libretto citazioni illustri, come all'ingresso di Isidoro quella dei primi celeberrimi versi del Canto VII de *La Gerusalemme liberata*, e, prima del Finale, i versi iniziali de *La Divina Commedia*.

⁴⁸ P. 10.

⁴⁹ Francesco Regli, *Dizionario biografico dei più celebri poeti ed artisti melodrammatici, tragici e comici, maestri, concertisti, coreografi, mimi, ballerini, scenografi, giornalisti, impresari, ecc. ecc. che fiorirono in Italia dal 1800 al 1860*, Torino, Dalmazzo, 1860, pp. 368-371.

⁵⁰ Giovanni Pacini, *Le mie memorie artistiche*, Firenze, coi tipi dei successori Le Monnier, 1875, p. 21.

⁵¹ *Lettere di G. Rossini*, raccolte e annotate per cura di G. Mazzatinti - F. e G. Manis, Firenze, Barbèra, 1902, pp. 189-190.

⁵² Si veda il saggio riportato nel presente programma di sala.

⁵³ La narrazione della mascherata, ripresa da *I miei ricordi* di Massimo d'Azeglio e da *Le mie memorie artistiche* di G. Pacini, è riportata in Radiciotti, *Gioacchino Rossini*, I,

cit., p. 426.

⁵⁴ A Roma, per converso, poteva aver indotto ad assegnare l'aria a Raimondo la necessità di dare una parte significativa al basso Carlo Moncada.

⁵⁵ Non sembra comunque che la Comelli sia stata del tutto soddisfatta del suo ruolo, dato che, accampando un eccesso di lavoro, rifiutò di proseguire a cantare l'opera e a partire dalla replica del 29 dicembre venne sostituita. Si veda in merito Bruno Cagli, *L'epoca di Rossini*, in *Il Teatro Mercadante*, a cura di T. R. Toscano, Napoli, Electa, 1989, p. 103.

Ritratto di Adelaide Comelli-Rubini,
interprete del ruolo di Edoardo a Napoli
(Civica Raccolta di Stampe «A. Bertarelli», Milano)



ADELAIDE COMELLI RUBINI

Disegnata dall'Autore.

Umana per il Pater e Rubini per l'Autore.

Virtuous maidens and tactful lies*

Rossini and Rome

Rossini's first contact with Rome was indirect. In the middle of 1812, when the twenty-year old composer was exerting himself between the flattery of his earliest successes and his contracts for La Scala (La pietra del paragone) and for La Fenice (Tancredi), the tenor Domenico Mombelli, head of a family operatic troupe, put on Demetrio e Polibio at the Teatro Valle. This was a work that the adolescent Gioachino had composed in Bologna to a clumsy libretto by Mombelli's own wife, Vincenzina, née Viganò. In Rome it was sung by Domenico again, this time accompanied by his daughters Ester and Marianna. The first performance in Rome took place on 18th May and on the 29th the composer was already able to express his delight in its success writing to his mother:

The opera in Rome was successful and I have read nice things in the paper.¹

The «paper» referred to was the «Giornale Politico del Dipartimento di Roma» which had lavished praise on composer and singers. Writing to Anna again on the 11th July following about his progress on the score of La pietra del paragone, Rossini, still telegraphic and triumphant, adds:

Here pieces from the Rome opera are being printed my musical compositions are available to the whole world.²

Even in the careless mention of an opera whose title he does not quote, but simply designates as «the Rome opera», there is a touch of exaggeration (in fact Ricordi was printing only one duet from Demetrio, «Questo cor ti giura amore», a number that would moreover enjoy a wide popularity). It goes without saying however that for a rising star of music, keen on cutting a fine figure with his parents, what mattered were the boundaries of his world. The emphasis, the tone and the use of capital letters (overdone, but all of a piece with his attitude) are melodramatic and seem curiously to anticipate the language of the librettist of Matilde di Shabran which, in 1821, would bring the composer's career in Rome to an end, after he had endowed the city with some of his greatest masterpieces. But relations between Rossini and the papal city were always rather strained and such perhaps as to merit a short excursus.

All the dazzling opening part of Rossini's career is centered on Northern Italy with Venice and Milan as the twin poles of attraction, the northern cities boasting the busiest theatrical life and the theatres of greatest prestige. Rossini does not seem to have been too interested in other cities, or, if his interest is briefly aroused, he then passes them over. The impresarios of Rome had, naturally, made their brief but insistent overtures, but not with much success. In

November 1813, sending his parents «a promissory note that will astonish you», the financial note is followed by a list of his engagements:

For the third time I have been treating with Rome but as soon as I finish in Milan I go to Genoa to write the second opera for the carnival season and soon after back to Milan to write a big sentimental opera.³

Rome, therefore, was still far off. And it would only be with the crisis following the relative failure of his two operas for La Scala (Aureliano in Palmira and Il Turco in Italia) and some sign of falling off in his relations with Venice that Rome would enter into the list of possible cities for a new opera. Meanwhile the catalogue of Rossini's operas had reached the imposing number of 14 first performances, all, with the exception of Demetrio, of course, staged by the composer in person, as was the custom. If we add the various revisions we see frenetic activity operating between November 1810 and December 1814. There had been enough activity to make very welcome a pause for reflection and for looking elsewhere. First of all, looking towards the true capital city of Italian music of those days, Naples, with which Rossini entered into contact and which would become the main centre of his succeeding activities. Rome would be a complement to this and, through the different structure of her theatrical and musical life, would in the end turn out to be a kind of relaxation. That this relaxation, dedicated to minor theatres and to the shaky fortunes of impresarios, should have given rise to the birth of such absolute and monumental masterpieces as Il barbiere di Siviglia and La Cenerentola, is a pure miracle of the genius, stimulated in certain cases and, we might say, exalted by his very intrinsic problems.

The first mention of an opera to be written for Rome and which would in fact be realized is found in a letter of 16th May 1815⁴ in which Rossini, from Bologna, writes to Angelo Anelli asking him for a libretto: «This Carnival season I am going to Rome to write an opera». In that period the composer had already been engaged for the San Carlo for the opening opera and, in his following letter to Anelli, he even directly announces his departure for Naples, where he arrived at the end of June.⁵ During his journey Rome was an obligatory halt. Rossini stopped there and was very well received, as he writes to his mother on the 26th June:

I have made a splendid journey. If you could see the welcome I have had in this city you would be enchanted the Cavaliere Canova the Prince N.N. All invite me and I have visited them all and like a good sovereign I have made them happy.⁶

In the preceding years the Romans had been able to appreciate, after Demetrio, three other works of Rossini's: L'inganno felice, Tancredi and L'italiana in Algeri. It is not surprising therefore to read of his reception and his meetings with such leading lights as Canova and perhaps Lucien Bonaparte (a possible identification of the «Prince N.N.» of the letter, whose name was not written down because only a few weeks before, with the fall of Murat, the Bonaparte family had fallen into disgrace and Lucien proved to have been fortunate in keeping well away from the thrones handed out by his brother). Certainly his stop in Rome must have given Vincenzo De Santis, impresario of the Teatro Valle, the opportunity to consolidate his contract with Rossini, organizing not only the new opera meant to open the next Carnival season, but also a revival, for a brief pre-season in the autumn, of Il Turco in Italia. This

MATILDE DI SHABRAN

OSSIA

BELLEZZA E CUOR DI FERRO

Melodramma giocoso in due atti di Giacomo Ferretti

POSTO IN MUSICA DA

GIOACHINO ROSSINI

Rappresentato per la prima volta al Teatro Apollo in Roma il Carnevale del 1821

RIDUZIONE PER CANTO E PIANOFORTE DI EM. MUZIO.

Proprietà dell'Editore.

Fr. 30 —

REGIO STABILIMENTO  TITO DI GIO. RICORDI

MILANO - NAPOLI - FIRENZE

DEPOSITO: Iovanni-Rossi.

Matilde di Shabran: frontespizio della riduzione per canto e pianoforte edita da Ricordi (Civico Museo Bibliografico Musicale, Bologna)

was staged on 7th November, and therefore after Rossini's Neapolitan debut which, as is well known, took place on the 4th October with Elisabetta regina d'Inghilterra. The composer, delayed in Naples for almost a month after the success of Elisabetta, had only been in Rome for a few days, but he was certainly directly involved with the staging of the version used for the revival. The new opera for the Valle, Torvaldo e Dorliska, which had been modified from an opera buffa into an opera semiseria and the libretto for which had been written by Cesare Sterbini instead of Anelli, was regularly staged on the 26th December. Meanwhile Rossini had come to terms on the spot with another Roman impresario, the Duke Sforza Cesarini, to give a new version of L'Italiana in Algeri at the Teatro Argentina, but also a novelty, which would be Il

barbiere di Siviglia. The tortured preparations for this last opera, with the change of librettist from Ferretti to Sterbini, the delays and the catastrophic first night followed by the triumph of the few repeat performances that were possible, is a well-known story. In trying for an overview of that densely packed season we should note the success of the two revivals of Il Turco and L'Italiana, the cool reception accorded to Torvaldo (quickly replaced by a pastiche consisting of one act of the opera accompanied by L'inganno felice) and the Barbiere affair. Of the two impresarios the one who, all told, had the most to be joyful about was Sforza Cesarini, but the poor Duke had not been able to enjoy the tardy triumph: he had died suddenly during the troubles of the rehearsal period. After all this when Rossini left for Naples again on the 29 February, the day of his twenty-fourth birthday, he carried with him a contract with the impresario Cartoni for a new opera to be given at the Valle in the following Carnival season.

During the following months Rossini's position in Naples was established. In September 1816 (with *La gazetta*) he paid his only Neapolitan tribute to comic opera and made his only bow in a "non royal" theatre, the *Fiorentini*, after which his composing activity in Naples remained exclusively reserved to opera seria and to a series of duties strictly connected with the court, such as the more or less ample cantatas that were meant to celebrate dynastic events in the Bourbon family, the visits of sovereigns and such like. To this was soon added the obligation of refurbishing the repertoire of the *San Carlo* by choosing and conducting operas, including some major works, the adaptation of other composers' works, the choice of singers and all the rest. In this way one can see that his visits and his engagements for other theatres were not only reduced to a minimum, but were also subjected to a series of postponements, cancellations and adjustments. In the years leading up to the end of his Neapolitan engagement, if we except his two contracts with *La Scala* for *La gazza ladra* (1817) and *Bianca e Falliero* (1819), Rossini, when he did keep his promises, not infrequently resorted to self-borrowing in large chunks (the only other two opere serie of that period, *Adelaide di Borgogna* and *Eduardo e Cristina* written for the *Teatro San Benedetto*, Venice, are in fact complete pastiches of music borrowed from previous operas) or had tense relations with the relative impresarios. In this picture Rome occupies a special position. This is for two reasons: on the one hand it was the theatrical city nearest Naples, the one most easily reached in those days, and on the other hand the management of the theatres active in the papal city was as different as possible from the Neapolitan one. Whilst in Naples, where musical life flourished intensely, ev-

eryone was answerable to a very able impresario like Barbaja, who in his turn was directly controlled by such an organization as the *Sovrintendenza* – a manifestation of the court and of the king – in Rome for decades the theatres had existed in an absolutely precarious state, with impresarios (often members of the nobility whose time was also taken up with quite other business) who put on seasons, mostly only in the Carnival period, quite often at the last minute, and with extremely limited means. In Rome you also had to bargain with the old fashioned, watchful presence of a picky ecclesiastical censorship and the fact, not to be overlooked, that permits for the opening of the theatres, always issued at the last minute, might be revoked for the death of the pope, for some jubilee or other, for the fear of riots and disturbances. The result was a poverty of means that was also reflected in the musical quality of the orchestras, the choruses, the scenery and the casts. The exasperation of Donizetti, bound as he was to Rome by family ties, and later that of Verdi and his fiery relations with the Roman impresarios are well known.⁷ From this point of view Rossini had an easier time of it whilst at the same time he made the Roman impresarios suffer the maximum possible vexations. If even in that first season Rossini had dismissed a librettist as illustrious as Ferretti, replacing him for *Il barbiere* with Sterbini (who, before he had worked with him on *Torvaldo*, was completely unknown), if in fact he delayed the composition of his second opera (moreover, the fruit of an additional last-minute agreement) in later years he behaved no differently.

Furloughs for Rome

What Radiciotti called «licenze per Roma» (furloughs, or time off for Rome) were, after the Carnival sea-

son of 1815-1816, three. The first should have been, as we have seen, his engagement to open the Valle season in December 1816. Rossini should have been in Rome at the end of October, but he managed to postpone his duties from the first opera of the season to the second; by mid-December, however, there was still no sign of him and poor Cartoni was forced to resort, through the agency of the *Deputazione degli Spettacoli* of Rome, to the *Direzione Generale* of the Naples police to force Rossini «by physical means» to fulfil his contract.⁸ When the composer finally got to Rome new problems arose about the choice of subject that was only decided upon on Christmas Eve, getting Ferretti back into partnership and drawing on the story of *Cinderella*. «Better late than never» wrote Rossini to his mother, when at last *La Cenerentola* was staged on the 25th January 1817.⁹ The opera's success must have convinced the impresario Cartoni that it had been worth while to suffer the necessary torments, if that was the only way to get Rossini. So here comes a new furlough, this time for an opera seria to be given at the *Teatro Argentina* for the opening of the Carnival season of 1817. The relative contract was signed at the end of October.¹⁰ Rossini got to Rome at the beginning of December, with time to spare to stuff the scraped-together libretto with many pieces already composed for other operas and ring up the curtain on the 26th December with results suggesting at the most a succès d'estime, perhaps even a cool reception. Writing to his mother, Gioacchino gilded the pill:

*My opera went well enough, and I'm satisfied. In Naples I shall write a grand oratorio.*¹¹

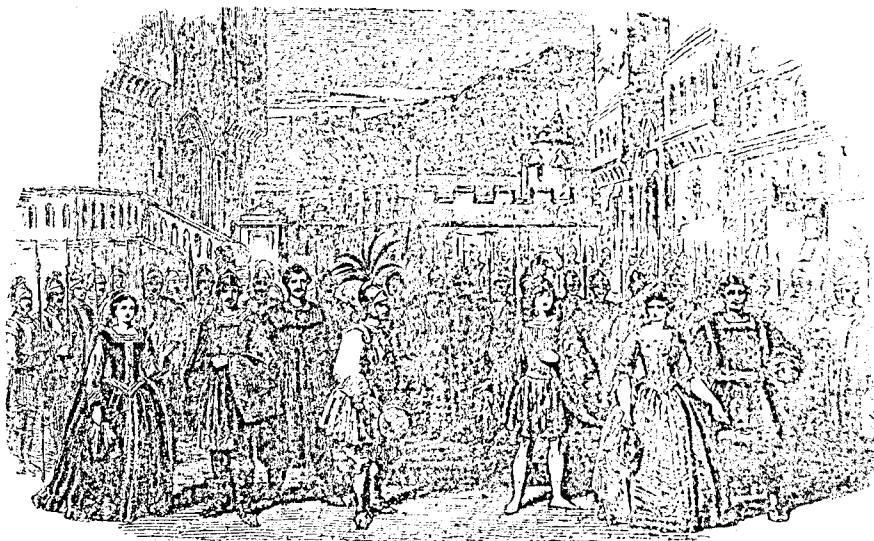
In fact his mind was already on his next work, *Mosè in Egitto* and, when

the traditionally sacred first three performances were over and after a stay in town of less than a month, he set off back for Naples: if the same letter is to be believed, on the night of the 30th. In fact on the 2nd he was already back in Naples «fit and well and busy on my oratorio».¹²

A critical glance at these three first Roman seasons brings two elements into relief. Rossini used Rome to write his two greatest comic operas, *Il barbiere* and *La Cenerentola*. In both cases, cocking a snook at the times and at the necessities of impresarios, he delayed delivery of the score to the point of provoking spasms (and the death of poor Duke Sforza Cesarini), but imposed the choice of subject and librettist and had his say about the organization of the words. Otherwise, the city could not interest him very much where proposals of *opere serie* were concerned, also because the means at his disposal were very poor (in fact *Adelaide* can be sung by a sketchy cast, very different from the singers required by her Neapolitan sister operas). But Rome was also useful in giving Rossini a chance to exercise his third genre, the semi-seria opera, of which style, after Torvaldo e Dorliska, he had brought forth a masterpiece with *La gazza ladra* and to which his last Roman engagement would be dedicated. As usual, this engagement was accompanied by delays, complications with the choice of subject and even backbiting, but it happened at a particularly happy moment in the precarious life of the local theatres.

Complaisant doctors for dilatory composers

The last years of the long pontificate of the gentle Pius VII, elected in Venice in 1800 after the death in exile of his predecessor, Pius VI, imprisoned by Napoleon, were drawing to an



Scena della *Matilde di Shabran* al teatro dell'opera italiana a Londra

TIP. PANORAMA UNIVERSALE

L'ARTISTE

Vignetta con «Scena della *Matilde di Shabran* al teatro dell'opera italiana a Londra», tratta da «Panorama universale», 16 giugno 1855 (Biblioteca Civica, Torino)

end. Barnaba Chiaramonti had in his turn also experienced deportation and exile, but also a triumphant return to his seat, opening a period of relative calm. The artificer of the Roman restoration was Pius VII's powerful Secretary of State, Cardinal Ercole Consalvi, a passionate music lover, protector of the arts and, occasionally, of Rossini, a man rather open-minded for his times and place.¹³ It was just while things were getting chancy in Naples because of the revolutionary uprisings of 1820 that Rossini undertook to provide a new opera, this time for the leading Roman theatre, the Teatro Apollo, popularly known as the *Tor di Nona* from the neighbourhood in which it was located, and which had only recently been acquired and renovated by Duke Giovanni Torlonia. The opera should have inaugurated the season on the sacred date

of 26th December, a season that, for once, seemed to place Rome at the very centre of the musical and theatrical world:

Roma. For this Carnival season six different composers were engaged to write six new operas, something that had never happened before in any Italian city, at least, not during the eleven years that I have been living in Italy, and most likely never before, either. Someone in the know tells me, in a letter from Rome dated 20 February, «At the Tordinone Theatre [...] the opening opera should have been a new one of Rossini's; however, as it was not ready in time, the season opened with his *La Cenerentola*, which was well received. Since Rossini was still not ready when it was time for the second opera to be produced, they put on *La festa della riconoscenza*, by a Roman composer named Grazioli, which should have been the third work of the season [...]. The opera scored a hit and its success was well deserved.

By now the time has gone by that the third opera should have been ready, and still Rossini has not finished it. It is feared that his opera will only appear on the boards during the very last days of carnival».

This is what my correspondent has to say.

According to the latest news, Rossini's new opera *Matilde di Shabran*, ossia, *bellezza e cuor di ferro* was performed on 25 February, that is to say, for the last ten days of carnival.¹⁴

This was what the Italian correspondent of the *«Allgemeine Musikalische Zeitung»*¹⁵ of Leipzig had to say in his description of the extraordinarily rich musical season in Rome for the Carnival of 1821, and he did not spare his irony when describing the numerous postponements to which Rossini's latest opera was subjected. In fact the opera had not been staged until 24th February 1821 (the German journalist was, therefore, one day out in his reckoning), nearly two months later than the date envisaged. These delays sparked off other accusations, too, and Giuseppe Radiotti made it his business to defend Rossini against them, saying that the delays were due to causes «that had nothing to do with Rossini's laziness and negligence, as many have written, and as was said at the time by various backbiters».¹⁶ But here our composer's greatest biographer has been guilty of stooping to hagiography. As can be seen from documents at our disposal today, the truth lies with the German journalist and with all those who, from the Duke Torlonia down, had to cope with the crisis into which Rossini had been plunged for several months, and which made the composition of *Matilde di Shabran*, third from the last among his Italian operas, such a complicated affair.

Once *Bianca e Falliero* had been launched at La Scala, Milan on 26 December 1819, at the end of a very intense year that had also seen the first performances of *Ermione*, *Eduardo e Cristina* and *La donna del lago*, Rossini had returned to Naples where he had put on and conducted his *Messa di Gloria* on the 24th

March 1820. His next obligation was to undertake a new opera for the San Carlo at which, according to the *«Giornale delle Due Sicilie»*, he had been working on ceaselessly since the month of May. This was *Maometto II*, which, however, he was having difficulty in finishing, and similarly Rossini failed to honour other engagements, such as his solemn contract with Maria Luisa di Borbone, Queen of Etruria, to write an opera for the marriage of her son, which would be the occasion for the inauguration of the Teatro del Giglio in Lucca. As I have written elsewhere,¹⁷ this crisis probably had its roots in the political agitation that led Ferdinando I to grant the Neapolitans a constitution. The fact remains that, despite a lying letter in which Rossini claimed to have sent «a number of bundles of music» to Lucca already,¹⁸ the opera for Maria Luisa never did get written and the one for Naples, put off again and again, did not see the light of day until December, a delay that fatally compromised the composer's engagements in Rome, engagements that had been finalized in the month of September at the very time that Lucca's last hopes were going up in smoke. In Rome, in fact, besides Giovanni Torlonia (who had gone into partnership with the impresario Giovanni Vestri or Vestris) Giovanni Paterni, who had taken charge of the Teatro Valle that year, was also competing for Rossini's services. Torlonia won, as one can gather from a letter in which Rossini, on the 19th September, formally declined Paterni's offer:

I have not answered until now since I have been in treaty with the Duke of Torlonia for his theatre, and I could only have given you a vague answer; now that I have a contract with Sig.^r Torlonia I must inform you that, in consequence, I shall not be able to accept your kind offer for the next Carnival season.¹⁹

This letter suggests that the contract with Torlonia had only been signed a few days before, and this is confirmed by the letters to his parents recently discovered and published. How Rossini could undertake so solemnly to deliver a new opera at the very same time that he was bamboozling an enlightened sovereign and whilst all Naples was complaining about the repeated postponements of Maometto is a mystery beyond the powers of reason to elucidate. Neither do we possess any documentation, for example, details of any advance cash payments that might have been made, or the possibility of comparing the relative financial attractiveness of the various contracts, facts that might cast some light on his behaviour, which can only be described as rash and cynical (not that this is without its illustrious precedents in the history of music). The fact remains that Rossini did not bother his head about his commitment to Rome until the day came when he should already have been there, but instead was still engaged on finishing Maometto in Naples. Finding himself at fault under his contractual obligations and subject to pressing demands to come to Rome at once, he furnished himself with an imposing medical certificate in which Dr. Franco Nasali, «Fiscal Physician to the Directors of the Royal Theatres of Naples», after dilating upon the «sluggishness of the guts» and the «vomiting of slimy, glutinous matter» that supposedly affected Rossini every morning, testified that:

It would, therefore, be extremely imprudent for him to undertake a journey, which could be extensively damaging to his health.²⁰

Judging from the nature of the gossip that it provoked, this certificate cannot have been received with the greatest of trust in Rome. As far as

Naples is concerned, in a letter of 28th November, Filippo Galli took it upon himself to reassure Giovanni Ricordi about any rumours that might have reached him with regard to the composer's health:

Rossini is perfectly well, and I cannot understand how people can make up these little lies about him, just as happened to me when I was in Spain.²¹

Rossini himself was perfectly well aware of how to put fables into circulation, and so was his willing accomplice Nasali.²² The fact remains that Torlonia, at least for the time being, had to make the best of a bad job and gradually shift Rossini's opera from the beginning of the season to the middle, and then to the end. And in those days it was humiliating enough to open a newly-restored theatre without a new opera, which, furthermore, would have been announced with all due pomp. But this was not the only consequence of Rossini's delay in beginning the composition of his last Roman opera. The ensuing whirlwind of confusion involved the choice of subject, the selection of the librettist, the writing of the score itself and even the true name of the heroine of the opera. The surviving letters of Rossini tell us nothing about this period for, as far as we know, the first time that Rossini put pen to paper to mention Matilde was when, after having at last finished composing it and, according to the traditional usage, had 'presided at the cembalo' for the first three performances, he claimed the balance of the fee that had been agreed upon, a sum that the impresario, evidently exasperated, was shilly-shallying about paying.²³ Where the creation of Matilde is concerned we do, however, have the testimony of Jacopo Ferretti, who unexpectedly ended up by being its librettist, important testimony even



Nicolò Paganini in una litografia di Julien (Collezione Cavallari, Milano)

though written down several years later and to be taken with a grain of salt. It is contained in a letter dated 13 April 1830 published in Volume VIII of the «Nuova Biblioteca Drammatica».²⁴

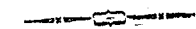
The first Matilde

The title of the new opera had been announced by Torlonia. The story derived from Mathilde by Monvel (pen-name of Jacques-Marie Boutet,

born in 1745, died in 1812, a famous actor and author of several successful plays). It appears that Rossini had already commissioned the libretto in Naples (we do not know from which librettist)²⁵ intending to have it ready to take to Rome with him and thus make up for some, at least, lost time. But, Ferretti tells us, before leaving Rossini had only received the first act, which he is said not to have liked, either for the triviality of the buffo role or for the lines, which were not suitable for setting to music, or because he feared that it

3257

CORRADINO
DRAMMA
 IN DUE ATTI
 DA RAPPRESENTARSI
 NEL
TEATRO CARCANO
 La Primavera dell'Anno 1811.



MILANO
 Dalla Tipografia di CARLO DOVA
 Contrada di S. Raffaele n. 1008.

Morlacchi Francesco

Frontespizio del dramma *Corradino* di Francesco Morlacchi (Civico Museo Bibliografico Musicale, Bologna)

would not pass the censorship.²⁶ At this point Ferretti claims to have been called in:

And so, together with Maestro Pacini, he turned to me and asked me to write a libretto expressly for him. As I was writing for Grazioli and Mercadante at the same time, all I could offer him was *Corradino*, of which I had already written five numbers for my own entertainment; I read this to him; he would not change a single syllable, but begged me to go on with it, and meanwhile he set himself to compose music to what I had already written.²⁷

However, there remained the problem of the title, already announced, which nobody wanted to change:

But my libretto was called *Corradino*, and a certain Matilde had been announced, and nobody wanted to play into the hands of the

enemies of the Vestris management; and these enemies were many; sly, rich and powerful: now, as the subject was not historical, and as the fair charmer who melted Iron-Heart in the old play was called Isabella Shabran, I took the liberty of changing her name and called my libretto *Matilde di Shabran*.²⁸

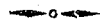
And so we have a change of subject and a change of librettist. The story is certainly plausible enough, even though coloured with poetic licence. As we shall see, Ferretti confuses the issue when he talks about the source of his libretto. But first we must deal with the original *Matilde*, the one Rossini ended up by rejecting.

Monvel's play²⁹ has as its central figure the Count d'Orlheim, a rich feudal lord who, years before, had cast off his wife and left her to die, far away, believing her to be unfaithful, then first he locked *Matilde* up but later went so far as to repudiate her, convinced that she was not really his daughter, but rather the daughter of his rival Wodmar, now long dead. This fatal mistake came about through the discovery of a compromising letter from Wodmar himself, a letter that the Count reads and re-reads throughout the five acts of the play, naturally without ever revealing its contents to anyone else. Nobody, therefore, can understand his cruelty to *Matilde*, least of all the poor girl herself, whose hand in marriage is sought by two young men, a nephew of the Count's and the son of Wodmar himself. All the plot is based upon the ceaseless vaunting of the finest feelings: *Matilde* never ceases to worship her father despite his cruel treatment of her; Ernesto, the Count's nephew, Wodmar's son, the servants, and even Orlheim himself give vent to the noblest sentiments. Orlheim has to continually force himself to be severe. To tell the truth he loves his daughter deeply and his actions are dictated by a

mistaken sense of honour and by the fear that Matilde might return the love of Wodmar's son, who, he believes, is really her brother. The mistake is set right when young Wodmar produces another letter of his father's, written on his death-bed, in which the dying man, penitent, reveals that his previous letter was nothing more or less than an attempt to be revenged for the fact that the Count's wife had spurned his offers of love. And so the story ends with the vindication of the dead wife's innocence and Matilde being rewarded for her virtue; she can now marry the Count's nephew, as young Wodmar generously gives up any claim to her hand as a way of expiating his father's guilt.

*This tearful tale, made up of feudal honour, deceit, and virtue first oppressed and then triumphant, is typical of the first bourgeois plays, which later proved such a favourite source for the stories of those operas that we call mezzo carattere or semiseria (serio-comic). Probably Rossini chose the story for this very reason. In any case, he would certainly have been familiar with a successful opera that had already been based on it. Giuseppe Foppa, in fact, had already drawn on Monvel's Mathilde for a succinct one-act opera libretto in which the action is rather simplified but remains in essence faithful enough to the original, but with the introduction of comic elements, above all in the character of the servant Pantarotto, as was de rigueur in the one-act farse, which were either completely comic or belonged to the genre known as mezzo carattere. This libretto was set to music by Carlo Coccia and was first performed at the San Moisè Theatre in Venice during the 1811 Carnival season under the title *Una fatale supposizione ovvero Amore e dovere*. It must have been a success, since, under the name of Matilde, it was revived in the au-*

MATILDE DI SCHIABRAN
O SIA
BELLEZZA, E COR DI FERRO
MELODRAMMA GIOCOSSO
POESIA DI GIACOMO FERRETTI
MUSICA DEL CELEBRE MAESTRO ROSSINI
Composta in Roma l'anno 1811.
DA RAPPRESENTARSI
NEL NOBILE TEATRO
DI BELLUNO
Nella Primavera 1822.



VENEZIA
DALLA TIPOGRAFIA CASALI.

Matilde di Shabran: frontespizio del libretto per una rappresentazione dell'opera a Belluno nel 1822 (Collezione Cavallari, Milano)

*tumn and then again on 26th December 1811 to inaugurate the Carnival season of 1812, a few days before Rossini brought out *L'inganno felice* at the same theatre. Furthermore, Coccia's opera was revived yet again at the San Moisè during the Carnival season of 1813 and its last performance was on 27 January, as part of a double bill in which the other opera was the first performance of Rossini's *Il signor Bruschino*.³⁰ Rossini, therefore, knew the story well and it is quite possible that he himself chose it or suggested it when he agreed to compose an opera for Rome, only to regret it later – if we feel we can accept Ferretti's version of events – when he had to face up to the problems of expanding the story or, more likely, the problem of getting the Roman censor to pass a*

Ferdinando Rossini

MATILDE SHABRAN

BELLEZZA

CUOR DI FERRO

MELODRAMMA GIOCOSO

DA RAPPRESENTARSI

Nel Teatro di S. A. S.

IL PRINCIPE

DI SAVOJA CARIGNANO

L'AUTUNNO DELL'ANNO 1828.



TORINO

PRIMO ORGANO DEDICATO Stampatore e Libraj
de' Teatri.

Matilde di Shabran: frontespizio del libretto per una rappresentazione dell'Opera al Teatro dei Savoia Carignano nel 1828 (Collezione Cavallari, Milano)

plot revolving around the theme of incest. This detail is important not only for our better understanding of certain decisions made by Rossini in those years, but also because the fact that an opera semiseria had been announced for performance in Rome and that Rossini set about composing an opera of that type may have influenced Ferretti, once his Corradino had been chosen, to distort the story somewhat in order to make it fit in with preconceived notions of what that type of opera should be like.

Euphrosine

But what was this Corradino that was to take the place of the subject originally chosen, and what was its source? Once more Ferretti must come to our aid. The librettist had

been spurred to write the letter that we have quoted above precisely because a little controversy had arisen about the source of the libretto. It seems that a French critic had accused Ferretti of having dug up the plot of Matilde di Shabran by stealing it from a tragedy of Voltaire's:

I don't feel any feelings of guilt about this; maybe it was so; but at worst it was a second-hand theft, because I got the story from one of our old Italian plays by an unknown author, the title of which is Corradino il terribile, printed in Leghorn, and performed yesterday and today in all the theatres of Italy, large and small. I assure you, that I had never for a moment suspected that the unknown author might have ransacked the spoils of the great French tragedian; for, as I hope you will believe, I have read and recited all his plays and, though all else may fail, at least my memory is sound.³¹

This is what the good Ferretti would have us believe. However, leaving Voltaire out of it (he does not seem to have had anything to do with it, and in any case he would have been a highly respectable source, for opera composers have based at least a dozen masterpieces on his works), the fact remains that the subject had operatic precedents that the Roman librettist could certainly not have been unaware of. Long ago Radi-ciotti³² had indicated as the main source of Matilde di Shabran a libretto by François-Benoît Hoffmann (playwright and also the well-known critic of the «Journal des Débats» Euphrosine, ou le Tyran corrigé (also known as Euphrosine et Coradin) set to music by Étienne-Nicholas Méhul and performed at the Opéra-Comique in 1790.³³ It was Méhul's first effort as an operatic composer and the success of the work, which remained in the repertoire for years, was a determining factor in launching him on his brilliant career. In its turn, Hoffmann's

libretto had been inspired by Conradin, a short story that had appeared in 1780 in the *«Bibliothèque universelle des Romans»*. These are the prime sources, and it is highly probable that Ferretti, who was widely acquainted with the French stage, knew Hoffmann's original, but, as Marvin Tartak was the first to demonstrate,³⁴ it is almost certain that other Italian opera libretti based upon it had passed through his hand. Euphrosine, in fact, had reappeared in Italy in various forms, and with no loss of time. As early as 1794, and therefore very soon after its first performances in France, Gaetano Gioja had staged the comical-heroic ballet *Eufrosina*, ossia il potere dell'amore at La Scala. Hoffmann's text was drawn upon for a *Corradino*,³⁵ set to music by Francesco Morlacchi and first performed at the Teatro Ducale, Parma in 1808; there is some controversy today as to the authorship of the libretto, by some sources attributed to Simone Antonio Sografi.³⁶ This opera had been revived at the Teatro Carcano, Milan, among other places, and Morlacchi had revised it for Dresden in 1811. In 1809 it was Stefano Pavesi's turn to set to music the *«comical-heroic drama»* entitled *Il trionfo delle belle*, to a libretto by Gaetano Rossi, which was performed at the San Moisè in Venice.³⁷ This leaves the play *«of unknown authorship»* that Ferretti mentions and that, according to him, had been *«performed all over Italy in theatres large and small»*. Today this is tentatively identified as a *Corradino* by Francesco Antonio Avelloni, printed at Leghorn in 1815.³⁸ Leaving to others the pleasure of possible new discoveries, from this picture we gather that Ferretti, in discussing his sources, tends to muddy the waters and to hide the debts that librettists owed to their predecessors, as in any other case of this kind. It should, however, be said

that during its years on the stage (in the straight theatre or in the opera house) the story had lost much of its original character. In fact, as Tartak writes,³⁹ although Euphrosine *«was described as a comédie [...] it was a serious work; the drama fitted in with the traditions of the Comédie-Italienne where it received its first performance only in so far as it had spoken dialogue. Hoffmann had written a tale pointing a clear moral in tune with the new, serious ideas of the day: the noble feelings of a virtuous maiden who triumphs over the iron heart of a tyrant»*. The opening scene already establishes the mood of the piece. Euphrosine, together with her two sisters Léonore and Louise, is offered hospitality in Conradin's castle. The three girls are, in fact, the orphan daughters of the Comte de Sabran, who has been killed in the crusades. Later on there is no lack of comic relief, but the figure of Conradin himself is never subjected to caricature, quite the contrary; things come to a very dramatic head when the feudal lord, led astray by the scheming Comtesse d'Arles, condemns Euphrosine to death, believing her unfaithful, learns that the death sentence has been carried out and decides that he, too, will die. It turns out that the sentence has not, in fact, been carried out, making possible the happy ending with the usual hymns to love and with peasants and subjects congratulating the happy couple.

A serious subject, then, but, frankly speaking, one difficult to take seriously, if I may be permitted a quibble. Italian Opera refused to take it seriously, for in opera people were accustomed to virtue being imposed by political and religious policy, as Fabrizio Del Dongo and other characters in Stendhal well knew, only to become very often merely the conventional framework to a story and to music that would then develop on

lines all of their own. In any case, the country that gave birth to Orlando furioso could not view the cast-iron determination of the cruel feudal lord to imprison whoever rashly intruded into his castle in any other than a comical-heroic light, as Gioja had already done in his ballet, if its title is any guide. The subject is treated in the same way in the Corradino set to music by Morlacchi and, unless some earlier source turns up, it is here that we first find the introduction of a new comic character, the poet Sussidio, hungry and perennially penniless, who offers his poetic services to the rich and powerful and becomes one of the key figures in the plot. This character does not appear at all in the original, but he turns up again in Rossi-Pavesi under the name of Timoteo, and in Rossini's opera as Isidoro. In Morlacchi's opera the serious side of the libretto is very lightly stressed, and is limited to the love songs, which give the text a decidedly sentimental air. The dramatic happenings in the story, on the other hand, are very lightly touched upon. In fact Eufrosina is condemned to be imprisoned, but a few words of explanation between her and Corradino suffice to put matters right and, in consequence, no scene is introduced in which we see Eufrosina in chains. In his turn Rossi, whilst re-introducing the death sentence, stresses the comic elements even more. In his libretto, in which Eufrosina has become Elena, the poet Timoteo has become the real *deus ex machina* of the situation and the dramatic scenes resemble the 'pretended' ones of Lorenzo Da Ponte in *Così fan tutte*. Right in the middle of the duet between the two women and while Elena is enjoying her triumph over her perfidious rival Isaura, Aliprando and Timoteo come in down the staircase, «followed by two servants carrying two dishes covered by

black veils». The veils conceal a knife and some poison, between which the unhappy woman, accused of unfaithfulness, is invited to make her choice. The scene is too exaggerated to be entirely 'serious', and while Elena is escorted to the tower to be locked up, Timoteo rightly underlines its theatrical nature in these lines, reminiscent of Don Alfonso or the poet in *Il Turco in Italia*:

Mancan solo le catene,
Dramma eroico qui si fa.
(Chains alone are all that's wanting,
Here's a heroic drama in the making.)

This showy theatricality is increased, if possible, in the last scene, when Corradino, out of his mind with despair and about to plunge a dagger into his own breast, exclaims: «I too shall die!». Aliprando and Timoteo are once more there to stay his hand, but Timoteo also pretends to be a magician and «with all the air of a wizard makes absurd signs with his wand». Then «the door of the tower is opened and Elena comes out; she throws herself into the arms of the delighted and astonished Corradino». Containing as it does scenes like these, and in spite of the death sentence and the tower, it is scarcely possible to include Rossi's «dramma eroicomico» in the genre of *semiseria* operas, which had to have, together with scenes of comedy and caricature, also moments of genuine dramatic tension. However, as we have already seen, Ferretti aimed higher, was fettered in any case by other obligations and, maybe, by specific demands made by Rossini. Perhaps it would not have been impossible to reconcile these warring styles. The determining factor, however, was hurry; from the time that Rossini finally decided to travel to Rome¹⁰ and when – because this, too, would need a few days to settle – the original *Matilde* had been scrapped in favour of

Corradino, re-baptised Matilde di Shabran.⁴¹

The second Matilde

The frontispiece of the libretto of the Roman première of Matilde di Shabran describes the opera as a melodrama giocoso, which in the Neapolitan revision was modified to dramma per musica. Even taking into consideration the vague nature of such definitions in opera libretti of the day we can perhaps detect, in Ferretti's sub-title, a hint as to his original intention: to write a work that would be decidedly comic. As it happens he does not introduce many of the typical elements of opera semiseria into Corradino, and such as there are only become significant in the second act. One of the most typical features can be found, however, in the Introduzione (the opening number of Act One) after the description of the castle courtyard, which is very similar in Morlacchi's libretto, in Rossi and in Ferretti. In the first scene of Morlacchi's opera there appears almost immediately the poet Sussidio, who reads out and comments on the threatening notices posted up there. Ferretti follows suit, but like Rossi he prefaces Isidoro, his poet's, entrance with the arrival of «village men and maids» who have come to the castle in order to offer tribute to their lord in fruit and vegetables. This is one of the conventions of opera semiseria, but also of all operas with a feudal setting, but here it clashes somewhat with the notices warning all comers to stay away and not disturb the peace. Truth to tell there is a similar scene in Euphrosine, but there it is dramatically more convincing. It is the moment in which villagers and shepherds, hoping that their actions will soften the tyrant's heart, welcome the three sisters and serenade them with rustic musical instruments. In Morlacchi this scene is reproduced by introduc-

ing a chorus of villagers paying homage to Eufrosina's beauty, and Rossi does the same, in a way repeating the introduction. It is the music performed by the peasants in this picturesque tableau⁴² that rouses the Count's ire, his peace having been disturbed. Apart from this Ferretti does not stray far from the preceding libretti except when he stresses a few comic elements (for example, Isidoro's comic poetry and the clash between Matilde and the Contessa d'Arco in Act One, Scene IX). There is, however, one exception to this, which has its due weight in classifying to what genre this opera belongs and in giving increased importance to the serious aspect. In contrast with his predecessors, Ferretti develops the character of the mysterious prisoner, here named Edoardo, whose liberation, in Hoffmann and the other libretti, gives Euphrosine's rival her opportunity to accuse her of unfaithfulness. Both in the original French libretto, Morlacchi's opera and Rossi's libretto, this prisoner is only mentioned. In Ferretti, however, he appears onstage in chains in the middle of the first act in a scene revealing that his only offence has been not to submit to Corradino as victor. This character, given to a contralto, then sings the aria «Piange il mio ciglio è vero», the only example of pathetically touching music in Act One before the Finale, and from it we learn that Edoardo's father, Raimondo Lopez, armed and at the head of his troops, is storming the castle to rescue his son. In Hoffmann the storming of the castle – placed during the Finale of Act Two – is completely unmotivated, whilst in Morlacchi's Corradino Adolfo announces the arrival of an unspecified «enemy»:

Che vuol che tu gli renda
Il Cavalier che in carcere
Ritieni.⁴³



Figurino di Alessandro Sanquirico per il costume dei Paesani. Disegno a penna e acquerello, 1822 (Biblioteca Nazionale Braidense, Milano)

*(Who wants you to surrender
The Knight whom you have
Imprisoned.)*

Since Ferretti has mentioned Edoardo's father in the Finale to Act One he is free to introduce him on the stage in Act Two in the scene in which he meets his son, a scene in which he is given the longest aria and the richest in pathos in the entire opera, «Ah! Perché, perché la morte». We find another curious variant when Ferretti deals with the crucial central situation, typical of opera semiseria: the sentencing to death of an innocent girl who has

been unjustly accused. When Corradino has been convinced by the scheming Contess D'Arco that Matilde, to whom he has at last given his heart, has been «unfaithful» to him, Ferretti, who prided himself with some cause on being a literary connoisseur, dusted off and restored for her one of those eccentric death sentences which we can find without number in the myths, fables and stories of old: the woman is to be dragged to a horrid precipice and thrown into the gaping void. The task of performing this execution is, however, entrusted to the poor poet Isidoro, a detail that greatly diminishes the horror of the notion. Thus, when at last Corradino learns that Matilde is innocent and, in his despair, decides to die by throwing himself into the same abyss, it is no

surprise to us to learn that Isidoro has killed Matilde «only metaphorically» and so the opera is free to end with the triumph of love, innocence and the fair sex, «born to win and born to reign». It must moreover be said that the added roles of Edoardo and Raimondo, even though they are insufficiently developed dramatically, inspired Rossini who, as we have observed above, surpassed himself in the bass aria, reaching a high point in pathetic expression thanks to the introductory horn solo and the touching andantino, which sounds like an anticipation of Bellini. He was not so successful with the frequent warlike strains, always in a comic-heroic mould, that expose more than anything else the weakness of the libretto, and as for the various other rigmaroles and verbiages, these often appear printed in inverted commas in the libretto, which means that Rossini could not be bothered to set them to music.

It may however be interesting to point out that Ferretti's libretto included characters and situations that would have been familiar to Rossini from the libretti that he set at the beginning of his career. In fact, if we compare Matilde with his first semi-serious work, *L'inganno felice*, we find that Matilde's death sentence is not dissimilar to that from which Isabella had escaped in her day. All similarity with *L'inganno felice* ends here. More significant are the parallels with *La pietra del paragone*, the opera in some ways most similar to Matilde where the characters are concerned. Here Rossini had already measured his powers in depicting a clumsy and farcical poet in the shape of Pacuvio, and a «presumptuous and venal» journalist in Giocondo. In some ways Isidoro is a combination of these two characters.⁴¹ The links between Count Asdrubale, the misogynist who takes the leading role in *La pietra del paragone*, and

Corradino are more tenuous. Both are besieged by rival lovers (three in Count Asdrubale's case, two in Corradino's) and both will be forced to retreat from their pose of resistance to feminine charms. But this very comparison exposes Ferretti's limitations. Romanelli, the librettist of *La pietra*, develops the action much more credibly, causing his main character to develop and change his point of view in a much more believable manner and offering Rossini the opportunity to compose, just before the epilogue of the opera, one of the most splendid love songs ever written for the bass voice (usually associated with evil or, at best, nostalgic sentiments), «Ah! se destarti in seno». An event all the more astonishing, considering Rossini's reluctance to write love songs. In Ferretti's version, on the other hand, Corradino overdoes everything and fluctuates from one extreme of feeling to another without any graduation, and it is no coincidence that he is given only one aria, which would be cut out altogether in the Neapolitan version. In the same way the female characters are much more convincing in Romanelli's libretto, in which the Marchesa Clarice, in marked contrast with her self-seeking rivals, shines forth as a noble woman of exalted sentiments. We shall look in vain for anything of the kind in Matilde, who, on the contrary, seems mostly to flaunt affectation and pretentiousness. This must have been all too obvious even to the first night audience, to judge from the feebly defensive tone adopted by the one local critic whose review has survived, from the «Notizie del giorno»:

Some severe Aristarchs have judged the libretto as scarcely suitable for an opera, burdened with an excessive number of unnecessary adjuncts, far too long, and, as if that were not enough, spoiled here and there by vulgarity.

Far be it from us to refute these criticisms, though we quite fail to detect any truth in the greater part of them, but rather do we prefer to dilate upon the fertile genius and the witty imagination of the author of *La Cenerentola*, of the *Pellegrino bianco* and various other sensible and enjoyable works of this type.⁴⁵

In other words, it is best to run with the hare and hunt with the hounds. It would have been indiscreet to speak too severely of Ferretti, well protected in Rome, but in one way or another all the critical judgments are quoted in print and not openly refuted. Others were less scrupulous and Radiciotti himself wrote a judgment that we can whole-heartedly endorse:

All the criticisms made by the "severe Aristarchs" of Rome were fully justified. Ferretti, changing things here and there, adding insignificant characters and silly episodes, mutilated a story that had already served the turn of the poet Hoffmann to furnish Méhul with an excellent libretto [...]. The Roman librettist was capable of treating a subject like this as though it were a mere farce. The tower-keeper and, more particularly, the poet Isidoro are ludicrous characters: Corradino himself is depicted as an overly ridiculous figure, a Don Quixote in a perpetual bad temper, who never addresses his lady love without striking a pose with his fist on his hip and his lance at rest. Neither is there any real plot; and so the story is nothing more than a series of scenes more or less artificially connected with one another.⁴⁶

Unanswerable criticisms, to which a word might be added about the versification. Ferretti, an ambitious man of letters, perhaps had it in mind to imitate the great comical-heroic poems and take his place in a long traditional line descending from Pulci, Folengo, Tassoni and Lippi. But in Rome there was also a rich vein of comical-heroic writing and in Roman dialect, led by Berneri with his *Meo Patacca*, «capotrappa

de la gente sgherra» (leader of the assassins), and which, in Ferretti's day, had its marvelous counterpart in the engravings of Bartolomeo Pinelli, whose characters imitate, when they do not reproduce them in their entirety, the heroic postures of antiquity, feeling themselves to be in some way the heirs of the ancient Romans. But where Pinelli succeeds in re-creating the heroic gesture in a popular setting, Ferretti falls down, getting stuck in over-elaborate versification, in irritating plays on words, in repetitious references, in wanting to be forever, no matter how, high-flown.⁴⁷ All of these things are of little use in opera and were of a nature to seriously impede Rossini, who, wisely, decided not to set some of those passages to music. For these reasons the libretto of *Matilde* is considerably below the level of the one that Ferretti, aiming much lower, had given Rossini for *La Cenerentola*. On the other hand, as is always the case in opera of the period, the really important things are the situations and the twists of the plot which, no matter how contrived, gave composers the opportunity to save the day with their "set pieces". And it is here that Rossini, as always, showed himself a master.

The Roman version

We cannot know what Rossini's reactions were when he saw what kind of literary work was being dealt out to him to set to music, one piece at a time. The one dominating factor must have been impatience to finish and perform the opera, bearing in mind that, according to the iron rules of the times, all the theatres would have to close down on the last day of Carnival. Certainly he would never have had time to discuss with Ferretti far-reaching changes and modifications, and he must have limited himself to asking him to provide suitable words for those pieces

that he borrowed from earlier works of his own. With this premise, Rossini's way of going about composing this opera might seem strange to those who are unfamiliar with his creative evolution and his methods of working. Truth to tell there was nothing to prevent him from cutting the libretto down – as, in fact, he did, but only moderately – and reducing it to the minimum necessary for an opera of the usual length. This he did not do. Even though he was forced to resort to some self-borrowing (though no more than on other occasions) and to collaborating with Giovanni Pacini, of which more below, Rossini none the less composed for *Matilde* a quantity of music sufficient for more than one opera, or, where its quality is concerned, for more than one masterpiece. Turning over the pages of the vocal score in the so-called standard edition (that is, the edition of all Rossini's operas for voice and piano published by Ricordi beginning about the middle of the nineteenth century), one of the most monumental tomes of the series, one thing strikes us immediately: *Matilde* continues Rossini's work on developing and amplifying the scope of the great set pieces, work that had reached highly satisfying results in his previous opera *Mao-metto II*, and which he would bring to a supreme pitch in *Semiramide*, his last opera written for Italy, and in his last masterpiece in the Italian language, *Il viaggio a Reims*. The first act, stretching as usual from an extended opening *Introduzione* to a massive *Finale*, is built up around two central numbers, the Quartet «*Alma rea! Perché t'involi*» and the even more substantial Quintet «*Questa è la dea? Che aria!*». The second act, which, as is also true of his next opera, *Zelmira*, is about half the length of the extraordinarily long first act, is built up around another monumental Sextet in the middle.

With this tendency towards massive grandeur in the ensembles goes a relative lack of interest in solo arias: there are two in Act One (one for the buffo and one for the contralto, almost a “sherbert aria”) and two in Act Two, one for the bass (baritone) and one for the tenor, the latter borrowed from *Ricciardo e Zoraide* (and cut from the Neapolitan version). And if the tenor has to wait almost until the end of the opera before he can show off in an aria, *Matilde* herself, the titular heroine, gets her first and only opportunity for solo vocal display in the *Rondò finale*. One might say that in this way Rossini had his revenge for the inconsistent nature of the characters, yet, even in this, what a lot of progress he had made since the days of *La pietra del paragone*, in which he was still hide-bound by the traditional eighteenth-century obligation to write an aria for every member of the cast! As far as duets and trios are concerned, Rossini in fact composed only one complete one, the duet for *Matilde* and *Aliprando* in Act One «*Di capricci e di smorfiette*», destined to become the only number from the opera that singers would perform in concerts in the nineteenth century; truth to tell, the opera does not lend itself to highlighting. One fact, therefore, is strikingly evident. In spite of all the hurry, in spite of the libretto, in one way or another Rossini remained true to himself, by which I mean true to that particular kind of evolution and experiment with the limitations of operatic forms that he had undertaken and so courageously carried out in his Neapolitan serious operas and, as far as the semi-seria genre is concerned, in *La gazza ladra*. Where time was lacking to reach the high standards he had set himself, he preferred to resort to collaborating with another composer, an unusual but by no means an unprecedented event in his career.

«You have been my only collaborator»

In the letter that we have already quoted from Ferretti to the editor of the *«Gazzetta teatrale»* we find the following details about Pacini's part in composing the score, as well as some of the self-borrowings:

In the second act, Rossini wanted me to change the words so as to give to Corradino a famous aria from the opera Ricciardo e Zoraida: this he wanted, and this I gave him. He wanted there to be a duet between the two prima donnas, for the cabaletta of which he already had the music; this he wanted, and this I gave him; but the first part of that duet, the trio, and the Introduzione to the second act were composed by Maestro Pacini, who was in Rome at the time, having written an opera for the Teatro Valle. All of this went without a hitch; Rossini found himself hard-pressed for time and asked a friend to help him out; and the music of Pacini was applauded just as much as that of the Orpheus of Pesaro. This is proved by the fact that nobody knew anything about the collaboration and nobody suspected it at the time.⁴⁸

This is what Ferretti has to say. Later on Regli described the events in a series of "dramatized conversations" under the heading «Pacini» in his famous Dizionario biografico,⁴⁹ published in 1860. A few years later, when he wrote his own Memoirs,⁵⁰ Pacini himself reprinted Regli's entry as a footnote, limiting the mention of the episode in the text to a brief reference:

In the same season that I produced my Gioventù d' Enrico V, Rossini composed Matilde di Chabran for the Teatro Tordinona. Before his opera Maestro Grazioli's Pellegrino Bianco was given, and it had quite a success; one cannot say the same for Matilde di Chabran, which later on was produced all over the world. I will not repeat what Cavalier Regli says in his biographical notice about my collaboration with the Genius of Pesaro that season: I will only remark that it was my great

good luck to have the Maestro of Maestri as my collaborator and companion in misfortune.

Meanwhile, however, Rossini himself had, in a manner of speaking, conferred a diploma on his illustrious colleague when in 1851 he asked for his services once again, to orchestrate the Inno della Pace to Bacchilide's words, which he had just finished composing. In a letter dated 30th January that year he referred, in fact, to the Matilde episode:

Illustrious colleague and dearest friend: If Marchese Zappi had only shown you the letter that I wrote to him, in which I chose you above all others for the orchestration of my poor Inno della Pace, I should not have had to inflict upon you the trouble of reading this letter of mine toady; have patience! I authorize you and implore you to undertake this job. In all my operatic career till now you have been my only collaborator; Matilde di Shabran is a witness to this; you put me eternally under obligation to you; if you follow the Marchese's wishes you will increase these obligations of mine to you even more, and your most estimable talent will transform a dwarf into a giant.⁵¹

Rossini flatters his friend, using his usual adulatory and yet at the same time jocular tone. However, we are dealing with another lie. Without entering into the question of the various collaborators who, in accordance with a fairly common usage, had written the secco recitatives for him (from La pietra del paragone onwards he had rarely written them all himself), he had made use of many collaborators. And if history does not preserve the name of the composer of Haly's aria «Le femmine d'Italia» in L'Italiana in Algeri, it has at least preserved that of poor Luca Agolini (known as Luchetto lo Zoppo, or Limping Luke), whom we remember, not for his oratorios, but for having written Alidoro's aria, the Introduzione to Act Two and Clorinda's

Figurino di Alessandro Sanquirico per il costume di Corradino. Disegno a penna e acquerello, 1822 (Biblioteca Nazionale Braidense, Milano)



Corradino

aria for *La Cenerentola*. On other occasions the collaborator might be more famous; for example, Michele Carafa, who wrote the aria for Faraone in *Mosè in Egitto*. We could lengthen this list. However, we might legitimately say that of all Rossini's collaborators, Pacini was certainly the most illustrious, when we consider his brilliant career. It is, however, more than likely that Pacini never found out that in the Neapolitan version of the opera Rossini had cut out all of Pacini's music, together with those pieces of his own that he had borrowed from Ricciardo e Zoraida. Matilde, in fact, traveled round the world in the Roman version, which was also the one to be printed, and so it was Pacini's numbers that were always performed.

If we accept Ferretti's version of this episode, it seems that Pacini wrote two whole numbers: the *Introduzione* to Act Two, and the Trio for Edoardo, Corradino and Raimondo, which is confirmed by the evidence of the autograph score. The situation with regard to a third number, the second act duet between Matilde and Edoardo, is more complicated. According to Ferretti Pacini wrote the first half of this duet, whilst for the cabaletta (the second half) Ferretti had to produce words to fit music that Rossini had composed beforehand. However, the autograph clearly demonstrates that Rossini himself worked on the first half and, as far as the second part is concerned, no already existing cabaletta has ever been traced that can be identified as the original source of this one. It is possible, therefore, that Pacini's contribution to the duet, if he had any hand in it at all, was limited to the cabaletta. The brilliant Overture, on the other hand, derives from a previous work, *Eduardo e Cristina* (with a strong family relationship to *Bianca e Falliero*, too), though, as Jürgen Selk has exhaus-

tively demonstrated,⁵² it was partially revised and re-written in order to match certain episodes in the opera. All of this goes to show that Rossini, no matter how rushed in his work, devoted every possible care to this important opera.

After so many delays the opera finally came home to roost, at the end of the season, on the evening of the 24th February. The cast included the prima donna Caterina Lipparini (Matilde), a singer enjoying a long career who sang in various Rossini roles. The buffo was Antonio Parlomagnì (Isidoro), who had already sung Macrobio in the Scala first night of *La pietra del paragone*, and a prestigious artist. For the occasion his daughter Annetta came in useful for Edoardo. Another fine "Rossinian" singer was Antonio Ambrosi (or Ambrogio) (Ginardo) who had created the role of the Podestà in *La gazza ladra* and was the first Berengario in Rome in *Adelaide*. Later he created Polidoro in *Zelmira* and followed Rossini and Barbaja to Vienna. The bass Carlo Moncada sang Raimondo. Just a few weeks earlier, on the occasion of the revival of *La Cenerentola* with which Torlonia, still waiting for his new opera, had decided to open the season, Rossini had written for him Alidoro's great aria «*Là del ciel nell'arcano profondo*» destined to take the place of the one Luca Agolini had written for the first production. This gesture was a credit to the vocal powers of the young singer, but perhaps it had been made with an eye to placating Torlonia. The rest of the cast included Giuseppe Fusconi (Corradino), Giuseppe Fioravanti (Aliprando), Luigia Cruciani (Contessa D'Arco) and Gaetano Rambaldi (Egolo-Rodrigo). The preparations had not been completely rosy on the orchestral side, either. During the rehearsals, in fact, the first violin Giovanni Bollo,

charged with conducting the piece, had a stroke. By great good luck Nicolò Paganini happened to be in Rome and took his place, and so was able to undertake a role most congenial to him, that of conductor. As if that were not enough Paganini also substituted for the first horn, who had been taken ill, playing the horn solo preceding Raimondo's aria on the viola. The reception accorded to the work, though by no means completely negative, as is often written (even by old Pacini himself, as we have seen) was certainly mixed. Rossini could not have been too discouraged if, during the last days of Carnival, he managed to make his celebrated appearance in carnival costume with Paganini and other friends. According to Massimo D'Azeglio, Rossini and Paganini dressed up as women, the former padding his already plump proportions, Paganini stressing his ghostly thinness. So attired, pretending to be blind and begging for alms from the ladies (what kind of alms D'Azeglio does not specify, but the context makes it only too clear) they sang in the streets a piece set to music by Rossini for the occasion, «Siamo ciechi, siamo nati», also known by the inappropriate title of «Il carnevale di Venezia». According to Pacini, who apparently took part in the masquerade and describes it rather differently, one group also sang a kind of parody of some selections from *Il pellegrino bianco*, the opera by the Roman composer Filippo Grazioli that had met with enormous success when it was produced at the Teatro Apollo on the 25th January. The satire struck the Romans as an insult to their feelings, and, according to Pacini, they threatened and insulted the revellers, who were forced to take to their heels. All was forgiven at a solemn banquet in the evening.⁵³ This brought to an end the troubled career of Matilde di Shabran in Ro-



Figurino di Alessandro Sanquirico per il costume di Raimondo. Disegno a penna e acquerello, 1822 (Biblioteca Nazionale Braidense, Milano)

me, and also marked the close of a densely and happily packed music season in Rome. In little more than a year (during the course of which the opera was revived, giving the lie to any idea that it was a fiasco) the death of Pius VII followed by the papacy of the fanatical Leo XII would make life very difficult for the Roman theatres. Meanwhile Rossini, who certainly had no intention of wasting the huge amount of music he had written for the occasion, had prepared a vastly revised version for Naples.

Bellezza e cuor di ferro

As it could not be performed at the San Carlo, rigorously reserved for serious operas, Matilde was destined

for the second royal theatre of Naples, the Teatro del Fondo. Several of Rossini's changes were inevitable from the practical point of view. Although Roman audiences had not heard Ricciardo e Zoraide, the opera was in the San Carlo repertory and was too well-known to Neapolitan audiences to permit of its music to be re-cycled in any way. And so Rossini cut out the chorus of armed men and replaced Corradino's aria «Anima mia, Matilde» with a new composition, the Scene and Duet for Edoardo and Corradino «Da cento smanie». As the opera was going to be produced at the Teatro del Fondo, another obligatory change had to be made: the buffo role of Isidoro had to be entirely re-written in Neapolitan dialect. Though these changes were dictated by local stage usage, others were certainly decided upon by Rossini himself with a view to improving the opera as a whole. Of the two numbers written by Pacini the Trio was cut out altogether, whilst the Introduzione to Act Two was replaced by a new number for Isidoro and chorus. The Duet between Matilde and Edoardo, which, as we have seen, was probably not all composed by Rossini, was also removed and replaced by a short chorus, «Mandare a morte». In this way the opera was shortened, it now consisted almost entirely of original music (that is, written expressly for Matilde) and, except for the recitatives, was all music of Rossini's. The result was an all-round improvement in quality, and several glaring defects in the libretto were toned down, especially in Act Two. Another very important change from the dramatic point of view was the decision to take the great pathetic aria in the second act away from Raimondo and give it to Edoardo. It was a logical decision, even though it was probably motivated by the desire to provide a bigger part for Adelaide Comelli-Ru-

bini.⁵⁴ In fact, the pathetic role of Edoardo is all the richer for it, whilst the part of the father who turns up rather out of the blue in Act Two, Scene Four to sing a great aria and then take part in a Trio (by Pacini) only to disappear again, is in this way plausibly re-cast into a simple comprimario role. Instead of two half-drawn characters we now have one major character, to the great gain of the opera as a whole.⁵⁵ There were also a number of minor changes; for example, in the distribution of the parts in the Introduzione, demonstrating the great care that Rossini had lavished on this edition, which was produced at the Teatro del Fondo on 11th November 1821 under the name of Bellezza e cuor di ferro (Beauty and Iron-heart) with a star-cast even better than the Rome one. Besides Comelli-Rubini we find the names of Dardanelli, Giovanni David, the famous buffo Casaccia (known as Casacciello) and, in the roles of Aliprando and Ginardo, the two basses Michele Benedetti and Antonio Ambrosi, the latter the only singer to have appeared in both first nights. It would only have been logical, from the musical point of view, for this version to be the one to be performed all over the world, revised and re-thought as it was. This did not happen, perhaps because of the impossibility of performing everywhere an opera with part of the text in Neapolitan dialect. And logic would seem to demand that now, thanks to the critical edition, we once more have access to the music of this revised version, it should take its place today in the repertoire, which the quality of its music fully entitles it to claim.

Bruno Cagli

Translation by Michael Aspinall

* This essay is an amplified revision of the one published for the Rossini Opera Festival 1996. Meanwhile, we have had the re-discovery and publication of Rossini's letters to his parents (G. Rossini, *Lettere e documenti*, edited by Bruno Cagli and Sergio Ragni, Vol. IIIa, Pesaro, Fondazione Rossini, 2004), of fundamental importance for reconstructing the chronology of events. For the sources of the libretto of *Matilde di Shabran* I have been able to consult two essays before they were printed. These are Teresa M. Gialdroni, *Frammenti di un abbozzo curioso: qualche ipotesi sul "Trionfo delle belle" di Stefano Pavesi*, in *«Belliniana et alia musicologica. Festschrift für Friedrich Lippmann zum 70 Geburtstag»*, edited by Daniel Brandenburg and Thomas Lindner, Wien, Edition Praesens, 2004, pp. 131-180. The second piece is the essay being printed for the performances of *Il trionfo delle belle* in this current edition of the Festival: Marco Beghelli, *Un modello per Matilde di Shabran*. It must be added that on this subject both authors refer to a text that still remains unpublished: Fabiana Licciardi, *Aspetti e tendenze del teatro musicale a Trieste fra Settecento e Ottocento*, Degree thesis, Università di Venezia, 1990-91.

¹ In *Lettere*, Vol. IIIa, op. cit., p. 15.

² *Ibid.*, p. 22.

³ *Ibid.*, p. 49.

⁴ G. Rossini, *Lettere e documenti*, edited by Bruno Cagli and Sergio Ragni, Vol. I, Pesaro, Fondazione Rossini, 1992, pp. 91-92.

⁵ *«Io parto per Napoli Colà mi risponderai»* (I'm leaving for Naples, write to me there): so he writes on 8th June (*ibid.*, p. 94), but his letters to his parents now allow us to establish that he did not arrive in Naples until the very end of the month.

⁶ *Lettere*, Vol. IIIa, op. cit., p. 82.

⁷ For an excursus on all these events and on Roman musical and theatrical life in general, see Bruno Cagli, *Trame e percorsi della vita musicale*, in *Maestà di Roma. Da Napoleone all'Unità d'Italia*. Universale ed Eterna Capitale delle Arti. Exhibition catalogue, 7 March-29 June 2003, Milano, Electa, 2003, pp. 63-71.

⁸ *Lettere*, Vol. I, op. cit., p. 191.

⁹ *Lettere*, Vol. IIIa, op. cit., p. 159.

¹⁰ The letter in which Rossini returns the

signed contract in *Lettere*, Vol. I, op. cit., pp. 230-231.

¹¹ *Lettere*, Vol. IIIa, op. cit., p. 194.

¹² *Ibid.*, p. 195.

¹³ See *Lettere*, Vol. I, op. cit., p. 570, for a letter of Consalvi authorising the speedy delivery of some boxes containing Rossini's belongings. Consalvi's admiration for Cimarosa was well known. Among other things the Cardinal commissioned the bust of Cimarosa placed in the Pantheon and today lodged in the Capitoline Museum. Rossini himself, many years later, reminded Hiller of this musical passion of the great prelate and politician.

¹⁴ The theatrical sources, the libretti, and Ferretti's letter (generically quoted by Radiciotti) have all been checked from original sources. I should like to thank Annalisa Bini, Jean-Marie Bruson, Mauro Bucarelli, Paolo Cecchi, Francesco Paolo Russo and Fabrizio Scipioni for their collaboration in these painstaking researches.

¹⁵ *«Allgemeine Musikalische Zeitung»*, Vol. VIII, N. 16, 18 April 1821.

¹⁶ Giuseppe Radiciotti, Gioacchino Rossini. Vita documentata, opere ed influenza su l'arte, Vol. I, Tivoli, Arti grafiche Majella di Aldo Chicca, 1927, p. 413.

¹⁷ Bruno Cagli, *Maometto o del Sentir tragico*, programme note for the production of *Maometto II* at La Scala, Milan, March 1994. But, particularly for his relations with Lucca, see also *Armoniche* note per armoniche alleanze in the programme for the performance of *Il vero omaggio* in this year's Festival.

¹⁸ *Lettere*, Vol. I, op. cit., pp. 430-431.

¹⁹ *Ibid.*, p. 433.

²⁰ *Ibid.*, p. 446. The document is dated 20 November 1820.

²¹ *Ibid.*, p. 449.

²² On the 9th December Rossini, however, reassured his mother: *«Here I am in Rome in perfect health»* (*Lettere*, Vol. IIIa, op. cit., p. 274).

²³ See, in *Lettere*, op. cit., pp. 474-5, Rossini's letter to the Governor of Rome, Cardinal Bernetti, dated 27th February 1821, in which the composer declared that he had withdrawn the score, in this way preventing any further performances, because Torlonia had not replied *«to a letter of mine yesterday in which I re-*

quested the outstanding sum of five hundred scudi still owing to me for my opera *Matilde* according to the terms agreed upon in my contract, signed by him [...]. The letter had, therefore, been sent on the 26th, the very day of the third performance. Cardinal Bernetti intervened and the performances went on. Meanwhile, on his part Rossini had not fully honoured his obligations to Ferretti, and Cesare Sterbini had to interfere to sort the situation out, as can be inferred from a letter of Sterbini to Ferretti on 19th February (*ibid.*, pp. 462-4).

²⁴ The volume contains, as was usual for such publications at the time, not only some play scripts but also a «Gazzetta teatrale» (here numbered VII) with miscellaneous information including Ferretti's letter (pp. 7-11) which is headed: «All'Estensore della Gazzetta Teatrale Salute» and the date 13 April 1830.

²⁵ Marco Spada has suggested the fascinating hypothesis that the libretto might be by Giovanni Schmidt. See Marco Spada, Giovanni Schmidt librettista: biografia di un fantasma, in G. Rossini 1792-1992. Il testo e la scena. Convegno internazionale di Studi, Pesaro, Fondazione Rossini, 1994, pp. 465-491.

²⁶ In Ferretti's letter we read (pp. 10-11): «Rossini [...] procured in Naples the whole of Act One of *Matilde* written by a local poet; it was taken from Morvel's famous *Matilde*, one of the masterpieces of the French stage, in the acting of which Demarini so distinguished himself. Whoever is familiar with the plot will realise how unsuitable it was to be performed in Rome». Undoubtedly Morvel is an error, either of Ferretti's or the printer's, for Monvel.

²⁷ Pp. 9-10. The italics, here and in the other quotations from Ferretti, are those of the original.

²⁸ P. 10.

²⁹ MATHILDE, / DRAME / en prose et en cinq actes, / PAR / LE CITOYEN MONVEL, PERE, / [...] A PARIS, / CHEZ HAUTBOUT-DUMOULIN, [...] AN 7. [...] (1799).

³⁰ For a reconstruction of the chronology, see Maria Giovanna Miggiani, Il teatro di San Moisè, in «Bollettino del Centro Rossiniano di Studi», anno XXX (1990), pp. 45-213.

³¹ Pp. 8-9.

³² Giuseppe Radiciotti, Gioacchino Rossini, Vol. I, op. cit., p. 419.

³³ EUPHROSINE, / OU / LE TYRAN CORRIGÉ, / COMEDIE EN TROIS ACTES, / MELEE D'ARIETTES, / PAR M. HOFFMANN, / MUSIQUE DE MEHUL, [...] in Opéras-comiques en vers, Vol. III, pp. 234-315.

³⁴ Marvin Tartak, Matilde and her cousins, in «Bollettino del Centro Rossiniano di Studi», N. III (1973), Pesaro, 1974, pp. 13-23. (Italian translation on pp. 36-44).

³⁵ CORRADINO / DRAMMA / DA RAPPRESENTARSI / NELL'IMPERIALE TEATRO / DI PARMA / IL CARNEVALE / DELL'ANNO 1808. / PARMA / PER MARCO ROSSI, ED ANDREA UBALDI.

³⁶ For problems of attribution I refer the reader to the essays by Teresa M. Gialdroni and Marco Beghelli.

³⁷ IL TRIONFO DELLE BELLE / DRAMMA EROI-COMICO / IN UN'ATTO [sic] / Poesia / Di Gaetano Rossi. / Musica / Di Stefano Pavesi / DA RAPPRESENTARSI / NEL TEATRO GIUSTINIANI / IN SAN MOISÈ / NEL CARNOVALE / 1809. / VENEZIA / NELLA STAMPERIA DI VINCENZO RIZZI. The title is originally given thus, though some sources give the opera as *Il trionfo della bella*, which would certainly be more suitable to the subject.

³⁸ This identification is based in part on similarities between Ferretti's text and that of Avelioni, but also from the fact that the play was, after all, printed in Leghorn. The mystery remains of why Ferretti should talk about the «uncertain authorship» of a play that he asserts was acted «in all the theatres of Italy, large and small», a behaviour that gives rise to doubts, like those expressed by Beghelli in his article quoted above.

³⁹ P. 15, Italian translation on p. 37.

⁴⁰ Giuseppe Radiciotti, Gioacchino Rossini, Vol. I, op. cit., p. 413, writes: «Rossini has left for Rome. This I have read in a Roman news column in the «Nuovo Osservatore Veneto» for 21 December 1820». However, the letter quoted to his mother (see above, note 23) leads us to think his journey began earlier, on the 7th or 8th December, a date moreover compatible with his engagements in Naples. Maometto had been staged on the 3rd and so Rossini would certainly have been able to leave after

the first three performances which, according to tradition, the composer was obliged to attend. It is less clear what Rossini means later on in this same letter of the 9th: 'I have already begun work on my opera and hope to do it in a short time'. The matter of the change of subject could scarcely have allowed Rossini to get down to composing so soon, unless he had begun to work on the libretto that he brought with him from Naples, subsequently jettisoning it. But perhaps it is easier to suppose that Rossini simply wanted to pacify his parents, first telling them, as he does, of his perfect state of health, then talking about the progress of his work and, lastly, discussing his financial situation. The rest of the letter, in fact, deals with this point in colourful language: 'I suspect that you have been worried about my financial interests in Naples don't worry I'm not an asshole and I can bugger the whole world when my own interests are at stake [...]'.

⁴¹ Note that although the heroine's Christian name is changed (as Rossi had, in fact, already done) her surname remains exactly the same as in the original French, Sabran, with the sole addition of an h. Note also that the first night libretto reads Matilde di Shabran ossia Bellezza e Cuor di ferro. Subsequently, however, the opera was always announced as Matilde di Shabran. As for the sources, Tartak (p. 22) seems to consider the possibility that certain features of the first Matilde, Monvel's, might in the end have influenced the second, but this hypothesis does not seem plausible to me. The common features that he quotes are nothing more than a common patrimony of hundreds of libretti and subjects of the period and, in fact, the Count D'Orlheim cannot be compared in any way with Corradino, despite the tyrannic aspects that they share.

⁴² Hoffmann specifies, amongst others, three troubadours and a 'tambourin avec son galoubet'.

⁴³ This scene is missing from Rossi, whose prisoner, a little more logically than Ferretti's, is an enemy whom Corradino has beaten in the jousts.

⁴⁴ As is well known, Rossini created in music another, a third poet, Prosdócimo, in *Il Turco in Italia*, but he is a much less caricatured

figure than the others, even though all his plans to organize a real-life 'dramma buffo' to his own specifications fall through.

⁴⁵ Radiciotti reprints the review, which originally appeared in the 'Notizie del giorno' for 1st March 1821, in Vol. I, pp. 417-8.

⁴⁶ Ibid., p. 419.

⁴⁷ The libretto includes some quotations from illustrious sources, such as the famous lines from Canto VII of *La Gerusalemme liberata* on Isidoro's entrance, and, before the *Finale*, the opening lines of *La Divina Commedia*.

⁴⁸ P. 10.

⁴⁹ Francesco Regli, *Dizionario biografico dei più celebri poeti ed artisti melodrammatici, tragici e comici, maestri, concertisti, coreografi, mimi, ballerini, scenografi, giornalisti, impresari, ecc. ecc. che fiorirono in Italia dal 1800 al 1860*, Torino, Dalmazzo, 1860, pp. 368-371.

⁵⁰ Giovanni Pacini, *Le mie memorie artistiche*, Firenze, coi tipi dei successori Le Monnier, 1875, p. 21.

⁵¹ Lettere di G. Rossini, raccolte e annotate per cura di G. Mazzatini - F. e G. Manis, Firenze, Barbèra, 1902, pp. 189-190.

⁵² See the essay included in this programme.

⁵³ The story of the masquerade, drawn from I miei ricordi by Massimo d'Azeglio and from Le mie memorie artistiche by Giovanni Pacini, is told by Radiciotti in Gioacchino Rossini, Vol. I, op. cit., p. 426.

⁵⁴ In Rome quite the contrary state of affairs might have existed; perhaps it was necessary to give the aria to Raimondo in order to give something worth singing to the bass Carlo Moncada.

⁵⁵ It does not appear, however, that Comelli was altogether satisfied with her part, seeing that, claiming to be suffering from overwork, she refused to continue singing in the opera and was replaced as from the performance of the 29th December. See Bruno Cagli, *L'epoca di Rossini in Il Teatro Mercadante*, edited by T. R. Toscano, Naples, Electa, 1989, p. 103.

Figurino di Alessandro Sanquirico per
il costume di Aliprando. Disegno a pen-
na e acquerello, 1822 (Biblioteca Nazio-
nale Braidense, Milano)



Aliprando

Matilde di Shabran: l'ultima opera semiseria di Rossini

«Libretto esecrabile, ma bella musica – questo fu il verdetto generale»¹ che riassume il giudizio sintetico di Stendhal pubblicato nel capitolo «Otto opere minori di Rossini» della sua *Vie de Rossini*, apparsa per la prima volta nel 1824, tre anni dopo la prima di *Matilde*.

Al tempo in cui scriveva, Stendhal cercava di dare un resoconto quanto più completo possibile dell'opera del compositore, ma non avendo avuto l'occasione di ascoltare *Matilde di Shabran*, la sua dichiarazione rispecchiava ovviamente il giudizio di altri su questo lavoro. La valutazione sul libretto può essere facilmente condivisa, ma di certo *Matilde* non può essere considerata un'opera minore, anzi, per la sua portata deve essere annoverata fra le maggiori partiture rossiniane.

Il resoconto di Stendhal riflette chiaramente l'iniziale accoglienza dopo la prima assoluta a Roma. In realtà, diverse cronache parlano di reazioni discordanti, con il pubblico diviso fra detrattori e sostenitori, e addirittura Azevedo riporta la notizia di una rissa per strada dopo lo spettacolo. Anche la recensione apparsa sulle «Notizie del giorno» del 1 marzo 1821 lodava in generale la musica, e allo stesso tempo riferiva le perplessità degli ascoltatori riguardo al libretto.

La genesi dell'opera

Nel dicembre del 1820 Rossini lasciò Napoli dopo la prima posticipata di *Maometto II* e arrivò a Roma per

eeguire una nuova commissione di Luigi Vestri, l'impresario del Teatro Apollo, e Giovanni Torlonia, il proprietario dell'Apollo. L'opera da realizzare era stata già annunciata come lo spettacolo di apertura della stagione di Carnevale del 1821, con il titolo *Matilde*. Secondo Giacomo Ferretti, l'autore del libretto, Rossini aveva intenzione di mettere in musica il libretto di un poeta napoletano (non nominato né da Ferretti né da Rossini), basato su un testo teatrale francese forse intitolato *Matilde di Morwel*: da qui il titolo dell'opera in progetto. Al suo arrivo a Roma, Rossini ricevette il primo atto del libretto, che però non lo soddisfece, quindi si mise a ricercarne con urgenza uno nuovo. Contattò Ferretti, con il quale aveva in precedenza collaborato per *La Cenerentola*, e questi, pur essendo già impegnato su due libretti contemporaneamente, accettò l'incarico. Ferretti suggerì di adattare un melodramma sul quale aveva lavorato in precedenza e di cui aveva già prodotto cinque scene: *Corradino il terribile*, probabilmente basato sul libretto scritto dal commediografo francese François-Benoît Hoffmann per l'opera *Euphrosine et Coradin, ou Le Tyran corrigé* (1790) di Étienne Méhul. Purtroppo, l'imminente opera di Rossini era stata già annunciata come *Matilde*. Non solo: mentre nel libretto di Hoffmann la protagonista si chiamava *Euphrosine*, nella commedia di Ferretti era divenuta *Isabella Shabran*. Problema di faci-

398

4028

IL TRIONFO DELLE BELLE,

O SIA

CORRADINO.

DRAMMA GIOCO SO PER MUSICA,

DA RAPPRESENTARSI

N E L

REAL TEATRO DEL FONDO

Nell'autunno dell'anno 1813.



N A P O L I ,

Nella Tipografia, Largo del Castello N. 29

Prezzo fisso grani 10 in argento

Pavesi Stefano

Frontespizio del dramma di Gaetano Rossi *Il trionfo delle belle*, musicato da Stefano Pavesi, rappresentato a Napoli nel 1813 (Civico Museo Bibliografico Musicale, Bologna)

le soluzione: Ferretti ribattezzò l'opera *Matilde di Shabran*.

Come per l'autore del testo, la genesi dell'opera è segnata da una terribile fretta e dalla mancanza di tempo anche per Rossini; all'inizio delle prove infatti il libretto di Ferretti non era ancora completato e Rossini era ben lontano dall'aver terminato la musica. Resosi conto dell'impossibilità di portare a termine il suo impegno, Rossini cercò qualcuno che gli desse una mano: persuase il compositore Giovanni Pacini a creare alcuni brani per il secondo atto. Pacini in quel momento si trovava a Roma, dove la sua ultima opera, *La gioventù di Enrico V*, era appena stata rappresentata con suc-

cesso. Rossini riutilizzò inoltre parti di musica già scritta: la Sinfonia, ad esempio, è tratta da *Edoardo e Cristina*, mentre un Coro del primo atto apparteneva a *Ricciardo e Zoraida*, così come il penultimo brano dell'opera, la Scena ed Aria Corradino, «Anima mia, Matilde».

Pur con questi autoimprestati e con le «composizioni ospiti» di Pacini, il completamento di tutta l'opera in meno di due mesi lascia stupiti, anche se di certo non è un episodio isolato per il compositore pesarese. Con queste premesse non ci si poteva di certo aspettare che la prima del 24 febbraio 1821 avesse luogo senza inciampi: come ci ricorda Radiciotti² le scene non erano terminate; il giorno della prova generale, il direttore e primo violino Giovanni Bollo fu vittima di un colpo apoplettico e il primo corno cadde malato; Nicolò Paganini si trovava a Roma in quel periodo e li sostituì entrambi all'ultimo minuto: la prima fu quindi diretta da Paganini che suonò anche un importante assolo del corno (senza dubbio il secondo numero del secondo atto, «Ah! Perché, perché la morte»), utilizzando la viola...

Date le circostanze, non sorprenderà affatto che la nuova opera di Rossini, la trentaduesima, non sia stata accolta con generale entusiasmo dai primi ascoltatori. A peggiorare le cose ci si mise anche Giovanni Torlonia, il proprietario dell'Apollo, che rifiutò di pagare l'onorario concordato; possiamo supporre che Torlonia non rimase soddisfatto dell'accoglienza ricevuta dall'opera, forse che si fosse accorto che non tutta la musica era originale e, per di più, che non tutta la musica era di pugno di Rossini. Il compositore reagì portandosi via la partitura e le parti d'orchestra dopo la prima e facendo appello al cardinale Bernetti, governatore di Roma, affinché intervenisse nella questione. Come fa notare Herbert Weinstock,³ possia-



Figurino di Alessandro Sanquirico per il Torriere. Disegno a penna e acquerello, 1822 (Biblioteca Nazionale Braidenese, Milano)

mo credere che Torlonia sia poi ritornato sui suoi passi e abbia pagato a Rossini i 500 scudi concordati, dato che l'opera fu rappresentata al Teatro Apollo fino alla chiusura della stagione, il 6 marzo.

Le rappresentazioni successive

Nel dicembre dello stesso anno *Matilde* approdò a Napoli. Per l'occasione Rossini riscrisse i brani di Pacini e tagliò altre parti (ma di questo parleremo più avanti). Dopo Napoli, *Matilde* fu rappresentata un po' dappertutto in Italia. Nel 1822 andò in scena al Teatro San Benedetto di

Venezia, seguirono Parma, Firenze e Milano. La prima rappresentazione fuori Italia ebbe luogo al Kärntnertortheater di Vienna sempre nel 1822, alla presenza dello stesso Rossini. Già dal 1823 *Matilde* venne rappresentata al King's Theatre di Londra, ma non arrivò a Parigi prima del 1829, dove andò in scena il 15 ottobre. Anche se Rossini aveva a quell'epoca già lasciato la città, fu quasi sicuramente coinvolto nella produzione: in tutto l'autografo appaiono numerose indicazioni in francese (non autografe), alcune indicano tempi diversi, altre tagli, altre ancora sono poco comprensibili. Senza dubbio *Matilde* fu per un certo periodo di tempo assai largamente e frequentemente rappresentata, sebbene in Italia il numero delle

rappresentazioni sia diminuito dopo il 1830. L'opera raggiunse New York nel 1834 e continuò ad essere messa in scena a Parigi in diverse occasioni per molti anni ancora (Giacomo Meyerbeer racconta di aver assistito ad una rappresentazione addirittura alla fine del 1849). Sembra che la storia della fortuna di *Matilde* nel XIX secolo sia terminata con una rappresentazione dell'opera a Firenze nel 1892.

Il libretto

Come accennato, il libretto di *Matilde* è il risultato di uno scambio dell'ultimo minuto reso possibile grazie all'aiuto di Giacomo Ferretti. Marvin Tartak ha dimostrato⁴ come l'opera di Étienne Méhul *Euphrosine et Coradin, ou Le Tyran corrigé* non costituisca la sola fonte d'ispirazione di Ferretti e Radiciotti ha spiegato come quest'ultimo avesse rimangiato il libretto di François-Benoît Hoffmann «aggiungendo personaggi poco importanti ed episodi sciocchi»,⁵ anche se il critico non ha preso in considerazione due opere che precedettero *Matilde* di alcuni anni: *Il Corradino* di Francesco Morlacchi, su libretto attribuito a Antonio Simone Sografi (Parma, 1808) e *Il trionfo della bella ovvero Corradino cuor di ferro* di Stefano Pavesi, su libretto di Gaetano Rossi (Venezia, 1809). Alcuni cambiamenti e particolarità di entrambi i libretti si ritrovano anche nel testo di Ferretti. Tutto ciò comunque non spiega l'origine del nome di *Matilde*. Abbiamo detto che l'opera, ancora in fase di preparazione, era stata annunciata con il titolo di *Matilde* prima che l'autore avesse scritto una sola nota, perché forse la fonte d'ispirazione era la commedia *Matilde di Morwel*. In realtà Tartak fa notare che la commedia non esiste e suggerisce che più probabilmente il titolo di riferisce al dramma francese, *Mathilde*, di Jacques-Marie Boutet de Mon-

vel (1799).⁶ Le osservazioni di Tartak sulle somiglianze della trama, nonostante la diversità di alcuni personaggi, ci fanno davvero pensare che Ferretti prese in considerazione anche il testo di Monvel quando scrisse la sua *Matilde Shabran*. Del tutto diverso è il libretto di Hoffmann per l'opera di Méhul, che è un testo serio, con risvolti morali ben sottolineati.

Il titolo completo del libretto di Ferretti per la prima di Roma del 1821 è *Matilde Shabran o sia bellezza, e cuor di ferro. Melodramma giocoso* (l'opera divenne nota come *Matilde di Shabran* solo nelle rappresentazioni successive; ma, dato che questa è la designazione più diffusa, chiamiamo l'opera con questo titolo). Mentre il sottotitolo *melodramma giocoso* rispecchia la normale classificazione per un'opera buffa all'inizio del XIX secolo (anche *L'Italiana in Algeri*, per esempio, reca la stessa indicazione), è certamente più appropriato classificare *Matilde* come un'opera semiseria, un genere ibrido che mescola elementi seri e comici. In effetti, il recensore che scrisse per le «Notizie del giorno» del 1 marzo 1821 così intese l'opera.

L'Italiana in Algeri e *Matilde di Shabran* hanno alcuni elementi in comune: una trama estremamente complicata in cui un odioso tiranno, essendosi innamorato di una giovane donna, cambia la sua vita, cede alla giovane e, grazie a questa conversione all'amore, tutto giunge a lieto fine. Le somiglianze finiscono qui: *L'Italiana* non contiene elementi veramente seri e Mustafà non rappresenta mai una vera minaccia. Al contrario *Matilde* contiene alcuni elementi tipici del genere semiserio: il castellano tiranno, l'innocente Matilde che viene condannata a morte, il generoso salvatore Edoardo, il guardiano della prigionia, il dirupo roccioso nella notte. L'ordine di Cor-



Ritratto del compositore Étienne-Nicholas Méhul (Gabinetto dei disegni e delle stampe della Biblioteca Comunale dell'Archiginnasio, Bologna)

radino a Isidoro di gettare Matilde da un dirupo non è inteso come uno scherzo, ma la tensione è allentata dal fatto che Isidoro è sempre e soltanto presentato come buffo, e quindi destinato a fallire anche quell'in-

carico. Allo stesso tempo, alcuni elementi drammatici di *Matilde* escono dagli standard tradizionali dell'opera semiseria. Il personaggio salvato dall'inattesa notizia non è il protagonista innocente condannato, ma il terrannico antagonista, Corradino, che per il rimorso ha deciso di togliersi la vita. La figura di Matilde, allo stesso modo, non è delineata come quella della femmina sentimentale,

ma piuttosto come una giovane donna abile e astuta e in questo senso presenta alcune somiglianze con Isabella de *L'Italiana in Algeri*.

Il libretto di Ferretti per Roma comprende due brani che sembrano non essere mai stati musicati: una Aria Aliprando, «Giove un dì fremendo», che figura tra il Coro d'Armigeri già citato (autoimprestito rossiniano da *Ricciardo e Zoraide*) e il Finale Primo e un Duetto Isidoro-Ginardo, «Allo squillo della Tuba», posto dopo l'Introduzione del secondo atto. Quando *Matilde* approdò al Teatro del Fondo di Napoli, alla fine del 1821, entrambi i passi erano spariti dal libretto, il cui titolo era stato modificato in *Bellezza e cuor di ferro*, seguito dall'indicazione *Dramma per musica*: la trama rimase comunque la stessa, quindi restano valide le osservazioni appena fatte circa la

classificazione di genere.

Il libretto per Napoli contiene alcune differenze rilevanti rispetto all'originale libretto romano: tutti gli autoimprestati dal *Ricciardo e Zoraide* e i numeri musicati da Pacini vennero sostituiti con nuovi numeri (e nuovo testo) oppure eliminati.⁷ Così, il Coro d'Armigeri del primo atto venne tagliato, come anche il Terzetto dell'atto secondo, «Padre... figlio...». L'Introduzione all'atto secondo, «Settecento ottanta mila», che era stata musicata da Pacini, fu sostituita con un brano di Rossini per Isidoro e Coro, sul nuovo testo «Di Corradino il nome». Il Duetto Matilde-Edoardo, «No, Matilde, non morrai», fu rimpiazzato da un Coro di contadini (Coro di donne nell'autografo di Rossini), «Mandare a morte». E infine, la Scena ed Aria Corradino, «Anima mia, Matilde», il penultimo brano della partitura, derivato da *Ricciardo e Zoraide*, divenne la Scena e Duetto Edoardo-Corradino, «Da cento smanie».

Oltre a queste differenze significative, anche i recitativi furono sottoposti a modifiche sostanziali, fra le quali è importante ricordare la parte buffa di Isidoro riscritta completamente in dialetto napoletano. Infine, la Scena e Cavatina Raimondo, «Ah! perché, perché la morte», il secondo brano dell'atto secondo, fu assegnato a Napoli ad Edoardo, con il conseguente spostamento della parte vocale dalla chiave di basso a quella di violino.

Le fonti e la nuova edizione critica

L'autografo di *Matilde di Shabran* si trova al Conservatorio di Bruxelles all'interno dei Fonds Michotte e comprende tutti i numeri vocali per la versione napoletana, ma non contiene alcun recitativo secco presente nelle due versioni. In linea di massima, il manoscritto pone pochi problemi di rilievo, nonostante i vari

spartitini mancanti (cioè quelle «piccole partiture» che, al termine del numero, contengono parti per le quali era mancato spazio nel corpo principale del numero). A parte ciò, si incontrano le solite idiosincrasie rossiniane: frequenti annotazioni stenografiche (segni di ripetizione, indicazioni tipo «Come sopra» che si riferiscono alla ripetizione di intere sezioni, raddoppi di strumenti, ecc.), segni di articolazione e indicazioni dinamiche non uniformi (e contraddittorie), trascrizioni del testo poetico che solitamente ignorano le maiuscole e i segni di punteggiatura. Per ovviare a tutto ciò, è stato fondamentale il ricorso costante al libretto. Complessivamente, ci sono veramente pochi errori musicali e, proprio per questo, l'attuale edizione potrebbe trarre virtualmente tutti i numeri musicali dai materiali autografi, ma per dare l'idea di alcune delle difficoltà affrontate nell'approntare l'edizione critica, vorrei soffermarmi su quelle più significative.

Data la genesi dell'opera per la prima al Teatro Apollo nel febbraio del 1821 e i successivi cambiamenti per Napoli, di cui si è detto, il curatore dell'edizione si trovava di fronte ad un dilemma: quale versione della partitura fornire? Comparando entrambi i libretti, la versione napoletana risultava più densa, ma, cosa più importante, la partitura conteneva solo musica di Rossini. Si è dunque deciso, per gli scopi di questa edizione, che la versione napoletana fosse preferibile anche perché sconosciuta al pubblico moderno.⁸

Come già anticipato, il primo atto è essenzialmente simile nelle due versioni, a parte l'eliminazione del Coro d'Armigeri. La Sinfonia è derivata direttamente da *Edoardo e Cristina*, ma il manoscritto rivela differenze considerevoli. Di fatto, esso fu interamente preparato da un copista che deve aver lavorato sotto le



Sipario del Teatro Apollo, sede della prima rappresentazione a Roma di *Matilde di Shabran*. Il sipario, opera pittorica del Fracassini, rappresenta Apollo che affida il carro al figlio Fetonte, circondato dalle Ore e preceduto dall'Aurora. Da una vecchia cartolina (Collezione Cavallari, Milano)

dirette istruzioni di Rossini: alle battute 93-121 e 121-211, il copista trascrisse solo gli accordi d'accompagnamento degli archi, che rispecchiano la stessa struttura armonica di *Edoardo e Cristina*, mentre Rossini aggiunse le parti dei fiati. Significativamente, comunque, entrambi i passaggi sono di due battute più lunghi delle corrispondenti sezioni di *Edoardo*: le due battute finali di entrambe le sezioni sono ripetute identiche negli archi al fine di adattare il nuovo materiale tematico introdotto da Rossini nelle parti dei fiati; è ovvio che il copista doveva esserne stato informato in precedenza. Il nuovo materiale tematico, che alle battute 93-121 è eseguito da clarinetto e fagotto soli, poi

flauto e ottavino, ed è eseguito alle battute 211-239 da clarinetto e corno soli, poi ottavino e oboe solo, riappare nel Finale Primo, dove Corradino lo introduce per la prima volta alla battuta 215, seguito da Matilde alla 229, e poi ripetuto alla 251, seguito ancora una volta da Matilde alla 265. Questa connessione tematica fornisce un notevole collegamento fra l'inizio e la fine del primo atto. Oltre ai fiati della Sinfonia, Rossini introdusse la parte della Gran Cassa e del Tamburo, insieme a numerose indicazioni esecutive. L'Introduzione del primo atto è essenzialmente la stessa in entrambe le versioni dell'opera, escluse alcune parti vocali che sono assegnate a personaggi diversi nel libretto napoletano (simili cambi di ruolo ricorrono anche in altri luoghi dell'opera, come vedremo). Ad esempio, dove il libretto romano indica Ginardo, il libretto napoletano riassegna la parte ad Aliprando: anche se Rossini scrisse l'indicazione *Aliprando* nella revisione napoletana solo alla battuta 236 («Chi vi guida a queste



Figurino di Alessandro Sanquirico per i Soldati di Corradino. Disegno a penna e acquerello, 1822 (Biblioteca Nazionale Braidense, Milano)

mura?»), questa edizione assegna ad Aliprando la parte che inizia già alla battuta 223 («Chi va là?»). Uno scambio più significativo avviene nel passaggio da Egoldo nel libretto romano a Ginardo in quello napoletano: il cambiamento richiese il trasporto dalla chiave di tenore a quella di basso, che Rossini esplicitò alla battuta 134 («Questo è il Castello»)

annotando: «Ginardo: Trasportare in Chiave di Basso».

La Cavatina di Isidoro (N. 2) pone alcuni problemi di rilievo: anche se il pezzo è completo, contiene un brano aggiunto, scritto su un bifolio, e si tratta ovviamente di una sostituzione. Il motivo dell'operazione è facile da immaginare: il passaggio originale era nell'insieme troppo simile alla Cavatina di Figaro ne *Il barbiere di Siviglia*; anche se va detto che, nonostante la modifica, il brano suona ancora molto familiare... Ciò che comunque rimane comple-

tamente incerta, a questo punto, è la circostanza che generò la sostituzione, dato che la carta su cui è scritta è considerevolmente più piccola dei restanti folii di questo numero ed è anche più piccola della carta su cui Rossini scrisse i nuovi brani del secondo atto per Napoli. Da ciò si può dedurre che quelle pagine abbiano un'origine del tutto diversa. Nello spartito per canto e piano pubblicato da Ricordi, che rispecchia la versione romana, vale a dire prima che venissero sostituiti i brani nell'atto secondo, troviamo la Cavatina di Isidoro così come era stata scritta originariamente, ossia senza il passaggio sostituito. La stessa cosa accade in uno spartito per canto e piano pubblicato da Launer a Parigi, dove *Matilde* fu eseguita per la prima volta nel 1829; è perciò assai discutibile che il passaggio sostituito fosse già stato usato a Napoli. Non è possibile per ora arrivare a una conclusione definitiva. Ad ogni modo, la sostituzione ci assicura che ad un certo punto Rossini cambiò idea, quindi la nostra edizione l'ha accolta.

L'autografo riporta le parole di Isidoro come appaiono nel libretto romano. Poiché l'edizione critica ha intenzione di restituire *Matilde* così come fu rappresentata a Napoli, è sembrato necessario, per mantenere l'integrità della partitura, utilizzare il testo del libretto napoletano, nel quale — ricordiamo — la parte di Isidoro è in dialetto napoletano. Rossini approvò sicuramente il vernacolo, come dimostra l'autografo della nuova Introduzione al secondo atto, «Di Corradino il nome» sotto cui il compositore scrisse il testo di Isidoro in napoletano (in questo numero una mano posteriore aggiunse sotto una «traduzione» italiana). Il testo sostituito in napoletano, che appare nella Cavatina di Isidoro, non ha posto alcun problema. L'autografo del Finale Primo contie-

ne l'indicazione «Timpani, Gran Cassa in Fine» (battuta 377), poiché la carta del manoscritto era insufficiente per contenere tutte le parti vocali e strumentali da quel punto fino alla fine del numero. Tuttavia non è stato ancora trovato alcuno spartitino autografo, e anche lo studio di altre copie manoscritte non ha finora prodotto alcun risultato (ma l'indagine non si può ancora dire completata). Sebbene un'edizione a stampa di *Matilde* di Ratti, Cencetti (Roma, 1833) contenga uno spartitino che presenta sia i Timpani sia la Gran Cassa, un esame di altre parti, contenute nel medesimo spartitino, rivela divergenze così profonde dall'autografo da renderne altamente discutibile l'affidabilità. Per questo motivo le parti per Timpani e Gran Cassa sono state ricostruite liberamente per l'edizione critica. La stessa cosa vale per la parte dei Timpani del Finale del secondo atto.

L'Introduzione al secondo atto inserita nella versione napoletana è già stata discussa: la fonte autografa non pone problemi di rilievo e va sottolineato che il nuovo pezzo conferisce più spessore drammatico al personaggio di Isidoro. Lo stesso si può dire per il ruolo contraltile di Edoardo, cui è stato attribuito il secondo numero del secondo atto, cantato a Roma dal basso Raimondo. Sebbene questa sostituzione non abbia richiesto un cambio di chiave, ha posto nondimeno alcuni problemi testuali. Nell'autografo, il testo della Scena è quello del libretto romano, che inizia con le parole «Sarei contenta alfine»; poi modificato nel libretto napoletano; ancora una volta per mantenerne l'integrità, l'edizione critica propone il nuovo testo, che inizia con «Sazia tu fossi alfine».

Facciamo notare che sostituendo la Scena ed Aria Corradino della versione romana (autoimprestito da Ricciardo e Zoraide) con la nuova

Scena e Duetto Edoardo-Corradino della versione napoletana, Corradino non ha una sola aria solistica. Per quanto spiacevole, l'integrità delle fonti richiede che tutto ciò venga rispettato.

Sfortunatamente il manoscritto di Bruxelles non contiene alcun recitativo dell'opera, che possiamo trovare solo nelle copie manoscritte. Data la fretta per terminarla, sarebbe stato comunque sorprendente che Rossini avesse utilizzato il tempo a disposizione per scrivere i recitativi; la stessa situazione, ricordiamo, si verifica ne *Il barbiere di Siviglia*. E' probabile invece che Pacini abbia scritto i recitativi, anche se non possiamo esserne certi. I recitativi incorporati nell'edizione critica derivano principalmente da una copia manoscritta conservata presso la Biblioteca Palatina di Parma e che rispecchia la versione napoletana, con il dialetto per Isidoro in tutto lo spartito; per ovvi motivi, questa fonte costituisce una scelta obbligata.

Conclusione

La circolazione dell'opera nel XIX secolo testimonia la sua popolarità. *Matilde* fu infatti largamente e frequentemente rappresentata per molti anni. Le critiche indirizzate al libretto hanno certamente ragione d'essere per la tendenza a concatenare gli eventi in modo poco ordinato, con episodi che si susseguono senza un epicentro drammaturgico che valga a fornir loro un legame coerente, ma non sarebbe comunque giusto incolpare Ferretti di questo: egli lavorò al meglio, nei severi limiti di tempo a disposizione.

Una caratteristica rilevante della partitura è l'uso predominante di pezzi concertati. Ci sono solo tre arie solistiche (due per Edoardo e una per Isidoro) nell'intera opera, tutte e tre sono arie bipartite; la Cavatina di Edoardo nel secondo atto presenta anche uno sbalorditivo assolo

per corno. Inoltre, i rapporti proporzionali fra i due atti sono singolari: il primo dura circa più del doppio rispetto al secondo.⁹

Probabilmente lo stile di Ferretti, nel libretto segmentato a episodi, si riflette anche nell'insieme della partitura di Rossini. Non si trovano riferimenti tematici incrociati e anche le relazioni-chiave fra i diversi numeri non rivelano una struttura rigida. In questo *Matilde* differisce in maniera notevole da altre partiture rossiniane, come *La donna del lago* e *Zelmira*, dove si possono facilmente scorgere tali preoccupazioni strutturali e riferimenti tematici ricorrenti. Molti brani in *Matilde* non mutano mai di tonalità, e quelli che lo fanno in modo significativo si spostano a tonalità situate una terza sopra o sotto, per ritornare sempre a quella di partenza. Si nota anche che solo il breve Coro di donne del secondo atto è in una tonalità minore (La minore), oltre che la Sinfonia, che oscilla tra Re minore e Re maggiore. Tutte le altre aree tonali, anche quelle modulanti all'interno dei singoli numeri, sono in tonalità maggiori, contribuendo così a determinare il carattere generale della partitura.

Il Quartetto del primo atto, «Alma rea», è un entusiasmante pezzo d'assieme, che fornisce in particolar modo a Corradino l'occasione di esibire le sue qualità vocali. Il Quintetto del primo atto è un brano di grande imponenza e costituisce un vero e proprio punto culminante nell'atto. Un numero altrettanto riuscito è il Sestetto del secondo atto, ben controbilanciato dal successivo, delicato Coro di donne. La Scena e Rondò *Matilde* e Finale Secondo porta l'opera alla sua brillante conclusione, tipicamente rossiniana.

Con *Matilde di Shabran* Rossini diede il suo ultimo contributo all'opera semiseria dopo *L'inganno felice* (1813), *Torvaldo e Dorliska* (1815) e

La gazza ladra (1817), i suoi tre precedenti apporti al genere. *Matilde* vide la luce in un momento in cui l'opera buffa stava perdendo gradualmente la sua posizione centrale nell'opera italiana, a favore di partiture eroiche e tragiche che costituiranno la materia-base del repertorio romantico. Dopo *La Cenerentola* (1817) Rossini rivolse l'attenzione in principal modo alle opere serie, ma i suoi capolavori seri

vennero gradualmente oscurati dalle opere di Donizetti, Bellini e Verdi. Tuttavia, le sue opere comiche rimasero popolari, e la lunga fortuna di *Matilde* testimonia a buon diritto il suo posto privilegiato fra le poche opere semiserie del XIX secolo.

Jürgen Selk

Traduzione di **Sabrina Signoretti**

¹ Stendhal, *Life of Rossini*, tradotta da Richard N. Coe, Londra, John Calder, 1985, p. 394.

² Giuseppe Radiciotti, *Gioachino Rossini. Vita documentata, opere ed influenza su l'arte*, 3 voll., Tivoli, Arti Grafiche Maiella di Aldo Chicca, 1927-1929, pp. 416-419.

³ Herbert Weinstock, *Rossini. A Biography*, New York, Limelight Editions, 1987, pag. 107.

⁴ Marvin Tartak, *Matilde and her cousins*, in

«Bollettino del Centro Rossiniano di Studi», III, 1973, pp. 13-23.

⁵ *Ibid.*, p. 14.

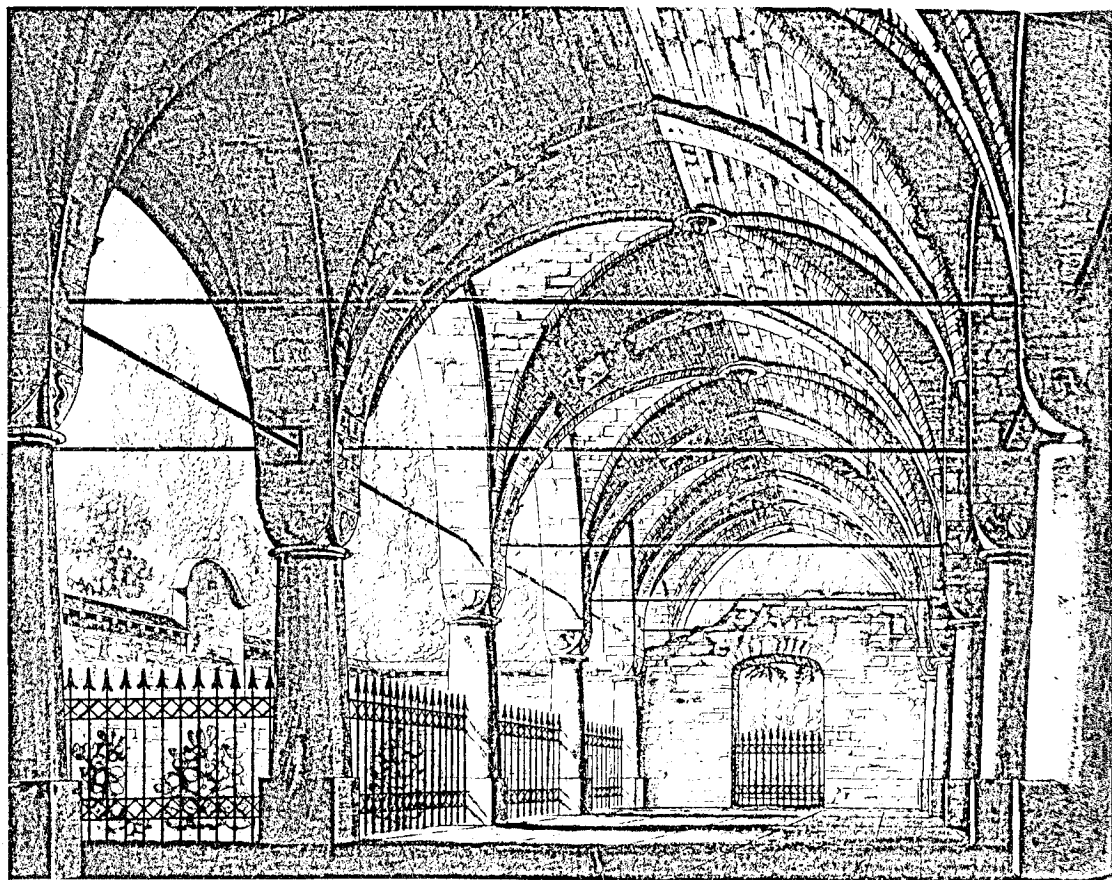
⁶ *Ibid.*, p. 20.

⁷ Il responsabile dei cambiamenti testuali nel libretto napoletano è sconosciuto.

⁸ L'edizione stampata fornirà ovviamente la musica di tutte le versioni autentiche.

⁹ La successiva opera di Rossini, *Zelmira*, mostra proporzioni simili.

Matilde di Shabran: bozzetto di Luca Gandaglia per una rappresentazione dell'opera al Teatro alla Scala nel 1822 (Museo Teatrale alla Scala, Milano)



Matilde di Shabran: Rossini's last opera semiseria

«Execrable libretto, but pretty music – such was the general verdict».¹ This is the entire scope of Stendhal's evaluation of Rossini's Matilde di Shabran in his Vie de Rossini, first published in 1824, three years after Matilde's premiere. The entry appears in a chapter entitled «Concerning eight minor Operas by Rossini».

At the time of his writing, Stendhal was attempting to give as complete an account of Rossini's works as he could; he had not had an opportunity to hear Matilde di Shabran, and his statement obviously is meant to reflect comments by others about the work. While it is certainly possible to lean towards the evaluation of the libretto expressed in Stendhal's statement, Matilde di Shabran is anything but a "minor" opera. Indeed, in scope, Matilde belongs among Rossini's most expansive scores.

Stendhal's account clearly reflects the initial critical reception of the work, after its premiere in Rome. In fact, several reports indicate that the popular reception at the premiere was mixed, split between Rossinian supporters and detractors. According to Azevedo, a street brawl occurred after the performance. The review in the «Notizie del giorno» from March 1, 1821, however, was generally commendatory of the music, while at the same time referring to the more skeptical reception of the libretto.

The genesis of the opera

In December of 1820, Rossini left Naples after the delayed premiere of

his Maometto II and arrived in Rome in order to fulfill a new commission by Luigi Vestri, the impresario at the Teatro Apollo, and Giovanni Torlonia, the owner of the Apollo. The prospective piece had already been announced as the opening opera of the 1821 Carnival season, with the title Matilde. According to Giacomo Ferretti, the eventual author of the libretto, Rossini had planned to set the new piece to a libretto by a Neapolitan poet (unnamed by Ferretti and Rossini) based upon a French play, supposedly entitled Matilde di Morwel; hence the title of the projected opera. When Rossini arrived in Rome, he had received act one of this libretto, but he was unhappy with it and was therefore in urgent need of a new libretto. He contacted Ferretti, with whom he had previously collaborated on La Cenerentola, and inquired as to his availability. As it turned out, Ferretti was himself busy with the work on two librettos at the time; nevertheless, he consented to a collaboration. Given the time constraints and Ferretti's occupation with his other librettos, he suggested adapting a melodramma he had previously been working on and of which he had already produced five scenes. The play, which Ferretti had entitled Corradino il terribile, has generally been considered to have been based on a libretto which the French playwright François-Benoît Hoffmann had written for Étienne Méhul's opera Euphrosine et Coradin, ou Le Tyran

corrigé (1790). The problem was that Rossini's forthcoming opera had already been announced as *Matilde*. While the female title character in Hoffmann's libretto had been called Euphrosine, she had been transformed in Ferretti's play into Isabella Shabran. To solve the problem, Ferretti rebaptized her once again, this time into *Matilde di Shabran*.

Thus, the genesis of *Matilde di Shabran* is marked by tremendous haste and time pressure, even for Rossini. When rehearsals began, Ferretti's libretto was still not completed. Rossini's task of completing the music was equally, if not more, daunting. Realizing the impossibility of accomplishing the task, Rossini engaged another helping hand: he persuaded the composer Giovanni Pacini to compose some of the pieces for the second act; Pacini was in Rome at the time, where a new opera of his, *La gioventù di Enrico V*, had just received a successful premiere. In addition, Rossini relied on some of his own music. The *Sinfonia*, for instance, is lifted from *Eduardo e Cristina*, whereas a *Coro* in act one was borrowed from *Ricciardo e Zoraida*, as was the penultimate piece of the opera, a *Scena ed Aria* Corradino, «*Anima mia, Matilde*».

Even with these substitutions and "guest composition" by Pacini, the completion of the remaining new music for *Matilde* in a period of less than two months is remarkable, albeit by no means unusual for Rossini. Under these circumstances, one could hardly expect that the premiere, which occurred on February 24, 1821, should have taken place without a blunder. According to Radiciotti,² the stage set was not completed. On the day of the dress rehearsal, the conductor and first Violinist, Giovanni Bollo, suffered an apoplectic fit; the solo French horn player fell ill as well. To fill both pairs of shoes, Nicolò Paganini, who

was in Rome at the time, jumped in at the last minute: at the premiere, Paganini conducted, but also played a major horn solo (undoubtedly the second number of act two, «*Ah! perché, perché la morte*»), even though on the *Viola*...

In view of these circumstances, it is hardly surprising that the new work, Rossini's 32nd opera, was not received with universal acclaim by its first audience. To make matters worse for Rossini, Giovanni Torlonia, the owner of the Apollo, refused to pay Rossini the agreed up on fee; one can only speculate that he was not pleased with the opera's reception and that it had come to his attention that not all of the music was new, and furthermore that not all the music was by Rossini. Rossini reacted by removing the full score and parts after the premiere and appealing to Cardinal Bernetti, Governor of Rome, to intervene in the matter. As Herbert Weinstock points out,³ *Matilde Shabran* seems to have been performed at the Apollo until the close of the season on March 6, leading him to conclude that Torlonia must have relented and paid Rossini the agreed upon 500 scudi.

Subsequent performances

In December of the same year, *Matilde* traveled to Naples, for which Rossini replaced the Pacini numbers of the Roman performance with new compositions of his own; other pieces were cut (see discussion below). After Naples, *Matilde* received a number of performances throughout Italy. In 1822, it was given at the Teatro San Benedetto in Venice; other productions followed in Parma, Florence, and Milano. The first performance outside of Italy took place at the Kärntnertortheater in Vienna in the same year. For this production, Rossini was at hand. As early as 1823, *Matilde* was given at the King's Theatre in London, but it did

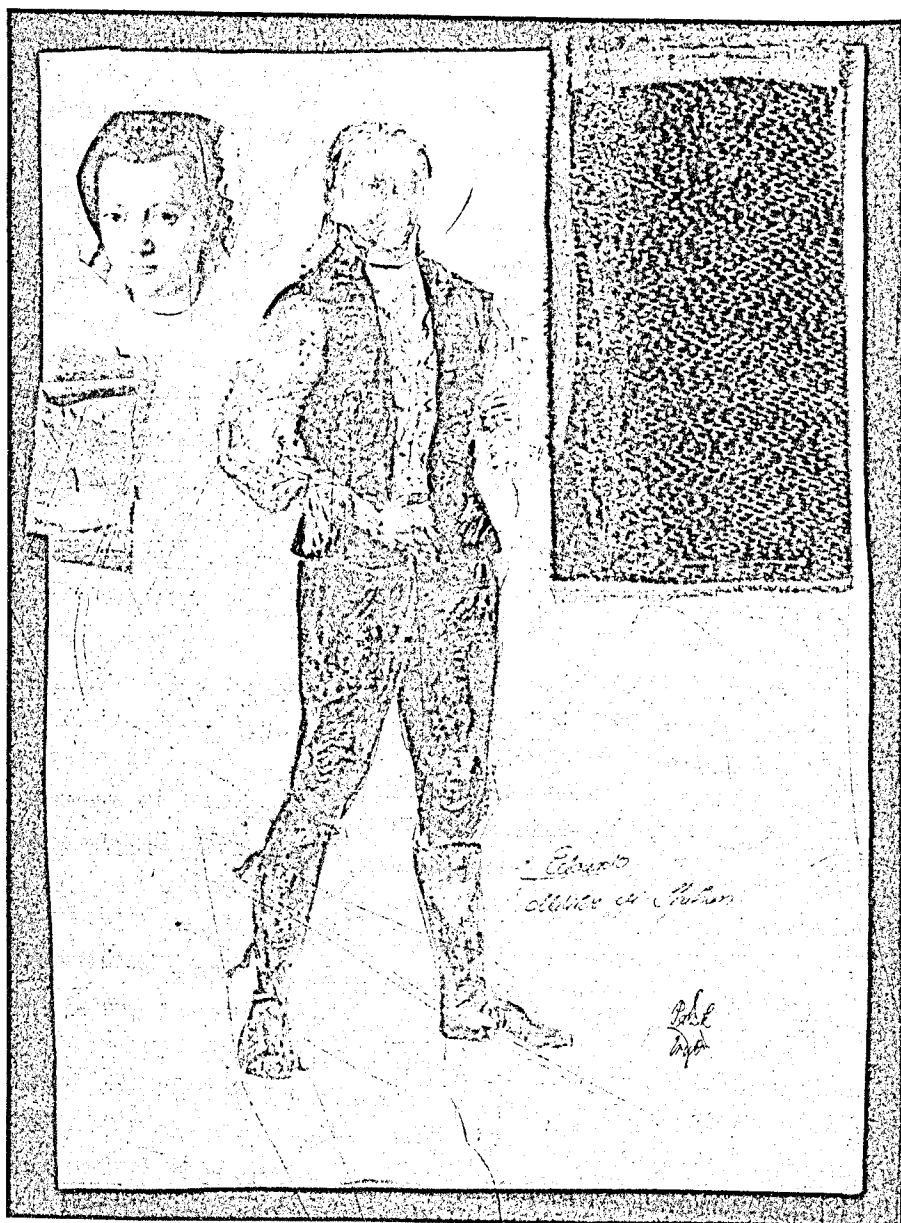


Ursula Patzak: bozzetto per il costume di Matilde. Pesaro, 2004

not reach Paris until 1829, where it was staged on October 15. Even though Rossini had left Paris at that point, he may very well have been involved with that production: throughout the autograph there ap-

pear a number of French indications (not in Rossini's hand), some indicating different tempi, some indicating cuts, others being more enigmatic.

It is certainly true that Matilde for a number of years was a very widely and frequently performed work, even though within Italy the number of



Ursula Patzak: bozzetto per il costume di Edoardo. Pesaro, 2004

performances waned after 1830. The opera reached New York in 1834, and continued to be staged in Paris on a number of occasions for many years (Giacomo Meyerbeer reported his attendance at a performance as late

1849). Apparently, Matilde's reception history in the nineteenth century ended with a performance of the work in Florence in 1892.

The libretto

As mentioned above, the Matilde libretto is the result of a last minute switch, for which Giacomo Ferretti

came to the rescue. As Marvin Tartak has shown,⁴ Étienne Méhul's opera *Euphrosine et Coradin, ou Le Tyran corrigé* cannot have been the only source Ferretti was considering as he began work on his play/libretto. Radiciotti's criticism of Ferretti's libretto as having distorted François-Benoît Hoffmann's libretto by «adding unimportant characters and foolish episodes»⁵ failed to consider two operas which preceded Rossini's *Matilde di Shabran* by a few years: Francesco Morlacchi's *Il Corradino*, with a libretto ascribed to Antonio Simone Sografi (Parma, 1808) and Stefano Pavesi's *Il trionfo della bella ovvero Corradino cuor di ferro*, with a libretto by Gaetano Rossi (Venice, 1809). Some of the changes and liberties taken by the authors of both of these librettos appear to have been transplanted into Ferretti's libretto as well.

This still does not explain the source of the character name *Matilde*. As discussed above, Rossini's prospective score had already been announced as *Matilde* before he had in fact written a single note, the expectation having been that he would write his opera to a libretto based upon a play supposedly called *Matilde di Morwel*. Tartak points out that such a play does not exist, and he suggests that more likely the model was in fact a French drama, *Mathilde*, by Jacques-Marie Boutet de Monvel (1799).⁶ Tartak's observations about plot similarities, despite some differing character constellations, make a compelling case indeed that Ferretti was also considering Monvel's play when he compiled his *Matilde Shabran*.

While Hoffmann's libretto for Méhul's opera is a serious work with strongly developed moral underpinnings, Ferretti's libretto for Rossini is not. The official title of Ferretti's libretto for the 1821 Rome premiere is *Matilde Shabran o sia bellezza, e*

cuor di ferro. Melodramma giocoso (*The opera became known as Matilde di Shabran only in subsequent performances; given this predominantly used designation, the opera should be referred to by this title*). While the designation *melodramma giocoso* was a normal classification for an opera buffa at the beginning of the 19th century (*L'Italiana in Algeri*, for instance, carries that designation as well), *Matilde* is certainly more appropriately classified as an opera semiseria, a hybrid genre mixing both serious and comic elements. In fact, the reviewer who wrote for the «*Notizie del giorno*» of March 1, 1821, already refers to *Matilde* in that way.

L'Italiana in Algeri and *Matilde di Shabran* do have a few elements in common: a highly convoluted plot in which a tyrannical despot, by falling in love with a young woman, changes his ways, and because of this change, everything comes to a happy conclusion, the former despot having succumbed to the young woman. But that is where the similarities end. *L'Italiana* contains no truly serious elements; Mustafà is never perceived as a real threat. By contrast, *Matilde* contains some of the standard staples of the semiserious genre: the tyrannical castellano, the innocent *Matilde* being condemned to death, the altruistic rescuer *Eduardo*, the prison warden, the rocky cliff at night. *Corradino*'s order to *Isidoro* to throw *Matilde* off a cliff is not meant as a joke, and relief is only provided because *Isidoro* is never mistaken for anything but a buffoon, and thus is bound to bungle that assignment.

At the same time, some dramatic elements in *Matilde* fall outside the more traditional standards of semiserious opera. The person rescued by the unexpected news is not the innocently condemned protagonist, but the tyrannical antagonist, *Corra-*

dino, whose guilty conscience had led to his resolve to take his own life. Matilde's character is likewise not drawn as the sentimental female, but rather as a wily and cunning young woman. In this sense, she shows some similarities to Isabella of L'Italiana in Algeri.

In Ferretti's libretto for Rome, two pieces are included which appear never to have been set to music: there is one Aria Aliprando, «Giove un di fremendo», which appears between the aforementioned Coro d'Armigeri (Rossini's self-borrowed piece from Ricciardo e Zoraide) and the Finale Primo; the other piece is a Duetto Isidoro-Ginardo, «Allo squillo della Tuba», which appears after the Introduzione to act two. When Matilde traveled to the Teatro del Fondo in Naples at the end of 1821, both of these pieces had disappeared from the new libretto. The title of the Neapolitan libretto was changed to Bellezza e cuor di ferro, and now, it carried the distinction *Dramma per musica*. However, the plot remained the same, so that the observations just made about genre classification still apply.

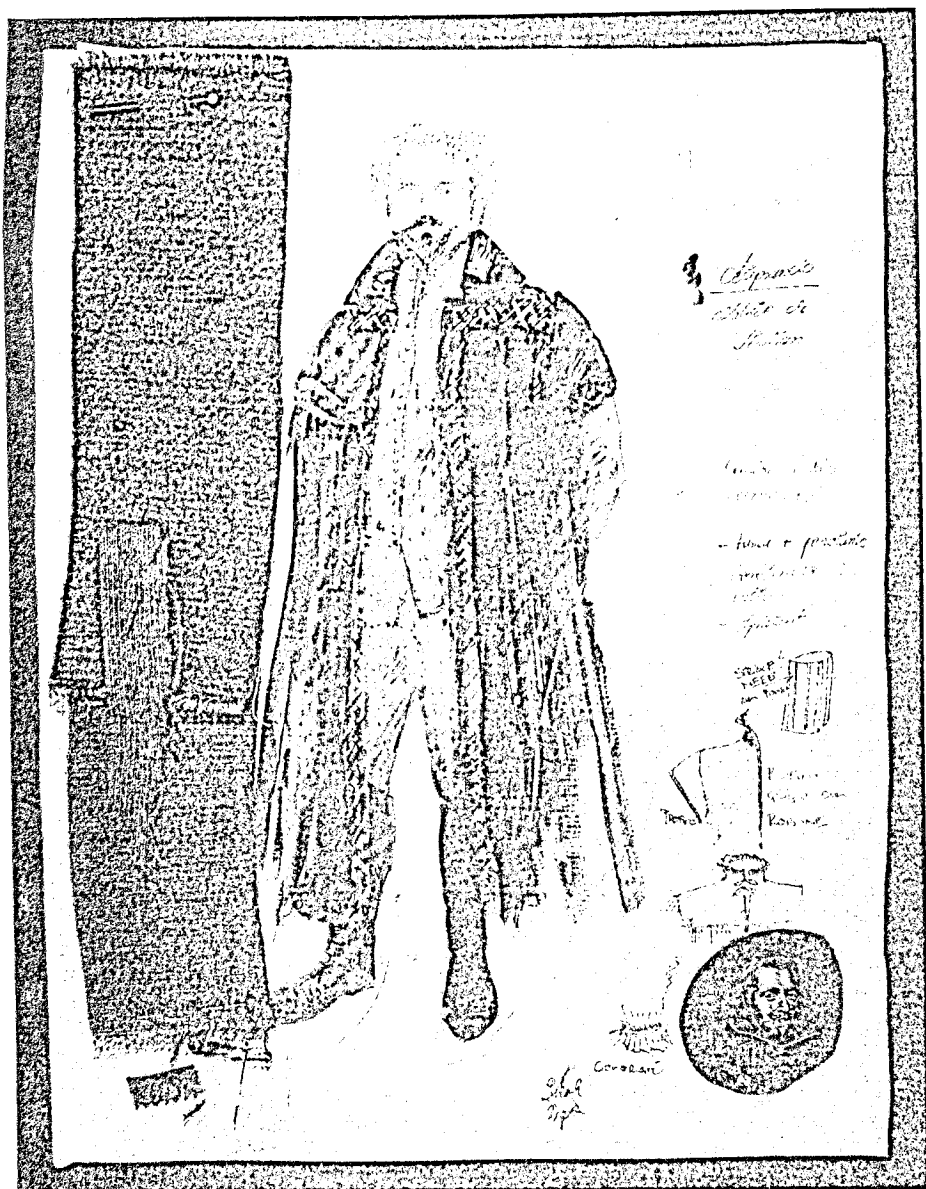
The Naples libretto contains additional significant deviations from the original Roman libretto. All pieces which Rossini had borrowed from his own Ricciardo e Zoraide and those numbers set to music by Pacini were either replaced with new numbers set to new text, or taken out.⁷ Thus, the Coro d'Armigeri of act one was cut, as was the Terzetto of act two, «Padre... figlio...». The introduction to act two, «Settecento ottanta mila», which had been set by Pacini, was replaced with a new piece by Rossini for Isidoro and Coro, on the new text «Di Corradino il nome». The Duetto Matilde-Edoardo, «No, Matilde, non morrai», was replaced with a Coro di contadini (Coro di donne in Rossini's autograph), «Mandare a morte». Finally,

the Scena ed Aria Corradino, «Anima mia, Matilde», the penultimate piece of the score, which had been lifted from Ricciardo e Zoraide, was replaced with a new Scena e Duetto Edoardo-Corradino, «Da cento smanie».

Aside from these significant differences, the recitative texts underwent substantial alterations as well. Furthermore, Isidoro's buffa part was rewritten throughout in Neapolitan dialect. Finally, the Scena e Cavatina Raimondo, «Ah! perché, perché la morte», the second piece of act two, was reassigned in Naples to Edoardo, requiring the shift of the vocal part from bass clef to treble clef.

The sources and the new critical edition

The autograph of Matilde di Shabran is located at the Brussels Conservatory as part of the Fonds Michotte. It includes all vocal numbers for the Neapolitan version, but contains none of the secco recitatives from either version. In general, the manuscript poses few major problems. There are several (as yet) missing spartitini (those "little scores" which, in an appendix after the number, contain selected parts for which there was no room in the main body of a number). Aside from this, one encounters usual Rossinian notational idiosyncrasies, such as copious shorthand notations (repeat signs, «Come sopra» indications referring to the repetition of entire sections, instrument doublings, etc.), often spotty (and conflicting) application of articulation signs and dynamic indications, and representations of the lyric text which for the most part disregard capitalization and punctuation signs; to remedy this, constant recourse to the libretto is essential. Overall, there are remarkably few musical errors. Given this happy state of affairs, the current edition could derive virtually all



Ursula Patzak: bozzetto per il costume di Aliprandi. Pesaro, 2004

of the musical numbers from autograph materials. In order to provide an impression of some of the complications encountered in assembling the new edition, I would like to elaborate on a few of them. Given the genesis of the opera for its

premiere at the Teatro Apollo in February 1821 and the subsequent changes for Naples, as just discussed, this new critical edition faced a difficult decision: which version of the score should be assembled? When comparing both libretti, it is obvious that the Neapolitan version resulted in a more condensed score, but, more significantly, the score now con-

tained music by Rossini alone. It was therefore decided, for the purposes of this performance edition, that the Naples version of the opera was also to be preferred because unknown to the modern public.⁸

As mentioned above, act one is essentially the same, except for the elimination of the Coro d'Armigeri. The Sinfonia is derived directly from *Eduardo e Cristina*, but the state of the manuscript reveals significant distinctions. Virtually all of it was prepared by a copyist who must have worked under direct instructions from Rossini himself: in measures 93-121 and measures 121-211, the copyist wrote out only the accompanimental chords in the strings, which reflect the same harmonic structure as in *Eduardo e Cristina*, whereas Rossini filled in the wind parts. Significantly, however, both passages are two measures longer than the corresponding sections in *Eduardo*: the final two measures of either section are repeated literally in the strings in order to accommodate the new thematic material which Rossini supplied in the wind parts: obviously, the copyist had to be informed of this in advance. This new thematic material, which in 93-121 is played by a solo clarinet and bassoon, then flute and ottavino, and is played in 211-239 by a solo clarinet and French horn, then ottavino and solo oboe, reappears in the *Finale Primo*, where Corradino introduces it first at measure 215, followed by Matilde at 229, and then restates it at 251, once again followed by Matilde at 265. This thematic connection supplies a nice link between the beginning and end of the first act. Aside from the wind parts in the Sinfonia, Rossini entered all of *Gran Cassa* and *Tamburo*, and supplied a number of performance indications as well.

The *Introduzione* to act one is essentially the same in both versions of

the opera, except that some of the vocal parts are assigned to different characters in the Naples libretto (such reassignments occur at other places in the opera as well, as will be discussed). For instance, where the Roman libretto has Ginardo, the Naples libretto reassigns the part to Aliprando. Even though Rossini wrote the indication Aliprando for the Neapolitan revision only at measure 236 («*Chi vi guida a queste mura?*»), this edition assigns the part beginning already at measure 223 («*Chi va là?*») to Aliprando, because of the assignment in the Neapolitan libretto. A more significant switch occurs from Egoldo in the Roman libretto to Ginardo in Naples: this switch required the reassignment from tenor clef to bass clef, which Rossini clarified at measure 134 («*Questo è il Castello*») by writing: «Ginardo: *Trasportare in Chiave di Basso*».

Isidoro's Cavatina (Number 2) poses some significant problems. While the piece is complete, it also contains an inserted passage, written onto a bifolio, which obviously serves as a replacement. The reason for this replacement is easy to see: the original passage was altogether too reminiscent of Figaro's Cavatina in *Il barbiere di Siviglia*. Indeed, even with the replacement, the piece still sounds very familiar... What is entirely unclear (at this point), however, is the occasion at which this replacement occurred. The paper onto which the replacement is written is considerably smaller than the remaining folii of the number. It is also smaller than the paper onto which Rossini wrote the new pieces in act two for Naples. This may indicate that these replacement pages stem from a different occasion altogether. When one consults the piano-vocal score published by Ricordi, which reflects the state of the opera as it was given in Rome, that is before the replacement



Ursula Patzak: bozzetti per i costumi degli Armigeri. Pesaro, 2004

pieces of act two, Isidoro's Cavatina is given as originally written, that is without the replacement passage. The same is true for a piano-vocal score published by Launer in Paris, where *Matilde* was first performed in 1829. It is therefore highly questionable that the replacement passage was already used in Naples; at this stage, it remains to be seen whether a more definitive solution can be obtained. In any event, the replacement indicates a decided change of mind on Rossini's part at some point, and therefore this edition has retained it.

The autograph represents Isidoro's lyrics as they appear in the Roman libretto. Since the new critical edition is meant to represent the state of *Matilde* as it was given in Naples, however, it seemed necessary to maintain the integrity of the score by supplying the text as it was presented in the Neapolitan libretto; there, it must be remembered, Isidoro's text is given in Neapolitan dialect. Rossini clearly approved of

this, because in his autograph of the new Introduzione to the second act, «Di Corradino il nome», Rossini underlayed Isidoro's text in the Neapolitan, as in the new libretto (significantly, a later hand added an Italian "translation" underneath Rossini's text in that number). The Neapolitan replacement text underlay presented here for Isidoro in his Cavatina posed no problems.

The autograph of the Finale Primo contains the indication «Timpani, Gran Cassa in Fine» (at measure 377). This became necessary because the manuscript paper did not contain enough staves to accommodate all vocal and instrumental parts from that point on until the end of the number. No autograph spartitino has yet been found, however, and the investigation of other manuscript copies has so far yielded no results, either (that investigation is at this stage not yet complete, however). Even though a printed edition of *Matilde* by Ratti, Cencetti (Rome, 1833) does contain a spartitino which features both Timpani and Gran Cassa, an inspection of other parts, which are also contained in that spartitino,

revealed such drastic distinctions from the parts as they appear in the autograph, however, that the reliability of the given Timpani and Gran Cassa parts is highly questionable. Therefore, the Timpani and Gran Cassa have been freely constructed for the new critical edition. (The same is true for the Timpani part of the Finale of act two).

The substitution of a new *Introduzione* to act two for Naples has already been discussed; while the autograph source poses no significant problems, it should be pointed out that the new piece lends more dramatic weight to the character of Isidoro. The same can be said for the contralto part of Edoardo, having been reassigned the second number of act two, which in Rome was sung by the bass Raimondo. While this substitution did not require a change of key, it did cause a few textual problems. The text of the *Scena* in the autograph contains the text of the Roman libretto, beginning with the words «Sarei contenta alfine»; that text had been changed in the Neapolitan libretto, and once again, in order to maintain the integrity of the text, this edition underlayed the new text, beginning with «Sazia tu fossi alfine».

It should be pointed out that the substitution of the *Scena ed Aria Corradino* of the Roman version (the self-borrowed piece from Ricciardo e Zoraide) with the new *Scena e Duetto* Edoardo-Corradino means that in the Neapolitan version, Corradino does not have a single solo aria. Regrettable as that may be, source integrity demands accepting this state of affairs.

Unfortunately, the Brussels manuscript contains no recitatives for the entire opera. What recitatives we do have are only to be found in manuscript copies. Given the rush to completion, however, it would have been most surprising if Rossini had

taken the time himself to write the recitatives; the same situation, it should be remembered, applies to *Il barbiere di Siviglia*. It is very possible that Pacini wrote the recitatives as well, even though that cannot be confirmed. The recitatives which have been incorporated into the new edition are primarily derived from a manuscript copy located in Parma at the *Biblioteca Palatina*. This copy does reflect the Neapolitan version, with Neapolitan dialect for Isidoro throughout the score; thus, this source provided a logical choice.

Conclusion

Matilde di Shabran's disappearance from the repertoire is hardly a reflection on the quality of the work; its reception history in the nineteenth century attests to its general appeal: it remained a frequently and widely performed work for many years. The criticism leveled at the libretto are not without merit. There is a tendency toward a somewhat disjointed concatenation of episode upon episode without a methodical dramatic focus to provide a cohesive link between them. It would be unfair to criticize Ferretti for this, however: he clearly did the best he could under severe time pressures.

Rossini's score is remarkable in its predominant use of ensemble pieces throughout the opera. There are only three solo arias (two for Edoardo and one for Isidoro) in the entire work, all of which are conventional double arias; Edoardo's act two *Cavatina* features an astounding horn solo as well. The proportions of the two acts are also noteworthy: the first act is about twice as long as the second act.⁹

Maybe the episodic nature of Ferretti's libretto is reflected in the overall plan of Rossini's score as well. Thematic cross references are not to be found, and the key relationships between the different numbers do not

reveal a compelling structure either. In this, *Matilde* differs significantly from some of Rossini's other scores, such as *La donna del lago* and *Zelmira*, where such structural concerns and thematic cross references can easily be shown. Many pieces in *Matilde* never change key signatures, and those which do consistently move to keys either a third above or below, and always return to the key in which they started. One also notices that only the short *Coro di donne* from the second act is in a minor key (A-Minor), except for the *Sinfonia*, which moves from D-Minor to D-Major. All other key areas, even the key changes within numbers, are major keys, which undoubtedly contributes to the overall effect of the score.

Nevertheless, the score is a remarkable accomplishment. The act one Quartetto, «*Alma rea*», is a rousing ensemble piece, providing especially Corradino the opportunity to display his vocal skills. The Quintetto of act one is a massive and very impressive piece, and presents a real high point in the act. A similarly successful piece is the act two Sestetto, which is nicely counter-balanced by

the ensuing, light spirited *Coro di donne*. The *Scena e Rondò Matilde e Finale Secondo* brings the opera to a typically brilliant, Rossinian conclusion.

With *Matilde di Shabran*, Rossini made his last contribution to opera semiseria, *L'inganno felice* (1813), *Torvaldo e Dorliska* (1815) and *La gazza ladra* (1817) having been his three prior contributions to the genre. *Matilde* came at a point in time when opera buffa was gradually being displaced from its central position in Italian opera, to be replaced by the heroic and tragic works which formed the staple of the Romantic repertoire. After *La Cenerentola* (1817), Rossini devoted most of his attention to opere serie, but his serious contributions were gradually overshadowed by the operas of Donizetti, Bellini and Verdi. Yet, his comic operas remained popular, and *Matilde's* extended performance history secures it a place among the limited number of nineteenth century semiserious operas.

Jürgen Selk

¹ *Stendhal, Life of Rossini*, translated by Richard N. Coe, London, John Calder, 1985, p. 394.

² Giuseppe Radiciotti, Gioachino Rossini. Vita documentata, opere ed influenza su l'arte, 3 vols., Tivoli, Arti Grafiche Maiella di Aldo Chicca, 1927-1929, pp. 416-419.

³ Herbert Weinstock, Rossini. A Biography, New York, Limelight Editions, 1987, p. 107.

⁴ Marvin Tartak, *Matilde and her cousins*, «*Bollettino del Centro Rossiniano di Studi*», III, 1973, pp. 13-23.

⁵ *Ibid.*, p. 14.

⁶ *Ibid.*, p. 20.

⁷ It is unknown who was responsible for the textual changes in the Neapolitan libretto.

⁸ The printed edition will of course give the music for all authentic versions.

⁹ Rossini's next opera, *Zelmira*, shows similar proportions.

Ursula Patzak: bozzetto per il costume
di Corradino. Pesaro, 2004



Soggetto

Atto I

In un antico castello di Spagna vive Corradino, detto Cuor di Ferro per la totale dedizione alle arti militari e per la fama di uomo truce e stravagante. La ferocia del suo carattere sembra confermata da due lapidi minacciosamente esposte tra i trofei militari che ingombrano l'atrio della residenza: «A chi entra non chiamato sarà il cranio fracassato» reca scritto una di esse. E l'altra: «Chi turbar osa la quiete qui morrà di fame e sete».

Al servizio di Corradino sono il torriero Ginardo e il medico Aliprando. Giunge al castello un gruppo di contadini, guidati da Egoldo. Essi portano in dono frutta e ortaggi al loro signore, ma decidono ben presto di darsela a gambe, spaventati tanto dalle due epigrafi quanto dalle parole di Aliprando, che descrive con accenti terrificanti la crudeltà di Corradino verso gli uomini e il suo odio nei confronti del sesso femminile. Arriva al castello anche Isidoro, un poetastro che ha ormai raggiunto la Spagna, dopo essere partito alla ventura da Napoli con la sua chitarra, nella speranza di trovare un mecenate disposto a mantenerlo in cambio di servigi letterari. Il suo incontro con Corradino non è tuttavia dei più felici: il misantropo, infatti, è deciso ad ucciderlo per il solo fatto di essersi imprudentemente sospinto oltre la soglia del castello. Poco o nulla può Aliprando nell'adoperarsi in difesa dello sprov-

veduto poeta: Corradino, convinto che si tratti o di un assassino o di una spia, ordina ai suoi armigeri di rinchiuderlo in prigione. Aliprando tenta allora di distrarlo dai suoi propositi con l'annuncio che Matilde di Shabran, figlia di un valoroso uomo d'armi che l'ha a lui raccomandata prima di morire in battaglia, desidera fargli visita. Il feroce castellano accetta di riceverla soltanto in omaggio al valore del padre. Ma chiede che intanto gli sia ancora una volta condotto innanzi il nobile Edoardo, figlio di Raimondo Lopez: un giovane che egli trattiene prigioniero al castello solo perché, dopo essere stato sconfitto in combattimento da Corradino, continua orgogliosamente a rifiutare di dichiararsi vinto e di prostrarsi ai suoi piedi. Conclusosi ancora una volta senza esito l'incontro tra i due, entra Matilde, accompagnata da Aliprando. La bella fanciulla ha un preciso disegno: fare innamorare di sé Cuor di Ferro, che di amore per una donna in vita sua non ha mai voluto sentir parlare. Il progetto di Matilde trova subito una fiera avversaria nella Contessa d'Arco, anch'essa ospite al castello e per nulla intenzionata a lasciarle campo libero. Tempo addietro, infatti, Corradino era stato promesso alla Contessa in matrimonio, a seguito di un patto di guerra. Ma era poi riuscito a procrastinare l'odiato passo, impegnandosi con la famiglia di lei all'obbligo di non sposare alcun'altra donna. Le due aspiranti al cuore apparentemente ir-

raggiungibile del guerriero si confrontano in un feroce battibecco, dopo il quale Matilde riesce anche a tener testa alle parole poco galanti di Corradino, che ne rimane come incantato. Al comportamento scopertamente provocatorio di Matilde, la Contessa va in mille furie per l'oltraggio. Ma Corradino non sa in alcun modo reagire: si dibatte nell'incertezza, domandandosi se far mettere in catene o allontanare la nuova arrivata, mentre il sangue gli pulsa tumultuoso nelle vene. Cuor di Ferro non sa nulla del mal d'amore, che lo sta irreparabilmente aggredendo: percorso da un torrente di fuoco, esige che il suo medico indivi-
 dui sull'istante la causa di questa sconosciuta febbre, e la rimuova senza indugio. Di fronte all'impotenza di Aliprando, Corradino matura il sospetto di essere vittima di un sortilegio, forse messo in atto da Isidoro. Ordina perciò di condurre il poeta al proprio cospetto, lo interroga, lo dichiara su due piedi negromante e lo condanna a morte. Ma sopraggiunge la bella Matilde, la cui presenza Corradino non sa più se evitare, in quanto causa del suo strano malessere, o ricercare, per il piacere tormentoso e sconosciuto che gliene deriva. Ogni parola di lei ha la forza di un dardo, che lo trafigge e lo commuove al punto da farlo cadere ai suoi piedi a dichiarare ed invocare amore, dimentico dei presenti che se la ridono alle sue spalle. La passione ha ormai tramutato l'indomito leone in un trepido agnellino. D'improvviso, una campana a martello e un rullo di tamburo annunciano l'avvistamento di alcune squadre armate, alla testa delle quali il padre di Edoardo si sta avvicinando al castello, alla ricerca del figlio. Rodrigo, capo degli armigeri di palazzo, prepara i suoi uomini alla sortita. Con essi e con Corradino si accingono ad uscire dal castello anche Matilde, Ginardo, Aliprando e la

Contessa. Tiene alta la bandiera della pittoresca armata Isidoro, che si considera ormai poeta di corte a pieno titolo e si appresta perciò a mettere in versi le gesta del suo condottiero. Edoardo, nell'apprendere quanto sta accadendo, vede la vita del padre in pericolo per lo scontro imminente e scoppia in lacrime. Matilde intercede in suo favore, supplicando Corradino di agire finalmente con umanità e clemenza. Così facendo, tuttavia, scatena in lui il tremendo sospetto di un favore sentimentale verso il giovane prigioniero. Per quanto infondata, la gelosia prende a divorare Corradino, facendo ardere d'invidia la Contessa: è infatti la prova più evidente del trionfo amoroso della sua rivale.

Atto II

In un angolo tranquillo della campagna circostante il castello, Isidoro, sottrattosi alla chetichella dalla battaglia, si accinge alla stesura delle sue memorie militari, autocelebrandosi come protagonista di improbabili gesta di valore: ma è la Musa stessa della poesia che, a suo dire, va ispirandogli la fantasiosa narrazione. Entra Raimondo che, abbandonato nello scontro dai suoi uomini, ormai dispera di poter riabbracciare il figlio. Dal canto suo, Edoardo, pur ritrovandosi in libertà grazie all'intervento - egli crede - di Matilde, invoca la morte perché è convinto che suo padre sia stato ucciso in armi. Udire perciò d'improvviso la voce del genitore che in lontananza lo chiama è per lui motivo di una felicità quasi insostenibile. Sopraggiunge invece Corradino, che si infuria nel vedere Edoardo libero. Quando poi questi gli confessa che è stata la bella Matilde a scioglierlo dalle catene, Corradino, sentendosi da lei tradito, rivolge contro l'amata l'ira che lo va divorando. Intanto, al castello, dove Matilde at-

tende ansiosa di conoscere l'esito della battaglia, la Contessa trama ai suoi danni: è stata lei a corrompere il carceriere e a rimettere in libertà Edoardo, per far cadere sulla bella rivale la vendetta di Corradino. Ritorna Isidoro e le due donne gli chiedono notizie: il poeta, naturalmente, si attribuisce straordinarie virtù belliche oltre a tutto il merito della vittoria. Tocca a Ginardo e ad Aliprando ricondurre alla verità le fanfaronate di Isidoro: in realtà le squadre di Raimondo hanno subito battuto in ritirata di fronte agli armigeri di Corradino, che si è inoltrato da solo nella foresta per sfidare il suo avversario a singolar tenzone. Matilde chiede che si esca subito alla sua ricerca, quando un rullo di tamburo ne annuncia l'arrivo. Appena rientrato al castello, Corradino chiama Matilde a rispondere della fuga di Edoardo. A complicare la posizione della giovane, il capo degli armigeri reca una misteriosa lettera indirizzata a Matilde, che la Contessa si fa consegnare e legge ad alta voce: si tratta di un appassionato ringraziamento che Edoardo sembra rivolgere alla sua bella liberatrice. Alla Contessa non resta che dichiarare apertamente il tradimento di Matilde, che tenta invano di difendersi. Tra lo sconcerto e l'incertezza generale, solo Corradino sembra non avere dubbi: ordina ad Isidoro di gettare la fanciulla in un torrente che scorre in fondo a un burrone, presso il castello di Raimondo. Si ritira poi pensieroso a meditare sui propri errori: il solo fatto che si trattava di una femmina avrebbe dovuto indurlo sin dal primo momento a non fidarsi di Matilde... Isidoro rientra ed espone al feroce castellano un dettagliato rapporto poetico sulla missione compiuta; la Contessa, finalmente, si sente vendicata. Ma sopraggiunge Edoardo, che rivela a Corradino non essere stata Matilde a liberarlo, ma

il custode Udolfo, corrotto dal denaro della Contessa che intendeva così liberarsi della sua rivale. La notizia getta Cuor di Ferro nella più cupa disperazione. Oppresso dal rimorso, decide di seguire l'amata nella morte, ed esce nella notte per gettarsi in fondo al medesimo dirupo. Ginardo ed Aliprando tentano di trattenerlo, quando appare Edoardo che conduce per mano Matilde, viva e vegeta, fuori dal suo castello: Isidoro l'aveva sì uccisa, ma solo «per metafora, per parlar figurato, per licenza poetica». Prostratosi ai piedi dell'amata, Corradino ne implora il perdono. Matilde esige in cambio che egli apra il suo cuore alla bontà e si riconcili con Raimondo. Quanto alla Contessa, già il vedere Matilde viva sarà per lei punizione sufficiente. Ora è tempo che Isidoro componga un sonetto nuziale, mentre il sipario scende sull'inno che Matilde leva all'amore e alla femminilità.

Ursula Patzak: bozzetto per il costume
della Contessa d'Arco. Pesaro, 2004



Story

Act I

The action takes place in an old castle in Spain, the home of Corradino, known as Cuor di Ferro (Iron-heart) for his complete dedication to the martial arts and for his reputation as a fierce and unpredictable man.

His ferocious nature would seem to be confirmed by two threatening signs hanging amongst the trophies of battle that decorate his castle courtyard. One of these reads «Whoever enters here uninvited will be rewarded with a broken skull», and the other «Whoever dares to disturb my peace will die here of hunger and thirst».

Amongst Corradino's servants are Ginardo, the tower-keeper, and Aliprando, the physician. A group of peasants, led by Egoldo, reach the castle. They have brought gifts of fruit and vegetables for their lord, but they soon decide to run away, equally frightened by the two signs and by the warnings of Aliprando, who in menacing tones describes the cruelty of Corradino towards men and his hatred of the female sex. The next to arrive at the castle is a certain Isidoro, a would-be poet who has ended up in Spain, having set off from Naples with nothing other than his guitar, hoping to find somewhere a patron disposed to maintain him in exchange for his literary services. His meeting with Corradino, however, is not promising; the misanthropist, in fact, decides to kill

him merely for the offence of having crossed the threshold of the castle. Aliprando tries to intercede for the unhappy poet, but to little or no effect: Corradino, convinced that the intruder is either an assassin or a spy, orders his soldiers to lock him up in prison. Aliprando now tries to distract him from his murderous intentions by telling him that Matilde di Shabran, daughter of a valiant soldier who, before dying on the field of battle, made Corradino promise to look after her, proposes to pay him a visit. The ferocious lord of the castle agrees to receive her only out of respect for her late father's courage. Meanwhile he orders Edoardo, a young nobleman, son of Raimondo Lopez, to be brought before him once more: Corradino is keeping him prisoner in the castle merely because, after having been beaten in battle by Corradino, he proudly refuses to acknowledge himself beaten and to kneel at the victor's feet. When the two have finished their parley, to no result whatever, Matilde enters, accompanied by Aliprando. The young lady intends to make Iron-heart fall in love with her, even though Corradino has scorned women all his life. Matilde's little plan immediately finds an obstacle in the shape of a rival, the Contessa D'Arco, who is also staying at the castle and who has no intention of allowing Matilde to win the prize. Some time ago, in fact, Corradino had become engaged to be married to the Contessa as part of the articles

of a peace-treaty. Afterwards he has always managed to put off the dreaded hour of matrimony by promising her family that at least he would never marry any other woman. The two rivals for the warrior's apparently impregnable heart have it out in a violent row, after which Matilde even manages to calmly ignore some rude comments of Corradino, who is struck dumb by her behaviour. When Matilde openly provokes the Contessa, the outraged noblewoman is overcome with anger because of the insult. Corradino, however, does not seem capable of reacting in any way: confused and uncertain, he asks himself whether he should have the newly-arrived guest locked up in chains or send her away, whilst his blood courses tumultuously through his veins. Iron-heart is new to the pangs of lovesickness, which are even now fatally undermining him: he feels as though he is all on fire, and orders his physician to diagnose at once the cause of this unfamiliar fever and cure him of it without delay. When Aliprando proves quite unable to give him any relief, Corradino begins to suspect that he is under a spell, perhaps put on him by Isidoro. He orders the unfortunate poet to be brought before him, he questions him and declares without compunction that he is a magician, and condemns him to death. But now the fair Matilde appears; Corradino no longer knows whether he should avoid her, as the cause of his mysterious illness, or seek her company for the sake of the painfully mysterious pleasure that he takes in it. Her every word pierces him like an arrow, and, deeply moved, he kneels before her and declares his love, oblivious of the onlookers who laugh at him behind his back. Love has transformed the indomitable lion into a quivering little lamb.

Suddenly an alarm bell and a roll

on the drums announce the sighting of a number of armed men led by Edoardo's father, who is advancing towards the castle in search of his son. Rodrigo, leader of the castle troops, prepares to lead his men out to the fray. Matilde, Ginardo, Aliprando and the Contessa all prepare to leave the castle together with Corradino and his men. The banner of the picturesque army is held aloft by Isidoro, who now considers himself fully established as court poet, and so prepares to celebrate in verse the achievements of his warlike lord. Hearing what is happening, Edoardo bursts into tears, fearing that his father's life is in danger. Matilde intercedes on his behalf, begging Corradino to act with humanity and mercy at the last. This action of hers, however, arouses in him the dread suspicion that she is prompted by tender feelings towards the young prisoner. Although there are no grounds for this suspicion, Corradino begins to feel himself devoured by jealousy, seeing which the Countess becomes herself livid with jealous fury; here is the final proof, after all, that her rival has triumphed over his heart.

Act II

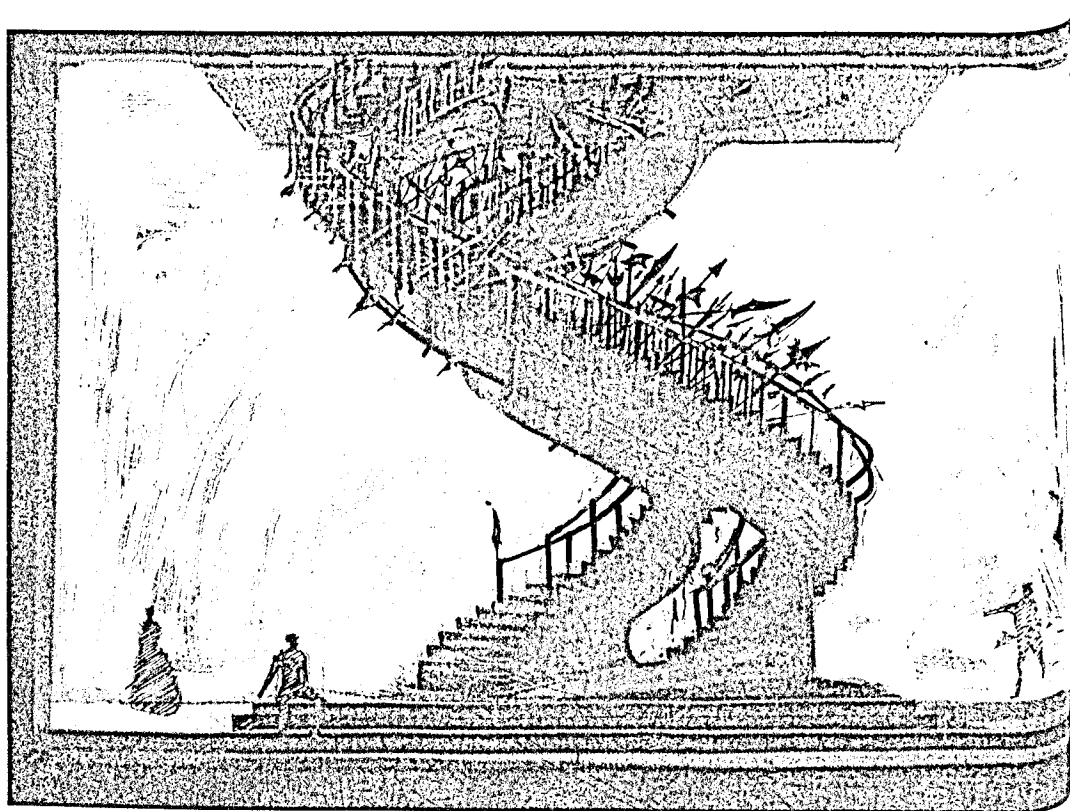
In a secluded part of the countryside around the castle, Isidoro, who has managed to remove himself from the heat of battle, is preparing to write down his military memoirs, puffing himself as the hero of wildly improbable feats of valour: however, according to him, it is the Muse of Poetry herself who inspires his inventive tale. Raimondo appears; his men have fled during the battle and he has lost all hope of ever seeing his son again. Edoardo, for his part, once more enjoying his freedom, which he believes he owes to Matilde's intervention on his behalf, calls upon death to release him from his suffer-

ings, for he believes that his father has been killed in the battle. He is therefore almost overcome with joy and relief when, in the distance, he hears his father's voice calling his name. Corradino now comes on and is furious when he finds Edoardo enjoying his freedom. When Edoardo tells him that it was the fair Matilde herself who caused him to be freed from his chains, Corradino, believing that she has betrayed him, vents all his rage upon her. Meanwhile, at the castle, where Matilde is anxiously awaiting the outcome of the battle, the Contessa is plotting her downfall: it was she, in fact, who bribed the jailer to set Edoardo free, and to expose the innocent Matilde, her rival, to the full force of Corradino's anger. When Isidoro returns the two women eagerly ask him for news: naturally enough, the poet gives himself credit for some extraordinary feats of military valour, claiming, in fact, to have been solely responsible for the victory. Ginardo and Aliprando have to bring him down to earth by telling the truth: Raimondo's troops immediately gave way before the onslaught of Corradino's; Corradino has gone into the forest alone in order to challenge Raimondo to single combat. Matilde is trying to persuade them to go out and search for him, when a drum-roll announces his return. As soon as he enters the castle, Corradino accuses Matilde of having set Edoardo free. The young woman's position is complicated by the arrival of the captain of the castle troops with a mysterious letter addressed to her: the Contessa makes him hand it over to her, and she reads it out: it is from Edoardo, who passionately thanks the lady to whom he believes he owes his freedom. All the Contessa has to do now is openly accuse Matilde of treason, and Matilde tries in vain to defend herself. Where everybody else is full of astonishment and doubt,

Corradino himself is absolutely sure: he orders Isidoro to throw the young lady into a rushing river at the bottom of a gorge near Raimondo's castle. He then retires to brood over his own mistakes: the mere fact that she was a woman should have been enough to warn him not to trust Matilde from the start... Isidoro comes back and entertains the fierce lord of the castle with a detailed poetic description of the executing of his orders; the Contessa, at long last, feels all the satisfaction of revenge. But Edoardo now comes in and reveals to Corradino that it was not Matilde who set him free, but the jailer Udolfo, who had been bribed by the Contessa, who hoped in this way to get rid of her rival. Iron-heart is thrown into the deepest despair by this news. Crushed by remorse, he decides to join his beloved in death, and goes out into the night to throw himself into the same abyss. Ginardo and Aliprando are trying to dissuade him when Edoardo comes out of his castle, leading Matilde by the hand, alive and well: it was true up to a point that Isidoro had «killed» her, but only «metaphorically; in a manner of speaking, by poetic licence». Corradino throws himself at the feet of his beloved and begs her to forgive him. In exchange for her forgiveness, Matilde demands that he should open his heart to kindness and be reconciled with Raimondo. As far as the Contessa is concerned, seeing Matilde alive will be punishment enough for her. Now it is time for Isidoro to compose a nuptial sonnet, and the curtain falls on Matilde's song of praise to love and to the triumph of femininity.

Translation by Michael Aspinall

Sergio Tramonti: bozzetto di scena. Pesaro, 2004



Argument

Acte I

Dans un ancien château d'Espagne vit Corradino, dit "Cœur de Fer" en raison de sa passion exclusive pour les arts militaires et de sa réputation d'homme extravagant et cruel. La présence de deux plaques exposées d'une manière menaçante parmi les trophées guerriers encombrant l'entrée de sa résidence semble confirmer la férocité de son caractère: «Qui entre sans être appelé aura le crâne fracassé» lit-on sur l'une d'elles. Et sur l'autre: «Qui ose ici troubler le calme mourra de faim et de soif».

Corradino a à son service le guetteur Edoardo et le médecin Aliprando. Un groupe de paysans, guidés par Edoardo, se rendent au château pour offrir des fruits et des légumes à leur seigneur. Mais ils décident bien vite de s'enfuir à toutes jambes, épouvantés par les deux épigraphes et par les paroles d'Aliprando, qui décrit avec des accents terrifiants la cruauté de Corradino envers les hommes et sa violence pour le sexe féminin. Il faut seulement signaler l'arrivée au château d'Isidoro, poète arrivé parti de multiples à l'aventure avec sa guitare pour gagner enfin l'Espagne, dans l'espoir de trouver un mécène disposé à l'entretenir en échange de prestations littéraires. Toutefois sa rencontre avec Corradino n'est pas des plus heureuses: en fait, le misanthrope est décidé à le trancher pour la simple raison qu'il a franchi imprudemment le seuil du château. Aliprando

tente en vain de prendre la défense du malheureux poète: convaincu qu'il s'agit d'un assassin ou d'un espion, Corradino ordonne à ses hommes d'armes d'enfermer Isidoro en prison. Aliprando tente alors de détourner son maître de ses intentions en lui annonçant que Matilde di Shabran, fille d'un valeureux guerrier qui la lui a recommandée avant de mourir au combat, désire lui rendre visite. Le féroce châtelain n'accepte de la recevoir que pour rendre hommage à la vaillance de son père. Mais il demande qu'entre temps on lui amène encore une fois le noble Edoardo, fils de Raimondo Lopez, qu'il retient prisonnier au château car, après avoir perdu une bataille contre Corradino, le jeune homme continue avec orgueil à refuser de se déclarer vaincu et de se prosterner à ses pieds. La rencontre entre les deux hommes se conclut une fois de plus sans résultats, lorsque Matilde entre, en compagnie d'Aliprando. La belle jeune fille a un dessein précis: séduire "Cœur de Fer", qui, de toute sa vie, n'a jamais voulu entendre parler d'amour. Mais elle trouve immédiatement une terrible adversaire en la personne de la Comtesse d'Arco, qui séjourne elle aussi au château et n'a nullement l'intention de lui laisser le champ libre. Il y a bien longtemps, en effet, Corradino avait été promis en mariage à la Comtesse, à la suite d'un pacte de guerre. Après quoi il avait réussi à différer l'effroyable décision, en s'engageant formellement vis-à-vis de la famille de la

promise à n'épouser aucune autre femme. Les deux aspirantes au cœur apparemment inaccessible du guerrier s'affrontent en une vive altercation, à la suite de laquelle Matilde réussit même à tenir tête aux propos peu galants de Corradino, qui tombe littéralement sous son charme. L'attitude franchement provocante de Matilde met la Comtesse dans tous ses états, car elle se sent outragée. De son côté, Corradino est absolument incapable de réagir: il se débat dans l'incertitude, en se demandant s'il doit faire enchaîner la nouvelle arrivante ou l'éloigner, tandis que son sang bat impétueusement dans ses veines. "Cœur de Fer" ignore tout du mal d'amour qui s'empare irrémédiablement de lui: envahi par un torrent de feu, il exige que son médecin détermine sur l'heure la cause de cette fièvre inconnue, pour l'éliminer sans retard. Devant l'impuissance d'Aliprando, Corradino commence à se demander s'il n'est pas victime d'un sortilège, qui pourrait être exercé par Isidoro. Il ordonne donc qu'on amène ce dernier devant lui, l'interroge, le déclare d'entrée de jeu nécromancien et le condamne à mort. Mais voici qu'apparaît la belle Matilde, et Corradino ne sait plus s'il doit éviter sa présence, qui pourrait être la cause de son étrange malaise, ou la rechercher, en raison du plaisir inconnu et lancinant qu'elle lui procure. Chaque mot prononcé par elle a la force d'un dard, qui le transperce et l'émeut à tel point qu'il se jette à ses pieds, lui déclare son amour et en implore le retour, en oubliant les personnes présentes qui se gaussent de lui. La passion a désormais transformé le lion indomptable en un faible agneau tremblant. Soudain, une sonnerie répétée de cloche et un roulement de tambour annoncent la vue de plusieurs troupes armées, à la tête desquelles le père d'Edoardo est en train de s'approcher du château, à la recherche de

son fils. Rodrigo, chef des soldats du palais, prépare ses hommes à la sortie. Matilde, Ginardo, Aliprando et la Comtesse s'apprêtent à quitter eux aussi le château pour se joindre à Corradino et à eux. Isidoro, qui se considère désormais à plein titre comme le poète de cour et s'apprête donc à mettre en vers les hauts faits de son condottiere, porte bien haut le drapeau de la pittoresque armée. En apprenant ce qui arrive, Edoardo voit que le conflit imminent met en danger la vie de son père et fond en larmes. Matilde intercède en sa faveur, en suppliant Corradino d'agir enfin avec humanité et clémence. Mais cette attitude déchaîne en lui le terrible suspect d'un penchant sentimental envers le jeune prisonnier. Une jalousie non-fondée se met à dévorer Corradino, ce qui fait brûler d'envie la Comtesse: c'est là, en effet, la preuve la plus évidente du triomphe amoureux de sa rivale.

Acte II

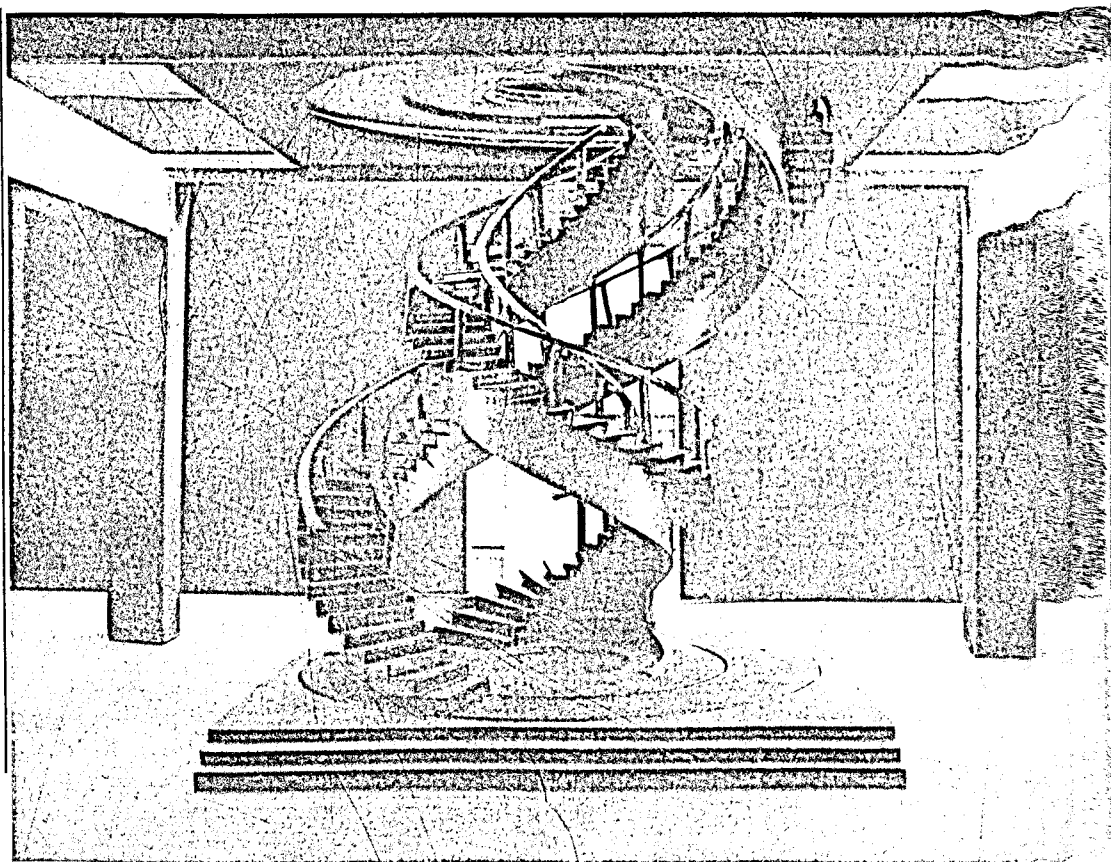
Dans un coin tranquille de campagne aux alentours du château, Isidoro qui s'est soustrait en douce à la bataille, s'apprête à rédiger ses mémoires de guerre, en chantant ses propres louanges de héros aux valeureuses et improbables prouesses: mais, à l'entendre, c'est la Muse même de la poésie qui inspire son récit fantaisiste. Survient Raimondo, abandonné par ses hommes dans la bataille et désespérant de pouvoir revoir un jour son fils. De son côté, Edoardo, qui a retrouvé la liberté grâce - croit-il - à l'intervention de Matilde, invoque la mort car il est convaincu que son père a été tué dans le combat. Aussi, le fait d'entendre à l'improviste la voix paternelle qui l'appelle de loin provoque-t-il en lui une joie presque insoutenable. Mais Corradino apparaît et entre en fureur en voyant qu'Edoardo est libre. Quand celui-ci lui avoue que c'est la

belle Matilde qui l'a délivré de ses chaînes, Corradino, se sentant trahi par sa bien-aimée, reporte sur elle la colère qui le dévore. Entre temps, au château, où Matilde attend avec anxiété de connaître le résultat de la bataille, la Comtesse trame à ses dépens: c'est elle qui a corrompu le geôlier et a remis Edoardo en liberté pour attirer sur sa belle rivale la vengeance de Corradino. Isidoro revient et les deux femmes lui demandent des nouvelles: le poète s'attribue, naturellement, des vertus guerrières extraordinaires et tout le mérite de la victoire. Il incombe à Ginardo et à Aliprando de rétablir la vérité sur les fanfaronnades d'Isidoro: en réalité les troupes de Raimondo ont battu en retraite dès le départ face aux soldats de Corradino, qui s'est engagé tout seul dans la forêt pour défier son adversaire en combat singulier. Matilde demande qu'on sorte immédiatement à sa recherche, lorsqu'un roulement de tambour annonce son arrivée. A peine rentré au château, Corradino appelle Matilde pour qu'elle réponde de la fuite d'Edoardo. Pour compliquer la position de la jeune fille, le chef des hommes d'armes apporte une lettre mystérieuse adressée à Matilde, que la Comtesse se fait remettre et lit à haute voix: il s'agit d'un remerciement passionné qu'Edoardo semble adresser à sa belle libératrice. Il ne reste plus à la Comtesse qu'à déclarer ouvertement la trahison de Matilde, qui tente en vain de se défendre. Au milieu du trouble et de l'incertitude générale, seul Corradino semble ne pas avoir de doutes: il ordonne à Isidoro de jeter la jeune fille dans un torrent qui court au fond d'un ravin, près du château de Raimondo. Puis il se retire pensif pour méditer sur ses propres erreurs: le fait même qu'il s'agisse d'une femme aurait dû le pousser dès le premier moment à ne pas se fier de Matilde... Isidoro rentre et expose au féroce

châtelain un rapport poétique détaillé sur la mission accomplie; la Comtesse se sent enfin vengée. Mais survient Edoardo, qui révèle à Corradino que ce n'est pas Matilde qui l'a libéré, mais le geôlier Udolfo, corrompu par l'argent de la Comtesse, qui entendait se libérer ainsi de sa rivale. La nouvelle jette "Cœur de Fer" dans le désespoir le plus sombre. Accablé de remords, il décide de suivre sa bien-aimée dans la mort, et part dans la nuit pour se jeter au fond du même ravin. Ginardo et Aliprando tentent de le retenir, lorsqu'apparaît Edoardo qui sort de son château en tenant par la main Matilde en vie: Isidoro l'avait bien tuée, mais seulement «par métaphore, par licence poétique, au sens figuré». Se prosternant aux pieds de sa bien-aimée, Corradino implore son pardon. Matilde exige en échange qu'il ouvre son cœur à la bonté et se réconcilie avec Raimondo. Quant à la Comtesse, la seule vue de Matilde vivante sera pour elle une punition suffisante. Le moment est maintenant venu pour Isidoro de composer un sonnet nuptial, tandis que le rideau tombe sur l'hymne que Matilde chante à l'amour et à la féminité.

Traduction de **Brigitte Pasquet**

Sergio Tramonti: modello di scena. Pesaro, 2004



Handlung

I. Akt

In einem antiken Schloß in Spanien lebt Corradino, wegen seiner Leidenschaft für die Kriegskünste auch Eisenherz genannt und weitherum als grausamer und verschrobener Mann bekannt. Sein wilder Charakter wird auch durch die Inschriften auf zwei steinernen Tafeln erhärtet, welche inmitten von Kriegstrophäen die Eingangshalle seiner Residenz versperren: «Wer sich ungebeten Eintritt verschafft, dem wird der Schädel zertrümmert» und «Wer es wagt, die Ruhe zu stören, der wird an Hunger und Durst sterben».

Der Turmwächter Ginardo und der Arzt Aliprando stehen im Dienste von Corradino. Eine Gruppe Bauern unter der Führung von Egoldo nähern sich dem Schloß. Sie bringen Früchte und Gemüse zum Geschenk, machen sich aber schnell davon, da sie sowohl von den beiden Inschriften als auch von den Worten Aliprandos erschrecken, welcher in fürchterlichem Ton die Grausamkeit Corradinos gegen die Menschen und seinen Haß gegen das weibliche Geschlecht beschreibt. Zum Schloß findet auch Isidoro mit seiner Gitarre, ein unbedeutender Dichter aus Neapel, der auf der abenteuerlichen und hoffnungsvollen Suche nach einem Mäzen, der ihn für seine literarischen Dienste aushält, nun bis nach Spanien gelangte. Seine Begegnung mit Corradino verläuft nicht besonders glücklich: der Menschenhasser beschließt sofort seinen Tod, da er

unvorsichtigerweise die Schwelle des Schloßes überschritten hatte. Auch die Fürsprache Aliprandos hilft nichts: Corradino ist überzeugt, einen Mörder oder Spion vor sich zu haben und befiehlt seinen Schergen, ihn ins Gefängnis zu werfen. Aliprando versucht Corradino von seinem Vorhaben abzulenken, indem er ihm den Besuch von Matilde von Shabran ankündigt, Tochter eines tapferen Kämpfers, der ihm diese vor seinem Tod in der Schlacht anvertraut hatte. Der grausame Schloßherr akzeptiert den Besuch nur aus Ehrerbietung vor der Tapferkeit des Vaters. Vorher aber befiehlt er, daß ihm der edle Edoardo, Sohn von Raimondo Lopez, vorgeführt werden soll: dieser Jüngling wird im Schloß gefangengehalten, da er sich nach einer Gefechtsniederlage Corradino nicht unterwerfen will. Auch diesmal weigert er sich, sich vor Corradino auf den Boden zu werfen. Darauf wird Matilde von Aliprando hereingeführt. Das schöne Mädchen ist fest entschlossen, das Herz von Corradino zu erobern, der von Frauenliebe bis jetzt nichts hören wollte. Das Vorhaben Matildes findet sofort eine Rivalin in der Person der Gräfin d'Arco, ebenfalls Gast im Schloß und keinesfalls gewillt, das Feld zu räumen. Vor einiger Zeit war der Gräfin die Heirat mit Corradino versprochen worden, infolge eines Kriegsbündnisses. Aber Corradino war es gelungen, den verhassten Schritt aufzuschieben unter der Bedingung, in der Zwischenzeit keine

andere Frau zu ehelichen. Die zwei Anwärterinnen auf das unerreichbare Herz des Kriegers liefern sich ein wildes Wortgefecht, aus dem Matilde erhobenen Hauptes hervorgeht, indem sie auch die unhöflichen Worte Corradinos mit Nichtachtung straft. Durch das provozierende Benehmen Matildes verliert die Gräfin vollends die Fassung. Aber Corradino reagiert in keiner Weise. Er ist unschlüssig, ob er Matilde einsperren oder rausschmeißen soll. Das Blut rauscht in seinen Adern, aber unser Eisenherz weiß nichts von Liebesglut, die ihn unaufhaltsam durchflutet. Er verlangt von seinem Arzt Aliprando, daß dieser sofort den Grund der Fieberwelle erkenne und beseitige. Er vermutet, Opfer einer Hexerei zu sein und verdächtigt Isidoro. Er befiehlt, diesen vorzuführen, erklärt ihn der Hexerei schuldig und verurteilt ihn zu Tode. Zum Glück erscheint Matilde, deren Anwesenheit in Corradino die widersprüchlichsten Gefühle auslöst. Jedes ihrer Worte hat die Kraft eines Speeres, der ihn durchbohrt und so sehr erschüttert, daß er sich ungeachtet der Belustigung der Umstehenden zu ihren Füßen wirft und ihre Liebe erfleht. Die Leidenschaft hat den ungebändigten Löwen in ein zitterndes Lamm verwandelt.

Plötzlich wird durch Glockenhämmern und Trommelwirbel das Herannahen bewaffneter Truppen angekündigt, unter der Führung von Edoardos Vater, der auf der Suche nach seinem Sohn ist. Rodrigo, Hauptmann der Schützen, bereitet seine Männer auf den Ausfall vor. Mit ihnen sollen auch Matilde, Ginaldo, Aliprando und die Gräfin das Schloß verlassen. Isidoro an der Spitze des pittoresken Haufens trägt die Fahne. Als offizieller Hofdichter schickt er sich an, die Taten seines Feldherrn in Verse zu setzen. Edoardo erfährt von dem Vorhaben und bricht in Tränen aus, denn er bangt

um das Leben seines Vaters. Matilde setzt sich für ihn ein und bittet Corradino, endlich Menschlichkeit und Milde walten zu lassen. Ein schrecklicher Verdacht bemächtigt sich Corradinos: er legt ihre Fürbitte als Gefühlsneigung für den jungen Gefangenen aus. Corradino wird von Eifersucht verzerrt, diese wiederum läßt die Gräfin vor Eifersucht erblassen, ist sie doch untrügliches Zeichen seiner Liebe für ihre Rivalin.

II. Akt

In der Umgebung des Schloßes, an einem ruhigen Plätzchen fern vom Schlachtgetümmel, beginnt Isidoro mit der Verfassung der militärischen Erlebnisse, indem er sich selbst als Held unglaublicher Taten feiert: gemäß seiner Aussage ist es die Muse der Dichtung selbst, die ihn zu fantasiereichen Erzählungen inspiriert. Raimondo tritt dazu, von seinen Männern im Kampf im Stich gelassen und ohne Hoffnung, seinen Sohn je wiederzusehen. Edoardo hingegen, im Glauben, dank der Fürsprache von Matilde auf freiem Fuß zu sein, ist vom tödlichen Ausgang des Gefechtes überzeugt und will seinem Vater in den Tod folgen. Als er plötzlich die Stimme seines Vaters hört, der ihn aus der Ferne ruft, erfüllt ihn ein unerträgliches Glücksgefühl. Leider erscheint aber Corradino, der beim Anblick von Edoardo in Wut gerät. Als er erfährt, daß dieser angeblich von Matilde selbst aus seinen Ketten befreit wurde, fühlt er sich verraten und sein Zorn richtet sich gegen Matilde. Inzwischen wartet Matilde im Schloß bange auf den Ausgang des Gefechts, während die Gräfin auf Rache sinnt: sie selbst hatte den Gefängniswärter bestochen und Edoardo auf freien Fuß gesetzt, um den Zorn Corradinos auf ihre schöne Rivalin zu lenken. Isidoro kehrt ins Schloß zurück,

erzählt den Frauen von seinen unglaublichen Heldentaten und seinem alleinigen Verdienst am siegreichen Ausgang des Gefechts. Ginardo und Aliprando sorgen für eine Richtigstellung der Wahrheit: in Wirklichkeit haben die Schützen Corradinos die Truppen Raimondos sofort in die Flucht geschlagen und Corradino ist allein im Wald verschunden, um seinen Gegner zum Zweikampf herauszufordern. Matilde verlangt, das sofort nach ihm gesucht werde, aber Trommelwirbel kündigt seine Rückkehr an. Corradino macht Matilde auf der Stelle für die Flucht Edoardos verantwortlich. Ihre Lage verschlechtert sich noch durch einen geheimnisvollen Brief, der ihre Anschrift trägt und von der Gräfin laut vorgelesen wird: es handelt sich um leidenschaftliche Dankesworte, die Edoardo an seine vermeintliche schöne Befreierin richtet. Die Gräfin braucht Matilde, die sich vergeblich verteidigt, nur noch des Verrats zu bezichtigen. In der allgemeinen Bestürzung und Verunsicherung scheint nur Corradino keine Zweifel zu haben: er gibt Isidoro den Befehl, Matilde in eine Schlucht in der Nähe des Schlosses zu stürzen. Dann zieht er sich zurück, um über seine Fehler nachzudenken: da es sich um ein weibliches Wesen handelt, hätte er von Anfang kein Vertrauen schenken dürfen... Isidoro tritt ein und unterbreitet dem wilden Schloßherren einen ausführlichen Bericht über die vollendete Mission. Die Gräfin fühlt sich endlich gerächt. Aber da erscheint Edoardo und enthüllt Corradino, daß er nicht von Matilde befreit wurde, sondern vom Wächter Udolfo, bestochen von der Gräfin, die sich auf diese Weise der Rivalin entledigen wollte. Die Nachricht stürzt Corradino in tiefste Verzweiflung. Von Gewissensbissen gepeinigt beschließt er, seiner Geliebten in den Tod zu folgen und sich in der Nacht vom gleichen Felsen in die Schlucht

zu stürzen. Ginardo und Aliprando versuchen, ihn von diesem Vorhaben abzuhalten, da erscheint Edoardo vor dem Schloß, an der Hand Matilde wie sie leibt und lebt: Isidoro hatte sie zwar getötet, aber nur «bildlich, im übertragenen Sinne, mit poetischer Freiheit». Corradino wirft sich zu ihren Füßen und fleht um Verzeihung. Matilde verlangt als Gegenleistung Herzensgüte und die Bereitschaft, sich mit Raimondo auszusöhnen. Was die Gräfin betrifft, wird schon der Anblick der lebendigen Matilde Strafe genug sein. Für Isidoro hingegen ist es Zeit, ein Hochzeitssonett zu verfassen. Während sich der Vorhang senkt, singt Matilde ein Loblied auf die Liebe und die Weiblichkeit.

Übersetzung Annamaria Spiechtig

Schema musicale

Sinfonia

ATTO PRIMO

- N. 1 Introduzione** Zitti: nessun qui v'è
(Coro, Ginardo, Egoldo, Aliprando)
[Recitativo] **Dopo l'Introduzione** Vanno via come il vento!
(Ginardo)
- N. 2 Cavatina Isidoro** *Intanto Armenia* - Nfra la famma
(Isidoro)
[Recitativo] **Dopo la Cavatina** [Isidoro] Oh! chitarella mia!
(Isidoro, Ginardo)
- N. 3 Quartetto** Alma rea!
(Corradino, Isidoro, Ginardo, Aliprando)
[Recitativo] **Dopo il Quartetto** Presto in carcere, alò!
(Ginardo, Isidoro, Corradino, Aliprando)
- N. 4 Recitativo** Eccomi e **Cavatina Edoardo** Piange il mio ciglio
(Edoardo, Corradino)
[Recitativo] **Dopo la Cavatina di Edoardo**
Se fra i paterni amplessi
(Corradino, Edoardo, Ginardo)
- N. 5 Duetto** [Matilde-Aliprando] Di capricci, di smorfiette
(Matilde, Aliprando)
[Recitativo] **Dopo il Duetto** [Matilde-Aliprando]
Sì, vezzosa Matilde
(Aliprando, Matilde, Ginardo)
- N. 6 Quintetto** Questa è la dea?
(Contessa, Matilde, Aliprando, Ginardo, Corradino)
[Recitativo] **Dopo il Quintetto** Alla Contessa d'Arco
(Contessa, Matilde, Ginardo, Corradino, Aliprando, Isidoro)
- N. 7 Finale Primo** Ah! capisco: non parlate
(Matilde, Corradino, Isidoro, Ginardo, Aliprando, Edoardo,
Rodrigo, Contessa, Coro)

ATTO SECONDO

[Recitativo] Basta nfi a cà
(Isidoro)

N. 8 Introduzione dell'Atto Secondo Di Corradino il nome
(Coro, Isidoro)

[Recitativo Dopo l'Introduzione dell'Atto Secondo]
Dove, o misero padre
(Raimondo)

N. 9 [Scena e Cavatina Edoardo] Sazia tu fossi alfine
(Edoardo, Raimondo)

[Recitativo Dopo l'Aria di Edoardo] Pur ti raggiunsi alfin...
(Corradino, Raimondo, Edoardo, Contessa, Matilde, Isidoro,
Ginardo, Aliprando)

N. 10 Sestetto E' palese il tradimento
(Contessa, Matilde, Corradino, Aliprando, Isidoro, Ginardo)
[Recitativo Dopo il Sestetto] Pietà! mi parli invano
(Corradino)

N. 11 Coro Mandare a morte
(Coro)

[Recitativo Dopo il Coro] Andate a' vostri alberghi
(Corradino, Contessa, Isidoro, Aliprando, Ginardo, Edoardo)

N. 12 [Duetto Edoardo-Corradino] Da cento smanie e cento
(Edoardo, Corradino)

[Recitativo Dopo il Duetto Edoardo-Corradino]

Nel mezzo del cammin

(Isidoro, Corradino, Aliprando, Raimondo, Ginardo, Edoardo,
Matilde)

N. 13 Scena e Rondò Matilde e Finale Secondo Matilde. Ebben?
(Corradino, Matilde, Edoardo, Aliprando, Ginardo, Raimondo,
Isidoro, Coro)



Libretto

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

Atto primo

Scena prima

Atrio Gotico d'un antico Castello; in fondo cancello di ferro aperto, che mette in un bosco; a destra in fondo Torre con porta praticabile, a sinistra, circa la metà, una branca di scale, che conduce nel Palazzo di Corradino. Trofei militari in marmo adornano l'Atrio, e due lapidi presentano scritto l'una:

A CHI ENTRA NON CHIAMATO
SARÀ IL CRANIO FRACASSATO.

E l'altra:

CHI TURBAR OSA LA QUIETE
QUI MORRÀ DI FAME E SETE.

Spunta il Sole.

*Villani, e Villanelle con canestri di frutta, ed erbaggi [ch'entrano pian piano] condotti da Egoldo, poi Ginar-
do dalla scala con un gran mazzo di chiavi in mano,
indi Aliprando.*

Coro

Zitti: nessun qui v'è:
Movere possiamo il piè
Con libertà.
Gli erbaggi qui posiam.
Guardiamo, sì, qui giriamo.
Di quà, di là.

Ginar- do

Questo è il castello inaccessibile,
Ove comanda quell'uom terribile,
Pazzo, pazzissimo, stravagantissimo,
Che mai dai sudditi veder si fa,
Che sempre armato, sempre accigliato,
Con brusca faccia tutti minaccia,
E mai non seppe cosa è pietà.

Egoldo e Coro

Oh! che ridicolo! Ah! ah! ah! ah!

Ginardo

E' un bel palazzo! che ve ne par?

Egoldo e Coro

Già che siam soli, vogliam guardare,
Minutamente tutto osservare.
Che belle cose! che rarità!

Aliprando

Chi va là?

[Coro ed Egoldo] aggruppandosi spaventati.

Egoldo e Coro

Misericordia!

Aliprando

Chi vi guida a queste mura?
Qui passeggia la paura,
Qui periglio è il respirar.
Se all'intorno voi leggete
Quella scritta sepolcrale,
Su la testa sentirete
Brontolarvi il temporale.
Dove regna Corradino
E' il sepolcro ognor vicino,
Meditate quel linguaggio,
Cominciate a palpar.

Egoldo e Coro

Siamo gente di villaggio,
Non sappiamo compitar!

Aliprando

(conduce i villani, e legge)

«A chi entra non chiamato
Sarà il cranio fracassato».

Egoldo e Coro

Bagattelle!

Aliprando

Non è niente.

V'è di peggio.

Egoldo e Coro

Eh! peggio ancor?

Aliprando

(leggendo come sopra)

Qui morrà di fame e sete».

Egoldo e Coro

Sete, e fame!

Aliprando

Non è niente.

V'è di peggio.

Egoldo e Coro

Eh! peggio ancor?

Aliprando

Il feroce Corradino

Odia il sesso femminino.

Egoldo e Coro

Veh! che bestia!

Aliprando

Belle, o brutte,

Se son donne, le odia tutte.

Coro

Tutte! tutte?

Aliprando

Sì signor.

E' un Leon, un Orco, un Diavolo,

Ha di ferro in petto il cor.

Egoldo e Coro

Ah! che freddo batticore!

Che paura, che tremore!

Questi frutti, e questi erbaggi,

Consueti nostri omaggi...

(esce un servo, che distribuisce delle monete ai villani, e reca al palazzo i canestri. S'ode una campana)

Che cos'è questa campana,

Che don, don facendo va?

Aliprando

Chi ha prudenza s'allontana,

Che il padrone scenderà.

Se viene il Cerbero fioccano i guai,

I cuor più intrepidi farà gelar;

E' della grandine peggiore assai,

Le teste in aria sa far saltar.

Egoldo e Coro

Pianin pianissimo, andiamo via,

Adesso aiutami, gambetta mia,

Or s'ha da correre, s'ha da volar.

I villani, e le villanelle in fretta partono con Egoldo.

Ginardo

Vanno via come il vento! eh! la paura
 Ai podagrosi ancor mette le penne!
(ad un suo subalterno, a cui consegna le chiavi)
 Ehi? Udolfo, Udolfo!... Visita ed osserva
 I nostri prigionieri.
 Colui, che venne ieri,
 Di Don Raimondo Lopez
 Unico figlio, io stesso
 Adesso osserverò. Brusche parole,
 Rumor di chiavistelli, brutte facce,
 Frasi orrende, minacce;
 Ma ciò ch'è il conchiudente,
 Far, per altro, che lor non manchi niente.

Udolfo s'inchina, e torna nel palazzo; Ginardo entra nella torre.

Scena seconda

Si ascolta un preludio di chitarra spagnuola ad uso degli improvvisatori, indi si ascolta da lontano Isidoro, e poi si vede dal bosco avanzarsi cantando nel Castello.

Isidoro

Intanto Armenia, nfra l'ombrese piante
D'antica serva, dal cavallo è storta,
Ne già cchiù regge il fren la man tremante
E mezza morta è già...: non mme ne importa!
 Nfra la famma, lo suono, e la sete
 Io nfra poco na mmummia addevento
 Pe me muorte so l'oro, e l'argiento;
 Manco a ramma mme pozzo spassà.
 Tunno Apollo! bellissimo nume!
 Perché mo sò sì barbari i fati
 Che i Poeti sò tutti spiantati?
 Maje non hanno pagnotte, o pietà?
 La miseria del volto patetico,
 Se conosce no quarto de miglio,
 Hanno sempe al comanno poetico
 Lo selluzzo, il sospir, lo sbadiglio.
 E na famma... che famm'eloquente!
 E a la sacca non hanno maje niente...
 Ma pò tutto alla fine del canto
 Gran resate, gran brave... e nfratanto
 Po dijuno... porzì se ne và.
 Ma mo stò Castellano
 Sarrà de larga mano
 E... anegro,
 Preparati a scialà.

Oh! chitarella mia! dolce lusinga
dell'appetito mio, ca la panza a le bote
se crede che sò porpette e maccarune,
e chelle sò poetiche canzone.
Apollo ch'è il nostro protettore
se dice ch'è Poeta, Cantore,
e Miedeco, e perzò, comm'a Poeta
mme fa stà sempe senza no callo,
comm'a Cantore mme fa jastemmà
li muorte de la mamma, e comm'a
Miedeco m'ordena doje dijete lo juorno.
A Napole n'aggio avuto maje bene,
e io aggio mmutato terreno.
Attaccaje la posta, e no poco a pede,
e no poco pe terra, e sonanno e cantanno
tant'aggio fatto che songo arrevato a Spagna,
e mme dice lo core ch'ha da sta ccà
la sorte mia poicchè nuje leggimmo ca
nel Cielo nce sò più Soli. Lo sole de Napole
m'è stato contrario, spero cca lo sole
de Spagna ch'è sole Cavalieros; cierto si è
che n'utile ne spero. Oltre di ciò io cca
nce sò benuto pe smaltì le mie mercie:
cca dentro porto tutto il mio archivio,
nce sò tutte le nove muse, sonetti,
epigrammi, distighi, madricali, canzonette,
che sò tanta tesore. Si scioscia Apollo
mme ne vao, signore. Aggio appurato ca
sto castellano, e ricco, allegro, e ogn'anno fa
lo spoglio de le doppie, le fracete, le ghietta,
e le bone se l'astipa, mme ne vorria
adunà quatto. L'aggio fatto no Sonetto,
e nce ho puosto dintò tutto chello che sapeva.
Jammo... ma che dice cca. *A chi entra non
chiamato sarà il cranio fracassato.* Na piccola
co lo limone. Aggio avuto la primma doppia
fraceta de scarto, e nc'è cchiù robba cca. *Chi
turbar osa la quiete, quì morrà di fame, e sete.*
Chesta auta è cchiù sapuretella.
Ne Isidò che facimmo?
Io diciarria fuimmo, e be ch'aspiette?
E' fatto: schitto chesso aggio de buono
Che quanno la paura mme lavora,
Mme faccio sette miglia dint'a n'ora.
*(nel fuggire s'incontra con Ginardo, e si volge fuggendo
dall'altro lato)*

Scena terza

Ginardo, e detto, indi Corradino, in fine Aliprando.

Ginardo

Chi sei tu?

Isidoro

(Oh mmalora! m'è benuto
N'Alifante de faccia.)

Ginardo

Oh uomo rovinato!
Oh uomo subbissato! sei venuto
Qui per morir?

Isidoro

Gnernò: non sò benuto
Pe chesso.

Ginardo

E ci sei giunto...
Guai se non sai fuggir.

Isidoro

E mo lo bide
Comme se fuje...

Ginardo

Non sei più a tempo. Ecco
Il fiero Corradin, che per ucciderti
Già la sua lancia ha messo in apparecchio.

Isidoro

Oh cuorio mio! salute, e lardo vecchio!

Nel momento che Isidoro tremando tenta di fuggire compare Corradino con quattro armigeri in cima della scala armato.

Corradino

Alma rea! perché t'involi?
Fuggi invano i sdegni miei...
L'ira mia provar tu dei,
E cadermi esangue al piede:
No, placarmi... no, calmarmi
Più possibile non è.

Isidoro

Io... Signor...

Corradino

Taci...

Ginardo

Taci...

Isidoro

Dir volea... che...

Corradino

Zitto.

Ginardo

Zitto.

Corradino

Il parlare anco è delitto
A chi viene innanzi a me.

Isidoro

(Tremmo tutto, aimmè! so fritto!
Chi mè dà no crapriolè?)

Ginardo

(Il decreto là stà scritto;
Più speranza no, non v'è.)

Corradino

Di: chi sei?

Isidoro

Don Isidoro.

Corradino

Nome molle, effemminato!

Isidoro

Cinquant'anne l'ho portato;
Si uscita vuol lo cagnarrò.

Corradino

Cosa fai?

Isidoro

Faccio il Poeta.
Ho il Parnaso scritto nfronte,
So il secunno Anacreonte.

Corradino

Ed a me chi ti mandò?

Isidoro

In tua lode a cantà vengo
Quà sonetto; o quà canzone...

Corradino

Io non soffro adulazione...

Isidoro

Le tue belle io vo cantà.

Corradino

(con eccesso di collera)

Le mie belle!

Ginardo

(Che dicesti!)

Isidoro

Le sue brutte...

Ginardo

(Testa addio!)

Corradino

(investendo Isidoro con la lancia)

Più non freno il furor mio...

Di mia man ti vo svenar.

Ginardo

*(Pagherai col sangue il fio
Del tuo stolto vaneggiar.)*

Isidoro

Ah! non date patrò mio,
N'auto pò vorria campà.

Corradino

Mori...

(in atto di vibrare il colpo)

Isidoro

Aspè...

Aliprando

(dalla scala)

Deh! V'arrestate!

Empio vanto è un cor feroce,
Suspendete il colpo atroce:
Vi sorrida in sen pietà.
Bella è l'ira in mezzo al campo
Degli acciari al vivo lampo;
Ma infierir contro un imbellev
Questa è troppo crudeltà.

Isidoro*(da sé)*

(E' portento si la scampo,
Vene il tuono doppo il lampo...
Sventurata la mia pelle,
Quante scarpe conciarrà!)

Corradino*(da sé)*

(A ragion di sdegno avvampo,
Tenta invan trovargli scampo,
Meditò quell'empio imbelle
Qualche nera iniquità.)

Ginardo*(da sé)*

(Ah! non so se trova scampo;
Viene il tuono appresso al lampo.
Sventurato quell'imbelle!
Qui sua vittima cadrà.)

Corradino

Dottor, guarda che ceffo?
(tirando a sé Aliprando e forzandolo ad osservare Isidoro)

E' un assassin, o spia.

Isidoro

Mo de fisionomia
Cca è meglio a non parlà.

Corradino

Cioè?

Ginardo

Cioè?

A due

Rispondi.

Isidoro

Conciosiacosachè:...
Nfra vuje, nfra lui, nfra me,
Cera de galantuommene
Cca non sapria trovà.

Corradino

Ribaldo!... Incatenatelo.

Un Armigero reca una catena, e la pone ad Isidoro.

Isidoro

Perduono...

Corradino

Non ascolto.
In carcere gittatelo.

Aliprando

Pietà!

Corradino

Pietà non v'è...
Di te, no, non mi fido;
Tu piangi, io me la rido.
(Chi sa qual nera insidia
Veniva a macchinar?
Con quella faccia squallida
Mi fece il cor gelar.)

Isidoro

(Credea dal mare infido
Lieto zompà nel lido;
Ma no scerocco fraceto
Già me risbalza in mar.)

Aliprando

(*ad Isidoro*)

Voi compassion mi fate,
No, no, non dubitate,
Ruggir, sfogar lasciatelo;
Io vi saprò salvar.

Ginardo

Andiam, marciam. Che fate?
Il passo accelerate,
In un profondo carcere
Venite a villeggiar.

[*brusco*]

Presto in carcere, alò!

Isidoro

Guè, non terare,
Ca non io so ciuccio; tutt'i galantuommene
Quanno vanno presone,
Vonn'i nzigetta, e chessa
No mme la può negà.

Corradino

Presto, in prigionie.

Isidoro

Aggio avuta la prima pensione.

Ginardo

L'ordine l'hai udito?

Isidoro

Mo, Don Cerbaro cane!

Si aggio da i presone,

Nce voglio ire col comodo mio:

Andiam mia chitarrella, e allegramente,

Ca si Orfeo pe sonare la sua lira

Avette il premio de restarce acciso.

Io pe sonare a te sarraggio mpiso.

(via fra gli Armigeri)

Aliprando

Prence, Matilde, giovanetta figlia

Dell'illustre Shabran, morto in battaglia,

E a voi raccomandata

Sul letto della gloria

Da quel figlio immortal della vittoria,

Vi domanda l'onor

Di venir nel Castello.

Corradino

Venga. Il Padre

Era un forte campion. Splendido alloggio

Tu le prepara, o mio Dottor; ma tremi

Di presentarsi a me senza un mio cenno.

Udisti?

Aliprando

Udii. (Stà pure allegro, o matto.

Se Matilde ha coraggio, il colpo è fatto.)

(esce dal Castello)

Ginardo

Prence, di Don Raimondo

Il figlio prigionier, quando sull'alba,

Come imponeste voi, lo visitai,

Immerso in largo pianto lo trovai.

Forse quel cor si cangia.

Corradino

A me lo guida.

(Ginardo apre la torre, e vi entra)

Alfin questo superbo,

Che osò per via di contrastarmi il passo,

Cadde ne' lacci miei: quel folle orgoglio

Pentito al piede io rimirar qui voglio.

Scena quarta

*Ginardo conduce Edoardo incatenato fuori della Torre,
lo lascia con Corradino indi entra nel Palazzo.*

Edoardo

Eccomi, e ognor lo stesso.

Corradino

E risolvesti?

Edoardo

Disprezzarti per sempre.

Corradino

Oh! quale ardire!

Edoardo

Qual delirio crudel!

Corradino

Sai, che son io
Il fatal cuor di ferro. E pur se vuoi,
Prostrarti al piede mio, cessar vedrai
Della tua schiavitù tutti gli affanni.

Edoardo

Ch'io mi abbassi con te!... Quanto t'inganni!

Piange il mio ciglio, è vero;

Ma per viltà non piange.

E' ver, son prigioniero;

Ma ti disprezzo ancor.

Che questa tua catena

Solo la man mi frena;

Ma non fa schiavo il cor.

D'un tenero padre

Pensando al dolore,

In lagrime il core

Sciogliendo si va.

No: vile non sono,

Non cerco perdono;

Sospira quest'alma

D'amor, di pietà.

Si peni, si palpiti,

Ma senza viltà.

Corradino

Se fra i paterni amplessi

Tu brami ritornar, la via t'è nota;

Chiamami vincitore un sol momento.

Edoardo

Non compro a questo prezzo il mio contento...
Tu vincitor, che armato
Di lorica, di scudo, in me vibrasti
La smisurata tua lancia, mentr'io
T'opposi il solo acciaio, e il petto mio?
Chi più grande di noi? Uomo feroce!
Tu parli di valor? Tu che mi sfidi
Per uno stolto dritto, ed hai nel seno
La sola crudeltà?

Corradino

Menti. Ginardo

(Ginardo accorre fa cenno ad un Armigero che tolga le catene ad Edoardo)

Togli que' ceppi. Dammi
Fede di Cavaliere, ed il Castello
Tua prigionie sarà, finché non vuoi
Prostrarti al domator di tanti eroi.

Edoardo

Del dono, che mi fai,
Abusar non saprò. Dal duolo oppresso
Piangerò il padre, e sarò ognor lo stesso.
(entra nel Castello)

Ginardo

Signor, del bosco per la via s'avanza
Matilde di Shabran col tuo Dottore.

Corradino

Fuggasi un sesso infido,
Che snerva la virtù. Sposo, danari
Io le darò. Del padre
Adempir vo' così l'ultima speme;
Ma femmina e valor non stanno insieme.
(entra nel Castello cogli Armigeri)

Ginardo

Fa pure il bell'umore
Fino che dorme Amore;
Ma se si sveglia, e ognun lo sa per pruova,
L'aver un cor di ferro a nulla giova.
(entra appresso a Corradino)

Scena quinta

*Magnifica ed antica Galleria nel Palazzo di Corradino
adorna di Statue di antichi Paladini. Porta in mezzo.
Matilde entrando con Aliprando.*

Matilde

Di capricci, di smorfiette,
Di sospiri, di graziette,
Di silenzi eloquentissimi,
Di artifici sublimissimi,
Quali Armida l'inventò,
O un Poeta li sognò,
Io ne ho tanta quantità...
Corradin si piegherà;
Al mio piè si prostrerà,
Piangerà, sospirerà...
Schiavo mio restar dovrà.

Aliprando

Di minaccie, di fierezze,
Di furori, di stranezze,
Di decreti bizzarissimi,
Di terrori orribilissimi,
Quali un orco l'inventò,
O un demonio li sognò,
Ei ne ha tanta quantità...
Corradin resisterà,
A crollar ci penserà,
Fremerà, s'infurierà...
E spavento vi farà.

Matilde

Ma tu ridere mi fai!

Aliprando

Quanto è fiero tu non sai.
Egli è un uom d'un'altra pasta.

Matilde

Io son donna e tanto basta.

Aliprando

Ah! ragazza! ci scommetto,
Che avrai molto da penar.

Matilde

Se riesce un colpetto
Voglio farlo sdrucigliar.
(passeggiando)
Qual ti sembro?...

Aliprando

Assai vezzosa.

Matilde

Il colore?

Aliprando

E' d'una rosa.

Matilde

I miei labbri?

Aliprando

Son rubini.

Matilde

E questi occhi?

Aliprando

Malandrini.

Matilde

Il mio piede?

Aliprando

Uh! benedetto!

Matilde

Il mio tutto?

Aliprando

Un Idoletto!

Matilde

Il sorriso?

Aliprando

Incantatore.

Matilde

Il mio pianto?

Aliprando

Spezza il core.

Matilde

E non basta?

Aliprando

Ancora no.

Ah! di ferro un core armato
La natura a lui formò.

Matilde

Medichetto mio garbato,
Ho un segreto, e vincerò.

Aliprando

Ah! di veder già parmi
Quel core all'ire avvezzo,
Armarsi di disprezzo,
Di collera avvampar.

(a Matilde)

Combatti, o mia guerriera,
T'affretta a trionfar.

Matilde

(da sé)

Ah! di veder già parmi
Quel core, all'ire avvezzo,
Vinto dal mio disprezzo,
D'amore sospirar.

(ad Aliprando)

Largo alla gran guerriera:
Io volo a trionfar.

Aliprando

Sì, vezzosa Matilde, a voi confido
Di Corradin la testa. A quel cervello
E l'Etna, e il Mongibello
Hanno prestati i fumi.
Stravaganti ha l'idee, pazzi i costumi.
Non sa che cosa è amore,
Recita da cannibale,
Vanta di bronzo il core;
Scolpita, o disegnata
Una femmina ancor gli dà molestia.

Matilde

Vale a dir che quest'uomo è una gran bestia.
Senz'amore! E ancor vive? E come fa?
Io per me non lo credo in verità.
Ma tu, caro Dottore,
Come reggesti mai con questo matto,
Giacché tale mi sembra al suo ritratto?

Aliprando

Dirò: parla, sospira e quasi sogna
Sempre guerre, battaglie, armi, ruine,
Furor, carnificine,
Inseguir, guerreggiar, porre in scompiglio
Popoli, e Nazioni
Per montagne, per valli, e boschi, e grotte,
Come sognava il quondam Don Chisciotte.
Ma se gli duol la testa,

Se prende un raffreddore,
Diventa un cagnolin, corre al Dottore.

Matilde
E allora?

Aliprando E allor profitto
Del felice momento,
E lo piego a mie voglie, o almen lo tento.
Adesso spero in te.

Matilde Vedrai.

Scena sesta
Ginardo e detti.

Ginardo Dottore,
Prevedo un grand'imbroglio.
Ferocissima in vista, e tutta orgoglio,
Vien la Contessa d'Arco. Ella ha saputo
Di Matilde l'arrivo.
Sputa veleno, e vuole
Vederla, strappazzarla,
Dal Castello cacciarla.

Matilde
A Matilde Shabran? Chi è mai costei?

Aliprando
E' una certa Contessa,
Biliosa per natura,
Cui fu promesso Corradino in sposo,
Per finire una guerra. Corradino
Dette l'assenso, e il ritirò all'istante
Per l'orrore invincibile
Al sesso femminile; e si conchiuse
Fra le famiglie allora, che in compenso
Non avrebbe altra donna egli sposata
Se non costei, ch'è matta e spiritata.

Matilde
Mentre a tutti si niega, a lei s'accorda
Franco l'ingresso?

Aliprando Corradino ciò crede
Disprezzo, e non favore.

Ginardo

[guardando dalla porta]

Venir la sento.

Aliprando

Pare un tuono di Marzo.

Ginardo

Non temete.

Aliprando

Ci son'io.

Ginardo

Ci son'io.

Matilde

Temer? perché?

Oh! venga pur, l'avrà da far con me.

Scena settima

La Contessa d'Arco, e detti, indi Corradino con sei Armigeri.

Contessa

(entrando, e guardando Matilde con disprezzo)

Questa è la Dea? Che aria!

Povera scioccarella!

Matilde

Piano: mi assorda il timpano!

Più bassa la favella.

Contessa

Guardatela, guardatela!

Oh che caricatura!

Matilde e Contessa

La fece la natura,

E poi se ne scordò.

Aliprando e Ginardo

Si guardano, minacciano!

Che ceffo! che figura!

E tengo gran paura

Che non finisca qua.

Contessa

Forse è colei, cui preme

Far la volata in su?

Matilde

Forse è colei, che teme
Precipitare in giù?

Contessa

Ah! ah! mi vien da ridere!

Matilde

Ma compassion mi fa.

Contessa e Matilde

La Venere del secolo,
Chi vuol vederla, è là...

Ginardo e Aliprando

(cercando di farle tacere, ma gridando ancor essi)

Per carità, politica;
O andate via di qua.
Pestatevi, graffiatevi;
Ma zitte per pietà!

Corradino

(entrando dal mezzo con seguito d'Armigeri, che rimangono in fondo)

Che strepito è mai questo?
Due femmine qui stanno?
Le leggi mie si sanno...
Chi mai le osò sprezzar?

Contessa

Sai Corradin, che t'amo,
Mi desti la tua fede,
Costei qua volse il piede,
Comincio a dubitar.

Corradino

(a Matilde fierissimo, con disprezzo)

Ehi! donna?

Matilde

Uomo! chi sei?

Corradino

Che altera!

Matilde

Che villano!
Deh, vieni a baciare la mano;
Mi devi corteggiar.

Corradino

(con rabbia)

Ginardo! Presto i ferri:
L'opprimi di catene.

Matilde

Buffon! non fate scene;
Venitevi a umiliar.

Corradino

A Corradin... Chi sei...

Matilde

(con energia, [ma non senza capriccio])

Son donna, e tutto ho detto.
Portatemi rispetto,
O ve la fo pagar!

Contessa

(E non la fa svenar?)

Ginardo e Aliprando

(S'imbrogia assai l'affar.)

Corradino

(E non mi so sdegnar?)

(con meraviglia di se stesso, guardandola sempre)

(Dallo stupore oppresso,
Ignoto incanto io provo,
Ricerco invan me stesso,
Me stesso in me non trovo:
Mi si trasforma l'anima,
Sento cangiarmi il cor.)

Ginardo, Aliprando e Matilde

(Dallo stupore oppresso
Ignoto incanto ei prova;
Ricerca invan se stesso,
Se stesso non ritrova:
Gli si trasforma l'anima,
Sente cangiarsi il cor.)

Contessa

(Da' miei sospetti oppressa,
Il mio furor rinnovo:
Cerco calmar me stessa,
Ma calma non ritrovo:
Sento che m'arde l'anima,
Ho mille furie in cor.)

(a Corradino)

Signor, men vado, o resto?

Corradino

(con [freddo] disprezzo)

Indifferente io sono.

(a Matilde)

Vieni a cercar perdono!

Matilde

Anzi tu il chiedi a me.

Corradino

A te?...

(a Ginardo)

Catene.

Ginardo

(per partire)

Io volo.

Corradino

T'arresta... sì... no...

Matilde

Andate...

[con tuono di leggerezza]

Venite, incatenate

La mano, il collo, il piè.

Contessa

Superba!

Ginardo

Audace!

Corradino

Zitti.

Aliprando

Troppo è l'ardir.

Corradino

Tacete.

(dopo aver pensato un istante consegnando Matilde ad Aliprando)

In guardia voi l'avrete:

Vita per vita io do.

Matilde

[sotto voce in modo che il Dottore la senta; mentre Corradino passeggia smanioso, e sospira]

(Che io fugga ha già timore.

L'amico già sta in gabbia;

In debole furore
 Già terminò la rabbia:
 Dà tempo, a poco, a poco
 S'accrescerà quel foco.
 Mi guarda di soppiatto...
 Sospira come un matto...
 Oh! quanto è mai ridicolo!
 Amor già lo molesta,
 Amore il cor gli rosica,
 Amor gli fa la festa.
 Tenetelo, legatelo,
 O ai pazzi se ne va.)

Corradino

(Più non intendo affatto,
 Sospiro come un matto:
 M'oscillano le arterie,
 Mi rotola la testa;
 Mi sento in petto un mantice,
 Nel sangue una tempesta;
 E sottosopra il cerebro
 Cosa pensar non sa.)

Ginardo ed Aliprando

(La guarda di soppiatto,
 Sospira come un matto,
 La vampa del Vesuvio
 Gli bolle nella testa...
 Nel petto tiene un timpano,
 Che batte, e non s'arresta:
 Trema, vacilla, e palpita,
 E a sdrucchiolar sen va.)

Contessa

(La gelosia mi lacera,
 Ma il cor vendetta avrà!)

Corradino parte con gli Armigeri [seguito da Aliprando].

Scena ottava

Matilde, Contessa e Ginardo.

Contessa

Alla Contessa d'Arco un tale oltraggio!
 Ombre degli avi miei! deh m'ispirate
 Contra questa donnetta
 Strepitosa, tremenda aspra vendetta.

Matilde

Non incomodi gli avi,
Mia vezzosa fanciulla;
Che tanto non fa nulla, ci vuol altro
Che gente morta ad ottener vittoria,
Io sto nel campo, e mia sarà la gloria.

Ginardo

Prudenza, per pietà!

Contessa

Io di prudenza

Sono il vero modello. Addio, sguaiata!

(parte)

Matilde

Malizia, fatti onore!

(parte)

Ginardo

Oh! che giornata!

(parte)

Scena nona

Corradino [pensoso] con Armigeri, poi Aliprando.

Corradino

Corradino dov'è? Come in un punto
Il mio cor si cangiò? Di vena in vena
Serpeggiando mi va rapido, immenso
Un torrente di foco!
Il medico dov'è? che a tanto ardore
Resistere io non so.

Aliprando

Son qua, Signore.

Corradino

[gli fa toccare il polso, ed il cuor]

Senti qua... senti qua... tutte le arterie
Mi rimbalzano in petto...
Spiegati, dimmi presto:
Come si chiama il male,
Che mi scese nel core?

Aliprando

E' il terror dei mortali, è il mal di amore.

Corradino

Di amore! è un male ignoto
Finor per me! qual farmaco guarisce
Questo mal, che dà al cor diletto e tedio?

Aliprando

Quest'è l'unico mal senza rimedio.

Corradino

Vanne, se tu un tal mal guarir non puoi.

Aliprando

(Ha la febbre il leon; meglio per noi.)
(*via*)

Corradino

Amor! non è possibile! sarebbe
Un qualche sortilegio? E chi potrebbe
Essere il negromante? il mio sospetto
Cade sopra colui, che ho qui arrestato:
Olà! a me si rechi
Subito il prigionier poc'anzi giunto,
(*viano gli Armigeri*)
Egli è il reo, il mio cor ben se n'avvide
Alla fisionomia! Prima di lui
Io stava ben tranquillo, e nel vederlo
Appena nacque in me questo gran foco!
Misero lui! la pagherà fra poco.

Scena decima

Isidoro fra gli Armigeri, e detto.

Isidoro

(Che sarà sta chiamata?
Cca sta Nigrone! io temo, che in barchetta
Stò Signò Sautanasso
Co Caronte manna mme vorrà a spasso!)

Corradino

Facciamogli un buon viso.
(*lo guarda ridendo*)

Isidoro

(Uh! che d'è? ride Marzo?
Risponnimmolo pè le consonanze.)
(*fa lo stesso*)

Corradino

(Ah birbol!... ma si finga.)

Isidoro

(A nfi a mo si va bene.)

Corradino

Dimmi, o caro,
Che uom sei tu? ma bada a dirmi il vero.

Isidoro

Sono un uomo, che incanto il mondo intero.

Corradino

Incanto! (Ah! mago indegno!)
Sei dunque un fattucchier?

Isidoro

Na cosa simile,
Che abbiàm l'abilità noi Poetoni
Fa in un sonetto, pè no tornesiello,
Diventà eroe no solachianiello;
O pur satirizzanno
Sapimmo fare allo contrario poi
Solachianielle diventar gli eroi.

Corradino

(Io non l'intendo!) Or dimmi, a quale oggetto
Tu ti sei qui introdotto?

Isidoro

Avendo inteso
Voceteà pè Spagna
Le vostre glorie, un mio parto poetico
Presentarvi volea di buona voglia,
Che io l'ho partorito a primma doglia.

Corradino

(Oh assassino!) Sentiamolo. (Pian piano
Ei confessa il suo fallo.)

Isidoro

So lesto, eccolo cca, (mo so a cavallo!)
(legge)
*Si quanno a Spagna lo Goto, e lo Moro
Facetten'afferrà lo tremmoliccio,
Te fuss'aunito tu co lo gran Ciccio,
Che boleano piglià? li muorte lloro!*

Corradino

Chi è questo gran Ciccio?

Isidoro

Comme e tu non saje
Chi è lo gran Ciccio? Chillo che a Valenza
Vincette na battaglia doppo muorto.

Corradino

Ah! il gran Rodrigo Diez de Vian?
E si dice il gran Cid, non il gran Ciccio,
Perché Cid in lingua Araba
Vuol dir Signore, e i Mori
Lo chiamaron gran Cid.

Isidoro

Già; ma io,
Pe non perder la rima, lo gran Cid
L'ho fatto addeventare lo si Ciccio.

Corradino

Seguita.

Isidoro

Ecco ccà!

*E a chi a Granata fice lo lavoro,
Ch'a lengua nosta se chiamma pasticcio;
Tu l'avrisse ammaccato lo pelliccio,
Colle tremende tue corna di Toro.*

Corradino

A me corna di Toro?

Isidoro

Gnernò a buje; se ntenne pè l'esercito
Che fa no corno destro,
E no corno sinistro.

Corradino

Appresso.

Isidoro

E' lesto,

*E si be voscellenza è na Carogna,
Alarico avria perza la Campagna,
Na meuza avè potea, no Catalogna.*

Corradino

Che cosa è la Carogna? che sono io?

Isidoro

N'ogna cara. Videlicet,
Ca valeva cchiù n'ogna de sta mano,
Che l'esercito sujo Goto, ed Alano.

Corradino

Su alla conclusione.

Isidoro

Eccola ccà!

*O grande, o vera Coccozza di Spagna!**A lo Poeta tujo, si non si nzogna,**Dalle dobloni assaje, vino, e lasagna.*

Che ve pare? Songh'ommo? avite ntiso,

Che foco?

Corradino

Sì, l'ho inteso

E lo sento.

Isidoro

(Uh! che gusto! aggio fatto

Le mie fortune!)

Corradino

Pessimo stregone!

O toglimi dal petto

Quest'orribile incendio, o in quest'istante

Vivo farò bruciarti a me davante.

Isidoro

Comme dicite?

Corradino

Dimmi,

Da chi mi viene il colpo?

E come l'hai compito?

Udisti?

Isidoro

Udii: ma no v'aggio capito.

Corradino

Ancor resisti?

Isidoro

Io non resisto.

Corradino

E dunque

Ti spiega.

Isidoro

Ma che cosa?

Corradino

Non farmi adesso il pazzo.

Isidoro

(Non saccio, si io, o isso!)

Corradino

Alò guardie, venite.
(*vengono gli Armigeri*)
E adesso a me davante
Uccidete quest'empio negromante.

Isidoro

Signò... misericordia!...
Chi è nigromante?

Corradino

Presto,
Guariscimi, o sei morto.

Isidoro

(Oh vi, chi mma cecato!)

Corradino

Uccidetelo.

Isidoro

Chià... mo ve guarisco...
Che male avite?

Corradino

Il mal d'amore.

Isidoro

Male nce vole lo Chirurgo... E a chisso

Corradino

In pezzi
Sia fatto alò quel Ciummatore astuto.

Isidoro

Parce! pietà! misericordia! ajuto!

Scena undicesima

Ginardo e detti, indi Matilde.

Ginardo

Matilde di Shabran chiede parlarvi.

Corradino

Venga Matilde, io altro non desio.

Isidoro

(Acqua de Maggio pe lo cuorio mio!)

Matilde*[avanzandosi tremante, e piangente; ma non senza un poco di vezzo]*

Signor, vi offesi: è ver. Sul ciglio espresso

Vedete il mio dolor.

Corradino

Tu piangi?

Matilde

E come

Il mio pianto frenar? l'anima mia
Sognò un sorriso... un nettare, un incanto,
Ma l'orfanella di Shabran... Matilde,
E' degna di pietà... fu tutto un sogno!**Corradino**

E che sognasti?

Matilde

Ah! no.

Corradino

Lo voglio: parla.

Isidoro*(Mme la vorria allippà.)***Matilde**

L'armi, i trofei

Gli Armigeri, la stessa
Aria marzial, che qui si spira in petto,
M'infiammarono il cor; ti vidi... Ah mai
Non t'avessi veduto
Caro oggetto, e fatal! Altezza! ah! no...
Non vi sdegnate, è degli Dei la colpa,
Che v'impressero in volto
Un non so che di grande, che rapisce
Che seduce e inamora... Ah! che mai dissi?**Corradino**

Ah! siegui...

Matilde

No: non posso

(Casca.) Per sempre addio. Fu tutto un sogno.**Corradino**

No: fermati. Ginardo...

Costui cosa fa qui?

[nel volgersi fissa gli occhi in Isidoro]

Isidoro

Stò smoccolanno.

Corradino
Torni in carcere.

Ginardo
[chiamando]

Guardie!

Corradino
E lo vigila tu.

Va tu stesso,

Ginardo
Or dunque andiamo.
[piano ad Isidoro]

(Restiamo ad osservar. Ah cuor di ferro!
Ti veggo in brutto intrico.)

Isidoro
[piano a Ginardo]
(Vorrà no poco spezzolià l'amico.)
(restano celati [dietro le colonne])

Scena dodicesima
Corradino, Matilde, e detti celati.

Corradino
(Decidersi bisogna,
Congedarla convien. Ogni suo detto
Di cento, e cento spade
Mi penetra assai più.)

Matilde
[da sé ridendo di furto]
(Povero sciocco!
In men d'un quarto d'ora
Ti voglio giù.)

Corradino
(tremante)
Matilde?
(Ah mi manca il coraggio!)

Isidoro
[sottovoce con pietà caricata]
(Poverommo!
Cuottum est zoffrittibus.)

Ginardo

(ad Isidoro [ponendogli la mano alla bocca])
(Zitto!)

Corradino

[confuso, ed agitato]

Voi... cioè voglio dir... che stato orrendo!

Matilde

[con finto eccesso di disperazione]

No no, tacete; intendo, intendo.

Ah! capisco: non parlate.

Tutto intesi, che farò?

Muto ancor mi fulminate?

Voi volete? io partirò.

Corradino

(ondeggiando fra il volere e non volere)

Non partir... vanne... vola...

Parti... non partir... arresta il piè!

(Ah! se resta, il cor m'invola!)

Corri, fuggi, via da me!

Isidoro

(Tre ferrare chillo core

Già lle stanno a martellà!)

Ginardo

(Ma il martello dell'amore

Farà il cuore in due spezzar.)

Matilde

Dunque addio. Per sempre addio...

Gel di morte il cor mi serra!

(bacia piangendo la mano a Corradino)

Questa man, che i forti atterra,

Del mio pianto vo' bagnar.

Corradino

Ciel! Tu piangi?... Tu! che ascolto!

Non partir... Ah no: t'arresta...

L'alma, il senno, il cor, la testa

Io mi sento ribaltar!

Isidoro

(Comm'abbotta, ma nfratanto

No lo vedo maje schiattà.)

Ginardo

(Resta infranto da quel pianto,

Già vicino è ad impazzar.)

Isidoro

(Comm'abbotta, ma nfratanto
No lo vedo maje schiattà.)

Corradino

Di quel pianto, al nuovo incanto
Sento l'alma a sfavillar.

Matilde

Del mio pianto, al nuovo incanto
E' vicino ad impazzar.

Corradino

Cara, quel tuo sembiante
L'alma mi mette in foco.

Matilde

Voi siete principiante,
Pazienza, a poco, a poco.

Corradino

Ma...

Matilde

Con la spada, e l'asta
Parlar d'amor mi vuoi?

Corradino

Un sol tuo cenno basta;
Amano ancor gli eroi.

Matilde

Scostati, se mi tocchi
Quel ferro orror mi fa!

Corradino

E ben si toglierà.
(getta lo scudo)

Matilde

Tu vuoi cavarmi gli occhi.
Con quelle penne là?

Corradino

(getta l'elmo)
Levato è l'elmo già.

Isidoro

(Madamma porzì n'aquila
Se saparria spennà.)

Ginardo

(Signori? chi vuol trappole,
Lo spacchio eccolo qua.)

Corradino

Mercè ti chiedo o cara.

Isidoro e Ginardo

(Già marcia di galoppo!)

Matilde

Prima ad amarmi impara,
Pretendo, e non è troppo.

Corradino

Debellerò Provincie,
Farò sparir gli eserciti...

Matilde

Questo per me non fa.
Amor io voglio, amore
Clemenza, e umanità.

Corradino

Parla, ed avrai, lo giuro...
Dammi la man.

Matilde

Ma piano.
Le donne... altrui la mano
Non usan dar così.

Corradino

Come?

Matilde

Che so...

Isidoro

(Che borpa!)

Ginardo

(Che volpe!)

Corradino

Spiegati...

Matilde

Non saprei...

Corradino

Ma forse...

Matilde

(montando sullo scudo e sull'asta)
A piedi miei...

Corradino

(si precipita a' piedi di Matilde, che lo contempla e lo rialza)

A' piedi tuoi son già.

Matilde

Matilde tua sarà.

A due

Piacere egual gli Dei
Non ponno immaginar.
L'anima mia tu sei,
Te sola io voglio amar.

Isidoro

(E' sfatto, e cchiù che sfatto
Amor nce la sonò.
Si rido chiano, no, no,
Chi tenere se pò?)

Ginardo

(Io rido come un matto;
L'amico sdrucchiolò.
Se rido piano, no,
Frenarmi più non so.)

Scena tredicesima

Aliprando e detti.

Si ascolta una campana a martello, ed un improvviso rullo di tamburro.

Corradino

Qual fragor?

Aliprando

Signor! (Che vedo!
(osservando le armi di Corradino a terra)
Fece il recipe l'effetto.)

Corradino

Parla: dimmi...

Aliprando

([stupito, e] meravigliato)

(A me non credo.)

Corradino

Via ti sbriga: vuoi parlar?

Aliprando

Ah! Signor, Signor, correte,
D'Edoardo viene il padre,
Alla testa delle squadre
Il suo figlio a ricercar.

Corradino

Il suo figlio ei ricerca? Oh folle!

Aliprando

Egli a piedi è già del colle.

Corradino

E gli Armigeri?

Aliprando

Son pronti.

Corradino

Saprò i stolti far tremar.

Matilde

Di mia man ti voglio armar.

Aliprando

[da sé]

(Come mai lo fé cascar!)

(partono)

Scena ultima

Atrio del Castello.

S'ode il suono d'una marcia guerresca, e nel momento che Edoardo si aggira smanioso per la scena, escono gli Armigeri in armi, marciando in silenzio, e si schierano in fondo guidati da Rodrigo, indi cantano:

Edoardo

Smarrito, dubbioso, al suono di guerra
Sospiro, e non oso richieder perché.
M'agghiaccia, m'atterra un freddo sospetto,
Mi palpita il petto, vacilla il mio piè.

Rodrigo e Coro

Marciamo, marciamo, gli scudi battiamo.
Si vada, si corra, si voli a pugnar.
Nel cor de' superbi s'immerga la spada.
Si corra, si vada nel campo a trionfar.

Edoardo

Ma dite?...

Rodrigo e Coro

Si corra...

Edoardo

Parlate.

Rodrigo e Coro

Marciamo...

Edoardo

Sentite.

Rodrigo e Coro

Battiamo.

Edoardo

Andate?

Rodrigo e Coro

Andiamo a pugar.

Edoardo

Mi sento gelar.

Dal Castello escono Corradino seguito da Matilde, Ginardo, e Aliprando in mezzo a' quali Isidoro con bandiera in mano, e chitarra dietro le spalle, ed al fianco rotolo di carte, e calamjo; poi la Contessa.

Ginardo

Altezza, guardate.

Aliprando

Venir lo lasciate.

A due

(ad Isidoro)

Poeta di Corte ei fatto s'è già.

Isidoro

Al grande Isidoro, nel rischio crudele
Co gamme fedele seguirvi potrà.

Per scriver la storia, le fughe, le rotte
Le chiaje, le botte, cantanno verrà.

Contessa

(con ismania a Corradino)

Ah! Prence! che pena! col pianto sul ciglio
Di Marte il periglio gelare mi fa.

Corradino*(alla Contessa)*

Tu cessa!

(ad Isidoro)

Tu vieni!

(alla Contessa)

Che noia!

(a Matilde)

Mia vita!

(scorgendo Edoardo)

Oh gioia infinita! tuo padre cadrà.

Edoardo

Mio padre! Deh lascia ch'io voli al suo fianco;

M'opprime l'ambascia, mi sento mancar!

Matilde*(con interesse innocente)*

Quel pianto deh mira...

Corradino*(con trasporto geloso)*

Infida! tu l'ami?

Matilde

Il padre sospira.

Corradino

Mi fai sospettar.

Contessa*(Geloso sospira! Mi vò vendicar.)***Corradino e tutti gli altri***(Oh come mai quest' anima
quell'**Sfavilla in un momento!**Tutta in tempesta l'agita**L'idea d'un tradimento**Di vena in vena sentomi,
sentesi,**Che si dirama un fuoco,**E tutto a poco, a poco**Mi**Gli sembra in fiamme andar!)***Matilde***(pone l'elmo, lo scudo e la spada a Corradino, e gli dà la
lancia)*

Vanne, pugna; trionfante ritorna,

Ma ricordati d'essere umano;

T'armo io stessa di propria mia mano,

E se vuoi volo al campo con te.

Corradino

(a Matilde)

Tu qui resta, disponi, comanda,
(Guai per te se tradirmi pensasti:
Sai chi sono, ci pensa, e ti basti.)

(ad Edoardo)

Alla Torre riporta il tuo piè.

Contessa

(Egli l'ama, vendetta m'accende.)

Matilde

(Gelosia lo divora, e ne tremo.)

Edoardo

(Forse è il padre de' giorni all'estremo!)

Corradino, Contessa, Matilde ed Edoardo

(Gelo, avvampo: non sono più in me.
Come allor che dall'erte pendici
Gorgogliando vien l'onda giù a basso
Mal s'oppone a quell'impeto un sasso
Che travolto, aggirato in un vortice
Rotolando precipita giù.
Alla piena d'affanni, di smanie,
Il cervello smarrito s'aggira,
Salta, sviene, s'infuria, delira
Calma cerca, più calma non ha.
Che si tarda? Si voli al cimento
Il ^{mio} sdegno più freno non ha.
Trabalzato qual polvere al vento
La mia testa più posa non ha.

Isidoro

(animando i soldati, e facendoli porre in ordine di mar-
cia per andare alla battaglia)

Dritti, lesti, da bravi, coraggio!
Che fra i sassi s'arriv' alla gloria.
Comme canta il cantore de Maggio
Canta voglio la vostra vittoria,
Patatim patatam patatum!
A menare mo ogn'uno sia pronto;
Sia la mano pesante, e sdegnosa,
De le gamme però fate conto,
Lo morire sia l'urdema cosa,
Ca li muorte non campano cchiù.
Patatim patatam patatum!

Atto secondo

Scena prima

Vasta campagna sparsa d'alberi. Da un lato grand'albero fra di cui rami.

D. Isidoro scrivendo, poi Coro d'Armigeri e Contadini.

Isidoro

Basta nfi a cà: ho scritto meza gloria
Delle mie guapparie, l'auta meza
Me la tengo stipata
Pe bedè a che se mette sta jornata.
Ogge, da che so nato,
Io me ne so addonato
Ca songo no grann'ommo, degno figlio
Di doppio genitor, due padri a parte
Mi posero alla luce, Apollo, e Marte.
E Achille, e il Tamerlano
Che poteano fa cchiù? so sciuto illeso
Da la battaglia, e aggio obbricazione
A sta gamba prudente,
Che lo fuì se l'ha mparato a mente.
Vi ca pe no Poeta
E' na gran bella cosa
Sfidare in versi, e po fuire in prosa.
Ma sento venì gente!
Avesse quacch'assalto a l'improvviso!
Temo aimmè! che non sia
Sta campagna fatal la tomba mia!
Cca sto ben trincerato...
E che buò trincerà? Oh! gran carrera
Di paura, e timor unica figlia,
Scenno, o no? che ho da fa? deh mi consiglia!
Ma zitto! so li nuoste! Eh! già il mio sangue
Steva a piede de guerra,
E bè lo dico serio,
Ca mo chessa campagna
La facea addeventà no cimiterio.

Coro

Di Corradino il nome
Per ogni suol rimbomba,
Del nostro eroe, la tromba
Ne sparga il gran valor.

Isidoro

Che Corradino! un corno:
Io sol mi feci sotta
E na mia sola botta
Seimila ne sballò.
E, ad ogni rea memoria,
La bellicosa istoria,
Per tramondarla ai posteri,
Scrivenno mme sto mo.

Coro

Evviva il nostro storico,
Che grande dir si può.

Isidoro

Attenti, e zitto, alò.

(legge)

*Nel dì del mese eccetera
Dell'anno correntone
Don Isidor Pallottola
Trovossi in azione,
E co pugnale, e sciabola
N'esercito tritò.*

Coro

Oh! farfalloni! oh iperbole,
Che mai non s'ascoltò!

Isidoro

E chesse songo vallane,
Il forte vi dirò.

(legge)

*De fronte corre, e attacca
Po la cavalleria;
E sguarra, e sbenta, e sciacca.
Chi fuje pe n'auta via...
E fu na maraviglia,
Che n'tra boscaglie, e valle,
Di mille, e cchiù cavalle
Lui solo nce restò.*

Coro

Una battaglia eguale
Chi mai si ricordò?

Isidoro

E chesso è manco sale,
La jonta vene mo.

(legge)

*Da i colpi miei storditi
In mezzo al dongo, e damme,
I morti, ed i feriti
Fujevano senza gamme,
Le cape, che bolavano,
Da cielo mme chiamavano,
Cercannome pietà.
Ed il sicco de singolo
Po se continuerà.*

Coro

Ma ciò non si può credere,
E mai si crederà.

Isidoro

Mo ve lo faccio io credere
E statem'ascoltà.
Le penne de j Poeti
So spade assai diverse,
Gli eserciti completi
Disfanno co duje vierze;
Apollo, il nostro Cuonsolo,
Nce dà sto privilegio,
De fa papocchie a tommola
Stampà pe berità.

Coro

Evviva veramente,
Evviva il gran Poeta,
Che a fronte sempre lieta,
Il ver mai dir non sa!

Isidoro

E chesso porzi è niente;
La musa si se sceta,
Ve jetta sto Poeta
Pallune n'quantità.

(viano)

Scena seconda

Raimondo solo.

Raimondo

Dove, o misero padre, e quando speri
Più tuo figlio abbracciar? quando avran calma
Tanti palpiti atroci

Che ti squarciano il cor? Io vincitore
 Quasi del mio nemico, abbandonato
 All'istante da' miei,
 Il mio scampo da lui cercar dovei!
 Ovunque volgo il passo
 Vo incontro al mio periglio!
 Ma dal paterno amor vinto mi chiamo,
 E assai più di mia vita il figlio io bramo.
(via)

Scena terza

Edoardo, poi Raimondo.

Edoardo

Sazia tu fossi alfine
 Revolubil fortuna! ho posta ormai
 La mia man nel tuo crine: i lacci miei
 Ecco infranti già sono.
 A te deggio Matilde un sì bel dono.
 Genitor infelice! ah da te lungi,
 Che giova a me la vita?
 Inutil arma è il pianto...
 E il padre mio... perduto ho intanto!
 Ah! perché, perché la morte
 Non ascolta i pianti miei?
 Nella tomba io troverei
 Ogni mia felicità.
 La speranza m'abbandona,
 Più non vedo che periglio.
 E il pensar che io son figlio...
(gridando per eccesso di dolore)

Raimondo

(di dentro)
 Figlio!

Edoardo

Padre! sogno?... o sento!
 Forse!... ah come il cor s'inganna!
 Padre!

Raimondo

(come sopra)
 Figlio!

Edoardo

Qual momento!
 Che cosa? D...
 An se ancora un'altra volta
 Ei ritorna al dolce amplesso,

Io morirò di gioia oppresso,
Così morte orror non ha.

Scena quarta

Corradino, Raimondo, e detto.

Corradino

Pur ti raggiunsi al fin...

Raimondo

Cosa pretendi?

Corradino

Teco battermi a sol... ma chi qui vedo?

Edoardo

Contro te un'alma di furore accesa,
Che prendere per lui saprà l'impresa.

Corradino

Oh rabbia! oh tradimento!
Tu come in libertà?

Edoardo

Opera fu tutta
Della bella Matilde...

Corradino

Di Matilde?

Edoardo

Sì appunto

Di quell'alma gentil, ch'è tutta amore:
Ella fu che involommi al tuo furore.

Corradino

Ah! perfida! ah! fallace!
Tutto il foco d'averno
Io mi sento nel sen... ma però tremi
L'empia che mi tradì: tutto fra poco
Nel sangue suo s'estinguerà il mio foco.
(*via*)

Raimondo

Frema il crudel, la rabbia lo divora.

Edoardo

Raimondo

Il Ciel sarà per lei; su andiamo o figlio.
(viano)

Scena quinta

Galleria nel Castello di Corradino.

La Contessa, indi Matilde, in seguito Isidoro, Ginardo e Aliprando.

Contessa

Edoardo fuggì; l'oro sedusse
Il facile Custode; qui signora
Era solo Matilde, e su di lei
Il sospetto cadrà; di Corradino
L'alma conosco ed il furor; fra poco
Vendicata sarò.

Matilde

Né alcun ritorna!
Ah mi palpita il cor!

Contessa

(Ecco colei...
Oh! quanti fumi! due minuti, e forse
Il fumo passerà.)

Isidoro

Ma che battaglia!
Chella de Troja frijetella, e chella
De Serse a Salamina, che si cassa,
Ch'a chessa non po sta manco a bajassa.

Matilde

Dicci tutto il successo.

Isidoro

E che te voglio dì? guaje pe tutte,
S'io n'arrevav'atttempo,
E mettea n'attoppaglio a la sconfitta...
Ma ch'aggio fatto ne? ottantamilia
Me n'aggio pazziate
A lo primmo appetito;
Senza lo riesto po che n'è seguito.

Contessa

Ma sentiam.

Matilde

Dì, ti prego.

Isidoro

Ecco ccà tutto lo fatto d'arme in breve.
Nell'arrivare che fece io al campo de battaglia,
vedette ca le colonne noste piegavano,
e l'armata era rotta, ed io doveva mettere pezze.
E' necessario che mme metto io a la testa.
Li nnemmice, che bedetteno ca io era io,
accomenzajeno a fa tutti le facce gialle,
e verde, pensanno a casi lloro.
E al comparir del Palladin di Francia
Dan segni i mori alle future angosce.
Volevano battere la ritirata, e che buò reterà?
Mme mengo mmiezo, e perché una spata
non bastava, mme ne piglio n'auta a st'auta
mano. Co chesta deva de taglio, e nne faceva
ire nterra cinco, è sette a la vota.
De punta pò co chest'auta comme tirava
na botta nne nfelava dudece, quinnece.
Quanno pò vedette ca no nce ne stevano
cchiù mme passaje la marziale sboria,
E dicette è già mia la siè Vettoria.

Contessa

Troppo valor!

Isidoro

E ca che te credive?
Io songo buono buono,
Songh'umile co tutte, e tutto cedo;
Ma quanno serro l'uocchie, non ce vedo.

Matilde

Ed a voi nessun colpo
Vi giunse mai?

Isidoro

Gnernò: che bolea giungere?
Si a comme s'avanzava lo nemmico
Io redrocedeva
A passo de minueto,
E me so a quatto piede acquarterato
Dint'a no forno, e po l'aggio amarrato.

Contessa e Matilde

E Corradino?

Isidoro

E che ne saccio? dinto
A chelle botte trova Corradino!
Io credo, si a chest'ora
Muorto non è, ca sarrà vivo ancora.

Matilde

Morto! che dici?

Isidoro

Muorto! (meglio a isso,
Ch'a lo figlio de padremo.)

Ginardo

Siam qui, belle ragazze.

Aliprando

L'inimico

Ci vide, e s'involò; ma il nostro Eroe
Volle solo inoltrarsi
Nella foresta per trovar Raimondo,
E sfidarlo a duello.

Matilde

E lo lasciate?

Aliprando

Severo è Corradin. Vicino è il bosco,
Lo credea già tornato.

Matilde

Che incertezza crudel! qualche avventura
A me predice il cor!

Isidoro

(Troppa premura.

Madamma, a comme parlano le carte,
Vò Corradinià!)

Matilde

Ah! per pietà correte...

Ite in traccia di lui. Finché nol vedo

Ah! no: non so s'io viva...

(si sente un forte rullo di tamburro)

Aliprando

Calmatevi, Matilde; egli già arriva.

Scena sesta

Detti, Corradino con quattro Armigeri.

Corradino

[tutti gli si affollano intorno, ed egli con un gesto risoluto li allontana]

Qui Edoardo. Va, Ginardo, vola;

Qui lo voglio all'istante.

Contessa

(Par che tutto già sappia!)

Matilde

Il suo sembiante,
Che tranquillo non è mi dice il core.

Aliprando

Concentrato così, che mai sarà?

Isidoro

Te mmocco a primmo aspetto
Chesso poco de zuccaro a panetto:
*[cava un foglio, lo spiega e segue leggendo, Corradino
che passeggia smanioso, e taciturno]*
A Sua Maestà spaventevolissima
Corradin cuor di ferro.
Per la vittoriosa vittoria in cui il vincitor
Vinse i vinci.
Sonetto Romantico.
*Allo tarappattà de li tammurre,
E al cicchicciacche de sparà rotelle
Li nnemmice se mesere l'ascelle,
E se misero a fa lo curre curre.
E...*

Corradino

Zitto!

Isidoro

(L'è piaciuto,
Mo aggio assicurata la pensione!)
[piegando il foglio]

Ginardo

[tornando]
Altezza... la prigione sta aperta,
Il Custode è fuggito.
Edoardo non v'è.

Aliprando

(Che sento!)

Matilde

E come!

Contessa

(Oh gioia immensa!) E l'empio autor di questa
Trama infernal, chi sarà mai?

Isidoro

(Nge vedo
Già mazzate pe tutte, e nfra sti tutte
Nge sarraggio pur io! pe sfui chesto
Va trova n'auto forno lesto lesto.)

Corradino

Bella Matilde, voi,
Di questo avvenimento
Cosa ne dite?

Isidoro

(Buono; la tropea
Va piglianno da llà.)

Matilde

Signor... mi sembra...

Scena settima

Rodrigo con lettera, e detti.

Rodrigo

Centomila perdoni. Questa lettera
A Matilde Shabran recò un guerriero;
Me la diede, e partì.

Matilde

(la prende)

Lettera!... Ebbene
La leggerò con comodo.

Corradino

[con impero]

Leggetela.

Matilde

Qual premura, Signor?

Contessa

(Forse la sorte
Seconda il mio furor.)

Corradino

[a Matilde]

Tu perché tremi?

Matilde

Io tremar?

Corradino

Leggi, leggi.

Aliprando

(Ohimè! che imbroglio!)

Isidoro

La chioppeta è bicina.

Corradino

A me quel foglio.

(strappa il foglio a Matilde e legge fremendo)

Alla bella Matilde Shabran; il tuo nome sarà

scolpito nel mio core, anche dentro la tomba:

e sarà l'ultima voce pronunziata dall'affettuoso

mio labbro. Per te caddero i miei ceppi.

Ah! non sarò felice, che quando mi getterò

a piedi della mia bella liberatrice.

Edoardo Lopez.

Contessa

E' palese il tradimento...

Matilde

Mente il foglio, o ad arte è scritto.

Contessa

Ella è rea...

Matilde

Non ho delitto.

L'innocenza brillerà.

Contessa

(Passeggier, che si confonde,

E inciampando balza, e casca.)

Corradino

(Un vascello in preda all'onde

Quando bolle la burrasca.)

Matilde

(Una face, che lontana

Improvvisa, manca, e sviene.)

Aliprando

(Un assalto di quartana,

Che tremar fa polsi, e vene.)

Isidoro

(No poeta indebetato

Che n'ha un callo pe pagà.)

Ginardo

(Un Castello fracassato,
Ch'è vicino a sprofondar.)

**Matilde, Contessa, Corradino,
Aliprando, Isidoro e Ginardo**

(In sì tragico momento
D'impensato cangiamento
Rassomiglia al suo
mio cervello

Che dubbioso, irresoluto,
Sconcertato, combattuto
Cosa mai pensar non sa!)

Corradino

Perfida, invan tu piangi:
E' finto quell'affanno,
A morte io ti condanno...

Matilde, Aliprando e Ginardo

A morte!
(*Matilde cade come svenuta sopra un sedile*)

Isidoro

Morietus.

Aliprando e Ginardo

(Sì giovane! Sì bella!)

Contessa

(Alfin son vendicata!
Comincio a respirar.)

Isidoro

(Povera sbenturata!
Mme vene il sollazzà!)

Matilde

Morir... morir!... non palpito
Di morte al freddo orrore;
Ma il perdere il tuo core,
Questo gelar mi fa.

Corradino

Spergiura!

Aliprando

Almen l'udite.

Matilde

Signor sono innocente...

Ginardo e Aliprando

Grazia per lei...

Isidoro

Grazia Signò...

Corradino

No: mente...

Per lei non mi parlate,

Invano mi tentate.

Morte su lei già sta.

Ginardo e Aliprando

(Salvarla chi potrà?)

Matilde

(Né troverò pietà?)

Contessa

(Oh gioia! ella cadrà.)

Isidoro

(Friddo sò fatto già!)

Corradino

Fra quattro Armigeri immantinente,

Presso il Castello di Don Raimondo

Dove precipita l'ampio torrente

Dal monte altissimo giù nel profondo

(*ad Isidoro*)

Ora tu stesso la guiderai,

Nella voragine la getterai;

Vita per vita: trema per te!

Matilde

Io cadrò vittima d'un tradimento;

Ma pure, o barbaro, non mi lamento,

Che l'innocenza lieta mi fà.

E l'innocenza trionferà.

Isidoro

Nce vo no core di can barbone...

Io so no piecoro, non so lione...

De na recotta so lo ritratto,

Lo tirapiede, maje l'aggio fatto...

Ginardo e Aliprando

(A quelle lagrime, a quell'accento

Il cor mi palpita, straziarmi sento,

No, di colpevole volto non ha!

Misera giovane! morir dovrà.)

Corradino

(A quelle lagrime a quell'accento
Dolce incantesimo nel cor mi sento...
Ma la mia collera trionferà.)
Precipitatela senza pietà.

Contessa

(Per una femmina che bel momento!
Il cor mi giubbla nel suo tormento,
Oh inesorabil felicità!
Di più quest'anima bramar non sa.)

Isidoro

(No nc'è remmedio, fa testamento:
Che capitommola! oh che spavento!
Ppliffete pplaffete l'acqua farrà.)
Dice benissimo vosta maestà!
(viano tutti ad eccezione di Corradino)

Scena ottava

Corradino va a sedere pensieroso, e s'appoggia ad un tavolino.

Corradino

Pietà! mi parli invano,
Vendicato sarò: donna infedele!
Dovea appena in vederla
Usarle il mio rigor; se non per altro,
Perché femmin'ell'era; questo sesso
Dovrebbe da per tutto esser proscritto;
L'esser femmina al mondo è un gran delitto.
Ma quante del villaggio
Contadine vegg'io dolenti e meste?
M'immagino di già che vorran queste.

Scena nona

Detto. Coro di Contadini, presso al quale vengono: Azzeprando, Ginardo e Contessa.

Coro

Mandare a morte
Quella meschina?
Che crudeltà!
Ella è innocente,
Ella è buonina,
Colpa non ha.
Quel cuor di ferro,
Che voi avete,

Se a nostri prieghi
Non l'arrendete,
Per ogni strada
Della contrada
Di noi ogn'una bestemmierà...
Deh! perdonatela; Signor! pietà!

Corradino

Andate a' vostri alberghi,
O ancora su di voi
Farò cadere il tuon dell'ira mia:
Affatto io la pietà non so che sia.

Contessa

(Buon così.)
(viano le Contadine)

Corradino

E finora di Matilde
Nessun nuova mi porta?
Ah! Matilde crudel!

Isidoro

Matilde è morta.

Contessa

(Respiro!)

Aliprando

(Ah! empio!)

Ginardo

(Ah! disumano.)

(piano ad Isidoro)

(E' questa la carità?)

Isidoro

(La carità è sora
A la Galitta... L'ordine chiss'era.)
Or deve il mio dovere
Far' il rapporto?

Contessa

Tutto io vo sapere.

Isidoro

Tutto ve dico senza fa n'errore.
(Buscie, mo tocc'a buje, fatevi onore.)
Arrivassimo al fiume, il quale fiume
Era tutt'acqua, e l'acqua
Era umida già. Io le dicette
Madamma, hai da morire

Nel bagno comm'a Seneca;
 Ma statt'allegramente; chi more oggi
 Certo, non more craje. O acqua, o vino
 O jetteco, o retrubeco, che mporta?
 Sempe, qualunque sia, una è la morta.
 Sentiti questa funebre Epigramma
 Ch'io doppo ti farò: *In hoc Sciummibus*
Jacet frescus frescus comm'a rosa
Matildus nata asciutta e morta nfosa.
 Alò, muore da grande ca n'è niente,
 Che la morte a la fin magnasse aggente?
 Essa volea mpallareme
 Co quacche lagremella;
 Ma io, comm'a no tragico arraggiato,
 Declamai, mori e taci,
 Dentro l'acquoree faci, e ciò dicenno
 No caucio lle stenno
 Da quel muso che so, tuffete abbascio
 Lei capitombolò, e nel cadere
 Volea dire co n'huoccio
 A caracò mpacchiato
 Già di notturna ecclisse...
 Corradino birbon; ma non lo disse.

Aliprando
 (Sventurata!)

Corradino
 Ne godo.

Ginardo
 (Inorridisco!)

Contessa
 (Ben gli sta, or sì appien son vendicata.)

Isidoro
 (Se l'ha veppeta tutta il cammarata.)

Contessa
 Dottor, la tua protetta
 Si fece poco onor. Già si sognava
 Il talamo, il comando;
 Ma il velo si squarciò; ma finalmente
 Matilde apparve rea.

Scena decima*Edoardo, Udolfo, e detti.***Edoardo**

Essa è innocente.

Corradino

Che veggo! quale ardir?

Edoardo

Dover, pietade

Mi spinge a te. Non franse i lacci miei

La innocente Matilde: ecco in Udolfo

Il mio liberator. Compro dall'oro

Fu dell'empia Contessa:

Volle costei la sua rivale oppressa.

Corradino

Ah perfida! che ascolto!

Contessa

(Ove mi ascondo!)

Isidoro

(Sarva sarva! mo siente la barrera!

A buje gambette meje dateme ajuto!)

*(fugge)***Corradino**

Innocente Matilde? oh me perduto!

Da cento smanie, e cento

Sento straziarmi il cor...

Oh acerbo e rio tormento!

Oh barbaro dolor!

Edoardo

Matilde sventurata!

Quanto mi fa pietà!

Per te la sorte irata

Più fulmini non ha?

Corradino

Non sai... quella infelice

Non vive più...

Edoardo

Che sento?

Corradino

Sedotto dall'inganno
Il labbro mio tiranno
A morte la dannò.

Edoardo

Oh qual eccesso! ah! barbaro!

Corradino

Taci... mi squarci l'anima!...
Io moro di dolor.

Edoardo

(L'errore mi giovi a renderlo
Più facile all'amor.)

Corradino

Oh ciel! chi può resistere
Al mio crudele affanno?
Le furie più terribili
Guerra mi fanno in sen!

Edoardo

(Del suo trasporto ah! modera
L'eccesso, o Nume Arciero...
E 'l tuo soave impero
Pace gli renda almen!)

Scena undicesima

Montagna dirupata [in fondo da cui si precipita un ampio torrente, che si perde in una voragine. Da un lato Castello di Don Raimondo con ponte levatore, nell'innanzi Selva con sasso. E' Notte.

Isidoro [fugiasco] di dentro, indi in scena con lanterna accesa, dopo Corradino di dentro su la montagna.

Isidoro

*Nel mezzo del cammin di nostra vita
Mi ritrovai per una selva oscura,
Che la diritta via era smarrita...
Nfra il digiuno, la notte, e la paura;
A ogni passo piglio
Na sciolata! meglio
Via de chessa non n'era.
Pe romperme la noce de lo cuollo!
Oh! gamme meje v'aggi'obbrecazione,
Ca mo, a chest'ora nfra li muorti accisi
Starria contanno storie ai Campielise!
Asseattammonce mo...
(suona una campana)*

Ma che d'è sta campana? aggio capito...
Già mme sonano a muorte. E nò... è ghioja!
Ogne capillo piglia la via soja!

Corradino

Matilde, ecco ti sieguo.

Isidoro

Oh! benaggioje!

Corradino, pe l'arma
De tutt'i miei papà! misericordia!
Scappo... meglio mmalora! s'è stutata
La lanterna porzi! de' giorni miei
La storia è già completa,
Mo affè, ca pozzo dì, qui fu il Poeta.

*Si cala il ponte [levatore, ed esce D. Raimondo seguito da quattro Armigeri con faci. La Selva rimane ingombrata da Contadini guidati da Egoldo con faci. Su la Montagna si scorge Corradino trattenuto da Aliprando, e da Ginardo; intanto Edoardo scende dal Monte traversa la pianura, e corre al Castello].
Tutti.*

Raimondo

Chi ha gridato?

Aliprando

Fermatevi signore.

Ginardo

E' troppo strano

Questo vostro furor.

Corradino

Tentate invano

Trattenermi importuni... entro quell'onde
Precipitar mi voglio.

Isidoro

(E che nciaspetta?

Lo facessero fa.)

Edoardo

(Questo è il momento.)

Corradino

No: viver più, non deggio, in cor mi sento
Una vampa, un incendio;
Lo spegnerò fra i vortici
Ove Matilde mia trovò la morte...

Edoardo

Matilde non morì.

Ginardo, Aliprando e Isidoro
Che vedo?

Corradino

Oh! sorte!

Raimondo

[ad Isidoro]

Foste voi, che nell'acque
La faceste cascar?

Isidoro

Ma pe matafora,
Per parlar figurato,
Fu licenza Poetica. Noi Vati
E morire facciamo,
E rinascere pò nzò chi vogliamo.

Corradino

Ah sì, tu sei, mio bene,
Illusione non è, vivo ti vedo,
Dì, mi perdoni? a piedi tuoi...

Matilde

Che sperì?

Ch'io stenda la mia mano
A un crudel, a un feroce, a un uom che sogna
Sempre stragi, e furor? Se tua mi vuoi,
Apri il tuo cuore alla bontà. Raimondo
Stringi al tuo seno.

Corradino

E poi?

Matilde

Prima ubbidisci.

Corradino

Eterna pace io giuro,
Matilde. Ebben?

Matilde

Son tua, son tua per sempre.
Grazie, caro Edoardo.
Medico, abbiamo vinto; per le nozze
(ad Isidoro)
Da te voglio un Sonetto. Ah! manca solo
A tanti miei trofei, che la Contessa
Viva mi veda, e intanto in voi, Signor,

L'affanno terminò, trionfa amore.
Ami alfin? e chi non ama?
Ama l'aura, l'onda, il fiore!
Se di te trionfa amore,
Non ti devi vergognar.
Agli affanni suoi segreti
Son soggetti anche i guerrieri.
Senz'amor alcun non sperì
Sempre in calma respirar.
Non è vero?

**Edoardo, Corradino, Ginardo,
Aliprando e Raimondo**
Anzi è verissimo.

Matilde
Dunque è vero!

**Edoardo, Corradino, Ginardo,
Aliprando e Raimondo**
Anzi è verissimo.

Isidoro
Ancor io dovetti amar,
E sett'anni singhiozzar,
E fu cosa da crepar.

Coro
Dunque al Castel talora
Verrem da voi signora,
E niun ci scaccerà.
Eguale avete l'anima
Del volto alla beltà.

Matilde
Tace la tromba altera,
Spira tranquillità.
Amor, la sua bandiera
Intorno spiegherà:
Femmine mie guardate,
L'ho fatto delirar!
Femmine, siamo nate
Per vincere e regnar.

Coro
Le femmine son nate
Per vincere e regnar.

Fine.

Gioachino Rossini

Elementi biografici e cronologia delle opere

a cura di Marco Mauceri

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

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

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

- 1817** L'anno vede Rossini fare la spola tra Napoli, Roma e Milano con la produzione di tre diversi capolavori: *La Cenerentola, ossia la bontà in trionfo* va in scena a Roma (Teatro Valle, 25 gennaio), *La gazza ladra*, grande opera semiseria, a Milano (Scala, 31 maggio), l'*Armida* a Napoli (San Carlo, 11 novembre) con protagonista ancora la Colbran. A Roma è la volta del centone *Adelaide di Borgogna* (Argentina, 27 dicembre).
- 1818** Di nuovo a Napoli per l'azione tragico-sacra *Mosè in Egitto* (San Carlo, 5 marzo) che riscuote un enorme successo. Recatosi a Bologna il compositore accetta l'invito dell'ispettore dei teatri del Portogallo Diego Ignácio de Pina Manique di scrivere la farsa *Adina*. L'opera andrà in scena solo il 12 giugno 1826 (Lisbona, San Carlos). Il 3 dicembre va in scena al Teatro São Carlo di Napoli *Ricciardo e Zoraide*.
- 1819** Il 7 marzo il *Mosè in Egitto* viene riproposto al San Carlo con l'aggiunta della preghiera «Dal tuo stellato soglio» nel terzo atto. Altre tre opere serie si aggiungono al catalogo rossiniano: *Ermione* (Napoli, San Carlo, 27 marzo), *La donna del lago* (Napoli, San Carlo, 24 ottobre), *Bianca e Falliero, ossia Il consiglio dei tre* (Milano, Scala, 26 dicembre). A Venezia presenta ancora un centone, *Edoardo e Cristina* (San Benedetto, 24 aprile).
- 1820** Il 24 marzo viene eseguita la *Messa di Gloria* nella Chiesa di S. Ferdinando. Nonostante il lungo periodo di gestazione, *Maometto II* viene accolta da un insuccesso (Napoli, San Carlo, 3 dicembre) e mai più ripresa nell'Ottocento.
- 1821** La rappresentazione di *Matilde di Shabran, ossia Bellezza e cuor di ferro* (Teatro Apollo, 24 febbraio) segna l'ultimo soggiorno romano di Rossini. Le lunghe trattative con la Deputazione dei Teatri di Roma per scrivere una nuova opera comica per il Carnevale 1821-22 infatti non hanno buon esito.
- 1822** Con *Zelmira* (San Carlo, 16 febbraio) si conclude il soggiorno napoletano di Rossini che un mese dopo a Castenaso sposa Isabella Colbran. Con lei e la compagnia del San Carlo, capeggiata da Barbaja, si reca a Vienna dove il 13 aprile viene allestita *Zelmira* (Kärntnertortheater) e la ripresa di altre sue opere. Dopo un breve soggiorno a Bologna, a dicembre è invitato dal principe di Metternich a Verona in occasione del Congresso delle Nazioni per scrivere quattro cantate (*La santa alleanza, Il vero omaggio, L'augurio felice, Il bardo*). Composizioni queste che negli anni successivi gli procureranno non pochi dissapori quando sarà accusato di essere reazionario.
- 1823** *Semiramide*, su libretto di Gaetano Rossi, il suo "papà di parole" (Venezia, La Fenice, 3 febbraio), conclude trionfalmente la carriera italiana di Rossini. Dopo una breve sosta a Parigi, si reca a Londra su invito di Giovanni Battista Benelli, impresario del King's Theatre, per dirigere alcune sue opere e scriverne una nuova. Sarebbe dovuta essere *Ugo, re d'Italia*, di cui compone forse un atto completo, ma il fallimento dell'impresa nel 1824 lo costringe ad abbandonare Londra e tornare a Parigi. Dell'opera non è stata finora ritrovata alcuna traccia.
- 1824** Il 9 giugno, a Londra, esegue la parte del tenore solo (Apollo) nella sua cantata *Il pianto delle Muse in morte di Lord Byron*. Il 26 novembre è nominato "Directeur de la musique et de la scène" del Théâtre Italien di Parigi.
- 1825** Il periodo francese di Rossini si apre con la cantata *Il viaggio a Reims, ossia L'albergo del giglio d'oro* (Parigi, Théâtre Italien, 19 giugno) scritta per l'incoronazione di Carlo X.
- 1826** Sembra che stia lavorando a *La figlia dell'aria* per Giuditta Pasta, ma nessuna musica è stata finora ritrovata. Il 9 ottobre presenta al Théâtre de l'Académie Royale de Musique (l'Opéra) *Le siège de Corinthe*, radicale rifacimento di *Maometto II*, che viene accolto con entusiasmo.

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

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