

'868 ROS
02974



Opere e balletti 1996

CAZZA LA DRA

di Gioachino Rossini

Folloranno Caribelli
4 gennaio 1996





1007





Opere e balletti 1996

Sovrintendente
ATTILIO ORLANDO

Direttore artistico
MARCO BETTA

Segretario generale
PIETRO DILIBERTO

Il Consiglio d'Amministrazione dell'Ente Autonomo Teatro Massimo

Leoluca Orlando, *Sindaco di Palermo, Presidente*

Giovanni Maniscalco Basile, *Vice Presidente, Presidente Commissione Personale e Bilancio*

Marco Betta, *Direttore Artistico*

Rosario Ferrara, *Rappresentante Azienda Provinciale Turismo*

Sebastiano Giacobello, *Rappresentante Comune, Presidente Commissione Artistica*

Mario Mangano, *Rappresentante Industriali Spettacolo*

Gerlando Miccichè, *Rappresentante Provincia*

Attilio Orlando, *Sovrintendente*

Benedetto Patera, *Rappresentante Regione Siciliana*

Francesco Pisciotta, *Rappresentante Azienda Turismo*

Antonio Scarlato, *Direttore Conservatorio di Musica*

Pietro Diliberto, *Segretario*

Collegio dei Revisori dei Conti

Marco Bianchi, *Presidente*

Massimo Collalti

Paolo Pirrone

Francesco Di Salvo, *Delegato Regione Siciliana*



Melodramma in due atti di
GIOVANNI GHERARDINI

Musica di
GIOACHINO ROSSINI

*Edizione critica della Fondazione
Rossini di Pesaro, in collaborazione
con Casa Ricordi Milano,
a cura di Alberto Zedda*

Politeama Garibaldi
giovedì 4 gennaio 1996
ore 21

s o m m a r i o

- 9 **Il terzo genere
e la magnificenza ideale**
Bruno Cagli
- 21 **Gazza ladra: una guida all'ascolto**
Alberto Zedda
- 37 **La gazza ladra nel '900 in Italia**
*a cura di Alberto Bottazzi
e Giorgio Gualerzi*
- 39 **Corto volo di una gazza**
G. G.
- 43 **Immagini di Rossini e compagne**
Benedetto Patera
- 53 **Note di regia**
Gianfranco de Bosio
- 55 **L'argomento**
- 57 **Il libretto**
a cura di Olimpio Cescatti
- 89 **Gioachino Rossini.
Bibliografia essenziale**
a cura di Mauro Bucarelli
- 97 **Discografia**
a cura di Elvio Giudici

Il terzo genere e la magnificenza ideale

di Bruno Cagli



Per essere un genere misto, l'opera semiseria è incappata in una doppia disgrazia: quella di non trovare definizione e quella di esser confusa ora con l'uno ora con l'altro genere ai quali si imparentava o dai quali traeva strutture e spiriti. Due disgrazie che saranno da considerare lievi incidenti in sede di storia della fortuna, ove si pensi all'altra, ben maggiore, di essere caduta completamente in disuso. E infatti l'unica opera semiseria rimasta in semirepertorio è, ch'io sappia, la *Linda di Chamounix* di Donizetti la quale peraltro della storia del terzo genere, come è giocoforza chiamare l'opera semiseria, è probabilmente l'ultimo esempio e già un po' *extra moenia*. Per il resto fitta caligine, tanto più oscura quando zelanti amici dei nostri grandi e di Rossini in particolare, si posero alla riesumazione di alcuni di questi lavori e lo fecero tenendo bene in vista la necessità di assegnarli all'uno o all'altro genere dei quali avevano sia pur vaga conoscenza. Ne è nata la celebre edizione Zandonai de *La Gazza Ladra*, la quale, pietosissimo esempio di strazio del vivo corpo di un lavoro, fu fatta nella benevola intenzione di mostrare come *La Gazza Ladra*, anticipasse il *Guglielmo Tell*. Intenzione candidamente esposta dagli autori e spietatamente messa in atto, in modo da estrarre un prodotto non appartenente né all'opera italiana primo Ottocento, né al francese grand-opéra che fungeva da modello e nemmeno infine, a vedere bene, che potesse imparentarsi alle opere di Zandonai per esservi il materiale di Rossini troppo refrattario. Confinata l'edizione Zandonai nel museo degli orrori dove sta al posto di onore (contesogli fino a qualche tempo fa da *La Donna del lago* fiorentina, finita poi in Arno, a quanto pare definitivamente) nel momento di affrontare una vera ripresa de *La Gazza Ladra* converrà appunto fissare alcuni punti chiave che dovranno necessariamente soccorrere se non si vuol cadere nell'errore di ascriverla ad un campo estraneo a quello dal quale è derivata, col rischio di pretendere ciò che l'opera non dà, schivando l'enorme portata che invece possiede e rinunciando così all'opportunità, a tutt'oggi non data, almeno in Italia di conoscere quello che è il capolavoro del terzo genere rossiniano appunto (e si parla sempre del Rossini italiano, ché quello francese è altra cosa e altro tipo di discorso richiede). E sebbene la critica e la storia dell'Opera non siano oggi in grado di offrire sufficienti testimonianze per la definizione esatta della storia di questo genere misto, la conoscenza del repertorio che va da Simone Mayr a Donizetti ci consente alcune affermazioni precise, atte crediamo, a collocare con sufficiente chiarezza *La Gazza Ladra*.

Genere appunto: e infatti, per quanto siano vaghe le definizioni sui frontespizi dei libretti ottocenteschi, per quanto alcuni di quei termini abbiamo subito nel corso dei tempi variazioni tali da renderli oscuri ai profani ed anche a molti bene addentro, non vi è alcun dubbio che l'opera semiseria ebbe nel primo Ottocento strutture proprie, diverse da quelle tanto dell'opera seria, quanto di quella buffa. Strutture non derivate e prese in prestito dall'una e dall'altra, ma piuttosto nate dallo stesso ceppo originario e sviluppatesi con propri autonomi interscambi con la produzione non italiana. Ciò renderebbe comunque problematico fare una storia del genere dal momento che l'opera nacque disponibile sui due fronti del comico e del tragico e questa natura bifronte è ravvisabile nei libretti veneziani del S. Cassiano (primo teatro d'opera aperto al pubblico), come nelle prime opere auto-

me in Francia e in Inghilterra. E la sottile ambiguità conservata dall'opera seria anche dopo l'estrapolazione del comico negli intermezzi e poi degli intermezzi passati a vita autonoma è ravvisabile in troppi lavori da poter consentire nel corso dei secoli una destinazione a colpi di bisturi all'una e all'altra parte. Converrà dunque parlare dell'epoca di Rossini e di quella semmai immediatamente precedente e seguente, tenendo anche conto che nel primo Ottocento la produzione del secolo precedente era nota solo per sommi capi. Pure in quei trent'anni in cui furono riversati sui palcoscenici italiani un numero incalcolato di opere nuove, le leggi del genere erano codificate con tale precisione da consentire un discorso altrettanto esatto sia pur limitato cronologicamente.

La natura aristocratica dell'opera serie e quella popolare dell'opera buffa, ancor evidenti alla metà del Settecento, avevano trovato in abili librettisti e grandi compositori il necessario sbocco verso lavori più complessi, meno legati all'espressione degli ideali di una cerchia ristretta. Ma alla fine del Settecento la commistione di elementi comici in opere serie era divenuta, allo stato dei fatti, impossibile (tant'è che l'opera romantica dovette ripartire quasi da zero e attingere alle fonti nazionali). Non così l'opera buffa, per sua natura più disponibile ed aperta. La fine del Settecento determina così il progressivo elevarsi dell'opera buffa a dignità fino ad allora sconosciuta e mentre l'opera seria andava a spegnersi negli approdi sabbiosi degli ultimi epigoni metastasiani, da Ponte, Goldoni, Casti, Mozart, Cimarosa, giungevano ad una serie di capolavori in cui il genere comico rivela in tutta la sua potenza il risvolto tragico. Ma tutto ciò è nella natura stessa della commedia. Né è possibile per questo definire il *Don Giovanni* opera semiserie, essendo invece un'opera buffa con tutte le strutture e possibilità dilatate al massimo. E se pure un elemento dell'opera semiserie, quello dello scontro tra classi sociali (*Don Giovanni-Zerlina*) è ravvisabile nel capolavoro di Mozart (come in mille altri) esso vi figura come uno dei tanti dell'intreccio, mentre invece nell'opera semiserie esso costituisce, e in modo del tutto particolare, il leitmotiv e il perno della vicenda.

Pure *La Buona Figliola* di Goldoni, con musica di Piccinni, aveva introdotto un prototipo di futura opera semiserie. Il conflitto tra servette e nobili galanti e profittatori era tema quant'altri mai caro a Goldoni il quale lo trattò in modo da portare una ventata di novità nel teatro musicale, italiano e non. Ma in definitiva da *La Serva Padrona* in giù i rapporti tra le due classi sociali (uniche in Italia, dove la borghesia era quasi inesistente) avevano costituito argomento di scambio e di gioco scenico. Altrettanto può dirsi della musica di Piccinni che pure avrà avuto la sua importanza. Ma chi può risalire alle fonti attraverso mille rivoli in un paese, come l'Italia del primo Ottocento, dove si producevano decine di opere nuove ogni anno e tenendo presente che per Rossini, dato il rapidissimo rinnovarsi del repertorio, quello di Piccinni era poco più che un nome? Basterà dire che da Piccinni e da altri era derivato un tipo di commedia *larmoyante* la quale, coltivata specialmente dalla scuola napoletana, era imparentata con l'opera semiserie o vi si identificava. E ai primi dell'Ottocento l'opera semiserie è anche simile o identica alla francese *pièce à sauvetage*.

Infatti l'opera semiserie è sempre un dramma a lieto fine in cui vi è un innocente ingiustamente condannato (più frequentemente una donna) e che viene sottratto in extremis alla pena capitale. La prigione è dunque luogo comunissimo e quasi obbligato dell'opera semiserie.

Frequentissimo poi il caso del processo in scena (che ne *La Gazza Ladra* sarà, come si vedrà, addirittura doppio, istruttorio e pubblico).

Né mancheranno cori di prigionieri, cortei di condannati, soldatesche ed armigeri e tutto il relativo armamentario. Elemento ancor più caratterizzante è l'ambientazione, che si potrebbe definire feudale. La vittima è persona del popolo e più comunemente un contadino o una contadina, il persecutore è generalmente un nobile, o un castellano il quale ha messo gli occhi sulla contadina (che ama invece uno del suo stesso ceto) e non potendo sedurla la fa imprigionare. Toccherà all'amato sconfiggere le trame del nobile, sventando la macchinazione o fornendo elementi per accertare la verità.

Questa vicenda popolare e favolistica ha anche elementi scenici obbligati, oltre alla prigione: la piazza del villaggio dove si raccolgono i contadini e il castello che domina dall'alto (quasi sempre le didascalie lo indicano nel libretto. Altre volte, ed è il caso un po' atipico de *La Gazza Ladra*, il palazzo del Podestà non sarà visibile sin dalla prima scena, ma sarà sempre presente in tutta la vicenda come simbolo oppressivo).

In tale contesto gli elementi spiccatamente comici servono per caratterizzare l'ambiente popolare e avremo dunque: brindisi, mense imbandite, cori di contadini festanti che recano i prodotti dei campi, rivenduglioli che intervengono per smerciare «stringhe e ferri da calzette». Ma servono anche a ridicolizzare le smanie dei nobili. Infatti non è raro il caso in cui le profferte amorose del nobile o del potente vengono poste in burletta. Il nobile smanioso e sicuro di sé ostenta comica sicurezza («Il mio piano è preparato» esordisce il Podestà ne *La Gazza Ladra*; «Siam chi siamo», il marchese di Boisfleur nella *Linda*) ed è ridotto non di rado al rango di imbroglioncello di pochi scrupoli, forte solo del suo ingiusto diritto. Così questi nobili hanno arie di presentazione quasi sempre buffe, ma si giunge anche a duetti-litigio (come quello di Matilde e della Contessa d'Arco nella *Matilde di Shabran* di Rossini). Anche se non è ridicolizzato direttamente il persecutore, lo è almeno un altro nobile (come nella *Linda* appunto, ma questa, essendo attardata e nata in epoca già borghese o quasi, sostituisce alla prigione il disonore a Parigi ed è dunque la *Traviata* ante litteram, dell'opera semiseria). Vi è infatti all'interno del libretto di queste opere tutta una gerarchia con gradi intermedi tra nobili, podestà, prefetti, pretori e, altissima e lontana, la figura del sovrano o di qualche altra autorità che, senza comparire, farà trionfare la giustizia. Lo squillo di tromba che risuona nell'*Amore Coniugale* (soggetto da opera semiseria e come tale trattato spesso in Italia e anche, a ben vedere, da Beethoven) esiste praticamente in ogni libretto. Sarà l'arrivo di un messo con la grazia o l'ordine di render conto, di un'autorità gerarchicamente intermedia, portavoce della suprema, ma l'intervento dall'alto esiste sempre.

Dall'altro lato esistono figure altrettanto tipiche, come quella del rivenditore già ricordato, quella del carceriere (in genere di buon cuore, anche se sensibile alla mancia) e infine il contadino scemotto che assume (con sfumature diverse) la stessa funzione dell'innocente nelle opere russe. Questo personaggio, che è un contralto, in genere intona canzoni buffe o cantilene, ma nei momenti estremi, interviene, senza intenzione naturalmente, a provocare il colpo di scena (spesso tanto nel male, come nel bene). Pippo ne *La Gazza Ladra* incarna questo personaggio che ha, dall'altro lato, Pierotto della *Linda*. In genere questi personaggi sono anche orfani. E infine gli elementi corali, che sono quelli dei contadini festanti, di cui si è detto, ma anche i cori di compianto per i condannati e soprattutto le preghiere. Infatti nell'opera semiseria si prega assai più che in qualsiasi altro tipo di opere. Nella seria si scontreranno i furori, nella buffa gli intrighi, nella semiseria suonano campane e si invoca il cielo.

Questi gli elementi del libretto i quali, con le dovute variazioni, i rovesciamenti i raddoppi e qualche semplificazione, sono quelli di ogni opera semiseria del primo

Ottocento. Sono le strutture del libretto alle quali dovranno corrispondere anche le strutture musicali, almeno fino ad un certo segno. Infatti l'opera semiseria non è un'opera che pone, sic et simpliciter, pezzi seri accanto a pezzi buffi (già queste definizioni, in sede musicale sono sospette), ma deve necessariamente mediare gli uni e gli altri. E questo avverrà in genere grazie all'intervento del patetico. Cantilene e passi languorosi sono largamente presenti. Nel primo Ottocento discendevano pur sempre dei napoletani che vantavano un maestro nel genere patetico, come Paisiello. La *Nina Pazza per Amore* e uno degli atti de *La Molinara* insegnano! Così nelle partiture di queste opere si troveranno passi pastorali, andantini frequentissimi, cornamuse, ghironde, musiche campestri e ritmi in 6/8, meglio che in 3/4 e perfino, come si vedrà ne *La Gazza Ladra*, in 12/16. E Rossini, che in sede di libretto accoglie tutti gli ingredienti dell'opera semiseria, in sede musicale, lo fa spesso solo apparentemente. E come nell'opera seria aveva trascurato certi portati dell'opera napoletana che, scavalcandolo, finiranno per ricomparire in Bellini e negli altri, così tempererà l'opera semiseria allineandola a quel processo di unificazione dei generi che resta il segno più vistoso e a tutt'oggi meno compreso della sua restaurazione. Con tutto ciò ci si potrà sorprendere incontrando in *Matilde di Shabran* un'aria come quella di Raimondo («Ah, perché, perché la morte»), un andantino in 12/8 morbidamente sinuoso da disgradare Bellini. Ma saranno pur sempre inserti che non cambiano il risultato finale e che anzi dimostreranno l'abilità di servirsi delle convenzioni per raggiungere il proprio fine.

In certo senso il terzo genere era quello che doveva creare più problemi a Rossini. Si deve infatti dar per scontato che un compositore dell'epoca, come non poteva sfuggire alla necessità di cimentarsi nell'uno e nell'altro campo del serio e del buffo, così doveva prima o poi dar prova nell'opera semiseria. Ma intanto Rossini che a Napoli era direttore e despota (per dirla con Stendhal) si guardò bene di far opere semiserie per quella città (come dopo *La Gazzetta* smise di scriverne di buffe). E ciò nonostante (o forse proprio per quello) Napoli fosse la capitale dell'opera semiseria (tant'è che Bellini che avrebbe spezzato l'obbligo del doppio cemento, uscì *maestrino* con un'opera semiseria e con una semiseria Mercadante si affacciò alla gloria). Ma fuori di Napoli venne l'occasione per Rossini di scrivere opere semiserie. La prima volta con *Torvaldo e Dorliska* per il Valle di Roma nel 1815, la seconda con la Scala due anni dopo, e sarà *La Gazza Ladra*, è la terza con l'Apollo di Roma nel 1821 con *Matilde di Shabran*. Ora mentre la prima (che pure non è opera da buttar via come ha dimostrato recentemente Carli Ballola) è lavoro breve e in certo senso schematico, con pochi personaggi, le altre due sono imponenti per numero di personaggi, durata ed impegno, e contano tra le più vaste composizioni del Pesarese (il quale in *Matilde*, pur di non sacrificare l'impianto si fece aiutare da Pacini, ma poi vi tornò su per aggiungere, rifare e sostituire almeno altre due volte). Ora mentre *Matilde*, partitura ricchissima, ma in certo senso attardata e con situazioni rovesciate, pone problemi particolari, *La Gazza Ladra* si può agevolmente considerare il capolavoro del terzo genere, quello in cui il tipo di opera è affrontato in modo più totale e approfondito, grazie anche al libretto che ne costituisce un modello.

In primo luogo un'occhiata alla posizione che occupa *La Gazza Ladra* andata in scena il 31 maggio 1817, quattro mesi dopo il congedo dall'opera buffa italiana con *Cenerentola*, capolavoro dell'altro genere. E dopo *La Gazza Ladra* vengono *Armida* e *Mosè in Egitto* (per tacere di *Adelaide di Borgogna*) due opere che nei mesi a venire avrebbero fatto fare al Rossini serio passi giganteschi.

E poi la composizione. L'11 febbraio 1817 Rossini (secondo Radiciotti) lasciò Roma dove aveva messo in scena *La Cenerentola*, e dopo qualche sosta, giunse a Milano per scrivere il nuovo lavoro al più tardi ai primi di marzo. Qui il nuovo libretto era già pronto se è vero che, destinato originariamente a Paër, era stato da questi rifiutato. Era tratto dal dramma francese *La Pie Voleuse* che aveva avuto successo a Parigi due anni prima e che era un *mélo historique* (basato secondo alcuni su una storia realmente accaduta, ma che certo era ormai avvolta nei contorni della leggenda). Un autore sconosciuto, T. Baudoin d'Aubigny, aveva spedito il testo al direttore di un teatro parigino. Louis-Charles Caigniez l'aveva riscritto e fatto rappresentare (con la firma di entrambi e con grande successo) al Théâtre de la Porte-St.-Martin, dove era apparso il 25 aprile 1815. Caigniez, soprannominato il Racine dei boulevards, aveva ovviamente scritto un'opera di spirito popolare, ma leggermente spostata, rispetto alla solita ambientazione dell'opera semiseria italiana, nel mondo borghese, come era ovvio nella Parigi dell'epoca. Per questo il libretto italiano non mostrerà, data la fonte, dei veri e propri nobili, che vi sono sostituiti dal Podestà (personaggio del resto usuale, e come si è detto, nell'opera semiseria). Più interessante è la presenza di Fabrizio, ricco fittaiolo, che nobilita alquanto la primitiva società contadina delle altre opere semiserie attenuando in certo senso i contrasti e arricchendo l'opera di sfumature. Ma sono particolari trascurabili. L'opera conserva nella relazione librettistica il carattere favolistico del genere e allinea il repertorio totale dei topoi.

Sono comunque queste caratteristiche borghesi dell'ambientazione (che non influiranno per nulla sulla musica) che spinsero il Radiciotti a definire *La Gazza Ladra* «dramma realistico». Per contro questo presunto realismo è smentito proprio da un elemento precipuo dell'opera, la gazza, che, con il suo carattere di motore dell'azione fantastico e miracolistico accentua semmai proprio i caratteri opposti. Per il resto il librettista, Giovanni Gherardini, fu abile nel moltiplicare gli effetti senza creare stridori eccessivi nell'incastro di una vicenda che, movimentatissima, poteva riuscire sconnessa per il frequente alternarsi, entrare ed uscire dei personaggi. D'altra parte Gherardini, del quale i biografi rossiniani non dicono molto, era scrittore di rilievo che tradusse opere di poesia e di estetica dalle maggiori lingue europee, intervenne nella disputa sulla lingua ponendosi tra i maggiori linguisti della prima metà del secolo (ideò perfino una riforma ortografica) e svolse un'attività imponente anche se il teatro (ha lasciato altri melodrammi e commedie) sembra essere stato un suo campo di azione marginale.

Due elementi dunque fanno rilevare l'importanza che si annetteva a *La Gazza Ladra*. Il primo è la scelta appunto del librettista, personaggio in vista a Milano, legato al Monti, al Porta e ai più illustri letterati. La seconda la durata della composizione. Tre mesi pieni, e forse più, durante i quali Rossini a Milano attese alla composizione su un libretto già pronto (cosa affatto insolita per lui) sono molti. Del resto l'appuntamento era importante. Si trattava di tornare a Milano dove aveva trionfato negli anni precedenti, dopo che nel 1813 e 1814 vi aveva messo in scena *Aureliano e Turco in Italia* e, soprattutto, dopo che aveva preso possesso della direzione dei teatri napoletani ciò che aveva segnato una svolta decisiva nella sua carriera e nel teatro musicale italiano. In pratica Rossini non si era più recato alla Scala con opere nuove, mentre nell'intervallo aveva scritto *Elisabetta*, *Barbiere*, *Otello* e *Cenerentola*. Dunque l'aspettativa era grande, anche perché la nuova produzione alla Scala non era entrata, ma vi si erano solo date riprese di *Italiana in Algeri* e *Inganno Felice*. E l'aspettativa non era priva di certa malevolenza. «Rossini alcuni anni fa furoreggiava a Milano e Venezia, ora se ne ha abbastanza di quasi tutte le sue opere in ambedue le

città. L'anno scorso a Napoli fu innalzato alle stelle: ora perfino là cominciano a fare tutt'altri discorsi su di lui...» tuonava il corrispondente da Milano dell'*Allgemeine Musikalische Zeitung* (AMZ) di Lipsia, il quale in altra corrispondenza aggiungeva: «Rossini si trova già da tre mesi a Milano, occupato nella composizione di una nuova opera per il nostro grande teatro... Rossini scrisse qui tre anni fa la sua ultima opera. Questa volta al suo arrivo trovò il gusto musicale completamente mutato a causa delle opere dei maestri tedeschi, opere date qui con grande frequenza da allora ad oggi. Inoltre è arrivato proprio nel momento in cui venivano date *La Clemenza di Tito* e il *Maometto di Winter*. In effetti alla Scala, tra il 1814 e il 1817, si erano date *Così fan tutte*, *Nozze di Figaro*, *Don Giovanni* (due edizioni per un totale di oltre 70 recite!). Era comparso anche *Il Flauto Magico* oltre a opere di Paër, Weigl e Winter, compositori che rappresentavano la scuola dotta, anche se il primo era italiano. Agitare lo spauracchio dei compositori tedeschi, ricordare a Rossini il titolo di *maestrino* che, a detta dello stesso corrispondente dell'AMZ, veniva affibbiato dagli italiani agli stessi connazionali nel paragonarli ai maestri veri, può essere indice di atteggiamento prudenziale del pubblico e della società verso il compositore (del resto Stendhal rileverà lo stesso atteggiamento nel pubblico milanese quando Rossini tornò alla Scala per l'ultima volta per *Bianca e Falliero*). Né si potrà negare il sospetto che quel maestrino fosse malevola allusione alla provenienza napoletana, dato che il titolo era in uso per i diplomati dei conservatori della capitale del Regno. L'unità musicale d'Italia, attuata da Rossini, non aveva ancora ottenuto l'unità degli italiani, né aveva eliminato gelosie e clan locali.

Certo è che Rossini lavorò d'impegno per *La Gazza Ladra* (cosa che del resto fece ogni volta che poté e cioè quasi sempre). E godendo di un periodo di tempo relativamente ampio per la sua capacità creativa, evitò anche di ricorrere agli autoprestiti che infatti mancano ne *La Gazza Ladra* (mentre ci sono le autocitazioni, che sono altra cosa e hanno altro significato). In tal modo la partitura risultò particolarmente unitaria, e lineare, sia nell'ispirazione, che nell'architettura ed è quella dunque che meglio di ogni altra potrà offrire la possibilità di valutazione del metodo adottato da Rossini per affrontare il terzo genere, ricco di caratterizzazioni e di elementi di colore e cioè quello che più lo portava vicino al romanticismo incipiente, quello che più lo poteva fare anticipatore della produzione di un Bellini e di un Donizetti. Quello in definitiva in cui era più difficile sfuggire alla tentazione del patos, dell'elegia, tutti elementi pochissimi congeniali al suo carattere.

E' fondamentale per comprendere il terzo genere di Rossini il fatto che egli, nella sua concezione dell'arte, rifiutava quella che definiva imitativa e rifuggiva dalla costrizione di seguire da vicino le trovate dei librettisti. Per lui la risoluzione del dramma musicale era in primo luogo un problema di architettura musicale nella quale la suggestione del fiabesco, dell'evento insolito non aveva posto. Il pezzo chiuso era l'elemento della costruzione. Se esso si allargava, si allargava come un blocco che rimaneva pur sempre unitario, fatto di molte parti ad incastro le quali nei loro scomparti non lasciavano posto per le ornamentazioni (proprio così) e per carità non si pensi a quelle vocali che per Rossini sono strutturali superflue e fantasiose. Questa concezione classica (Paolo Isotta parla di neoclassicismo) è dimostrata esemplarmente proprio da *La Gazza Ladra*. Qualunque musicista, dal 1830 in poi, per non parlare di quelli dalla metà del secolo in avanti, non si sarebbe lasciato sfuggire un elemento così insolito come quello dell'uccello che scende dall'alto, ruba le posate e mette in moto l'intera vicenda. Avrebbe tentato di caratterizzarlo in qualche modo. Al termine della scena IX del libretto, Gherardini ha apposto la seguente didascalia: «Intanto che esce il Podestà e che Ninetta protende le braccia a suo padre... la gazza scende sul-

la tavola, rapisce un cucchiaino e se ne vola via. In questo momento cala la tela e la scena si cambia». Si tratta di un evento scenico da cui deriva tutta la vicenda che segue, tale in fondo da richiedere una pausa per l'occhio. Senza arrivare ad un «volo del calabrone», Rossini avrebbe potuto dedicargli qualche tratto di penna, magari solo per offrire tempo alla soluzione registica. Ma per Rossini si stava chiudendo un terzetto («Oh Nume benefico») e un terzetto consta di tre sezioni: nel caso specifico un maestoso (una delle pagine più alte dell'opera) un allegro e una cabaletta (vivace). Terminata questa Rossini, senza nemmeno allungare la cadenza, chiude. L'incalzante cabaletta non tollera indugi e Rossini, terminato il canto, arriva all'accordo finale in sole otto usualissime battute. A chi volesse obiettare, la risposta la fornisce lo stesso Rossini nelle parole che disse a Zanolini: «La musica produce effetti meravigliosi quando si accompagna all'arte drammatica, quando l'espressione ideale della musica si congiunge all'espressione vera della poesia (dunque quella della musica non è vera, ovvero realistica n.d.c.), ed all'imitativa della pittura. Allora, mentre le parole e gli atti esprimono le più minute e le più concrete particolarità degli affetti, la musica si propone un fine più elevato, il più ampio, più astratto. La musica allora è, direi quasi, l'atmosfera morale che riempie il luogo, in cui i personaggi del dramma rappresentano l'azione. Essa esprime il destino che li persegue, la speranza che li anima, l'allegrezza che li circonda, la felicità che li attende, l'abisso in cui sono per cadere; e tutto ciò in un modo indefinito, ma così attraente e penetrante che non possono rendere né gli atti, né le parole. Vi sono pur tante cose intorno a noi, le quali non per forza di imitazione, non per un significato di convenzione, ma per virtù propria esprimono ed eccitano i nostri affetti. Un cielo sereno non imita il riso, e pure, perché rallegra, lo chiamiamo ridente; chiamiamo triste la notte che ci risveglia melanconici pensieri. La musica drammatica spesso tiene luogo di quelle cose (notate bene tien luogo, non le imita) che senza essere la causa vera movente un affetto, pure lo eccitano in noi per loro stesse, perché o sogliono precedere quella causa, o accompagnarla, o sono ad essa correlative. All'entrare in una foresta selvaggia ricettacolo di malandrini, l'oscurità del sito, il soffiare dei venti, il muoversi delle frondi, un inerte mormorio, un calpestio, un fischio vi fa sgomentare, come se i masnadieri vi fossero sopra. Così, ad esempio, nell'ultimo atto dell'*Otello*, prima del comparire di costui, e prima che egli sfoghi la sua gelosa rabbia sull'infelice donna, la musica, se ottiene il fine a cui mirai, per sé medesima, indipendentemente delle parole, disporrà gli animi a quella orribile scena. Questa forza di espressione si deve sentire da chi compone, non s'impara alle scuole, non vi sono regole per insegnarla e tutta consiste nel ritmo».

Dunque una gazza che scende dall'alto e ruba è un atto, appartiene alla sfera imitativa e non interessa la musica. E' nella sfera della pittura (o visiva) e spetterà al regista risolvere il problema nell'ambito di poche battute. Il musicista ha il compito, attraverso il ritmo, di esprimere gli affetti. Nel caso del terzetto in questione la prima sezione è di dolente aspettativa e preghiera, ed è espressa dalle parole di Ninetta, sulle quali si innestano, ripetendo il tema, quelle del Podestà che suonano affatto opposte. «L'istante è propizio, Amore discendi!».

Anche all'epoca di Rossini, molti anni prima della rivoluzione wagneriana o dell'avvento di un Richard Strauss. Il fatto che lo stesso tema fosse ripetuto su parole affatto opposte mandava in bestia qualche corrispondente e teorico. Ma, come ha notato Rossini, non è compito del musicista seguire le più minute variazioni del testo; questo è compito del poeta. Compito del musicista è dare il colore generale della scena, «non di rappresentare al vivo gli effetti esteriori dell'animo, ma di eccitarli in chi ascolta». Dunque il musicista

non segue pedissequamente il testo. Addio recitar cantando! Ideale che Rossini mai si sognò di perseguire alla maniera della Camerata. Il contrasto drammatico è invece qui segnato dalle varie sezioni del terzetto. Nel seguente allegro le prime parole sono affidate al Podestà («Siamo soli, Amor seconda, le mie fiamme, i voti miei») su di un tema trascinante, né buffo né serio (distinzione assurda in sede di tema) ma efficacissimo per la sua forza ritmica e dunque all'opposto della melodia estesa e fiorita della prima sezione (il tema somiglia a quello che nel duetto Cenerentola-Ramiro introduce le parole: «Del barone, le figlie lo chiedo»). Dal momento che nel terzetto le abituali sezioni sono rovesciate ed il *maestoso* precede un *allegro* invece di essere al centro, Rossini evita di ripetersi con una cabaletta normale e la terza sezione è piuttosto simile ad una concitata stretta basata su un tema scorrevolmente anodino su cui i tre personaggi intonano le stesse parole «Non so che farei» e che sfrutta la divisione sillabica e in note uguali per dare l'idea della precipitazione e della confusione degli animi. E' il momento del dubbio e non già (come comunemente in una cabalette) della vittoria o della determinazione. E dunque Rossini può ritenere di aver espresso l'attesa dell'abisso in cui sta per precipitare Ninetta e il senso di angoscia.

S'intende che per essere angoscia preromantica, settecentesca, sarà ancora un vizio della mente piuttosto che uno smarrimento del cuore e piuttosto stordimento che invito al pianto. Dunque in questa *Gazza Ladra* senza gazza le soluzioni sono tutte e soltanto musicali e volte alla poetica degli affetti, né più né meno come nelle altre opere buffe e serie di Rossini. E anche quando si adottano gli stilemi musicali propri dell'opera semiseria essi sono, per così dire, i materiali della musica. Così se nel duetto «Come frenare il pianto ci sorprende un tema di gusto pastorale che, nell'esposizione, potrebbe figurare nel bel mezzo della *Nina*, esso verrà spianato prima e poi fiorito secondo il tipico stile belcantistico astratto e meccanico (nel senso ottimale) che non è affatto quello che può evocare pastorelle e languori da acquarello.

Né l'astrazione rossiniana si arresta agli elementi scenici e al trattamento delle parole. Essa coinvolge il carattere sociale dell'opera semiseria. L'affermazione del Radiciotti sul «dramma realistico», che pure poco si confa alle linee generali del libretto, tanto meno tocca l'opera. Il conflitto tra classi sociali tipico delle opere semiserie, lo spirito popolare del genere che divide il mondo semplicisticamente in buoni e cattivi con un re lontano e saggio che interviene, «Nume benefico», nella soluzione non trova riscontro nell'opera di Rossini. Sagacemente il corrispondente dell'AMZ scriveva dopo la prima: «L'azione ha luogo in un villaggio... però nello stile dell'opera... ci troviamo in una città molto nobile e sentiamo cantare tutte persone di rango elevato». Anche qui, senza arrivare a pretendere il sagrestano della *Tosca* o i campanacci di Mahler, sarebbe stato possibile rivolgersi a certi passi dei napoletani per trovare musica di carattere tale da dare una vaga idea di colore locale. Donizetti poi, dopo Rossini, sarà maestro ad invocare ritmi tirolesi, jodler e cantilene atte a dare un'idea dell'ambientazione alpina e villereccia. Non che manchino valzer ne *La Gazza Ladra*, ma vi sono come vi sono nella *Semiramide*, come tessuto ritmico della partitura. E anche quando si annuncia l'arrivo di Giannetto e la partitura segna musica campestre se ne cercherà invano il corrispettivo tematico e strumentale dal momento che il tema è usualissimo, cioè rossiniano.

Ciò non vuol dire che *La Gazza Ladra* sia un'opera seria o un'opera buffa, vuol dire semplicemente che ne *La Gazza Ladra*, secondo la concezione di Rossini l'ambientazione è altro elemento che riguarda libretto e scenografo. Con tutto ciò va ripetuto che il dramma musicale non è musica, ma unione di musica e parole e scene e questo Rossini

aveva ben chiaro assegnando a ciascuna delle arti la sua funzione anche e soprattutto quando rifiutava le commistioni: «La musica produce effetti meravigliosi quando si accompagna all'arte drammatica, si congiunge... alla poesia... e alla pittura».

L'artigianato settecentesco diventa qui ideologia e come ideologia avversa le innovazioni che premevano già nel 1817 e si pone come concezione reazionaria o di restaurazione. Ma la restaurazione dei valori astratti della musica è poi la chiave, come ho scritto altre volte, della modernità di Rossini. In questa sede la lettura de *La Gazza Ladra* sarà ancora una volta esemplare e che va tanto al di là del suo tempo da costituire segno di contraddizione e confusione. Sorvolo sulle scempiaggini di cui la critica rossiniana si è resa colpevole nel corso di un secolo e mezzo. Meglio restare con il corrispondente dell'AMZ che era il più vicino, l'unico che dia un resoconto critico della prima (in Italia critica non esisteva ancora, eccettuato Carpani) anche perché questi era portavoce delle teorie romantiche tedesche (più avanzate delle locali) e dunque parlava con il senno che per i nostri sarebbe stato quello di poi. E infatti certe critiche successive sembrano modellate su quella dell'AMZ. Nel nostro la sinfonia provocò uno shock e in più egli notò e sottolineò la presenza dei tamburi e di quella che egli chiama Janitschrenmusik (musica turca tradurremmo noi, e cioè tamburi, gran cassa, triangolo), l'insistente intervento del flauto piccolo e in generale lo snervante uso, del tutto insolito per l'epoca, dell'orchestra, sottoposta a dura prova nel corso delle quattro ore di spettacolo. Per il critico dell'AMZ la musica turca e i tamburi dovrebbero servire per caratterizzare l'arrivo di un pascià, un soggetto guerresco, insomma dovrebbero servire a far colore. Non può far altro che immaginare dunque che l'ouverture de *La Gazza Ladra* sia un'ouverture militare e non riesce a capacitarsi della ragione. Eccolo dunque uscire con una domanda a bruciapelo: «Chiesi una volta a Rossini come gli fosse venuto in mente di scrivere un'ouverture militare per questo soggetto commovente: Mi rispose che in una scena dell'opera appaiono alcuni soldati. Malgrado ciò questo maestro parla continuamente di Filosofia della musica». Ovviamente domanda e risposta sono inventate (secondo l'uso dei corrispondenti dell'epoca e di questo in particolare, che sembra essere in perpetua conversazione con gli artisti). Il critico, arzigogolando sui due tamburi che aprono, con effetto stereofonico, l'ouverture e sul seguente tema di marcia, si è data l'unica risposta che, con la sua mentalità, poteva darsi. Mai sentito parlare di timbro? In luogo dell'usuale accordo a piena orchestra eccoci un inizio a sorpresa, un'irruzione, ma risolta in sede strettamente musicale senza alcun riferimento all'opera nel senso contenutistico. Evento musicale per predisporre ad un prodotto musicale. Dunque la musica turca, i tamburi ecc., non sono il colore del villaggio o della vicenda, ma quello della partitura. Come pure il trattamento, nel successivo allegro, di temi tratti dall'opera (in particolare il primo tema dal duetto Ninetta-Pippo «E ben per mia memoria» nel secondo atto, il tema del crescendo dell'aria del Podestà «Sì, per voi pupille amate», sempre nel secondo atto) non sono allusioni a situazioni dell'opera, dal momento che i tempi sono trattati in maniera autonoma e questo per Rossini è talmente importante che converrà ricordarlo ancora una volta. Il tema è materiale più o meno grezzo e raffinato: ciò che conta è il modo di trattarlo. Tanto più che qui, come altrove, ci saranno vistose autocitazioni. Così nel finale primo risuonerà (ma qui in 3/4) il celeberrimo secondo tema dell'ouverture de *La Gazza Ladra* (e de *La Gazzetta* e del *Torvaldo*), mentre citazione ancor più stupefacente sarà quella che, alle parole «Vedo in quel pianto» dello stesso duetto Ninetta-Pippo, farà sentire l'altrettanto celebre secondo tema dell'ouverture del *Barbiere*, sfruttatissimo in *Elisabetta* e *Aureliano* (quest'opera ben nota al pubblico della Scala).

Una nota di carattere (e sarà il massimo della concessione) porterà la cavatina di Isacco che segue alla brillante introduzione e alla cavatina di Ninetta «Di piacer mi balza il cor». Questa cavatina di Isacco, un tipico tenorino a voce nasale utilizzato proprio per certo tipo di personaggi, ma anche per notai e legulei, è bipartita. Alla prima parte a note ribattute, con all'inizio della battuta i tipici sforzati rossiniani a forcelle chiuse (e quindi adatta a indicare lagnosa insistenza) segue un breve moderato melodicamente liberatorio. Non vi è dubbio che Verdi abbia tenuto presente Isacco per la «Sortita del rivendugliolo» nella *Forza del Destino*. Di notevole interesse è, in questo primo atto la cavatina del tenore. «Vieni tra queste braccia». La prima sezione è, come spesso in Rossini, brevissima, con una melodia semplice sottoposta a successive fioriture. Ad essa segue un'ampia cabaletta «Ma quel piacer che adesso» uno degli esempi più interessanti dell'uso che Rossini fa della voce tenorile, di quel tipo che scomparve già verso il 1830. Non è un caso che il sagace Edward, prefatore degli spartiti Ricordi, notasse a proposito di questo *allegro* della cabaletta che «nessuno dei tenori di oggi potrebbe cantarlo come è scritto». (Noi staremo a sentire). Tanto quest'aria, quanto il successivo brindisi di Pippo sono introdotti da una serie di battute ed accordi usuali per le arie solistiche in Rossini, non dissimili, per esempio, da quelle che introducono la seconda aria di Idreno in *Semiramide*. Tanto per dire che da questo brindisi non ci si può aspettare un pezzo di carattere. Ma anche qui, in corrispondenza dei bisticci verbali di Gherardini, Rossini si abbandona al suo gioco di scomposizione sillabica, probabilmente allusivo, come fa di solito nei finali primi, della confusione mentale dei protagonisti qui determinata dal vino.

L'ampio duetto «Come frenare il pianto» tra Ninetta e Fernando, introduce, almeno secondo la trama, il patetico del semiserio. Come intendere in Rossini tale intromissione, si è detto. Notava il Radiciotti: «Dall'arrivo del padre di Ninetta al termine dell'atto è tutta una serie di scene stupende e di motivi ispirati ed espressivi, se si eccettuano quelli delle convenzionali strette, le quali peraltro, considerate come musica pura, sono ammirabili per il magnifico sviluppo e l'irresistibile effetto». Radiciotti ci viene in soccorso con la sua «musica pura». Quelle strette sono infatti, in sede di numero chiuso, l'intervento del musicista per ricondurre il patetico qua e là emergente, al suo giusto limite, impedendo all'opera di cadere nel *larmoyant*, separando i vari affetti. Così facendo evitava la tinta uniforme e salvaguardava anche l'unità del lavoro, dal momento che si succedono pezzi tra loro contrastanti come, dopo il duetto in questione, la cavatina del Podestà «Il mio piano è preparato», il terzetto «Oh Nume benefico», celebratissimo all'epoca di Rossini. A questo segue il colossale finale primo impiantato, come quello di *Semiramide*, sulla tonalità di do maggiore. E' ovviamente in quattro sezioni, allegro-allegro-andantino-allegro vivace.

Il secondo atto si avvicina di più all'opera seria. E' dunque l'atto drammatico per eccellenza. Si apre con la scena del carcere suddivisa in tre parti, due duetti (Ninetta-Giannetto «Forse un dì conoscerete», e il ricordato Ninetta-Pippo) inframmezzati dall'aria del Podestà «Si per voi pupille amate» che scarica alquanto la tensione. La scansione del recitativo secco fa il resto. (Il secco, sia detto per inciso, rimase sempre nell'opera semiseria fino a Donizetti, e non era dunque indice di fretta da parte di Rossini, come si è pur scritto). Questi recitativi condensano i rapidi sviluppi dell'azione in modo da permettere la concentrazione degli affetti nel numero chiuso, il primo duetto si apre con un andante grazioso a sua volta diviso in due parti e, dopo l'ingresso di Antonio, si conclude con l'incalzante cabaletta «Oh cielo rendimi» che crea un bel contrasto con la parte cantabile all'aria del Podestà. L'abile concentrazione e distillazione degli affetti trionfa ancor di più nel duetto tra soprano

e contralto che si apre con un andantino pastoso dal ritmo insolito di 12/16 sul quale si distende morbidamente, e pastosamente appunto, la linea del canto.

La seguente aria di Fernando, «Accusata di furto», è quella dell'amor paterno, uno degli affetti tragici cari a Rossini. Rossini ne scriverà una del tutto simile anni dopo per l'Alidoro de *La Cenerentola* («Là del ciel nell'arcano profondo»). E qui l'accompagnamento e la scansione seguono attentamente le parole, cosa che Rossini fa tutte le volte appunto in cui le parole esprimono direttamente e scopertamente un affetto.

Quest'aria prepara degnamente la grande scena del giudizio in cui si va ancora oltre nell'approfondimento drammatico. Lo stesso corrispondente dell'AMZ, a proposito di questo quintetto, dovette riconoscere che si trattava di un capolavoro: «Il pezzo migliore dell'intera opera è però senz'altro il quintetto del secondo atto che secondo me ha salvato l'intera opera. Ma sarà sempre un vero peccato che questo quintetto cominci poveramente e termini addirittura miseramente. La stretta di questo testo è veramente triviale e non adatta alle parole. Se si escludono però questi punti negativi, per il resto questo quintetto... è il primo pezzo di Rossini di cui nel mio intimo mi rallegro sinceramente, ed è anche la prima volta che egli lascia il suo solito genere per avvicinarsi a livelli veramente alti». Sfido io! Dopo il finale primo, un secondo giudizio, allargato per giunta, non poteva che portare ad un approfondimento in un senso che porterà vicino al famoso dramma romantico, altrimenti Rossini avrebbe creato un doppione. E questo quintetto si muove tuttavia nel senso in cui Rossini si muoverà nell'opera seria dei mesi successivi, tanto è vero che anticipa certi concertati del *Mosè in Egitto* (ad esempio «Mi manca la voce»). Tuttavia che il dramma resti sospeso sulla testa del pubblico e lasci per così dire la bocca amara e l'animo agitato, non è nelle intenzioni di Rossini e quella stretta, che non ha nulla di volgare, chiude il numero con ritmica catarsi, dopo le lugubri pagine che l'hanno preceduta. Essa esprime la tempesta degli animi giunta all'acme e quindi disposta alla soluzione liberatoria.

Ma ecco un colpo per gli amanti del dramma! Subito dopo appare Lucia, pentita di aver provocato l'arresto di Ninetta, ad invocare il ritorno della medesima e a promettere che «saprà correggere i suoi trasporti». Ed in verità quest'Aria («A questo seno») serve giustappunto a correggere e temperare i trasporti tragici in vista della ripresa del finale secondo. E' un delizioso siparietto che, musicalmente, è citazione settecentesca dell'aria del sorbetto (affidata al comprimario e durante la quale ci si ritirava nei palchi a sorbire il gelato). Se la tensione del pezzo precedente è inaudita, Lucia serve (malgrado l'incongruenza librettistica) a ricordare, siamo a teatro, la soluzione, la catarsi, il lieto fine, così connaturato al genere semiserio e all'anima di Rossini, sta per avvicinarsi. Tanto è vero che Lucia esordisce avvertendo che «ha il cuore meno oppresso», malgrado si avvicini, a rigor di libretto, il corteo che porta la condannata al supplizio.

E il finale secondo che segue si apre ancora con una lugubre preghiera, prima dell'esplosione belcantistica (qui rappresentata da un refrain ripetuto dai vari personaggi e progressivamente arricchito) che è il corrispondente musicale del lieto fine. Piuttosto andrà notato che i contrasti all'interno di questo finale (sempre usati da Rossini a sospendere per qualche attimo la soluzione, si pensi alla scala del *Barbiere*) sono qui più ampi e dispiegati, al punto che questo finale secondo si avvicina quasi al primo, laddove di solito nelle opere di Rossini il rapporto è di uno a quattro (a favore del primo). Non a torto Radiciotti ha ricordato, per la marcia, *La Vestale* di Spontini e per gli accenti di Fernando, i padri verdiani. Ma sono appunto nel caso di Verdi anticipazioni musicali e non drammaturgiche, dal momento che quegli accenti hanno in Rossini altro valore.

Da pessimista integrale Rossini ha nel sangue il lieto fine. Opera di straordinaria bravura, *La Gazza Ladra* dilata i termini del dramma sino ad estremi raramente toccati dal Rossini precedente (*Otello* escluso), e lo fa in sede di opera semiseria, dove meglio si poteva agire sui contrasti e sugli effetti progressivi. Ma lo fa in vista del lieto fine e della catarsi liberatoria astratta e sublimata. Ciò che i nemici delle strette brillanti, dei finali lieti non amano è proprio questo intendere il dramma come bravura dell'artista, sfida, cimento vittorioso sul quale far cadere un sipario senza lasciar sbavature. Nel finale trionfa quella che Stendhal chiamò magnificenza ideale: «Avete visto mai a teatro, il finale di un'opera buffa di Rossini? Tutto sulla scena è gaiezza, bellezza magnificenza ideale. Siamo alle mille leghe dai lati brutti della natura umana. L'opera finisce, il sipario cala, gli spettatori se ne vanno, la lumiera s'alza, si spengono le lucerne. L'odore di lampade mal spente riempie la sala, il sipario si solleva a metà, si scorgono piccoli vagabondi sporchi e mal vestiti sulla scena...». Questa la crudele dicotomia, la frattura tra teatro e vita. Ma l'artista Rossini, figlio genuino del secolo dei lumi, attardato difensore del bello ideale e del sublime, è fermo sul punto miracoloso in cui il suggello del bel canto chiude trionfalmente la vicenda. Nella sua visione dell'arte certi lati della vita vengono respinti insieme con la sfera imitativa. La sua drammaturgia, nella rigida divisione degli affetti, non contempla l'aria del guardaroba.

Gazza ladra: una guida all'ascolto

di Alberto Zedda



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

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

pari dignità e importanza. Sarà l'esperienza del semiserio, del quale già *La Cenerentola* costituisce un imperfetto modello, a condurre Rossini al punto d'incontro più vicino fra i due generi.

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

La gazza ladra appartiene dunque al genere "misto", detto anche "semiserio" perché mescola elementi drammatici e buffi. Sviluppatisi a partire dalla metà del secolo XVIII con il gusto *larmoyant* fiorito specialmente in Francia nelle *pièces à sauvetage*, l'opera semiseria presentava all'epoca di Rossini convenzioni esattamente definite: dramma a lieto fine dove l'innocente, ingiustamente condannato, veniva sottratto in extremis alla pena capitale, e il ribaldo persecutore umiliato. L'ambientazione mostrava costantemente un conflitto tra un mondo feudale di aristocratici (nella *Gazza ladra* sostituito da arroganti detentori del potere) e un mondo popolare, quasi sempre di contadini. Luoghi deputati erano la piazza del villaggio, con in vista il castello o il palazzo del nobile prepotente, e la prigione. Nella *Gazza ladra* la mescolanza di elementi comici e popolareschi con quelli drammatici mostra una netta prevalenza di questi ultimi, per cui l'opera raggiunge l'acme e il suo significato ultimo nella grande "Scena del giudizio" e nella successiva "Marcia funebre", precedenti l'obbligatorio finale lieto belcantistico. Considerati gli altissimi risultati drammatici e musicali raggiunti in quest'opera, certo fra le più valide di Rossini, l'eccezione "semiseria" più che una commistione di comico e di serio va intesa qui come riferita a una vera e propria opera seria ambientata nella realtà quotidiana anziché nell'Olimpo e nella Storia. La presenza del lieto fine e di personaggi di basso profilo, taluni che sfiorano il grottesco, non basta ad alterarne la cifra di fondo. La vicenda nata da un fatto di cronaca, riassumibile in poche frasi, sembrerebbe troppo debole per sostenere l'enorme costruzione musicale che Rossini vi erige intorno: l'apporto di elementi fiabeschi e naturalistici, la proiezione di piccoli fatti a situazioni-simbolo, la presenza di forze arcane, la perentoria affermazione di sentimenti esemplari la innalzano a storia di costume. La fragilità della dialettica Bene-Male viene arricchita da un coerente alternarsi di motivi espressivi molto differenziati: la corda tragica, subito introdotta dai minacciosi tamburi della sinfonia si attenua nella malinconica, che accompagna l'amore contrastato di Ninetta e quello dolce e segreto di Pippo; la patetica, sottolineata dai forti recitativi strumentati che scandiscono l'angoscia di Fernando, lascia spazio alla buffa che sferza i mediocri, l'autorità tracotante, e una società che subisce sino all'ingiustizia.

Il libretto di Giovanni Gherardini stempera con proprietà letteraria e funzionale progressione drammatica un soggetto dove il lieto fine, affidato al caso, non vuole cancellare il pessimismo di fondo.

Con una prima redazione di questo libretto, intitolata *Avviso ai Giudici*, Gherardini aveva partecipato al concorso bandito dall'impresa dei R.R. Teatri di Milano per un dramma per musica, ricevendone un convinto elogio da Vincenzo Monti. Il libretto, secondo Radiotti, era stato poi offerto a Ferdinando Paër, che non volle musicarlo. Rossini invece fu

subito entusiasta di questa storia tratta dal dramma francese *La Pie Voleuse*, un "mélo-historique" (basato cioè su un fatto che si riteneva realmente accaduto) di T. Eadouin d'Aubigny e Louis-Charles Caigniez, rappresentato per la prima volta al Théâtre de la Porte Saint-Martin di Parigi il 25 aprile 1815.

Anche Stendhal, nella sua *Vie de Rossini*, cap. XXII, conferma che la povera servetta innocente fu impiccata a Palaiseau, aggiungendo che per ricordare l'errore giudiziario fu istituita una messa, detta *Messa de la Pie*. Per comprendere i motivi di una sentenza che appare sproporzionata al delitto, si deve ricordare che la vicenda si svolge nel più nero periodo della Restaurazione seguita all'esaurirsi della rivoluzione francese. Secondo una legge reazionaria e biecamente classista, la pena capitale poteva applicarsi anche per il solo furto quando a commetterlo fosse stato un servo ai danni del padrone.

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

Sinfonia

La Sinfonia della *Gazza ladra*, oltre che una delle più belle, è certamente una delle più popolari. Le dimensioni monumentali, il rutilare di una strumentazione ricchissima, la qualità dei temi e degli sviluppi ne fanno un insuperato modello. Nell'immaginazione dell'ascoltatore che non conosce la vicenda dell'opera, essa viene generalmente pensata come una composizione di genere comico: una storia incentrata su una gazza che ruba oggetti luccicanti non può che essere gioiosa. In realtà la Sinfonia ha significati gravi e dolorosamente evocativi e costituisce la prova incontestabile che Rossini considerava gli aspetti tragici di quest'opera assai più importanti di quelli giocosi. Componendo la sinfonia dopo aver terminato l'opera, Rossini la impostò unicamente sui temi che contrassegnano le scene drammatiche, i momenti più disperatamente emotivi. Già i tamburi dell'inizio, che si inseguono o si compongono con suggestivo effetto stereofonico, rappresentano un minaccioso avvertimento che potrebbe essere altrimenti inteso da chi non conosce l'opera, tanto più

che essi introducono un tema solenne, largamente coinvolgente:



Nel contesto dell'intera opera, il significato del rullo iniziale appare indubitabile: il tamburo ricompare in ogni scena dove si consuma l'ingiustizia della sopraffazione nei confronti di Ninetta, sicché il suo ossessivo cadenzare si configura come un vero e proprio leitmotiv. Il sordo rintonare evoca una forza che travolge ottusamente il diritto e la ragione.

Ecco dunque i tamburi scandire freddi ritmi militari alla conclusione del processo inquisitorio, nel Finale Primo; e poi ancora nell'Aria del Podestà del secondo atto, quando il procedimento si fa istruttorio; e ancora nella scena del carcere quando Ninetta si abbandona a un pianto disperato nelle braccia di Pippo; nella grande "Scena del giudizio", dove viene pronunciata la sentenza di morte; nella "Marcia funebre" che accompagna la fanciulla al patibolo. In questa luce anche la possente introduzione a piena orchestra, che costituisce la prima sezione della Sinfonia, appare dura e violenta rappresentazione di una forza oppressiva, monumento solenne e tetro, innalzato a un'Autorità disumana, piuttosto che il festoso avvio di una storia divertente a cui tante interpretazioni ci hanno abituato. Il tema che dà inizio all'*Allegro*



sembra creato per perpetrare l'equivoco, giacché la sua natura si presta a una lettura gioiosa e scintillante, quasi danza paesana. Nella scena della prigione del secondo atto – la pagina più emotivamente pregnante dell'intera opera, la più dolorosamente espressiva – questo tema contrappunta invece il delirio di Ninetta, il solo momento di debolezza e disperazione. Anche nella Sinfonia; dunque, questo tema dovrà trovare la struggente tenerezza del ricordo, la malinconia della vita che fugge. Dopo l'esplosione del primo *fortissimo*, la cui natura violenta viene precisata dal procedere omofonico dei tamburi che marcano la struttura ritmica, si passa al secondo tema introdotto da una lunga cadenza di espressivi accordi tenuti dei fiati, pausa di riflessione che prepara la triste dolcezza del nuovo episodio melodico, sospeso fra l'interrogativo del clarinetto e dell'oboe (brunito, nella ripetizione dal velluto dei violoncelli):



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



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



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

N. 1 Introduzione

L'introduzione stabilisce un netto contrasto col clima drammatico della Sinfonia e rappresenta un esemplare modello di quel descrittivismo d'ambiente di cui Rossini è maestro. Qui tutto è luce e movimento, tutto risuona dei ritmi della vita quotidiana, al contatto con un paesaggio terreno e materico. I tanti personaggi minori dell'opera vengono presentati in modo insolitamente accurato: a ciascuno tocca una sortita "a solo", una "cavatina" (come Rossini intitola quella di Lucia), l'opportunità di definire il carattere e la funzione che rivestirà nella storia che sta per cominciare. Anche la Gazza fa sentire la sua voce: animale quasi domestico, confuso con gli altri che razzolano, dispettosa, giocherellona, non ancora assunta alla funzione di *deus ex machina*, arbitro del destino di Ninetta.

Poiché la vicenda non è ricca di colpi di scena, né presenta, per la qualità di protagonisti non coturnati, occasioni per celebrare affetti esaltanti, Rossini sente la necessità di valorizzare al massimo i personaggi di contorno, cosicché essi compongano un affresco che acquisti nella coralità ciò che perde nell'apporto del singolo, diversamente da quanto avviene nell'opera seria dove i protagonisti, eroi e semidei, attirano tutta l'attenzione, riservando ai comprimari ruoli anodini.

L'introduzione ha la dimensione di quelle che troveremo nelle maggiori opere del periodo napoletano dell'aurea maturità e lascia intuire che la struttura complessiva dell'opera giungerà a esiti formali di inaudito sviluppo.

L'esplosione iniziale proietta l'ascoltatore in una gioiosa atmosfera che l'ironico sberleffo del clarinetto vena di sarcasmo.

La varietà degli incisi ritmici, alternantisi fra disegni ternari e binari, imprime un movimento frenetico. Le prime frasi solistiche sono per Pippo, in dialogo col Coro e con la Gazza, la singolare protagonista dell'opera. Pippo era stato in origine pensato come tenore. Dopo la battuta 201 Rossini cambia idea: cancella la prima stesura e su pentagramma sottostante ne riscrive la parte, anche leggermente modificandola, in chiave di soprano. Quando *La gazza ladra* verrà presentata a Napoli, concertata dallo stesso Rossini, il ruolo di Pippo in questa Introduzione verrà cantato da un secondo personaggio, chiamato Cecchino. Il cambiamento è stato fatto per consentire alla grande Pisoni, che per stima e amicizia con Rossini aveva accettato di interpretare il non grande ruolo di Pippo, di presentarsi adeguatamente con un'aria di sortita che il Maestro aveva appositamente arrangiato per lei al po-

sto dell'originario Brindisi con coro. Quando l'opera andrà a Parigi nel 1821, assente Rossini, il ruolo di Pippo (diventato Petit Jacques) torna ad essere cantato da un tenore, lezione che ancora si ritrova in qualche edizione francese dello spartito.

E poi la volta di Lucia, tipico ruolo di mezzosoprano, che intona una "cavatina" di notevole rilevanza vocale, dove alla cantabilità del tema si alternano figurazioni d'agilità, elementi che definiscono alla perfezione il duplice carattere di questa donna, burbera e autoritaria ma fondamentalmente buona e umana.

Quanto alla successiva sortita di Fabrizio, ruolo baritonale di carattere, nessuna musica potrebbe meglio descrivere questo personaggio *di terra*, che alla iattanza del padrone preferisce l'aperta cordialità, favorita dalle propensioni bacchiche. La bella trovata di inserire già nell'Introduzione l'inconscia profezia della Gazza, che anticipa la soluzione positiva della storia, conferisce funzione astratta e simbolica a questa presenza inconsueta. La "stretta", uno scatenato *Allegro con brio* in 6/8, è pagina degna di concludere un Finale Primo e riconferma l'importanza attribuita da Rossini a questa apertura.

Recitativo "Dopo l'Introduzione"

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

N. 2 Cavatina Ninetta

La Cavatina di Ninetta è un'aria bipartita che si attaglia perfettamente al personaggio. La dolcezza degli spunti melodici, intercalati dagli arguti commenti del clarinetto e del corno e riscaldati dal controcanto dei violoncelli, subito fanno intendere che arriva una giovinetta innamorata, di semplici e buoni sentimenti.

La *cabaletta*, teneramente affettuosa, non riverbera i lampi dell'acrobatisma fatale riservato a regali eroine, ma trascorre fresca e cordiale come le emozioni di Ninetta. Il virtuosismo, che pur non manca, viene frenato da una essenza melodica che obbliga a una tenuta espressiva, a un controllo tecnico più difficile a conseguirsi di tante spericolate figurazioni mozzafiato. La Cavatina presenta una tessitura ambigua, incerta fra quella del soprano e quella del mezzosoprano, ambiguità che si accentua nella *cabaletta*, dove i passaggi vocalizzati gravitano in zona centrale, e salti e scalette discendenti al Si grave tendono deliberatamente a dar rilievo al registro basso.

In una delle celebri serate musicali che raccoglievano nel suo salotto alla Chaussée d'Antin il meglio dell'intelligenza e dell'arte, partecipò Giuseppina Vitali, allora all'inizio di carriera. Fra i pezzi cantati in quell'occasione dalla Vitali vi fu questa Cavatina di Ninetta. Rossini ne fu tanto soddisfatto che volle comporre una serie di variazioni e cadenze espressamente per la sua voce. Queste variazioni offrono un raro esempio di come Rossini inten-

desse modificare le sue melodie vocali: non soltanto nel *da capo* della cabaletta, ma anche nella ripresa della prima sezione dell'aria, con relative cadenze conclusive. La ricchezza delle fioriture introdotte lascia ben trasparire quali fossero le propensioni del Maestro nei confronti di questa prassi esecutiva. Il manoscritto è datato *Paris 6 mai 1866*, il che dimostra che ancora poco prima della morte, cinquant'anni dopo la composizione della *Gazza ladra*, quando ormai il mondo del belcanto aveva ceduto il passo agli empiti canori del romanticismo, Rossini riteneva indispensabile per la sua musica ricorrere agli artifici del *chantorné*. Una chiara risposta per quanti pensano che egli fosse contrario a tali interventi fraintendendo le contestazioni al loro abuso indiscriminato; e anche per coloro che giudicano esaurita la loro funzione col tramontare dell'epoca che li ha espressi.

N. 3 **Cavatina Isacco**

Anche a questo personaggio tocca un'aria e cabaletta, di proporzioni modeste ma di contenuto significativo. Il canto di Isacco si articola, sino alle cadenze finali, su una sola nota, *re*, procedimento che conferisce monotona stanchezza al vecchio imbonitore condannato a esibire un misero repertorio di cianciafruscole. Solo nella minuscola cabaletta la voce si anima, per invitare a comprare e a vendere. Una paginetta che mostra con quale semplicità di mezzi Rossini sappia sbalzare la caratteristica figuretta del merciaiuolo, immagine che si imprime nella memoria.

N. 4 **Coro e Cavatina Giannetto**

Una brillante introduzione del Coro, su un motivo campagnolo fortemente ritmato determina un'eccitata attesa per l'arrivo di Giannetto. La Cavatina, che segue subito con un declamato lento e solenne, attinge nel brusco contrasto la dignità e l'importanza che si addicono a un giovane eroe: una sortita che lascerebbe presagire una statura di uomo e di amante che i comportamenti successivi del personaggio, tormentato dal dubbio sull'innocenza di Ninetta e sostanzialmente indifferente alla sua sorte, provvederanno a ridimensionare. L'aria comunque è bella e richiede un canto di larga espansione che pretende nobiltà e vigore d'accenti in una tessitura medio-alta che insiste sul passaggio di registro. Un nuovo intervento del Coro riporta al clima festoso dell'inizio e dà avvio a una cabaletta di altissimo segno virtuosistico, sospesa nel registro estremo e tirata senza respiro in una girandola di figurazioni pensate per il tipico tenore "contraltino", voce di grazia e di agilità.

N. 5 **Brindisi di Pippo**

In una prima stesura della partitura, Rossini non aveva previsto questo pezzo. Desiderando offrire un'occasione di spicco a questo personaggio che diviene vieppiù importante col procedere dell'azione, così da ispirargli le pagine più commosse dell'opera (il Duetto con Ninetta del secondo atto!), Rossini aggiunge questo Brindisi, da inserire dove normalmente ha luogo la presentazione dei personaggi principali. Il Brindisi di Pippo si ambienta nel clima di festa popolare che pervade la prima parte dell'opera, al quale aggiunge l'apporto di due fresche e deliziose danze paesane, affidate la prima al clarinetto solista e la seconda al flauto. L'orchestra e il coro ripetono un ridanciano *refrain* dopo ogni strofa di Pippo e dopo ogni danza campestre, sino a quando un brusco accordo di settima di dominante interrompe il girotondo e invita a un gioco pazzarello di parole senza senso, lanciate su un motivetto dal meccanico ritmo interrotto da accenti asimmetrici:



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

Quando nel 1818 allestì *La gazza ladra* a Pesaro, in occasione dell'inaugurazione del nuovo teatro d'opera (oggi Teatro Rossini), Rossini tagliò questo brano e lo sostituì con un *Recitativo e Aria di Pippo* da eseguirsi dopo il n. 8 Scena e Terzetto: si tratta della Cavatina di Clarice nel primo atto de *La pietra del paragone* (Milano, Teatro alla Scala, 26 settembre 1812), trasposta qui con lievi modifiche.

Nell'anno successivo Rossini presentò *La gazza ladra* a Napoli, con la celebre Rosmunda Pisaroni nel ruolo di Pippo.

Come già detto, per lei introdusse una cavatina di sortita adattando un nuovo testo all'aria di Siveno «Pien di contento in sen» tratta dal primo atto del *Demetrio e Polibio* (Roma, Teatro Valle, 18 maggio 1812), preceduta da un recitativo strumentato di nuova composizione, di cui si conserva l'autografo a Napoli.

N. 6 Recitativo e Duetto Ninetta Fernando

Da questo punto, con brusco, imperioso gesto drammatico, l'opera cambia registro. Le situazioni d'opera seria perdono in aulica magniloquenza quanto acquistato in dolente verità. L'ostinato rifiuto di Ninetta, la sua dignitosa reticenza hanno un sapore, una credibilità che invano cercheremmo nelle paludate eroine del melodramma tragico. Il Recitativo è accompagnato dai soli archi, che commentano con bruciante asciuttezza di formule il drammatico racconto del fuggiasco Fernando. Il Duetto respira subito l'intensa emozione di una frase dei soli fiati e si avvia ai traguardi drammatici col palpitante disegno dei violini primi, che rende al meglio l'agitazione di Ninetta:



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



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

Ninetta

Vegg'io bril.lar, ancor vegg'io bril - lar, an -
- cor _____ vegg'io bril - - - - - lar.

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

Ninetta

Per
Per que - - - - - sto am - ples - - - - - so,o
que - - - - - sto am ples - so,o pa - - - - - dre...
fi - - - - - glia... Ah - - - - - reg.

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

N. 7 Cavatina Podestà

Dall'agitazione del Duetto si passa direttamente allo stridente contrasto della Cavatina del Podestà: con geniale intuizione Rossini si è rifiutato di interrompere la tensione drammatica col recitativo secco previsto dal librettista e dalla consuetudine. La Cavatina è

una tipica aria bipartita di genere buffo e descrive a meraviglia la goffaggine dell'attempato seduttore, convinto che la posizione privilegiata gli assicuri un facile successo. Il formulario comico non disdegna il ricorso alla contraffazione del falsetto («No, non posso ... ohimè non voglio...») e all'irresistibile pirotecnia del sillabato («E poi che in estasi di dolce amore»), ma la qualità si mantiene su un alto livello di caratterizzazione psicologica e mai rasenta la volgarità. All'interprete vengono richiesti, insieme a un robusto cantare, elasticità e virtuosismo – qui preferito allo stile sillabico che Rossini abitualmente riserva ai suoi buffi – che spaziano dal grave all'acuto, in una misura che esclude la mediocrità e ascrive quello del Podestà fra i ruoli destinati a entrare nella leggenda.

N. 8 Scena e Terzetto

La scena introduttiva, di grande efficacia, alterna nell'accompagnamento i soli archi al *tutti* dell'orchestra. Il Terzetto è un blocco di oltre quattrocento battute ed esemplifica splendidamente cambiamenti stilistici destinati ad influenzare profondamente la storia dell'opera italiana. Per dar tempo a Ninetta e Fernando di riprendersi dalla paralisi del terrore, Rossini inizia il Terzetto con un severo *Maestoso*, in luogo del consueto *Allegro*. La sospensione drammatica si protrae in una serie di approcci imbarazzati, sino a che ciascun personaggio si apparta nella riflessione del *cantabile* «Oh Nume benefico». I tre protagonisti espongono la medesima, ampia frase melodica dove il virtuosismo si carica di espressione seguitando poi con la polifonia dello stile imitativo: un modello tipologico frequente per Rossini, che qui attinge dimensione e felicità tali da giustificare la popolarità di questo brano all'epoca sua. L'*Allegro* che segue porta all'incandescenza la tensione: Ninetta, in un passaggio di canto sillabato (una nota, una sillaba) risponde con toni fieri e sprezzanti alle profferte del Podestà; Rossini mantiene in tempo di *Allegro* i «fra sé» che avrebbero dovuto trovar posto nell'episodio centrale a tempo lento preteso dalle consuetudini. Dopo l'inveniva «Vituperio, disonor!», l'azione si sospende su un pedale di *la minore* di intensa emotività, prima di sciogliersi in una stretta folgorante che richiede agli interpreti straordinaria padronanza del canto semisillabico (due note vocalizzate per ogni sillaba), il più adatto a produrre l'agilità di forza indispensabile a rendere l'estrema agitazione della scena. E' alla fine di questa che Rossini fa comparire la Gazza per rubare la posata che perderà Ninetta: senza alcun commento musicale specifico; intervento sovranaturale evocato dalle furie scatenate nello scontro delle passioni.

N. 9 Finale Primo

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



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



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



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

Infine la minacciosa ricomparsa del tamburo introduce la "stretta" conclusiva, nel ritrovato *do maggiore*, che propone agli interpreti vocali una ostinata sequenza di canto sillabato e semisillabato di grande forza, e agli strumentisti una serie di difficilissimi passi imperniati sulla tecnica dello staccato.

Atto Secondo

N. 10 Duetto Ninetta-Giannetto

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

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

Ninetta

Trop. po è quest' al . ma , quest' al . ma op.

Pippo

. pres . sa , trop. po è quest' al . ma , quest' al . ma op. pres . sa ,

Trop. po è quest' al . ma , quest' al . ma op. pres . sa ,

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

N. 11 **Aria Podestà**

Appuntamento canonico dell'opera semiseria è la *Scena del Giudizio*, dove l'innocente viene condannato a morte fra la costernazione dei presenti. Nella *Gazza ladra* le scene del giudizio sono addirittura due: uno istruttorio, in questa Aria del Podestà con coro, l'altro pubblico e spettacolare nel gigantesco Quintetto che seguirà. Il Podestà si presenta a Ninetta con un fiorito cantabile, col quale ritenta di far breccia nel suo cuore. La melodia esagera gli empiti amorosi per tratteggiare una figurauntuosa e sgradevole di seduttore. Il richiamo delle guardie, che cercano il Podestà per condurlo a testimoniare dinanzi ai giudici, trasforma il corteggiamento in un concitato dialogo. Il Podestà sfoga in una furibonda cabaletta impostata sul canto semisillabico e proseguita nel più spericolato virtuosismo belcantistico, la rabbia per il rifiuto reiterato. Nella sezione che conduce alla ripresa della cabaletta, Rossini mette a segno una delle più indovinate intuizioni drammatiche e nello stesso tempo conferisce all'opera un prezioso elemento strutturale legando in discorso unitario sia l'impiego del tamburo, di cui si precisa definitivamente il valore emblematico, sia il richiamo, all'orecchiabilissimo spunto del *crescendo* della Sinfonia, citazione normalmente confinata nei Finali Primi.

N. 12 **Recitativo e Duetto Ninetta-Pippo**

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

Ninetta

Pippo

Mi ca - - - do - no - le -

Mi ca - - - do - no - le -

la - - cri - me, - mi ca - - - do - no - le -

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

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

Ninetta

Sem
Pippo
(Sem

rall.
rall.

tril.
pre o - gnor.
pre o - gnor.]

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

N. 13 **Scena ed Aria Fernando**

L'Aria non è delle migliori, anche se il serrato disegno a quartine alternantesi fra i violini primi e secondi, che accompagna il canto di Fernando per tutta la prima parte, con-

ferisce una tensione senza respiro. Una vigorosa perorazione conduce a una cabaletta, degna delle virtù canore di Filippo Galli, senza tuttavia superare il livello del buon mestiere, anche nella lunga, insistita perorazione finale. Nell'autografo, le pagine di questa *Scena ed Aria* sono state ripiegate, ciò che fa pensare che in qualche rappresentazione, essa sia stata omessa.

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

N. 14 **Recitativo, Coro e Quintetto**

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

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

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

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

N. 15 **Aria Lucia**

Nell'autografo le pagine di quest'Aria sono state ripiegate, per escluderla. L'Aria, aggiunta all'ultimo momento è presto scomparsa dalla storia dell'opera.

Anche la seconda donna, Lucia, fa sfoggio di un canto ornato ed espressivo che pretende un'interprete di qualità, diversamente da quanto accade nelle tradizionali "Arie del sorbetto" inserite in questa zona dell'opera.

N. 16 **Finale Secondo**

Un dato che accomuna *La gazza ladra* alle altre opere-testamento, *Semiramide* e *Guillaume Tell*, è l'importanza eccezionale conferita al Finale Secondo, la cui dimensione è pari a quella del Finale Primo, laddove il rapporto è abitualmente da uno a quattro a favore del Primo. Il Finale Secondo si apre con una mahleriana marcia funebre del coro che accompagna al patibolo Ninetta, contrassegnata ancora un volta dal suono lugubre del tamburo. Giunta innanzi alla chiesa, la processione si arresta per consentire a Ninetta di innalzare un'ispirata preghiera, altro appuntamento tipico. La marcia funebre riprende raggiungendo l'acme in un *fortissimo* di straordinaria efficacia per decrescere poi sino a scomparire col dolente corteo. L'*Allegro* che segue, marca un cambio radicale di atmosfera, sottolineato dal suono festoso di campane. Il lieto fine è alle porte, sapientemente rimandato per rendere spasmodica l'attesa (con un'inattesa reazione del Podestà, il cui animo sembra finalmente aprirsi a sentimenti umani, alla scarica di fucileria che potrebbe aver segnato la fine di Ninetta).

Infine lo scioglimento, secondo la tradizione belcantistica; ogni personaggio riprende la frase proposta da Ninetta, ultima passerella di virtuosismo canoro, adeguatamente sollecitato da una scrittura vocale esigentissima. Con questi ritornelli Rossini fornisce, come già nel Finaletto Secondo del *Barbiere di Siviglia*, un esempio di come si deve variare una melodia, adattandola alle caratteristiche, non solo vocali, di ciascun personaggio.

(Per gentile concessione del Rossini Opera Festival)

Data - Città/Teatro	Ninetta	Pippo	Giannetto
1941 21 agosto <i>Pesaro T. Rossini</i>	Lina Aimaro	Cloe Elmo	Luigi Fort
3 settembre <i>San Marino T. del Titano</i>	Lina Aimaro	Cloe Elmo	Luigi Fort
1942 12 maggio <i>Roma T. Reale dell'Opera</i>	Rina Corsi	Palmira Vitali Marini	Luigi Fort
1965 12 maggio <i>Firenze T. Comunale</i>	Nicoletta Panni	Anna Maria Rota	Cesare Valletti Romano Emili
1973 24 novembre <i>Roma T. dell'Opera</i>	Yasuko Hayashi Maria Casula	Lucia Valentini Giuseppina Dalle Molle	Pietro Bottazzo Ernesto Palacio
1980 28 agosto <i>Pesaro T. Rossini</i>	Yoko Hadama	Helga Müller	Bruce Brewer
1981 26 agosto <i>Pesaro T. Rossini</i>	Yoko Hadama	Elena Zilio	Bruce Brewer
1984 16 ottobre <i>Pisa T. Verdi</i>	Jolanta Omilian	Helga Müller	Gary Bennet
27 ottobre <i>Arezzo T. Petrarca</i>	Jolanta Omilian	Helga Müller	Gary Bennet
31 ottobre <i>Pistoia T. Manzoni</i>	Jolanta Omilian	Helga Müller	Gary Bennet
1989 16 luglio <i>Pesaro T. Rossini</i>	Katia Ricciarelli	Bernadette Manca di Nissa	William Malteu
1995 5 settembre <i>Roma T. Manzoni</i>	Roberta De Nicola Sonora Kalnina	Antonietta Bellone	Lorenzo Meliss

La Gazza ladra nel '900 in Italia

*a cura di Alberto Bottazzi
e Giorgio Gualerzi*



Il Podestà	Fernando	M° Conc. e direttore	Regia
Carmelo Maugeri	Luciano Neroni	Riccardo Zandonai	Alessandro Brissoni
Carmelo Maugeri	Luciano Neroni	Riccardo Zandonai	Alessandro Brissoni
Carmelo Maugeri	Luciano Neroni	Riccardo Zandonai	Alessandro Brissoni
Paolo Washington	Paolo Montarsolo	Bruno Bartoletti	Carlo Maestrini
Spiro Malas	Carlo Cava	Alberto Zedda	Luigi Squarzina
Alberto Rinaldi	Giorgio Tadeo		
Enrico Fissore	Carlo Desideri	Gianandrea Gavazzeni	Sandro Sequi
Enrico Fissore	Carlo Desideri	Alberto Zedda	Sandro Sequi
Luigi De Corato	Giancarlo Luccardi	José M. Collado	Sandro Sequi
Luigi De Corato	Giancarlo Luccardi	José M. Collado	Sandro Sequi
Luigi De Corato	Giancarlo Luccardi	José M. Collado	Sandro Sequi
Samuel Ramey	Ferruccio Furlanetto	Gianluigi Gelmetti	Michael Hampe
Valerio Marletta	Aivars Krancmanis	Claudio Micheli	Sebastiano Maria Salvato



Ci vollero meno di due anni – un intervallo allora ragionevole, trattandosi di due città geograficamente agli antipodi come Milano e Palermo e politicamente appartenenti a due stati non contigui – affinché *La gazza ladra*, rappresentata per la prima volta alla Scala nel maggio 1817, arrivasse sul palcoscenico del Carolino nel febbraio 1819 (1).

In cambio ci vorrà ben oltre un secolo e mezzo perché l'opera rossiniana (la cui quarta e ultima edizione palermitana, ancora al Carolino, risale addirittura al giugno 1838) veda finalmente la luce al Massimo, sia pure nella sede provvisoria del Politeama Garibaldi.

Naturalmente non è affatto un caso unico, poiché anche gli altri importanti teatri italiani, con le sole eccezioni dell'Opera di Roma e del Comunale di Firenze, non hanno riservato alla *Gazza ladra* una sorte migliore. Del resto, secondo la cronologia pubblicata dal Radiciotti, la provvisoria conclusione della parabola italiana di quest'opera era avvenuta al Santa Radegonda, un teatro minore di Milano, nel 1858. A ben altre sedi, il Covent Garden e la New Academy of Music, entrambe nel 1883, era invece riservato il congedo definitivo (fino alla fine degli anni Quaranta) della *Gazza ladra*: storica protagonista la Patti, pronta ad abbandonare, dopo vent'anni di fruttuosa consuetudine, il personaggio di Ninetta che le aveva procurato non poche soddisfazioni; al suo fianco, nell'edizione londinese, un eccellente quartetto formato dal tenore ticinese Giuseppe Frapolli, dal baritono francese Pierre Gailhard (Gottardo) e dai nostri Antonio Cotogni (Fernando Villabella) e Sofia Scalchi (Giannetto).

Trascorrono quasi sessant'anni e finalmente si riparla della *Gazza ladra* in Italia (2). Il merito, se di merito si deve parlare per un'ampia rivisitazione compiuta in un modo che più antifilologico non si può, va riconosciuto a Riccardo Zandonai, direttore del Conservatorio di Pesaro. Nell'approssimarsi del centocinquantenario della nascita dell'autore, egli, con la collaborazione registica di Alessandro Brissoni, riporta personalmente l'opera proprio sul palcoscenico di quel Teatro Rossini che nel 1818 l'aveva scelta per la sua inaugurazione. Il successo ottenuto fa sì che *La gazza ladra* venga rilanciata

(1) Dubbi e incertezze caratterizzano la prima e le due successive (dicembre 1819 e luglio 1826) edizioni in cui si articola l'iniziale rapporto di Palermo con *La gazza ladra*, ignorate persino dal Radiciotti. Neppure Guido Leone – com'è noto autore della più approfondita indagine sull'attività dei teatri palermitani – ha potuto infatti accertare le date e i cast relativi. Si può soltanto ragionevolmente ipotizzare la presenza di tenori quali Donzelli e Rubini, bassi e bassi-baritoni quali Lablache (due volte nella parte di Gottardo, il malvagio Podestà), Tacci (Gottardo lui pure) e Tamburini (Fernando Villabella), il mezzosoprano Giuseppina Fabrè (Pippo), nonché protagoniste, per la verità poco conosciute, come Giacinta Canonici, Annetta Fischer e Annetta Cosatti. Al Cembalo, notizia certa, tre nomi autorevoli di compositori: Giuseppe Mosca, Pietro Generali e Pietro Raimondi.

(2) All'estero, come si ricava dagli *Annals of Opera*, c'era stata, nel novembre 1937, un'inattesa riproposta in lingua tedesca da parte del Teatro di Breslavia. Per obiettività va tuttavia citata la precedente edizione italiana, sia pure in ambito esclusivamente radiofonico, del novembre 1934, direttore Franco Ghione e protagonista Lina Pagliughi, attornata, nelle parti principali, dal mezzosoprano Vittoria Palombini, dal tenore Giovanni Manurita e dai bassi Tancredi Pasero (Gottardo) e Antonio Righetti (Fernando).

dapprima, pochi giorni più tardi, a San Marino per l'inaugurazione del nuovo Teatro del Tivano, e in seguito, nel maggio 1942, al Teatro Reale dell'Opera. La compagnia di canto, priva di preoccupazioni filologiche, annovera eccellenti professionisti adeguati alla circostanza, fra i quali vale la pena di sottolineare la presenza, nella parte della protagonista, di due cantanti stilisticamente ed espressivamente assai dissimili fra loro come il soprano leggero Lina Aimaro (Pesaro e San Marino) e il mezzosoprano Rina Corsi (Roma).

Tutto sembra esaurirsi in queste poche recite "zandonaiane", ma nel 1965 la *Gazza*, pilotata da Bruno Bartoletti, riprende a volare in occasione del Maggio Fiorentino, luogo deputato a tale genere di operazioni, tuttavia seguendo ancora il discutibile itinerario stabilito dal musicista di Rovereto. Non a caso Leonardo Pinzauti, nella sua recente Storia del Maggio, giustifica "qualche segno di disapprovazione" da parte del pubblico con il fatto che "l'opera rossiniana esigeva, evidentemente, una compagnia a livello virtuosistico, che [il] Maggio non si era potuto assicurare essendo stato preparato con estrema fretta". In effetti, a prescindere da Cesare Valletti e, in una certa misura, da Nicoletta Panni e Anna Maria Rota, era difficile attendersi qualcosa di stilisticamente ineccepibile da parte di cantanti quali Paolo Washington e Paolo Montarsolo.

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

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

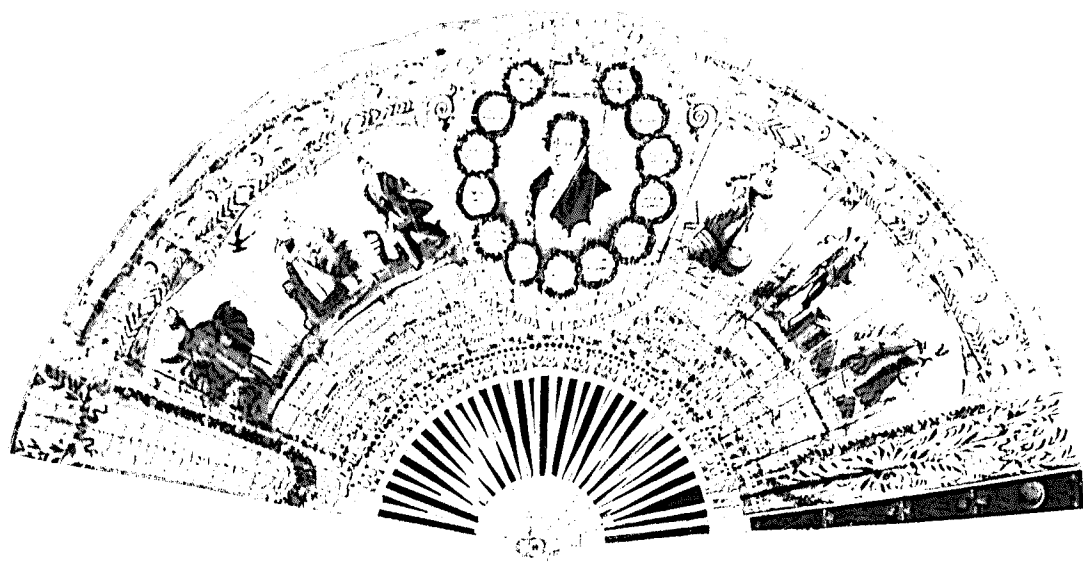
Un notevole salto di qualità caratterizza, cinque anni più tardi, la ricomparsa della *Gazza ladra*, che registra, accanto alla discussa presenza di Katia Ricciarelli, quella, tecnicamente e stilisticamente assai più significativa, di Bernadette Manca di Nissa (Pippo), William Matteuzzi (Giannetto) e, soprattutto, di uno straordinario Samuel Ramey negli scomodi panni del Podestà.

Un giudizio d'assieme che all'incirca vale anche per questa decima tappa italiana del rinnovato percorso della *Gazza ladra* (3); essa infatti da un lato vede sul podio un inedito Peter Maag e dall'altro registra la presenza di una compagnia di "virtuosi", fra i quali spiccano Luciana Serra, che allunga la sua già cospicua serie di personaggi rossiniani, Gloria Scalchi, che, con il suo impegnativo cognome, curiosamente prolunga fino ai giorni nostri il fascino proibito dell'"era Patti", Michele Pertusi, che tallona sul suo terreno il grande Ramey.

Continuerà in Italia la caccia alla gazza? Sono aperte le scommesse.

G. G.

(3) Almeno un cenno cronistico merita sicuramente la volonterosa, anche se obiettivamente azzardata, iniziativa privata romana dello scorso settembre di rappresentare al Teatro Manzoni tre recite di una *Gazza ladra* opportunamente sforbiciata (come del resto accade anche a Palermo) con alcuni giovani cantanti laureati da un apposito concorso.



Ventaglio con l'immagine di Rossini e personaggi delle sue opere (Parigi, Musée Carnavalet)



F. Hayez, *Rossini*, olio (Milano, Accademia di Brera)

Immagini di Rossini e compagne

di Benedetto Paterna



Il ritratto di Rossini eseguito nel 1870, a due anni dalla morte, dal suo vecchio amico Francesco Hayez, oltre ad essere una delle più note, e artisticamente più pregevoli, tra le numerose immagini dipinte del compositore pesarese, appare verosimilmente come un tempestivo e affettuoso tentativo *post mortem* di esaltare e consolidare la sua fama mettendola al riparo da un facilmente prevedibile declino in conseguenza del rinnovamento musicale decisamente affermatosi in quegli anni. L'allora celebre caposcuola della pittura romantica nostrana, che proprio nell'acuta penetrazione psicologica dei ritratti più che nelle impegnate e melodrammatiche figurazioni storiche ha lasciato gli esiti più convincenti della sua arte, lo aveva dipinto sulla scorta di una fotografia fatta a Parigi da Etienne Carjat, che sarebbe stata poi usata per un cartoncino commemorativo della cinquecentesima rappresentazione, nel 1868, del *Guillaume Tell*, e che lo stesso Rossini gli aveva spedito l'anno prima dalla capitale francese in una lettera in cui lamentava la sua malferma salute ed esprimeva la sua ammirazione per *Il bacio*, il noto dipinto oggi a Brera che Hayez aveva inviato con altri tre quadri all'Exposition Universelle di quell'anno, e che il compositore avrebbe forse voluto acquistare, visto che chiedeva di sapere chi ne fosse il possessore.

Ma pur riproducendo fedelmente la posa della foto, con quel corpo appesantito stancamente seduto, il volto raggrinzito con le labbra rientranti per la mancanza di denti e lo sguardo fisso che tradisce la nevrosi, il pittore aveva ritenuto di dover portare alla sua grande tela una piccola variante che non sappiamo quanto sarebbe piaciuta a Rossini, mettendogli nella destra uno spartito su cui campeggia la scritta *Musica dell'avvenire*. Cosa che appare in netto contrasto con quella che era allora l'immagine del sommo musicista da gran tempo ritiratosi dall'agone musicale, dato che i fautori della cosiddetta "musique de l'avenir" a cui si era tenacemente opposto erano i wagneriani, ossia proprio i suoi più decisi detrattori; sicché appare deliberatamente voluta, dovendosi probabilmente escludere un difetto d'informazione, l'affermazione del pittore che la vera musica del futuro fosse proprio quella di Rossini.

Comunque quest'immagine, (insieme all'altra postuma dipinta quattro anni più tardi da un altro amico del compositore, il pesarese Vito D'Ancona, forse sulla scorta di un acquerello di Gabriel Passot risalente al 1860 e nella quale perciò l'anziano mae-



V. D'Ancona, *Rossini*, olio (Pesaro, Fondazione Rossini)



A.C.H. Lescot, *Rossini*, olio (Lugo, Civiche Raccolte Comunali)



V. Rasori, *Rossini a Firenze*, olio (Pesaro, Fondazione Rossini)

stro presenta un aspetto meno decaduto), costituisce cronologicamente il punto d'arrivo della ricchissima iconografia rossiniana che consente di rendere visibile al pubblico che ama la sua musica, attraverso l'evolversi nel tempo del suo aspetto, anche la singolare personalità del compositore. E non si può non ricordare come alla conoscenza di quest'iconografia abbia recentemente dato un impulso determinante una lunga ed esemplare ricerca



V. Camuccini, *Rossini*, olio
(Milano, Museo Teatrale alla Scala)



Rossini, olio
(Milano, collezione Cavallari)

condotta, sotto la direzione scientifica di uno dei maggiori esperti rossiniani quale Bruno Cagli, direttore della Fondazione Rossini di Pesaro, su un'area geografica di notevole ampiezza comprendente oltre settanta collezioni pubbliche e private italiane e straniere, e culminata nell'estate di tre anni fa nella grande mostra storico-documentaria *Rossini 1792-1992*, allestita per il bicentenario della nascita del maestro nel settecentesco palazzo Montani Antaldi della sua città, il cui ponderoso e illustratissimo catalogo curato da Mauro Bucarelli costituisce al tempo stesso una precisa testimonianza e un insostituibile strumento di studio.

Ma bisogna tuttavia aggiungere che la massa di testimonianze iconografiche pervenute, di gran lunga superiore a quelle di qualsiasi precedente musicista, dipende non solo dalla grande popolarità goduta in vita dal "Cigno di Pesaro", (che nella *Vie de Rossini* pubblicata nel 1823 Sthendal paragonò in fama a Napoleone), o dalla pungente e ininterrotta curiosità del pubblico per le sue vicende private, ma anche dal suo costante impegno nel curare personalmente l'esaltazione della propria immagine, col suo frequente stare in posa, lungo quasi tutta la sua vita, davanti ai più o meno celebri pittori e scultori del suo tempo (i cui ritratti venivano poi ampiamente divulgati dalle riproduzioni in acqueforti e litografie), e più tardi anche di fronte all'obiettivo dei geniali pionieri parigini della fotografia, che erano anche valenti caricaturisti, da Carjat a Numa Blanc e al celebre Nadar, il cui nome è rimasto storicamente legato all'origine dell'Impressionismo. E le fatture rimasteci di biglietti da visita fotografici e di stampe di foto ufficiali da distribuire agli ammiratori, commissionati dallo stesso Rossini, mostrano come egli, prima e assai più di ogni altro contemporaneo, sapesse essere un validissimo *press-agent* di se stesso, come testimoniano anche le sue sollecitazioni per la pubblicazione su giornali e riviste di argute caricature della sua persona preventivamente da lui approvate.

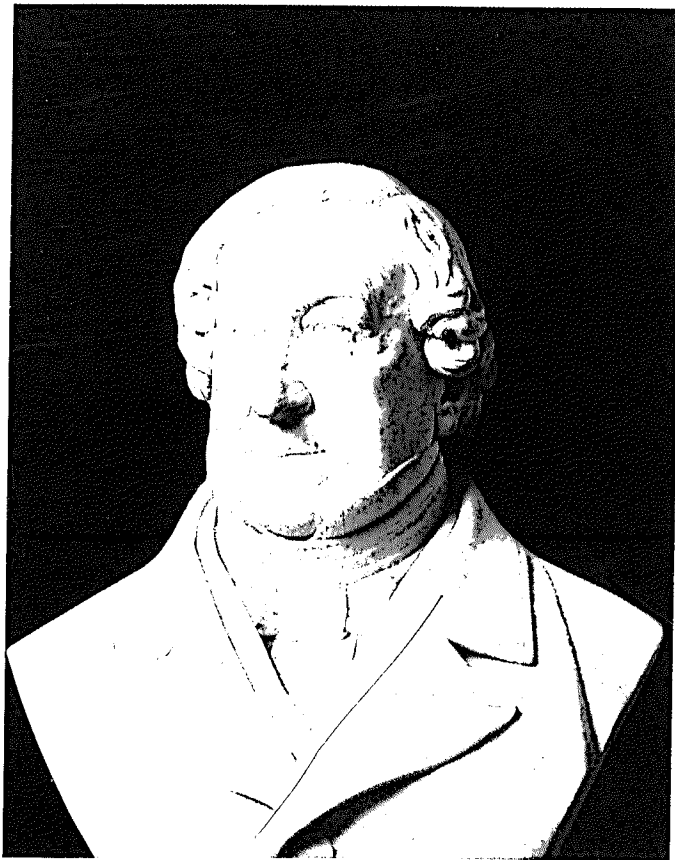
Per altro, se abbiamo la fortuna di poter fruire di un così abbondante materiale illustrativo non solo sul compositore, ma anche su tutto il suo numeroso e assortito *entourage*, ciò si deve anche al fatto che il teatro d'opera del primo Ottocento, di cui Rossini fu il principale protagonista, non restò estraneo, come è stato giustamente rilevato, agli importanti e continui mutamenti politici e sociali dell'epoca e si avviò quindi verso una gestione divistica e pubblicitaria di tipo moderno, con lo sfruttamento quasi industriale delle immagini dei suoi protagonisti capillarmente divulgate, non senza l'allettante contorno di notizie aneddotiche e scandalistiche (*M. Bucarelli*). Non deve perciò sorprendere che proprio il grande pesarese, spinto dalla sua narcisistica vanità giovanile

prima e dal suo spiccato senso degli affari poi, sia stato il primo a rendersi conto e a giovarsi dei vantaggi che recava la possibilità di un'ampia circolazione della propria immagine e di quella dei divi - e soprattutto delle dive - del suo teatro, vero precorritore in ciò di quella martellante pubblicità senza la quale non potrebbero oggi raggiungere e mantenere un'ampia popolarità le varie celebrità del mondo dello spettacolo.

Nel voler dunque mostrare, nei limiti di un programma di sala, agli spettatori del "melodramma semiserio del celeberrimo signor Gioacchino Rossini" (come si legge nel manifesto per la rappresentazione pesarese, diretta dall'autore, de *La gazza ladra* del 1818), con cui si apre quest'anno la stagione del nostro massimo teatro tuttora in esilio, un'esemplificazione di quest'ideale, ricchissima galleria rossiniana, non c'è che l'imbarazzo della scelta, che ho ritenuto di superare privilegiando, in maniera molto soggettiva e senza alcuna pretesa di sufficiente rappresentatività, talune delle immagini più penetranti della personalità del compositore insieme ad alcune delle più suggestive raffigurazioni delle donne da cui fu circondato.

Se in questo senso ho preferito volgere maggiormente l'attenzione sui dipinti è perché in essi l'evoluzione

delle fattezze rossiniane - dal "beau garçon", come lo definì Wagner, degli anni giovanili dei primi successi a Venezia e Milano alla maturità dei trionfi napoletani ed europei fino alla vecchiaia dell'ultimo soggiorno parigino - si può cogliere più realisticamente che nelle sculture, spesso decisamente idealizzate, come il busto scolpito nel 1830 da Lorenzo Bartolini, un altro allora celebre artista di cui Rossini fu amico, o quello ugualmente noto realizzato intorno al 1855 dal francese Jean Pierre Dantan; sicché bisogna più opportunamente guardare al busto commissionato all'inizio del 1843 dal consiglio comunale di Bologna a Cincinnato Baruzzi, per trovare nel musicista, che mostra ancora una notevole energia ora che ha da poco superato i cinquant'anni, i primi decisi segni di quell' invecchiamento che



C. Baruzzi, *Rossini*, marmo (Bologna, Civico Museo Bibliografico Musicale)

abbiamo visto agli estremi limiti nei due dipinti postumi già ricordati. Un invecchiamento che lo scultore imolese, in quel tempo già lontano dalla sua formazione canoviana, sembra avere troppo realisticamente accentuato, se appare meno evidente nel quadro di Vincenzo Rasori eseguito durante il soggiorno fiorentino del 1849, che pure fu per il pesarese, com'è noto, uno dei periodi meno felici dei suoi lunghi "anni del silenzio". Un dipinto di prege-



L. Dupré, *Rossini*, disegno (Parigi, Musée et Bibliothèque de l'Opéra)



M. Daffinger, *Rossini*, pastello (Vienna, Gesellschaft der Musikfreunde)

vole fattura che accosta un inedito Rossini coi baffi ai principali monumenti-simbolo della città gigliata (tra cui soprattutto quella cupola brunelleschiana "erta sopra e' cieli, ampla da coprire con sua ombra tutti e' popoli toscani", come l'aveva esaltata Leon Battista Alberti quando era già quasi completata), che il pittore sembra avere messo al di là della finestra solo a orgogliosa testimonianza dell'ambita presenza nella sua città del più celebrato musicista del suo tempo, il quale sembra però restare indifferente a quell'eccezionale situazione ambientale, mentre siede con la braccia e le mani grassottelle pesantemente appoggiate sui braccioli della poltrona, mentre il volto non riesce a riscattare con la sua abituale arguzia la stanchezza di uno sguardo quasi smarrito.

Con ben altra autorità e convinzione, invece, negli anni dei continui trionfali successi, Rossini aveva posato davanti ai pittori che cercavano di tradurre sulle loro tele la sua conclamata genialità, come nel bel quadro di Antoinette Cécile Hortense Lescot, dipinto a Parigi intorno al tempo del *Guillaume Tell*, nel quale il compositore ugualmente in poltrona, ma con ben diverso cipiglio, sembra avere scelto egli stesso davanti alla pittrice la posa più congeniale, con quella mano infilata nel vestito in un gesto quasi napoleonico, per esprimere nella maniera più efficace la sua prorompente personalità.

La stessa sicurezza non sembra invece ostentata nella più nota delle sue immagini giovanili, dovuta a quell'indiscusso protagonista del neoclassicismo romano che fu Vincenzo Camuccini, il quale la dipinse con l'abituale impeccabilità formale dei suoi eccellenti ritratti probabilmente non molto dopo il successo de *La gazza ladra*, o al più tardi nel 1819 all'inizio del soggiorno napoletano di Rossini. Forse imbarazzato dalla consapevolezza di posare davanti a un artista famoso per un dipinto destinato a restare

la più autorevole testimonianza figurativa del posto tutt'altro che trascurabile che dopo tanti successi sa di essersi guadagnato nell'immortalità, il poco più che venticinquenne compositore assume un atteggiamento di imbambolata seriosità, con lo sguardo pensoso che sembra quasi voler scrutare nel suo stesso futuro, sotto una massa di capelli che scende abbondantemente sulla fronte e resta quasi un *unicum* in tutta la sua iconografia.

Con ben diversa spontaneità e immediatezza qualche tempo prima il giovane maestro aveva rapidamente posato per un non individuabile pittore certamente suo amico, al quale si deve la splendida immagine che è stata una delle maggiori rivelazioni della già ricordata mostra pesarese. Incorniciato da una barba contrappuntata in fluente continuità con l'andamento ondulato dei capelli, il volto bellissimo emerge dalla penombra atmosferica del fondo appena ravvivata dai pochi tocchi del pizzo della camicia e del classico nodo

alla Byron, con un'intensità d'espressione che non ci è dato di ritrovare in altre immagini dello stesso periodo.

Nei diversi ricorsi del *look* di Rossini la stessa incorniciatura del volto riappare, meno fitta, nell'ultimo dei ritratti fattigli a Parigi da Louis Dupré: un disegno databile intorno al 1836, in cui il compositore che incomincia a mostrare una certa pinguedine ostenta ben visibili alcune decorazioni; mentre per il resto l'aspetto più frequentemente tramandoci nelle figurazioni della maturità è caratterizzato dai folti e lunghi basettoni che scendono fino a metà delle guance, come nel delicato pastello eseguito a Vienna nel 1822 da Michael Daffinger o nel bel ritratto dalla quasi identica fisionomia dovuto a un ancora non identificato pittore, forse francese, attivo a Londra nel 1824, che ha costituito un'altra sorpresa della citata mostra storico-documentaria, essendo l'unico caso in cui Rossini viene rappresentato, in un'equilibrata figurazione condotta con un sapiente incrocio di diagonalì, seduto al pianoforte nell'atto di comporre, con una lunga penna nella destra mentre con la sinistra tiene ben fermo il foglio di musica appoggiato alla tastiera.



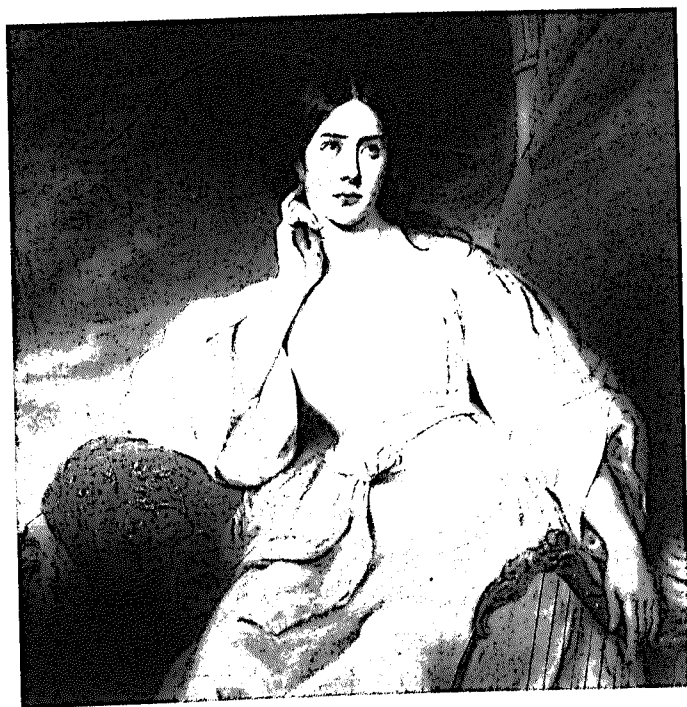
Rossini al pianoforte in atto di comporre, olio (Londra, The Royal Society of Musicians of Great Britain)

Ugualmente di buon livello formale sono alcune delle numerose immagini rimasteci delle interpreti delle opere rossiniane, tra le quali bisogna ovviamente ricordare innanzi tutto il grande soprano madrileno Isabella Colbran, di sette anni più anziana del maestro e quindi già affermata in Italia al tempo dei suoi esordi musicali, la quale, dopo un sodalizio artistico col compositore iniziato nel 1815 a Napoli (ove correva voce che fosse l'amante di Domenico Barbaja, il locale impresario che avrebbe avuto un ruolo manageriale non indifferente in favore di Rossini), finì con lo sposare il musicista nel 1822, dopo essere stata la prima interprete di una decina di sue opere da *Elisabetta regina d'Inghilterra* e *Otello* fino a *Zelmira* e *Semiramide*, e avere cantato anche ne *La gùzza ladra*.

Della sua splendida bellezza tipicamente spagnola, che contribuiva a esaltare una voce di eccezionale brillantezza ed estensione e un autentico temperamento di attrice facendone un'insostituibile signora della scena, possiamo renderci conto in due ritratti in ve-



Isabella Colbran, olio (Bologna, Civico Museo Bibliografico Musicale)



H. Decaisne, Maria Malibran in costume da Desdemona, olio (Parigi, Musée Carnavalet)



H. Schmidt, Isabella Colbran in costume di Desdemona, olio (Milano, Museo Teatrale alla Scala)



F. Waldmüller, Isabella Colbran nella Villa di Castenaso, olio (Monaco, Bayerische Staatsgemäldesammlungen - Neue Pinakotek)



H. Vernet, Clympe Pélissier, olio (Parigi, Fondation Rossini)

ste di Desdemona, uno a figura intera di Heinrich Schindt e l'altro a mezzo busto di un ignoto pittore, in cui appare velata da una struggente malinconia, nella quale si può forse cogliere il presagio della triste solitudine dopo l'allontanamento da Rossini, efficacemente testimoniata dal quadro di Ferdinand Waldmüller che la ritrae pallida e sfiorita, pur nella ricercata eleganza, accanto al pianoforte con sul leggio ancora una partitura rossiniana, nella sua villa di Castenaso non lungi da Bologna, ove a suo tempo si era felicemente sposata. E a contrasto con la mestizia di questo dipinto può essere significativa l'immagine altera e quasi regale di Olympe Pélissier, dovuta al celebre pittore Horace Vernet di cui era stata amante prima di legarsi a Rossini ancor vivente la Colbran, e che dopo la morte di quest'ultima nel 1845 sarebbe divenuta la seconda moglie, premurosa e fedele, del compositore.

Delle numerose immagini di alcune delle principali cantanti che ebbero un ruolo non indifferente nel successo delle opere di Rossini, sia negli anni della sua prodigiosa creatività che in quelli del silenzio nei quali non fecero certo difetto le continue riprese dei suoi capolavori, è d'obbligo in questa sede ricordare innanzi tutto Teresa Giorgi Belloc, prima interprete nel 1817 a Parigi de *La gazza ladra*, che non appare certo dotata

di eccezionale bellezza nella lastra incisa cinque anni prima dallo Zuliani, mentre appaiono più o meno interessanti, anche per la diversa qualità della fattura, i ritratti di altre interpreti via via più giovani, a partire da quella del soprano Giuditta Pasta, che ebbe il primo successo di cantante rossiniana nel 1821 a Parigi con l'*Otello* e *La gazza ladra*, raffigurata convenzionalmente in posa, come sul punto d'inchinarsi a ringraziare il pubblico, in un disegno di Michele Bisi divulgato da una bella litografia.

Ugualmente prosperosa, ma più imponente ed altera, ci viene mostrata da un anonimo pittore, con la corona di Semiramide, quella Giuseppina Ronzi-De Begenis che nel



F. Bouchot, Giulia Grisi, olio, (Londra, Royal College of Music)

1818 fu chiamata dallo stesso Rossini a interpretare la Ninetta de *La gazza ladra* nella già ricordata edizione pesarese da lui diretta; romanticamente sognante appare invece il leggendario mezzosoprano Maria Malibran, che *La gazza ladra* interpretò a Parigi e Londra, in un pregevole olio di Henri Decaisne ricco di suggestivi e ben equilibrati contrappunti coloristici: pensosamente assorta entro un romantico paesaggio il soprano



Marietta Alboni, olio (Bologna, Civico Museo Bibliografico Musicale)

Giulia Grisi, altra grande divulgatrice in Europa della musica rossiniana, in un arioso, ma cromaticamente piuttosto freddo, dipinto di François Bouchot; sicura nella sua prorompente giovinezza nonostante la sua non certo aggraziata figura, in un anonimo mediocre dipinto, il contralto Marietta Alboni che ne *La gazza ladra* interpretò sia Pippo che Ninetta e fu molto vicina a Rossini nei suoi ultimi anni.

Tornando, a conclusione di questa rapida carrellata su taluni aspetti dello straordinario fenomeno dell'iconografia rossiniana, all'immagine del compositore, non si può non ricordare come essa sia anche stata ampiamente divulgata, soprattutto negli anni parigini, attraverso i più svariati e comuni oggetti d'uso, come il bel ventaglio in cui Rossini appare circondato dai titoli di alcune sue opere, da esempi musicali e dalle figure dei protagonisti di *Tancredi*, *Gazza ladra*, *Otello*, *Donna del lago*, *Barbiere di Siviglia* e *Armida*, nonché per mezzo delle caricature, allora assai di moda, di cui sono qui riprodotti due famosi esemplari.



J. P. Dantan, *Rossini su un piatto di maccheroni*, bronzo (Parigi, Musée Carnavalet)

Ecco dunque in una litografia di Hippolit Mailly in cui, entro un rutilio di note, grottescamente adopera i più inconsueti strumenti musicali, sparando addirittura un "colpo di cannone" che ci riporta direttamente al *mi bemolle* e al *mi naturale* della *Calunnia* di Don Basilio; e poi ancora in un busto del già ricordato Dantan il quale, a esemplificazione della sua diffusissima fama di gaudente e competente buongustaio continuamente alle prese con tartufi e *foie gras*, lo ritrae sopra uno strabordante piatto di sugosi maccheroni. Ma di quest'ultimo aspetto, che in tempi di decadenza della sua fama rimase a tener viva l'aneddotica su Rossini, può essere ancor più illuminante delle immagini il testo autografo di uno dei suoi elaborati menu con cui, in un sapiente contrappunto di vini e pietanze, era solito deliziare i suoi ospiti: "Macheroni, Salumi di magro, Zampone - *Madera*; Pesce, Filetto - *Bordò*; Pasticcio - *Reno*; Funghi, Tachina - *Champagne*; Dolce, Formaggio".

ROSSINI



Giuseppina Ronzi-De Begnis in costume da Semiramide, olio (Milano, Museo Teatrale alla Scala)



Da M. Bisi, Giuditta Pasta in costume da Desdemona, litografia Vassalli (Milano, Civica Raccolta di stampe Bertarelli)



Monsieur V. Azam
Danton fit gâcher la Caricature du Compositeur de l'opéra
Aujourd'hui devenu Ministre de la quatrième Classe il ne
s'occupe plus avec grâce, soit d'habiller d'un autre journal

P. Rossini
R. ... 1846

H. Maillay, Caricatura di Rossini, litografia acquerellata (Pesaro, Casa Rossini)



ISACCO

**"Scrivo queste righe
all'inizio delle prove..."**

Note di regia



Trenta e più anni di collaborazione con Lele Luzzati iniziarono con una deliziosa operina di Offenbach, *La Perichole*, e fu un piacere per gli occhi degli spettatori genovesi. In una rincorsa di ricordi teatrali, dal lontano *Bugiardo* di Goldoni ai celebrati testi di Ruzante, dall'*Attila* di Verdi della Fenice di Venezia al *Gargantua* di Corghi del Regio di Torino, dal *Ballo in maschera*, alla *Semiramide* di Rossini, entrambi ancora in repertorio a Vienna e Zurigo, è una storia appena accennata di tantissimi spettacoli, in Italia e all'estero, pensati assieme, e con l'aiuto delle fantasiose proposte di Santuzza Cali.

Ora ci ritroviamo a Palermo, con un nuovo Rossini, la straordinaria *Gazza ladra*.

Si deve a Lele l'ormai celebre cartone animato che reinventò la sinfonia capolavoro.

Da quest'interpretazione giocosa ho voluto iniziare l'attuale rappresentazione, un nostro tributo al genio rossiniano.

In una libera sequenza di luoghi teatrali, la vicenda, in bilico fra l'umorismo e il dramma, si articola in una macchina di favola moderna, cui si addicono le citazioni del mondo di Magritte.

Il termine di favola bene interpreta il libretto del Gherardini, e ancor più le scatenate invenzioni musicali di Rossini. La favola racchiude dentro di sé la verità del mondo interiore dell'uomo e, in questo calarsi nell'inconscio, rinasce il fascino poetico dell'opera.

Scrivo queste righe all'inizio delle prove con la felice compagnia di canto e con il caro amico Maag, cui mi legano numerose imprese mozartiane: alla fine del percorso di ricerca sarete voi che ora mi leggete a cogliere il senso conclusivo della messinscena, quello che solo il lavoro in palcoscenico rivela.

Mi auguro che ne possiate ricavare tanti momenti di piacere, e in ogni modo ascolterete e vedrete il mondo magico di Rossini.

Gianfranco de Bosio

<i>Personaggi</i>	<i>Interpreti</i>
Fabrizio Vinogradito	ROBERTO DE CANDIA
Lucia	ELENA ZILIO
Giannetto	ROBERT SWENSEN (4, 7, 9, 12, 14, 20 gennaio) NIKOLA YOVANOVITCH (23, 25, 28, 31 gennaio)
Ninetta	LUCIANA SERRA (4, 7, 9, 12, 14, gennaio) PATRIZIA CIOFI (20, 23, 25, 28, 31 gennaio)
Fernando Villabella	GIORGIO SURJAN
Gottardo	MICHELE PERTUSI
Pippo	GLORIA SCALCHI
Isacco	FILIPPO PINA CASTIGLIONI
Antonio	IORIO ZENNARO
Giorgio	FRANCESCO MUSINU
Ernesto	MARCO CHINGARI
Il pretore	CARLO DEL BOSCO
Gregorio	GIUSEPPE CUTINO

Concertatore e direttore d'orchestra

PETER MAAG

Regia

GIANFRANCO DE BOSIO

Scene

EMANUELE LUZZATI

con la collaborazione di LUCIA ANTONUCCI

Costumi

SANTUZZA CALI'

Maestro del coro

FULVIO FOGLIAZZA

Direttore dell'allestimento scenico

ANTONIO CAROLLO

Il cartone animato *La gazza ladra* è di Giulio Gianini e di Emanuele Luzzati

Le gazze sono state realizzate dalla Cooperativa teatrale dioniso
e sono manovrate dalla Cooperativa Teatroarte Cuticchio

Direttore musicale di palcoscenico
GIANFRANCO SPINNATO

Maestro rammentatore
DANILO LOMBARDINI

Regista assistente
ALBERTO CAVALLOTTI

Realizzatore delle luci
VITTORIO BIANCO

Oggetti di scena
GABRIELLA SALADINO

Capogruppo elettricisti
GASPARO LA BARBERA

Altro maestro del coro
GIANLUCA MARTINENGHI
Direzione allestimento scenico
(Vice) SERGIO RUBINO

Direttore di scena
ALBERTO ARDIZZONE

Assistente di sartoria
MARIA HOFFMANN

Scene realizzate da
GIULIO ACHILLI

Maestri collaboratori
JOELLE CLEMENT-MARCELLO IOZZIA

Regista collaboratore
SUSANNA ATTENDOLI

Direttore della sartoria
FRANCO FOLINEA

Assistente costumista
LAURA ZANCA

*Capigruppo macchinisti
e attrezzisti*
MARIO DI NICOLAIO (palcoscenico)
GIUSEPPE SCRIMA (laboratorio)

Orchestra e Coro dell'E. A. Teatro Massimo



I Atto

In casa del ricco fitavolo Fabrizio Vingradito si preparano i festeggiamenti per il ritorno del figlio Giannetto dalla guerra. Lucia, moglie di Fabrizio, sorveglia la servitù. Fabrizio intona un inno al vino. Marito e moglie litigano perché Fabrizio acconsentirebbe al desiderio del figlio di sposare Ninetta, una loro domestica della quale è innamorato da tempo. L'intenzione di Giannetto è confermata dalla gazza di casa, un uccello parlante. Giunge Ninetta, anche lei in attesa di Giannetto. Fabrizio l'accoglie con affabilità, ma Lucia, contrariata, si lamenta della negligenza della ragazza, che di recente le ha perso una forchetta d'argento.

I tre se ne vanno e compare Isacco, venditore di cianfrusaglie. Il contadinello Pippo lo invita ad allontanarsi. E' poi la volta di Giannetto, accolto da grida gioiose. Ninetta è felice e il giovane, non appena la vede, corre ad abbracciarla. Un brindisi della gente della casa e del villaggio conclude la festosa accoglienza.

Con Giannetto è tornato il padre di Ninetta, Fernando Villabella, anche lui soldato rientrato dalla guerra. La fanciulla lo scorge in un angolo del cortile travestito da mendicante dopo che gli altri se ne sono andati. Egli è stato condannato a morte perché si è reso colpevole di una grave insubordinazione.

Nel frattempo entra il Podestà del villaggio, che ha più volte cercato di insidiare la giovane e ne è stato respinto. Il segretario Giorgio giunge con una missiva da Parigi a distoglierlo dalle sue profferte amorose.

Mentre il Podestà cerca gli occhiali per leggere, Fernando, al quale Ninetta ha consigliato di fingere di dormire in un angolo del cortile, consegna alla figlia una posata d'argento, affinché ne tragga il denaro che gli sarà indispensabile per poter fuggire, e la prega di nascondere il ricavato nel tronco di un vecchio albero di castagno.

Il Podestà, che ha dimenticato gli occhiali chiede a Ninetta di leggergli la lettera. Sgomenta ella riconosce nella descrizione del ricercato le sembianze del padre e, per evitare che venga scoperto, ne muta il ritratto. Il trucco fortunatamente riesce. Ma i tentativi del Podestà di sedurre Ninetta vanno a vuoto. Il Podestà si allontana adirato. Intanto, velocissima, la gazza ruba un cucchiaino dal tavolo.

Isacco è di nuovo davanti alla casa, Ninetta lo chiama e gli vende la posata d'argento avuta dal padre.

Pippo, che nel frattempo è riuscito a catturare la gazza e a chiuderla in gabbia, domanda a Ninetta cosa avesse a che dire con Isacco. La ragazza gli risponde di avere avuto bisogno di soldi. Mentre sta per andare a nascondere il denaro dove le aveva detto il padre, arrivano Fabrizio e Giannetto con Lucia e il Podestà. Lucia si accorge immediatamente della mancanza del cucchiaino e, adirata, rammenta come già il giorno prima fosse sparita una forchetta.

Il Podestà per vendicarsi di Ninetta inizia un'inchiesta giudiziaria. Pippo ritorna a mani vuote dopo aver ovunque cercato le posate. La Gazza, dalla gabbia, accusa Ninetta del furto.

Tutto congiura ai danni della sventurata: dal racconto di Pippo, fatto in buona fede nel tentativo di scusarla, alle conferme di Isacco, al fatto che sulla posata venduta vi fossero le iniziali F.V., comuni sia al padrone che al padre della fanciulla. Ninetta viene accusata e arrestata.

II Atto

Nel cortile della prigionia. Antonio il carceriere, impietosito, concede a Ninetta di uscire di cella. Lei è preoccupata soprattutto per il padre che attende i denari nel bosco. Così chiede ad Antonio di chiamare Pippo.

Arriva inaspettato Giannetto. Antonio li lascia soli. La ragazza proclama la sua innocenza e il fidanzato si allontana promettendo che farà di tutto per farla scagionare.

Ma ecco entrare il Podestà che le offre la libertà a patto che si pieghi al suo desiderio. Ninetta si ribella, l'uomo si infuria.

Quindi è la volta di Pippo che, in cambio di una crocetta d'oro, accetta di nascondere tre soldi nel tronco del castagno e di portare un anello a Giannetto.

Frattanto Lucia in preda al dubbio, nonostante gli indizi siano contro Ninetta, racconta l'accaduto a Fernando tornato in casa di Fabrizio per cercare la figlia. Il padre decide di tentare ogni cosa pur di salvarla. Però, giunto nell'aula di tribunale dove Ninetta viene processata, è riconosciuto dal Podestà, che lo fa arrestare. Questi sembra addirittura gioire della situazione che gli consente di infierire sui due infelici. La vendetta è finalmente a portata di mano. Per Ninetta la sentenza è di morte.

La ragazza viene condotta nella piazza del paese dove avrà luogo l'esecuzione fra gli sguardi degli abitanti ammutoliti. Qui Ernesto, compagno d'armi di Fernando, dà notizia della grazia concessa al suo amico.

La gazza arriva volando e ruba a Pippo, che siede vicino al castagno, una moneta luccicante. Arrabbiato e insospettito, Pippo, con l'aiuto di Antonio, dà la caccia alla gazza. Si arrampicano sul campanile fino al suo nascondiglio e vi trovano non solo la monetina, ma anche le posate di Lucia. Con in mano le prove dell'innocenza della fanciulla, suonano disperatamente le campane per fermare l'esecuzione.

E' il lieto fine con l'insperata salvezza di Ninetta. Lucia finalmente benedice l'unione dei due giovani. Il paese è in festa. Soltanto il Podestà, scornato, si rode in disparte.

Gioachino Rossini

La Gazza Ladra

Melodramma in due atti di Giovanni Gherardini

Fabrizio Vingradito, ricco fittaiuolo	<i>basso</i>
Lucia, moglie di Fabrizio	<i>mezzosoprano</i>
Giannetto, figlio di Fabrizio; militare	<i>tenore</i>
Ninetta, serva in casa di Fabrizio	<i>soprano</i>
Fernando Villabella, padre della Ninetta; militare	<i>basso</i>
Gottardo, Podestà del villaggio	<i>basso</i>
Pippo, giovine contadinello al servizio di Fabrizio	<i>contralto</i>
Isacco, merciaiuolo	<i>tenore</i>
Antonio, carceriere	<i>tenore</i>
Giorgio, servo del Podestà	<i>basso</i>
Ernesto, compagno ed amico di Fernando; militare	<i>basso</i>
Il pretore del villaggio	<i>basso</i>
Gregorio, cancelliere	<i>recitante</i>
Un usciere	
Giudici del Tribunale	
Genti d'arme	
Contadini e Contadine	
Famigli di Fabrizio	
Una Gazza	

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

Prima rappresentazione Milano, Teatro alla Scala, 31 maggio 1817

Avvertenza al pubblico

Il soggetto è tratto dal melodramma storico de' signori Caigniez e d'Aubigny, intitolato: *La Pie voleuse*. Ne' considerabili cambiamenti che si sono fatti all'ordinatura di questo lavoro, non si è già presunto di migliorare l'originale francese, ma soltanto si è creduto di servir meglio per tal guisa all'effetto musicale, avuto per riguardo agli attori componenti l'attuale compagnia.



G. Rossini, *Autoritratto in silhouette*,
(Pesaro, Fondazione Rossini)

Nota

Nel testo del libretto
qui riportato risultano
espunte non solo
le parti non musicate
da Rossini, ma anche
quelle omesse nella
presente esecuzione.
Si consideri, inoltre,
che i "recitativi secchi"
non furono composti
da Rossini, sibbene
da lui solamente riveduti.

Olimpio Cescatti

Sinfonia

ATTO PRIMO

1. Introduzione

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

Scena prima

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

FAMIGLI e CONTADINI

Oh che giorno fortunato!
Oh che gioia si godrà!

PIPPO

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

FAMIGLI, CONTADINI e PIPPO

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

LA GAZZA

Pippo? Pippo?

PIPPO

Chi ha chiamato?

FAMIGLI e CONTADINI

(essendosi accorti della gazza e deridendo Pippo)

Non so niente. Ah ah ahà!

LA GAZZA

Pippo? Pippo?

PIPPO

Ancora?

FAMIGLI e CONTADINI

(additandogli la gazza)

Ve' chi è stato.

PIPPO

Brutta gazza maledetta,
Che ti colga la saetta!

LA GAZZA

Pippo? Pippo?

PIPPO

Taci là!

FAMIGLI e CONTADINI

(deridendo Pippo)

Pippo? Pippo? Ah ah ahà!

Cavatinetta

LUCIA

(entrando)

Marmotte, che fate?
Così m'obbedite?
Movetevi, andate;
La mensa allestite
Là sotto alla pergola
Che invita a mangiar.

Che flemma! sbrigatevi:
Pigliate, stendete.
Mio figlio, il sapete,
Dee tosto arrivar.

PIPPO, FAMIGLI e CONTADINI

Che giorno beato
Dobbiamo passar!

LUCIA

Alfine cessato
Avrò di tremar.

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

PIPPO, FAMIGLI e CONTADINI

Tuo marito eccolo qua.

FABRIZIO

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

TUTTI

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

LUCIA

(a Fabrizio)

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

FABRIZIO

Certamente; ed ammogliato
Lo vorrei ben io veder.

LUCIA

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

LA GAZZA

Ninetta, Ninetta.

FABRIZIO

Ah! la gazza ha indovinato.

LUCIA

Insensato!

FABRIZIO

Si vedrà.
(S'avvicina alla gazza, l'accarezza, e ne resta beccato.)
Ahi, ahi!

LUCIA

Che è stato?

FABRIZIO

M'ha beccato.

LUCIA

E ben ti sta.

FABRIZIO

Ma la gazza ha indovinato.

LUCIA

Insensato!

FABRIZIO

Si vedrà!

FABRIZIO, FAMIGLI e CONTADINI

Se la gazza ha indovinato,
Ogni core esulterà.

TUTTI

(in successione; additando la mensa)

Là seduto l'amato Giannetto
A suo padre, alla sposa vicino,/
A sua madre, alla sposa vicino,/
Alla cara sua madre vicino,/
Noi l'udremo narrar con diletto

Le battaglie, le stragi, il bottino;/
Or d'orgoglio brillar lo vedremo
Or di bella pietà sospirar.

E fra i brindisi intanto faremo
I bicchieri ricolmi sonar.

(Partono gli abitanti del villaggio.)

Recitativo

FABRIZIO

(guardando l'orologio)
Oh cospetto! undici ore già passate.
E Giannetto ne scrive
Che sarà qui sul mezzogiorno.

LUCIA

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

PIPPO

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

LUCIA

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

(Pippo e gli altri famigli si ritirano.)

Ah se la colgo
Quella smorfietta!...

FABRIZIO

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

LUCIA

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

FABRIZIO

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

LUCIA

(in aria di sprezzo)
Ah, ah!

FABRIZIO

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

LUCIA

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

FABRIZIO

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

2. Cavatina

Scena seconda

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

NINETTA

Di piacer mi balza il cor;
Ah bramar di più non so:
E l'amante e il genitor
Finalmente io rivedrò.
L'uno al sen mi stringerà;
L'altro, l'altro... ah che farà?
Dio d'amor, confido in te;
Deh tu premia la mia fe!

Tutto sorridere
Mi veggio intorno;
Più lieto giorno
Brillar non può.
Ah già dimentico
I miei tormenti:
Quanti contenti
Alfin godrò!
(Va a deporre il suo panierino sulla mensa.)

Recitativo

FABRIZIO

(uscendo dall'orto con alcune pere)

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

NINETTA

Un intero
Panierin n'ho ricolmo. Eccole.

FABRIZIO

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

NINETTA

Oh sì, lo spero. Vostro figlio...

FABRIZIO

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

NINETTA

Come! che dite?

FABRIZIO

Ei t'ama; ed io
Questo amor non condanno.

NINETTA

Oh me felice!

FABRIZIO

Taci, ché vien Lucia.

NINETTA

Caro Fabrizio!
(Gli bacia la mano; ed egli le fa una carezza.)

LUCIA

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

NINETTA

Ah no! vorrei
In pria morir, che ancora
Mancar dovesse...

LUCIA

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

NINETTA

Io non ci ho colpa!

LUCIA

Ma però...

FABRIZIO

Che vita! Andiamo.
(Prende la Lucia per un braccio, mostrando-
si alquanto adirato.)

LUCIA

Andiamo pure.

FABRIZIO

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

Addio, Ninetta.

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

3. Cavatina

Scena terza

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

ISACCO

(nasale)

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

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

Stringhe, calzette.

Recitativo

PIPPO

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

ISACCO

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

PIPPO

Andate, vi ripeto.

ISACCO

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

4. Coro e Cavatina

Scena quarta

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

(S'ode dietro alla collina una sinfonia campestre.)

NINETTA

Ma quai suono!

CONTADINI

(da lontano)

Viva, viva!

NINETTA

Ma quai grida!

CONTADINI

(da lontano)

Ben tornato!

PIPPO

(saltando per gioia)
È Giannetto!

NINETTA

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

PIPPO

(correndo sulla soglia dell'abitazione e chiamando i famigli)
Fuori, fuori! È ritornato:
Deh venitele a mirar!

Scena quinta

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

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

CONTADINI e FAMIGLI

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

Cavatina

GIANNETTO

(alla Ninetta)

Vieni fra queste braccia...
Mi balza il cor nel sen!

D'un vero amor, mio ben,
Questo è il linguaggio.

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

CONTADINI e FAMIGLI
Bravo, bravo ecc.

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

CONTADINI e FAMIGLI
Mi sembrano due tortore:
Mi fanno giubilar.

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

5. Brindisi

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

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

CONTADINI e FAMIGLI
Tocchiamo; e discenda
La gioia nel cor.

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

CONTADINI e FAMIGLI
Beviamo; e trabocchi
Di gioia ogni cor.

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

CONTADINI e FAMIGLI
Che pipa, che poppa,
Che pretto sapor.

(Tutti si levano da tavola. - Pippo e i contadini escono.)

Recitativo

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

LUCIA
Sempre trafitto
Dalla sua gotta.

GIANNETTO
Ah voglio
Vederlo ed abbracciarlo.

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

LUCIA
Andiam ci pur. Ninetta,
Tien l'occhio a tutto. Pippo?...

PIPPPO
(uscendo subito)
Signora...

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

PIPPPO
Oh vi faremo onore!
(Rientra in casa.)

GIANNETTO
(alla Ninetta)
A rivederci,
Mia cara!

NINETTA
Sì; ma ritornate presto.

LUCIA
(alla gazza)
Povera bestiolina,
Vien qua; bacia la mano: addio, carina.

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

Scena sesta

Ninetta, e subito Fernando.

NINETTA

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

FERNANDO

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

NINETTA

Il conto è giusto.

FERNANDO

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

NINETTA

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

FERNANDO

(scoprendosi, e con dolore)
Adorata mia figlia!

NINETTA

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

FERNANDO

Zitto! non mi scoprire.

NINETTA

Come! che dite?

FERNANDO

Ascolta, e trema.

6. Recitativo e Duetto

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

NINETTA

E allora, padre mio?

FERNANDO

Barbara sorte!
Fui disarmato e condannato a morte.

NINETTA

Misera me!

FERNANDO

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

Duetto

NINETTA

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

FERNANDO

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

NINETTA

Sì, parlate.

FERNANDO

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

(Si vede in questo momento arrivare dalla collina il Podestà.)

NINETTA

Oh Dio, chi viene!

FERNANDO

Chi mai dunque?

NINETTA

Il Podestà.

FERNANDO

Ah, che dici! Son perduto.
Come far?

NINETTA

(conducendolo verso la mensa)
Qui, qui sedete.

FERNANDO
S'ei mi scopre...

NINETTA
Nascondete
Quelle vesti.

FERNANDO
Ma se mai...

NINETTA e FERNANDO
Oh crude! fatalità!

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

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

7. Cavatina

Scena settima

Il Podestà, Ninetta e Fernando

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

IL PODESTÀ
Il mio piano è preparato,
E fallire non potrà.
Pria di tutto, con destrezza,
Le solletico l'orgoglio,
(contraffacendo la Ninetta)
"No, non posso... ohimè!... non voglio,...
Deh partite, o Podestà!",
Ciance solite e ridicole;
Formulario ormai smaccato!
Ma frattanto il cor piagato
Un bel "sì" dicendo va.
Il mio piano è preparato,
E fallire non potrà.

Sì, sì, Ninetta
Sola soletta
Ti troverò.
Quel caro viso
Brillar d'un riso
Io ti farò
E poi che in estasi
Di dolce amore
Ti vedrò stendere
La mano al core,
Rinvigorito,

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

Recitativo

NINETTA
(versando a suo padre un altro bicchiere di vino)
Un altro, un altro: questo
Vi darà forza a camminar.

IL PODESTÀ
(avendo udito la voce di Ninetta e solo accorgendosi di lei in questo punto)
Buon giorno,
Bella fanciulla.

NINETTA
Vi son serva.

IL PODESTÀ
(a parte alla Ninetta)
Ditemi:
Chi è quell'uomo?

NINETTA
Un povero viandante
Che mi chiede soccorso...

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

NINETTA
Subito, vi servo.

IL PODESTÀ
(trattenendola)
No, no; per la mia sete
Non ci vuole del vin.

NINETTA
Dunque dell'acqua?

IL PODESTÀ
(accarezzandole la mano)
Tu non mi vuoi capir.

NINETTA
(al Podestà)
Lasciate.
(a suo padre)
Ebbene,

Come lo ritrovaste?
(*e poi sottovoce*)
Fingete di dormire.
(*ritornando verso il Podestà*)
Oh, voi saprete
Ch'è arrivato Giannetto.

IL PODESTÀ

Ed ero appunto
Venuto a salutarlo.

NINETTA

Mi rincresce
Che sono tutti usciti.

PODESTÀ

Eh non importa!
Ci siete voi, mi basta!
(*accennando Fernando, il quale finge di dormire, ma di tempo in tempo alza la testa per osservare che cosa succede*)
Ma colui
Perché non se ne va?
Cacciatelo.

NINETTA

Vedete, è tanto stanco
Che già s'è addormentato.

IL PODESTÀ

(Can che dorme
Non dà molestia.) Ah se sapeste, o cara,
Da quanto tempo io cerco
Di ritrovarvi sola...

NINETTA

Andate, andate;
Non vi fate burlar.

IL PODESTÀ

Ah, mia Ninetta,
Perché così ritrosa?
Rispondi, anima mia.

Scena ottava

Giorgio e detti.

GIORGIO

Il cancellier Gregorio a voi m'invia.

IL PODESTÀ

Un corno! (Uh! maledetto.)

GIORGIO

Questo piego pressante è a voi diretto.

IL PODESTÀ

Ah ah! chi l'ha recato?

GIORGIO

Un birro.

NINETTA e FERNANDO

(*a parte e con ispavento*)
Un birro!

IL PODESTÀ

Giorgio, dammi una sedia.
Vediamo che cos'è. Vattene pure.

(*Giorgio parte.*)

Scena nona

Il Podestà, Ninetta e Fernando.

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

NINETTA

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

FERNANDO

E come, o figlia?
Sono senza denari.

NINETTA

Oh cielo! ed io
Non ho più nulla.

FERNANDO

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

NINETTA

Me ne sovveggo.

FERNANDO

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

NINETTA

(Ah! se tornasse
Quel merciaiuolo che pur dianzi...) O padre,

Farò di tutto. Andate...

FERNANDO

Figlia mia,
Abbracciami.

IL PODESTÀ

(alzandosi)
Ninetta?

NINETTA

(Giusto cielo!)

IL PODESTÀ

(a Fernando che faceva per uscire)
Galantuomo, restate.

FERNANDO

(Io tremo!)

NINETTA

(Io gelo!)
(piano a suo padre il quale torna a sedersi, e
finge ancora di dormire)
Traetevi in disparte.

IL PODESTÀ

(a parte alla Ninetta)
Son questi, almen suppongo, i contrassegni
D'un disertor. "Fernando" par che dica.

NINETTA

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

FERNANDO

(O reo destino!)

IL PODESTÀ

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

NINETTA

(prendendo il foglio, trascorrendolo e tre-
mando)
(Gran Dio!
O m'uccidi, o mi salva il padre mio!)

8. Scena e Terzetto

"M'affretto di mandarvi i contrassegni
D'un mio soldato... condannato a morte,
E fuggito pur or dalle ritorte...
Ei chiamasi..."

IL PODESTÀ

Su via.

NINETTA

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

IL PODESTÀ

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

NINETTA

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

IL PODESTÀ

Continuate.

NINETTA

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

IL PODESTÀ

Ebben, che avete?
Non sapete più leggere?

FERNANDO

(Infelice!)

NINETTA

È una mano diabolica!

IL PODESTÀ

(in atto di toglierle il foglio, e cercando nelle
sue tasche)
Ah, se avessi
Gli occhiali!

NINETTA

(ritenendo il foglio)
Permettete. *(Il ciel m'ispira.)*
"Età: venticinqu'anni;
Statura: cinque piedi, undici pollici."

IL PODESTÀ

Peccato!... Andate avanti.

NINETTA

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

IL PODESTÀ

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

NINETTA

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

"Divisa bianca
Con mostre rosse; stivaletti bianchi.
Se mai costui passasse
Sul vostro territorio, a dirittura
Fatelo imprigionar..."

IL PODESTÀ

*(facendosi rendere il foglio dalla Ninetta, e
riponendolo in tasca)*
Sarà mia cura.
Vediam se mai per caso... Olà, buon uomo?

NINETTA

(Ohimè!)

FERNANDO

(fingendo di risvegliarsi)
Signor.

IL PODESTÀ

Alzatevi:
Cavatevi il cappello.

NINETTA

(Io muoio!)

IL PODESTÀ

(ridendo)
Ah ah!
Venticinqu'anni;
(alla Ninetta)
È vero? capei biondi,
Occhi neri, ampia fronte, e tondo il viso.
No, no, è vago Adon qui non ravviso.

NINETTA

(Respiro.)

IL PODESTÀ

(prendendo per mano la Ninetta)
Mia cara!

FERNANDO

(alla Ninetta in atto di voler dire qualche cosa)
Signora...

IL PODESTÀ

(a Fernando con severità)
Partite.
Udite? Partite,
Uscite di qua.

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

IL PODESTÀ

(dopo aver veduto uscire Fernando)

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

NINETTA

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

(Fernando è rientrato nel cortile.)

FERNANDO, IL PODESTÀ e NINETTA

(Già mi bolle nelle vene
Il furore e la vendetta!
Freme il nembo; e la saetta
Già comincia a balenar.
Ma frenarsi qui conviene;
*(Ninetta e Fernando, l'uno, accennando la figlia
e l'altra il padre)*
Ella/Egli sol mi fa tremar.)

IL PODESTÀ

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

FERNANDO

(avanzandosi con impeto)
Vituperio! Disonore!
Abbastanza ho tollerato.
Uom maturo, e magistrato,
Vi dovrete vergognar.

IL PODESTÀ

(contro a Fernando)
Ah perbacco!...

FERNANDO

(al Podestà)
Rispettate
Il pudore e l'innocenza.

NINETTA

(a parte a Fernando)
Caro padre, oh Dio! prudenza.

IL PODESTÀ

(a Fernando)
Temerario!

FERNANDO

(con impeto)
Non gridate.

NINETTA

(a parte a Fernando)
Vi volete rovinar!

IL PODESTÀ

(alla Ninetta)

Vieni meco...

NINETTA

(respingendolo)

Sciagurato!

FERNANDO

(al Podestà)

Rispettate l'innocenza.

IL PODESTÀ

(a Fernando)

Cos'è questa imperinenza?

NINETTA

(a parte a Fernando)

Ah partite!

FERNANDO

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

Sì, t'intendo!

IL PODESTÀ

Brutto vecchio, se più tardi...

(alla Ninetta in atto di prenderla per mano)

E tu senti.

NINETTA

(respingendolo)

Mostro orrendo!

FERNANDO e NINETTA

(Infelice! tu mi guardi,

E ti debbo, oh Dio! lasciar.)

IL PODESTÀ

(Trema, ingrata! Presto o tardi

Te la voglio far pagar.)

Stretta del Terzetto

IL PODESTÀ, FERNANDO e NINETTA

(Non so quel che farei;

Smanio, deliro e fremo.

A questo passo estremo

Mi sento il cor scoppiar.)

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

Recitativo

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

3bis. Cavatina

Scena decima

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

ISACCO

(dalla strada; nasale)

Stringhe e ferri da calzette,

Temperini e forbicette,

Aghi, pettini, coltelli,

Esca, pietre e zolfanelli.

Recitativo

PIPPO

Vattene alla malora.

NINETTA

(entrando in scena)

Il merciaiuolo!

Come opportuno ei viene!

(aprendo la porta che mette alla strada)

Isacco, Isacco?

ISACCO

(entra)

Son qua, mia cara signorina.

(Pippo esce.)

NINETTA

(ad Isacco)

Orsù, vorrei

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

Vender questa posata.

ISACCO

Ed io la compro.

NINETTA

Quanto mi date?

ISACCO

È assai leggera; pure

Vi do due scudi.

NINETTA

Oh indegnità! nemmeno

Un terzo del valore.

ISACCO

Via, non andate in collera.

Vi do un zecchino, perché siete voi.

NINETTA

Non basta.

ISACCO

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

NINETTA

Eh sì, per forza!

ISACCO

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

NINETTA

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

ISACCO

Non dubitate.
(Parte.)

Scena undicesima

Ninetta, e Pippo recante la gabbia della gazza.

NINETTA

(mettendosi il denaro in una tasca del grem-
biale)
Oh povero mio padre!

PIPPO

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

LA GAZZA

(sulla finestra)
Pippo?

NINETTA

Vedila là che ti canzona.

PIPPO

Mi vuol fare impazzir quella stregona.

(La gazza dopo qualche istante vola nella sua
gabbia.)

Ma perché mai, se la domanda è lecita,
Faceste entrar quel sordido avaraccio?

NINETTA

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

PIPPO

Ah! capisco:
Qualche galanteria...

NINETTA

Sì, che per ora
Non m'era necessaria.
Lasciami; tu sai
Che ho tante cose a fare...

PIPPO

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

Scena dodicesima

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

NINETTA

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

Scena tredicesima

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

LUCIA

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

NINETTA

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

LUCIA

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

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

IL PODESTÀ

(a Giannetto)
Me ne rallegro.
Son fiero di voi. Sì giovine, e sì prode...

GIANNETTO

Degno ancor non son di tanta lode.

FABRIZIO

Bravo!
(al Podestà e al Cancelliere)
Che ve ne pare?

LUCIA

(contando le posate)

E nove, e dieci,
Ed undici.
(*alla Ninetta*)
Stordita! ecco qui manca
Ora un cucchiaino.

NINETTA
Come?

LUCIA
Sì, un cucchiaino.
Conta pure tu stessa.

(*La Ninetta si pone a contar le posate.*)

LUCIA
(*rivolgendosi agli altri*)
Eh! che ne dite?
Oggi manca un cucchiaino; l'altro giorno
Si perse una forchetta. Ah questo è troppo!

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

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

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

FABRIZIO
Eh via, non piangere!
Lo troveremo.

GIANNETTO
(*chiamando verso le quinte*)
Pippo?...

(*Pippo accorre subito.*)

Corri a veder se mai
Là sotto al pergolato
Sia caduto un cucchiaino.

(*Pippo esce.*)

LUCIA
Io ci scommetto
Che non si troverà.

IL PODESTÀ
Non dubitate;

Lo troveremo noi.
(*alla Lucia*)
Carta e calamaio.

LUCIA
Vi servo sul momento.

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

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

GIANNETTO
Oh cielo!
Per sì piccola cosa...

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

TUTTI
Alla morte!

Scena quattordicesima
Pippo e detti.

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

NINETTA
(Oh me infelice!)

IL PODESTÀ
Dunque c'è furto.

PIPPO
Io non so niente.

NINETTA
Anch'io
Sono innocente.

IL PODESTÀ
Or si vedrà.

(*Il Podestà ed il Cancelliere siedono ad un tavolino.*)

FABRIZIO
Ma quale

Esser potrebbe mai
La persona sospetta?

GIANNETTO

Un ladro in casa! e chi sarà?

LA GAZZA

Ninetta.

NINETTA

(volgendosi alla gazza)

Crudel! tu pur m'accusi?

GIANNETTO

(alla Ninetta)

Oh Dio, tu piangi!

NINETTA

(additando la gazza)

Ma non l'avete udita?

GIANNETTO

Ah non temere!

Nessun vi bada.

(La gazza vola via.)

FABRIZIO

(al Podestà)

Insomma, vi scongiuro,

Lasciate, desistete.

IL PODESTÀ

Non posso.

GIANNETTO

(con risentimento al Podestà)

Ma...

IL PODESTÀ

Silenzio!

(al Cancelliere)

E voi scrivete.

"In casa di Messere

Fabrizio Vinogradito

È stato oggi rapito..."

GIANNETTO

Rapito, no; smarrito.

IL PODESTÀ

Zitto! vuol dir lo stesso.

"Rapito."

(al Cancelliere)

Avete messo?

"Un cucchiaino d'argento

Per uso di mangiar."

NINETTA, GIANNETTO e FABRIZIO

(additando il Podestà)

(Che bestia! che giumento!

Mi sento a rosicar.)

LUCIA

(Pentita già mi sento:

(additando il Podestà)

Colui mi fa tremar.)

PIPPO

(additando il Podestà)

(Che testa! che talento!

Mi fa trasecolar.)

IL PODESTÀ

(La rabbia ancor mi sento;

Mi voglio vendicar.)

(alla Ninetta)

Di tuo padre qual è il nome?

Su.

NINETTA

Fernando Villabella.

IL PODESTÀ

Villabella! Come, come?

Ora intendo, furfantella:

Quel briccone era tuo padre.

Ma paventa! le mie squadre

Lo sapranno accalappiar.

LUCIA, PIPPO, GIANNETTO e FABRIZIO

Quale enigma!

IL PODESTÀ

Eh! nulla, nulla.

Questa semplice fanciulla

Ne vuol tutti corbellar.

NINETTA

Più non resisto, oh Dio!

(Si leva dal grembiale il fazzoletto per asciugarsi le lacrime, e rovescia in terra il denaro ricevuto da Isacco.)

LUCIA

(con meraviglia)

Ma che denaro è questo?

NINETTA

(raccogliendo affannosamente il denaro)

È mio, signora; è mio.

LUCIA

Eh! tu mentisci.

9. Finale I

IL PODESTÀ

(al Cancelliere)

Presto,
Scrivete.

NINETTA

È mio, signora; è mio.

PIPPO

È suo, ve l'assicuro:
Isacco a lei lo die'.

IL PODESTÀ

(con istupore)

Isacco!

(a Pippo)

Ed a qual titolo?

PIPPO

Per certe cianciafruscole
Che a lui pur or vendé.

IL PODESTÀ

Per certe cianciafruscole!...
(ironicamente alla Ninetta)
Cioè?

NINETTA

Parlar non posso.

IL PODESTÀ

Caduta sei nel fosso.

GIANNETTO

(con ira al Podestà)

Tacete.

(con passione alla Ninetta)

Scopri il vero.

NINETTA

Non posso!

GIANNETTO

(insistendo con viva passione)

Deh rispondi!

LUCIA

Tu tremi; ti confondi.

NINETTA

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

IL PODESTÀ

(si alza)

Inutile speranza!

Rimedio più non v'è.

GIANNETTO

(con impeto)

Si chiami Isacco.

PIPPO

(in atto di partire)

Subito.

FABRIZIO

(a Pippo che parte immediatamente)

In piazza il troverai.

(Intanto il Podestà esamina il processo.)

IL PODESTÀ

(alla Ninetta)

Quel denaro a me porgete.

NINETTA

(Che pretende? Oh Numi, aiuto!)

(Consegna il denaro al Podestà.)

IL PODESTÀ

Questo al fisco è devoluto.

(Si pone in tasca il denaro.)

NINETTA

Oh crudel fatalità!

IL PODESTÀ

(additando la Ninetta)

(La superbia e l'ardimento

Ti farò ben io passar.

Già vicino è il mio momento

Di godere e trionfar.)

NINETTA

(Padre mio, per te mi sento

Questo core a lacerar;

E, per mio maggior tormento,

Non ti posso, oh Dio, giovar!)

LUCIA, FABRIZIO, infine GIANNETTO

(additando la Ninetta)

(Quel pallor, quel turbamento

Mi fa l'anima in sen tremar:

Ora spero ed or pavento;

Che mai deggio, oh Dio, pensar!)

Scena quindicesima

Pippo con Isacco, e detti.

ISACCO

(con umiltà)

Isacco chiamaste.

IL PODESTÀ

(ad Isacco additandogli la Ninetta)

Che cosa compraste
Da lei poco fa?

ISACCO

Un solo cucchiaino
(*titubando*)
Con una forchetta.

GIANNETTO

(*coll'accento della disperazione*)
Ninetta! Ninetta!
Tu dunque sei rea?
(Ed io la credea
L'istessa onestà!)

IL PODESTÀ, LUCIA E FABRIZIO

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

PIPPO

(Ah s'io prevedea!
Ma come si fa?)

NINETTA

(*ad Isacco con risolutezza*)
Ov'è la posata?
Mostrate;
(*agli altri*)
e vedrete.

ISACCO

Che mai mi chiedete?
Venduta l'ho già.

NINETTA

Destin terribile!

IL PODESTÀ

(*al Cancelliere dopo avergli parlato
all'orecchio*)
Ma fate presto.

(*Il Cancelliere parte subito.*)

GIANNETTO

(*con impeto ad Isacco*)
Quai cifre v'erano?

NINETTA

(*coll'accento della disperazione*)
(Ancora questo!
Le stesse lettere!...
Misera me!)

IL PODESTÀ

Quai cifre v'erano?

ISACCO

(*dopo aver alquanto pensato*)
Eravi un F
Ed un V insieme.

TUTTI, *fuorché* IL PODESTÀ ed ISACCO

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

IL PODESTÀ

Bene, benissimo!
Non v'è più speme.
(Tu stessa chiedermi
Dovrai mercé.)

GIANNETTO

Ma qual rumore!

TUTTI, *fuorché* IL PODESTÀ

La forza armata!

LUCIA, PIPPO, GIANNETTO e FABRIZIO

(*al Podestà*)
Ah mio signore,
Soccorso, pietà!

Stretta del Finale I

Scena sedicesima ed ultima

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

IL PODESTÀ

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

GIANNETTO

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

IL PODESTÀ

(*alla gente d'arme*)
Obbedite.

NINETTA

Gran Dio!

LUCIA, PIPPO e FABRIZIO

(*al Podestà supplicandolo*)
Suspendete.

IL PODESTÀ

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

NINETTA, LUCIA, PIPPO, ISACCO e FABRIZIO
Oh destin!

(Le guardie circondano la Ninetta.)

GIANNETTO
Questo è troppo!
(al Podestà)
Sentite.

IL PODESTÀ
Son sordo.
(Ora è mia; son contento.)

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

GIANNETTO, LUCIA, PIPPO, FABRIZIO,
CONTADINI e FAMIGLI, infine ISACCO
Mille furie nel petto mi sento;
lo spavento gelare mi fa.

IL PODESTÀ
Ah sei giunto, felice momento!
Lo spavento piegare la fa.

TUTTI, *fuorché* NINETTA e IL PODESTÀ
(additando il Podestà)
Chi gli vibra un pugnale nel seno?!
Vorrei far tutto a brani quel cor.

NINETTA
(a Giannetto, Fabrizio e Lucia)
Ah di me ricordatevi almeno;
Compiangete il mio povero cor!

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

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

ATTO SECONDO

Recitativo

Vestibolo delle prigioni nella Podesteria.

Scena prima

Antonio e subito Ninetta.

ANTONIO
(additando il carcere di Ninetta)
In quell'orrendo carcere rinchiusa
Geme la poveretta!
Io vo' cercare almeno
D'alleviare i tuoi strazi. Ehi, mia signora...

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

Scena seconda

Ninetta, Antonio e in fine Giannetto di fuori.

NINETTA
(di dentro)
Ahimè!

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

NINETTA
Ah quanto vi son grata!
Conoscete voi Pippo?

ANTONIO
Il servo...

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

ANTONIO
Uhm! non saprei...
Vedrem... procureremo...

(S'ode battere alla porta.)

Chi va là?

GIANNETTO

Apritemi.

NINETTA

Qual voce!

ANTONIO

Che volete?

(osservando per lo sportello)

Voi qui, signor Giannetto?

NINETTA

Giannetto!

GIANNETTO

Vi scongiuro,

Apritemi.

ANTONIO

Impossibile.

NINETTA

(prendendo affettuosamente per mano Antonio)

Ah mio benefattore!

ANTONIO

(Eh chi potrebbe

Resister mai?)

(alla Ninetta affrettando serietà)

Restate.

(Infine che male c'è?)

(Apre a Giannetto.)

Signore, entrate.

Scena terza

Giannetto e detti.

ANTONIO

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

Oh troppe grazie!

GIANNETTO

(stringendole la mano)

Cara!

NINETTA

Ed è pur vero?

Ah! dunque ancora tu non m'hai del tutto

Abbandonata!

GIANNETTO

Abbandonarti? Oh cielo!

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

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

Ah, se caro ti sono,

Se veder non mi vuoi morir d'affanno.

Ah togli i dubbi miei!

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

NINETTA

(con dignità)

Sono innocente.

GIANNETTO

E perché dunque, o cara,

Non ti discolpi?

NINETTA

Perché nulla io posso

Addurre in mia difesa.

GIANNETTO

Io tremo! forse

In questo giorno istesso... oh giorno orrendo!...

NINETTA

Condannata sarò ... Non più! l'intendo.

10. Duetto

Forse un dì conoscerete

La mia fede, il mio candore:

Piangerete il vostro errore;

Ma quel pianto io non vedrò:

Là fra l'ombre allor sarò!

GIANNETTO

Taci, taci; tu mi fai

L'anima in sen gelar d'orrore.

(No, la colpa in sì bel core,

No, ricetto aver non può.

Ed io perderla dovrò!)

NINETTA e GIANNETTO

No che la morte istessa

Tanto non fa penar!

Troppo è quest'anima oppressa;

Non posso respirar.

Scena quarta

Antonio frettoloso, e detti.

ANTONIO

(a Giannetto)

O mio signor, partite:

Il Podestà sen viene.

GIANNETTO

(alla Ninetta)

Idolo mio!

NINETTA

(a Giannetto)

Mio bene!

ANTONIO
(alla Ninetta)
E voi tornate in carcere.

NINETTA
Crudel necessità!

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

NINETTA
Addio!

NINETTA e GIANNETTO
Che barbaro dolor!
Più non resisto, oh Dio!
Sento mancarmi il cor.

ANTONIO
Partite.

NINETTA e GIANNETTO
O cielo, rendimi
Al/Il caro ben;
O scaglia un fulmine
Che m'arda il sen.

ANTONIO
Signor, partite.

(Giannetto esce, la Ninetta ritorna nel suo carcere.)

Recitativo

Scena quinta

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

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

NINETTA
Io rea!
E crederlo potete?

IL PODESTÀ
Ah sì, purtroppo!
Tutto tu puoi,
Amabile Ninetta,
Aspettarti da me. Sì, non temere;
Voglio quest'oggi istesso
Toglierti di prigione.

NINETTA
O mio signore.
Se non mi promettete
Che intero mi sarà reso l'onore,
Voglio qui rimaner.

IL PODESTÀ
Te lo prometto.

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

NINETTA
Chi m'aita?

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

NINETTA
No, giammai.

IL PODESTÀ
Paventa, ingrata!

GUARDIE
(di dentro)
Ah Ninetta syenturata!

IL PODESTÀ
Quali accenti!
(con trasporto)
Un solo amplesso...
Senti... ascolta...

GUARDIE
(di fuori)
Radunato è il gran consesso;
(entrando)
Manca solo il Podestà.

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

11. Aria

IL PODESTÀ

(Oh mia sorte maledetta!)
(*alle guardie*)
Ho capito; vengo in fretta.
(*alla Ninetta*)
Hai sentito? e ancora adesso...

NINETTA

Sì, vi replico lo stesso.

IL PODESTÀ

Ma la morte?

NINETTA

Non la temo.

IL PODESTÀ

Vanne, indegna;
Quell'orgoglio al fin cadrà.

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

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

GUARDIE

Udiste?

IL PODESTÀ

Vi seguo.

GUARDIE

E' questo l'avviso.

IL PODESTÀ

Andiamo. Vi seguo.
(*alla Ninetta*)
Ebbene?

NINETTA

Ho deciso.

IL PODESTÀ

Qual sorte l'attenda
L'ingrata non sa.
(*Parte.*)

ANTONIO e GUARDIE

(Quel torbido aspetto
Paura mi fa.)

(*Le guardie partono insieme col Podestà.*)

Scena sesta

Antonio, Ninetta e subito Pippo.

ANTONIO

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

PIPPPO

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

NINETTA

(*a Pippo*)
Ho bisogno di te.

ANTONIO

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

PIPPPO

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

NINETTA

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

PIPPPO

Adagio, adagio. Dove
Portar debbo il denaro?

NINETTA

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

PIPPPO

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

NINETTA

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

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

NINETTA
Sì; ma che niun ti vegga.

PIPPO
(in atto di partire)
Siamo intesi.

NINETTA
Ma Pippo? e questa croce
Che ti scordavi!

PIPPO
Io non mi scordo nulla;
Tenetela, vi prego.
(in atto di partire)
E' pure un gran piacere il far del bene!

12. Recitativo e Duetto

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

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

Duetto

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

PIPPO
Pegno adorato, ah sempre
Con Pippo resterai:
(baciando la croce)
Compagno mio sarai
Fin che mi batte il cor.

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

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

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

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

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

NINETTA
Non t'obbliar...

PIPPO
(vivamente commosso)
Che dite!
Sapete chi son io.

NINETTA
Povero Pippo, addio.

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

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

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

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

Scena settima
Lucia sola.

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

13. Scena ed Aria

Scena ottava

Lucia e Fernando.

LUCIA

Chi è? Fernando! oh Dio!

FERNANDO

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

LUCIA

Ninetta!... Deh fuggite!
(Piange.)

FERNANDO

Ma che vuol dir quel pianto?

LUCIA

Ah non m'interrogate!

FERNANDO

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

LUCIA

Ah se sapeste!
Accusata di furto...

FERNANDO

La mia figlia?

LUCIA

Sì, dessa.

FERNANDO

Comè? ... Esser non può. Seguite.

LUCIA

Innanzi al tribunale
Forse in questo momento
E' giudicata.

FERNANDO

Eterni Dei, che sento!

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

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

Che cimento! che fiero dolor!
(riscuotendosi)
Ah lungi il timore!
Si tenti la sorte:
Coraggio, mio core;
Si sprezzì la morte:
La figlia diletta
Si corra a salvar.
Coraggio, mio core;
Vo' tutto rischiar.
(Esce precipitosamente.)

Recitativo

LUCIA

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

14. Aria

A questo seno
Resa mi fia;
Qual figlia mia
Io l'amerò.

Saprò correggere
I miei trasporti:
Gli antichi torti
Riparerò.
(Parte.)

15. Recitativo, Coro e Quintetto

Sala del Tribunale nella Podesteria.

Scena nona

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

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

IL PRETORE

A pieni voti è condannata.

GIANNETTO

Oh cielo,
E tu lo soffrì?

IL PRETORE
Zitto!

FABRIZIO
Abbi prudenza!

IL PRETORE
(all'Usciere, che parte subito)
Venga la rea.
(ad uno de' Giudici)
Stendete la sentenza.

Coro

IL PRETORE e I GIUDICI
Tremate, o popoli,
A tale esempio!
Questo è di Temide
L'augusto tempio:
Diva terribile,
Inesorabile...
Ma sempre il fulmine
Sovra il colpevole
Giugne a scagliar.
*(Ninetta entro accompagnata da alcune guardie
che subito si ritirano, e preceduta dall'Usciere il
quale le indica il luogo ov'ella debba fermarsi.)*

Recitativo

Scena decima
Ninetta e detti.

IL PRETORE
Infelice donzella,
O mai più non vi lice
Che sperare nel ciel.
*(facendosi dare la sentenza dal Giudice che
l'ha stesa)*
Signor, porgete.
"Considerando che la nominata
Ninetta Villabella è rea convinta
Di domestico furto; a pieni voti,
Ed a tenor delle vigenti leggi,
Il regio Tribunale
La condanna alla pena capitale."

Quintetto

TUTTI, *fuorché* IL PRETORE ed I GIUDICI
Ahi qual colpo!... Già d'intorno
Sibilar la morte ascolta.
Già dipinto nel suo/mio/in ogni volto
Miro il duolo ed il terror!

GIANNETTO
(slanciandosi verso i Giudici)
Aspettate; sospendete:

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

FABRIZIO e IL PODESTÀ
Un arcano!

IL PRETORE ed I GIUDICI
(alla Ninetta)
Ebben, parlate!

NINETTA
Rispettate il mio silenzio.

GIANNETTO
Ah Ninetta!

IL PODESTÀ
Palesate.

NINETTA
Non crescete il mio dolor!

IL PODESTÀ
(Maledico il mio furor.)

GIANNETTO e FABRIZIO
Mi si spezza a brani il cor!

IL PRETORE
Ella tace.

IL PRETORE ed I GIUDICI
Ebben,
(alle guardie)
sia tratta
al supplizio.

Scena undicesima
Fernando e detti.

FERNANDO
(entrando impetuosamente)
Ah no! fermate.

NINETTA
Voi qui, padre?

GIANNETTO, FABRIZIO e IL PODESTÀ
Chi vegg'io?

IL PODESTÀ
Chi vegg'io?

FERNANDO
(a' Giudici)
Vengo a voi col sangue mio,
La mia figlia a liberar.

NINETTA

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

GIANNETTO e FABRIZIO

(Oh coraggio! Possa il cielo
Tanto zelo secondar!)

FERNANDO

(I miei sforzi, il mio zelo
Possa il cielo coronar!)

IL PODESTÀ

(alzatosi)
Signori, è quello, è quello
Il disertor che preme:
Ecco gl'indizi, e insieme
Vi troverete l'ordine
Di farlo imprigionar.
(Consegna al Pretore un foglio.)

IL PRETORE ed I GIUDICI

Guardie.

NINETTA, GIANNETTO e FABRIZIO

Gran Dio!

IL PRETORE ed I GIUDICI

Fermatelo.

(Le guardie circondano Fernando.)

NINETTA, GIANNETTO e FABRIZIO

Gran Dio! e fia pur vero?

FERNANDO

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

IL PRETORE ed I GIUDICI

La sentenza è pronunziata;
Più nessun la può cambiar.

FERNANDO

Ma dunque?...

IL PRETORE ed I GIUDICI

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

NINETTA, GIANNETTO, FABRIZIO,

IL PODESTÀ e FERNANDO

Che abisso di pene!

Mi perdo, deliro.
Più fiero martiro
L'Averno non ha

Un padre, una figlia
Fra' ceppi, alla scure!...
A tante sciagure
Chi mai reggerà

IL PRETORE ed I GIUDICI

Guardie, olà.

GIANNETTO

Più non poss'io
Tollerar...

FABRIZIO

Son fuor di me!

NINETTA

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

FERNANDO

Che dicesti?

FABRIZIO

Parla...

GIANNETTO

Spiegati.

IL PRETORE ed I GIUDICI

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

NINETTA

(in atto di volere da lui un amplesso)
Ah mio padre, in pria ch'io mora!...

FERNANDO

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

IL PRETORE ed I GIUDICI

(ai satelliti, i quali fanno subito per istrascinare via Ninetta e Fernando)
Eseguite.

NINETTA e FERNANDO

Oh Dio, soccorso!

GIANNETTO e FABRIZIO

Ah Ninetta!

IL PODESTÀ
(Qual rimorso!)

NINETTA
Mio Giannetto! mio Fabrizio!

IL PRETORE *ed* I GIUDICI
(*ai satelliti*)
Alla carcere; al supplizio.

TUTTI, *fuorché* IL PRETORE *ed* I GIUDICI
Ah neppur l'estremo amplesso!
Questa è troppa crudeltà.

FERNANDO
Figlia! Barbari!

Stretta del Quintetto

TUTTI *fuorché* IL PRETORE *ed* I GIUDICI
Sino il pianto è negato al mio ciglio;
Entro il seno s'arresta il sospir.
Dio possente, mercede, consiglio!
Tu m'aita il mio fato a soffrir.

IL PRETORE, I GIUDICI *e* IL PODESTÀ
(Ah già il pianto mi spunta sul ciglio!
Tanto strazio mi fa impietosir.
Ma la legge non ode consiglio;
Noi dobbiamo alla legge ubbidir.)

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

Recitativo

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

Scena dodicesima

Ernesto, indi Pippo.

ERNESTO
Che razza di villaggio!
Neppure un cane che additarmi possa
La casa di codesto Podestà,
E quella di Fabrizio... Ah spero bene
Di ritrovarvi ancora
Il mio caro Fernando. Oh quanta gioia
Ei proverà vedendo

Il suo fedele Ernesto, ed ascoltando
La felice notizia!... Il ciel ti arrida.
O clemente mio Re, che la sua grazia,
Col tuo nome segnasti!

(Si vede arrivare Pippo dal fondo della piazza.)

Ah finalmente
Ecco un uomo: egli certo saprà dirmi...
Amico, una parola: ov'è la casa
Del Podestà?

PIPPO
La casa sua? Guardate:
Laggiù, dopo il palazzo.

ERNESTO
Grazie.
(*Parte.*)

Scena tredicesima

Pippo; quindi Giorgio, e in fine Antonio.

PIPPO
Ora che nel castagno
Ho riposto il denaro, veder bramo
Quanto mi avanza ancor.
(*Siede sovra una panchina di sasso presso l'orto di Fabrizio e conta il suo denaro.*)
Son più ricco
Di quel che mi credeva... Ah questa lira,
Nuova di zecca, me la die' Ninetta
Un certo giorno;... dunque a parte: insieme
Tu starai colla croce.
(*Mette a parte la lira e in questo momento compare la gazza sulla porta dell'orto.*)
Ah brutta diavola,
Che fai lì? se ti colgo...

GIORGIO
Con chi l'hai?

PIPPO
(*alzandosi e raccogliendo il denaro*)
Con quella gazza infame... Oh! ecco Antonio.
(*ad Antonio*)
Ebben, che nuove abbiamo?
E la Ninetta?...

ANTONIO
(*piangendo*)
Ahimè! tutto è finito.

PIPPO
Podestà scellerato!

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

GIORGIO

(additandogli la gazza)
Oh guarda, guarda.

PIPPO

Briccona! E giustamente
Rubarmi la moneta
Che tanto mi premeva. Ah birba, birba!
Eccola là sul ponte. Oh se potessi
Arrampicarmi, forse
Trovarei la mia lira. Vo' provarmi.

ANTONIO

Andiamo insieme.

PIPPO

Gazzaccia maledetta!

(Pippo e Antonio corrono via.)

GIORGIO

Ah ahà, non correr tanto, che ti aspetta.

16. Finale II

Scena quattordicesima

Ninetta in mezzo alla gente d'arme; Contadini, e Giorgio che s'è ritirato in un angolo e ch'esprime il suo dolore.

(Alcuni satelliti fanno riparo alla calca de' Contadini nel fondo; Ninetta in mezzo ad altre genti d'arme discende dalla gradinata della Podesteria, e s'avvia lentamente verso la contrada che gira dietro alla chiesa: essa è preceduta e seguita dagli abitanti del villaggio.)

CONTADINI

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

NINETTA

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

GIORGIO e CONTADINI

Ah farebbe la sua sorte
Anche un sasso impietosir!

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

Scena quindicesima

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

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

PIPPO e ANTONIO

Giorgio, Giorgio! oh me felice!

GIORGIO

E così, che cosa è stato?

PIPPO e ANTONIO

Tutto, tutto ho ritrovato:
(mostrandogli la posata)
Avvisa, avvisa.
Guarda, guarda;
Non lasciatela ammazzar!

GIORGIO

Sei tu pazzo?

PIPPO e ANTONIO

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

(Pippo e Antonio rientrano nel campanile e suonano una campana a tutta forza.)

GIORGIO

Che fracasso indiatolato!
Oh che pazzo da legar!

GIANNETTO

(uscendo precipitosamente dall'orto)
Che vuol dir?

LUCIA e FABRIZIO

(idem, e dietro loro alcuni famigli)
Che cosa avvenne?

ANTONIO

(ricomparendo sul ponte del campanile)
Innocente è la Ninetta.

TUTTI, fuorché PIPPO e ANTONIO

Innocente!

ANTONIO

Innocentissima.
Un cucchiaino, la forchetta,
Una lira, è tutto qua.
Quella gazza maledetta
Fu la ladra.

(La scena si anima di popolo.)

LUCIA, GIANNETTO, FABRIZIO e GIORGIO

Giusto cielo!
Caso eguale non si dà.

PIPPO

Padrona, spiegate
Il vostro grembiale.
(Pippo getta giù la posata nel grembiale della Lucia.)

GIANNETTO e FABRIZIO

E' desso; mirate.

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

I SUDDETTI e I FAMIGLI

Il colpo fatale
Corriamo. Correte a impedir.

(I famigli escono di corsa - Fabrizio e Giannetto, colla posata, corrono via, e dietro ad essi i famigli. Pippo e Antonio rientrano nel campanile, e suonano di nuovo a martello.)

Scena sedicesima

Il Podestà e suddetti, fuorché Giannetto e Fabrizio.

IL PODESTÀ

(accorrendo)
Che scampanare è questo!
Che cosa è mai successo?

LUCIA

(correndogli incontro)
Del mio piacer l'eccesso
Non vi saprei spiegar.

IL PODESTÀ

Io non capisco niente.

LUCIA

La povera Ninetta
Scoperta era innocente.
(a Giorgio ed al Podestà)
Andiamola a incontrar.

GIORGIO

Andiamola a incontrar.

IL PODESTÀ

Mi sembra di sognar.

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

LUCIA

Ah, qual rimbombo! Oh Dei!
E' morta, è morta!

(S'abbandona svenuta fra le braccia di Giorgio.)

IL PODESTÀ

Qual fremito! qual gelo
Mi piomba sovra il cor!

PIPPO e ANTONIO

Io la vedo. Viene, viene,

PIPPO, ANTONIO ed I FAMIGLI

Ecco, ecco!

Scena diciassettesima ed ultima

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

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

LUCIA

(correndo incontro alla Ninetta)
Figlia mia!

GIANNETTO

(leggendo ciò che sta scritto in una carta ch'egli consegna al Podestà)
"Si rilasci la Ninetta."
Questa è mano del Pretor.

LUCIA, GIANNETTO e FABRIZIO

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

IL PODESTÀ

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

GIORGIO, PIPPO, ANTONIO e I FAMIGLI

Viva, viva la Ninetta,
La sua fede, il suo candor!

(Pippo e Antonio discendono dal campanile.)

NINETTA

Queste grida di letizia
Danno tregua al mio tormento:
Ma il mio cor non è contento;
Ma con voi, miei fidi amici,
No, gioir non posso ancor!

LUCIA, GIANNETTO e FABRIZIO

Mia Ninetta, che mai dici?
È svanito ogni timor.

NINETTA

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

FERNANDO

(comparendo improvvisamente, accompagnato da Ernesto)

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

NINETTA

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

TUTTI, *fuorché* IL PODESTÀ

Ah chi provato ha mai
Tanta felicità?

IL PODESTÀ

(accennando Fernando)
Ma in che modo fu costui
Dal suo carcer liberato?

FERNANDO

Per un ordine firmato
Dal monarca mio signor.

(Ernesto ne fa testimonianza co' suoi cenni.)

TUTTI, *fuorché* I FAMIGLI e IL PODESTÀ

Viva il Principe adorato
Che sol regna coll'amor!

IL PODESTÀ

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

FAMIGLI

(additando il Podestà)
È confuso, strabiliato,
E già cambia di color.

NINETTA

E il buon Pippo? non lo vedo.

PIPPO

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

Cara amica, sono qua.

LUCIA

(tenendo la mano di Ninetta con quella di Giannetto)

Mia Ninetta, ecco il tuo sposo!

NINETTA

Oh momento avventurato!

LUCIA

Ma perdona alla Lucia!

(Ninetta e Giannetto l'abbracciano.)

FABRIZIO

Brava, brava, moglie mia!

NINETTA e GIANNETTO

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

TUTTI *fuorché* IL PODESTÀ

Una scena così tenera
Fa di gioia lagrimar.

IL PODESTÀ

(Una scena così tenera
Mi costringe a lagrimar.)

NINETTA

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

TUTTI, *fuorché* IL PODESTÀ

In gioia ed in contento
Cangiato è il mio timor.

IL PODESTÀ

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

TUTTI, *fuorché* IL PODESTÀ

In gioia ecc.

PIPPO e GIANNETTO

Ecco cessato ecc.

TUTTI GLI ALTRI *(come sopra)*

In gioia ecc.

FERNANDO poi TUTTI

Ecco cessato ecc.

IL PODESTÀ

(Sordo sussurra ecc.)

(a cura di Olimpio Cescatti)



TERESA GIORGI BELLOC

Prima Attrice in Venezia

Nel Teatro S.^{ma} Moisè

L'Autunno 34 e Carnevale 1812

La prima interprete di Ninetta in una incisione dello Zuliani
(Milano, Civica Raccolta di stampe Bertarelli)

Gioachino Rossini

Bibliografia essenziale

a cura di Mauro Bucarelli



A. Epistolari e memorie

B. Cagli e S. Ragni (a cura di), *G. Rossini, Lettere e documenti*, vol. I (29 febbraio 1792 - 17 marzo 1822), Fondazione Rossini, Pesaro 1992.

Bianchini G. N., *Lettere di Gioachino Rossini a Giuseppe Anallo speziale veneziano*, Venezia, 1892.

Cagli B., *Rossini e Luigi Arditi. Una testimonianza e un carteggio*, in "Bollettino del centro rossiniano di studi" Fondazione Rossini, 1978.

Carlini C., *Gioachino Rossini - Lettere agli amici. Motivi di biografia ed arte nella raccolta Piancastelli*, Forlì, 1993.

De Renis, *Rossini intimo: lettere all'amico Santocanale*, in "Musica d'oggi", XIII, 1931.

Hiller F., *Plaudereien mit Rossini* (1856), in *Aus dem Tonleben unserer Zeit*, vol. II, Lipsia 1868 (ristampato in "Bollettino del centro rossiniano di studi" Fondazione Rossini, 1992).

Kallberg J., *Marketing Rossini: sei lettere di Troupenas ad Artaria*, "Bollettino del centro rossiniano di studi" Fondazione Rossini, 1980.

Lippman F., *Autographe Briefe Rossinis und Donizettis in der Bibliothek Massimo, Rome*, in "Analecta musicologica", XIX, 1979.

Michotte E., *Souvenirs personnels: la visite de R. Wagner à Rossini, Paris 1860*, Parigi, 1906.

Michotte E., *Souvenirs: une soirée chez Rossini à Beau-Séjour (Passy) 1858*, Bruxelles, 1910.

Mordani F., *Della vita privata di G. Rossini: memorie inedite*, Imola, 1871.

Walker F., *Rossiniana in the Piancastelli Collection*, in "The Monthly Musical Record", X, 1960.

B. Monografie generali e scritti critici su Gioachino Rossini

Alberici A., *Rossini e Pio IX*, in "Bollettino del centro rossiniano di studi" Fondazione Rossini, 1977.

Alberici A., *Appunti sulla librettistica rossiniana*, in "Bollettino del centro rossiniano di studi" Fondazione Rossini, 1978.

Albarelli G., *L'infanzia di Gioachino Rossini (Da documenti inediti dell'Archivio storico del Comune di Pesaro)*, in "Bollettino del centro rossiniano di studi" Fondazione Rossini, 1958.

Alier R., *Rossini*, Barcellona, 1986.

Aulagnier A., *G. Rossini: sa vie et ses oeuvres*, Parigi, 1864.

Azevedo A., *G. Rossini sa vie et ses oeuvres*, Parigi, 1864.

Bacchelli R., *Gioachino Rossini*, Torino, 1941.

Bacchelli R., *Rossini e esperienze rossiniane*, Milano, 1959.

Barbier P., *A l'Opéra au temps de Rossini et Balzac*, Parigi, 1987.

Basso A., *Rossini e la musica sacra*, in "Bollettino del centro rossiniano di studi" Fondazione Rossini, 1984.

- Beghelli M. e Gallino N. (a cura di), *Tutti i libretti di Rossini*, Milano, 1991.
- Berti M. W., *I tamburi di Gioachino*, Lugo, 1987.
- Berton H., *De la musique mécanique et de la musique philosophique*, Parigi, 1826.
- Bonaccorsi A. (a cura di), *Gioachino Rossini*, Firenze, 1968.
- Brighenti P., *Della musica rossiniana e del suo autore*, Bologna, 1830.
- Bruson J. M., *Rossini a Paris*, Parigi, 1992.
- Bucarelli M. (a cura di), *Rossini 1792-1992*, Perugia, 1992.
- Bucarelli M. (a cura di), *Rossini e Firenze*, Catalogo della mostra storico-documentaria, Milano, 1993.
- Bucarelli M., *Isabella Colbran: gli occhi spagnoli di Rossini*, in "Programma di sala dell'Ermione, Teatro dell'Opera di Roma", 1991.
- Cagli G., Gossett P. e Zedda A., *Criteri per l'edizione critica delle opere di Gioachino Rossini*, in "Bollettino del centro rossiniano di studi" Fondazione Rossini, n. 1, 1974.
- Cagli B. e Bucarelli M., *La casa di Rossini*, Modena, 1989.
- Cagli B., *Congedarsi alla grande*, in "Programma di sala del Guglielmo Tell, Teatro alla Scala di Milano", 1988.
- Cagli B., *Il viaggio a Reims: parvenza ed iperbole*, in "Programma di sala del Viaggio a Reims", Teatro alla Scala di Milano, 1985.
- Cagli B., *Il teatro della passione*, in "Programma di sala dello Stabat Mater", Teatro alla Scala di Milano, 1992.
- Cagli B., *Rossini tra Illuminismo e Romanticismo*, in "Bollettino del centro rossiniano di studi" Fondazione Rossini, n. 1, 1972.
- Cagli B., *Al gran sole di Rossini*, in "Il Teatro di San Carlo 1737-1987", a cura di B. Cagli e A. Ziino, Napoli, 1987.
- Cagli B., *L'epoca di Rossini*, "Il Teatro Mercadante, la storia, il restauro", a cura di Tobia R. Toscano, Napoli, 1989.
- Cagli B., *La farsa rossiniana: progetto e destino*, in "Programma di sala de L'occasione fa il ladro", Rossini Opera Festival di Pesaro, 1987.
- Cagli B., *Le fonti letterarie delle opere di Rossini: Maometto II*, "Il Bollettino del centro rossiniano di studi" Fondazione Rossini, n. 2, 1972.
- Cagli B., *Le fonti letterarie delle opere di Rossini: Bianca e Falliero*, "Bollettino del centro rossiniano di studi" Fondazione Rossini, n. 1, 1973.
- Cagli B., *Rossini a Londra e al Théâtre Italien di Parigi*, "Bollettino del centro rossiniano di studi" Fondazione Rossini, 1981.
- Cametti A., *La Musica teatrale a Roma cento anni fa*, in "Annuario della Regia Accademia di Santa Cecilia, Roma, 1916-1936.
- Cametti A., *Un poeta melodrammatico romano: appunti e notizie in gran parte inedite sopra Jacopo Ferretti e i musicisti del suo tempo*, Milano, 1898.
- Carli Ballola G., *Lettura dell'Ermione*, in "Bollettino del centro rossiniano di studi" Fondazione Rossini, 1972.
- Carli Ballola G., *Una pièce à sauvetage da salvare*, in "Bollettino del centro rossiniano di studi" Fondazione Rossini, 1971.

- Carpani G., *Le rossiniane ossia lettere musico-teatrali*, Padova, 1824.
- Casella A., *Some reasons why futurists may admire Rossini*, in "The Chesterian", II, 1920.
- Caswell A., *Vocal Embellishment in Rossini's Paris Opera*, in "Bollettino del centro rossiniano di studi" Fondazione Rossini, n. 1-2, 1975.
- Caswell A., *Mme. Cinti Damoreau and the Embellishment of Italian Opera in Paris: 1820-1845*, in "Journal of the American Musicological Society", XXVIII, 1975.
- Castil-Blaze, *L'Opéra-Italien de 1548 à 1856*, Parigi, 1856.
- Cavazzocca Mazzanti V., *Rossini a Verona durante il Congresso del 1822*, in "Atti e memorie di agricoltura, scienze e lettere di Verona", Verona, 1922.
- Celani E., *Musica e musicisti in Roma*, in "Rivista Musicale Italiana", n. 1-2, 1915.
- Celletti R., *Origine e sviluppo della coloratura rossiniana*, in "Nuova Rivista Musicale Italiana", 1968, n. 5.
- Celletti R., *Il vocalismo italiano da Rossini a Donizetti, Parte I: Rossini*, in "Analecta musicologica", n. 5, 1968.
- Celletti R., *La vocalità rossiniana e La gazza ladra*, in "Bollettino del centro rossiniano di studi" Fondazione Rossini, 1973.
- Chorley H. F., *Thirty Years' Musical Recollections*, Londra, 1862.
- Conati M., *Between Past and Future: the Dramatic World of Rossini in Mosè in Egitto and Moise et Pharaon*, in "19th Century Music", IV, 1980-81.
- D'Amico S., *Il teatro di Rossini, Bologna 1992*.
- Dent E. J., *Rossini*, in "The rise of romantic opera", Londra, 1976.
- De Sanctis G., *Gioachino Rossini, Appunti di viaggio*, Roma, 1878.
- D'Ortigue J. L., *De la guerre des dilettanti*, Parigi, 1829.
- Ebers J., *Seven Years of the King's Theatre*, Londra, 1828.
- Fabbri P., *I Rossini, una famiglia in arte*, in "Bollettino del centro rossiniano di studi" Fondazione Rossini, 1983.
- Fabbri P., *Minima rossiniana: ancora sulle carriere del Rossini*, in "Bollettino del centro rossiniano di studi" Fondazione Rossini, 1987.
- Fabbri P., *Presenze rossiniane negli archivi ravennati*, in "Bollettino del centro rossiniano di studi" Fondazione Rossini, 1978.
- Frères Escudier, *Rossini: sa vie et ses oeuvres*, Parigi, 1854.
- Girardi M., *Rossini a Venezia*, in "Programma di sala di Armida, Venezia, Gran Teatro La Fenice", 1985.
- Gossett P., *The operas of Rossini: Problems of textual criticism in nineteenth-century opera*, Princeton, 1970.
- Gossett P., *Rossini in Napoli: some major works recovered*, in "The Musical Quarterly", 1968.
- Gossett P., *Le fonti autografe delle opere teatrali di Rossini*, in "Nuova Rivista Musicale Italiana", 1968, n. 5.
- Gossett P., *The tragic finale of Tancredi*, in "Bollettino del centro rossiniano di studi", Fondazione Rossini, 1976.
- Gossett P., *Elisabetta Regina d'Inghilterra*, A facsimile edition of Rossini's original autograph manuscript, Introduction, Early Romantic Opera, New York e Londra, Garland, 1979.

- Gossett P., *Otello*, A facsimile edition of Rossini's original autograph manuscript, Introduction, Early Romantic Opera, New York e Londra, Garland, 1979.
- Gossett P., *Zelmira*, A facsimile edition of Rossini's original autograph manuscript, Introduction, Early Romantic Opera, New York e Londra, Garland, 1979.
- Gossett P., *La Cenerentola*, riproduzione dell'autografo esistente presso l'Accademia Filarmonica di Bologna, Introduzione, Bologna, Forni, 1969.
- Gossett P., *Rossini and Authenticity*, in "Musical Times", 1968.
- Gossett P., *Gioachino Rossini and the Conventions of Composition*, "Acta musicologica", XLII, 1970.
- Gossett P., *L'ultima opera napoletana di Rossini*, in "Programma di sala di *Zelmira*, Teatro dell'Opera di Roma", 1989.
- Gossett P., *Gioachino Rossini*, in "The New Grove Masters of Italian Opera", New York, 1983.
- Gossett P., *Le sinfonie di Rossini*, in "Bollettino del centro rossiniano di studi" Fondazione Rossini, 1979.
- Gossett P., *La gazza ladra, notes towards a critical edition*, in "Bollettino del centro rossiniano di studi" Fondazione Rossini, 1972.
- Gui V., *Scritti rossiniani*, in "Bollettino del centro rossiniano di studi" Fondazione Rossini, 1985.
- Hanslick E., *Aus dem Concertsaal*, Vienna, 1870.
- Isotta P., *I diamanti della corona. Grammatica del Rossini napoletano, Mosè in Egitto - Moise et Pharaon - Mosè*, Torino, 1974.
- Joerg G. J., *La cantata per il battesimo del figlio del banchiere Aguado*, in "Bollettino del centro rossiniano di studi" Fondazione Rossini, 1991.
- Johnson J., *A lost opera by Rossini recovered: Il viaggio a Reims*, in "Bollettino del centro rossiniano di studi" Fondazione Rossini, 1983.
- Keitel W. e Neuner D., *Gioachino Rossini*, Vienna, 1992.
- Lanfranchi A., *Alcune note sulla Zelmira*, in "Bollettino del centro rossiniano di studi" Fondazione Rossini, 1981.
- Lippmann F., *Per un'esegesi dello stile rossiniano*, in "Nuova Rivista Musicale Italiana", II, 1968.
- Lippmann F., *Sull'estetica rossiniana*, in "Bollettino del centro rossiniano di studi" Fondazione Rossini, n. 4-6, 1968.
- Lippman F., *Rossinis Gedanken uber die Musik*, in "Die Musikforschung", XXII, 1969.
- Loschelder J., *L'infanzia di Gioachino Rossini*, in "Bollettino del centro rossiniano di studi" Fondazione Rossini, 1972, n. 1-2.
- Loschelder J., *Rossinis Bild und Zerrbild in der Allgemeinen Musikalischen Zeitung Leipzig*, in "Bollettino del centro rossiniano di studi" Fondazione Rossini, 1977.
- Malerbi G., *Gioachino Rossini: pagine segrete*, Bologna, 1921.
- Mantovani T., *Gioachino Rossini a Lugo e il cembalo del suo maestro Malerbi*, Pesaro, 1902.
- Marino M., *Rossini e Pavesi. A proposito di un'aria dell'Eduardo e Cristina*, in "Bollettino del centro rossiniano di studi" Fondazione Rossini, 1986.
- Marvin R. M., *Il libretto di Berio per l'Otello*, in "Bollettino del centro rossiniano di studi" Fondazione Rossini, 1991.
- Mauceri M., *Rossini a Roma nel 1821: nuovi documenti su un'opera mai scritta*, in "Bollettino del centro rossiniano di studi" Fondazione Rossini, 1988.

- Mauceri M., *La vera Cenerentola*, in "Programma di sala de *La gazzetta*, Teatro dell'Opera Giocosa", Savona, 1987.
- Miggiani M. G., *Il teatro di San Moisè*, in "Bollettino del centro rossiniano di studi" Fondazione Rossini, 1990.
- Monaldi G., *Gioachino Rossini nell'arte, nella vita, negli aneddoti*, Milano, 1936.
- Montazio E., *Gioachino Rossini*, Torino, 1862.
- Morini N., *Rossini al Teatro del Corso. Il maestro minaccia di bastone i coristi*, in "Il pensiero musicale", Bologna, 1925, n. 5.
- Neill E., *Paganini e Rossini*, in "Bollettino del centro rossiniano di studi" Fondazione Rossini, 1986.
- Oettinger E. M., *Rossini, komischer Roman*, Lipsia, 1845.
- Osborne R., *Rossini*, Londra, 1986.
- Pacini G., *Le mie memorie*, Firenze, 1865.
- Petrobelli P., *Balzac, Stendhal e il Mosè di Rossini*, in "Annuario 1965-70 del Conservatorio G. B. Martini di Bologna, 1971.
- Porter A., *A lost opera by Rossini*, in "Music and Letters", XIV, 1964.
- Pougin A., *Rossini: notes, impressions, souvenirs, commentaires*, Parigi, 1871.
- Pugliese G. (a cura di), *Guillaume Tell, la sintesi del congedo*, Cagliari, 1988.
- Questa C., *Semiramide Redenta*, Urbino, 1989.
- Radiciotti G., *Aneddoti rossiniani autentici*, Roma, 1929.
- Radiciotti G., *Il barbiere di Siviglia, Guida attraverso la commedia e la musica*, Milano, 1923.
- Radiciotti G., *Gioachino Rossini*, Genova, 1914.
- Radiciotti G., *Gioachino Rossini. Vita documentata, opere ed influenza su l'arte*, Tivoli, 1927-1929.
- Raffaello, *Rossini e il bello stile*, Catalogo della mostra storico-documentaria, Urbino, 1993.
- Ragni S. (a cura di), *Rossini a Napoli (1815-1822): la conquista di una capitale*, Napoli, 1991.
- Rattalino P., *Torniamo all'antico sarà un progresso. Tema di Giuseppe Verdi svolto da Gioachino Rossini*, in "Bollettino del centro rossiniano di studi" Fondazione Rossini, 1976.
- Riboli B., *Profilo medico-psicologico di G. Rossini*, in "La rassegna musicale", n. 7-9, 1954.
- Riboli B., *Malattia di G. Rossini secondo una relazione medica del 1842*, in "Note e riviste di psichiatria" Pesaro, 1956.
- Ricci C., *Rossini, le sue Case e le sue Donne*, Milano s.d.
- Righetti Giorgi G., *Cenni di una donna già cantante sopra il maestro Rossini, in risposta a ciò che ne saisse nella state dell'anno 1822 il giornalista inglese in Parigi e fu riportato in una gazzetta di Milano dello stesso anno*, Bologna, 1823.
- Rognoni L., *Gioachino Rossini*, nuova edizione riveduta e aggiornata, Catalogo delle opere a cura di Philip Gossett, Torino, 1977.
- Rolandi U., *Librettistica rossiniana*, Firenze, Sansoni, 1942.
- Romagnoli G., *G. Rossini, G. Perticari, e la "Gazza ladra"*, in "Vita italiana", 1° luglio 1897.
- Roncaglia G., *Rossini l'olimpico*, Milano, 1946.
- Rossini a Roma-Rossini e Roma, Atti del Convegno di Studi della Fondazione Marco Besso*, Roma, 1992.

- Schwartz, *Rossini: a Psychoanalytic Approach to the Great Renunciation*, in "Journal of the American Psychoanalytic Society", XIII, 1965.
- Scherliess V., *Gioachino Rossini*, Amburgo, 1991.
- Shaw G. B., *Rossini Centenary*, in "The illustrated London News", marzo 1892.
- Silvestri L. S., *Della vita e delle opere di Gioachino Rossini: Notizie biografico-artistico-aneddotico-critiche*, Milano, 1874.
- Spada M., *Elisabetta, regina d'Inghilterra di Gioachino Rossini: fonti letterarie e autoimprestito musicale*, in "Nuova Rivista Musicale Italiana", 1990, n. 3.
- Steffan C., *Rossiniana - antologia della critica nella prima metà dell'Ottocento*, Perugia, 1992.
- Stendhal, *Rome, Naples et Florence en 1817*, Parigi, 1827 (*Roma, Napoli e Firenze*, traduzione italiana di B. Schacherl, Bari).
- Stendhal, *Vie de Rossini*, Parigi, 1824, (*Vita di Rossini*, tradizione italiana di U. Perruccio, Torino, 1983).
- Storr A., *Creativity and the Obsessional Character*, in "The Dynamics of Creation", Londra, 1972.
- Tartak M., *Matilde and her cousins*, in "Bollettino del centro rossiniano di studi" Fondazione Rossini, 1973.
- Till N., *Rossini, his life and times*, New York, 1983.
- Toye F., *Rossini: a study in Tragi-Comedy*, Londra, 1934.
- Toni A. e Serafin T., *Stile, tradizioni e convenzioni del melodramma italiano del settecento e dell'ottocento*, Milano, 1958.
- Vannini-Simoni C., *Rossini e Pacini*, "Bollettino del centro rossiniano di studi" Fondazione Rossini, n. 6, 1956.
- Vanzolini G., *Della vera patria di Gioachino Rossini*, Pesaro, 1875.
- Vatielli F., *Rossini a Bologna*, Bologna, 1918.
- Vitoux F., *Gioachino Rossini*, Parigi, 1982.
- Viviani V. (a cura di), *I libretti di Rossini*, Milano, 1965.
- Weinstock H., *Rossini: a biography*, New York, 1968.
- Wendt A., *Rossini's Leben und Treiben vornehmlich nach den Nachrichten des Herrn v. Stendhal geschildert und mit Urtheilen der Zeitgenossen über seinen musikalischen Charakter begleitet*, Lipsia, 1824.
- Zanolini A., *Biografia di Gioachino Rossini*, Bologna, 1875.
- Zedda A., *La Cenerentola: fra sentimento e comicità*, in "Programma di sala della Cenerentola, XXXIV Maggio Musicale Fiorentino", 1971.
- Zedda A., *Rossini a Napoli*, in "Il Teatro di San Carlo", Napoli, 1987.
- Zedda A., *Appunti per una lettura filologica del Barbiere*, in "L'opera", II, 1966.
- Zedda A., *In margine all'edizione critica del Barbiere di Siviglia*, in "Bollettino del centro rossiniano di studi" Fondazione Rossini, 1970.
- Zedda A., *Problemi testuali della Cenerentola*, in "Bollettino del centro rossiniano di studi" Fondazione Rossini, 1971.

Ampie e documentate monografie su singole opere sono contenute nelle "Prefazioni" dei volumi dell'EDIZIONE CRITICA DELLE OPERE DI GIOACHINO ROSSINI EDITA DALLA FONDAZIONE ROSSINI DI PESARO nell'ambito della pubblicazione dell'opera omnia del compositore; i volumi sinora pubblicati sono i seguenti:

La donna del lago, a cura di H. Colin Slim, 1990.

Edipo coloneo, a cura di L. Tozzi e P. Weiss, 1985.

Ermione, a cura di P. Brauner e P. Gossett, 1995.

La gazza ladra, a cura di A. Zedda, 1979.

Guillaume Tell, a cura di E. Bartlet, 1992.

Guillaume Tell: fonti iconografiche, a cura di E. Bartlet e M. Bucarelli, 1996.

L'Italiana in Algeri, a cura di A. Corghi, 1981.

Le nozze di Teti e di Peleo, a cura di G. J. Joerg, 1993.

L'occasione fa il ladro, a cura di G. Carli Ballola, 1994.

Otello, a cura di M. Collina, 1994.

La scala di seta, a cura di A. Wiklund, 1991.

Il signor Bruschino, a cura di A. Gazzaniga, 1986.

Tancredi, a cura di P. Gossett, 1984.

Il Turco in Italia, a cura di M. Bent, 1988.

Oltre a quelli citati, molti saggi ed articoli su singole opere possono essere consultati nel "Bollettino del centro rossiniano di studi" della Fondazione Rossini di Pesaro e nei programmi di sala del *Rossini Opera Festival* di Pesaro.

Discografia

a cura di Elvio Giudici



personaggi: Ninetta, Giannetto, Podestà, Fernando, Lucia, Fabrizio, Pippo

1978 - FONIT CETRA (3 CD)

R. PIZZO, P. BOTTAZZO, A. RINALDI, A. ROMERO, N. CONDO, F. SIGNOR, H. MÜLLER MOLINARI; coro "AMBROSIAN OPERA", ROYAL PHILHARMONIC ORCHESTRA, direttore ALBERTO ZEDDA

1989 - SONY CLASSICAL (3 CD)

K. RICCIARELLI, W. MATTEUZZI, S. RAMEY, F. FURLANETTO, L. D'INTINO, R. COVIELLO, B. MANCA DI NISSA; coro FILARMONICO DI PRAGA, orchestra SINFONICA DELLA RAI DI TORINO, direttore GIANLUIGI GELMETTI (*dal vivo, Pesaro*)

1978 - FONIT CETRA

ROSETTA PIZZO, PIETRO BOTTAZZO, ALBERTO RINALDI, ANGELO ROMERO, NUCCI CONDO', FRANCESCO SIGNOR, HELGA MÜLLER MOLINARI; direttore ALBERTO ZEDDA

Direzione precisa, curatissima sotto il profilo stilistico, ricca di splendide sonorità da parte d'un'orchestra della classe della Royal Philharmonic, che privilegia - fin dalla scelta del cast - il lato malinconico e sognatore su quello della vitalità e dell'incisività drammatica. Su tutta la narrazione si stende un velo di mestizia accentuato dal fatto che l'incisione è assolutamente integrale, da una varietà dinamica tendenzialmente discontinua e dal partito preso di accompagnamenti poco impressivi. Né particolare risalto assume la compagnia di canto, al di là d'una correttezza formale ovunque pregevole.

La Pizzo riconduce Ninetta nel solco delle mansuete vittime, con un fraseggio pallido e inerte accoppiato a coloratura pigolante e canto spianato evanescente, nella consueta tradizione dei sopranini leggeri: canta benino, ed è tutto. Bottazzo stava spendendo gli ultimi scampoli d'una carriera che prometteva di più: il suono è aperto, stridulo in alto, senza corpo al centro, duro nelle agilità, monotono nel fraseggio. Romero non era in gran forma: Fernando è una di quelle parti dove maggiormente potrebbero ravvisarsi punti di contatto tra Rossini e Verdi, ma non certo in questa linea di canto dura, forzata, corta in alto e senza spessore, il cui fraseggio viene mortificato, nei termini di ampiezza e di pateticità che sono i suoi tratti più distintivi, da un'apertura del suono che accentua le cospicue disparità nei registri. E' ragguardevole come interprete il Podestà di Rinaldi, ma le agilità sono sfocate, la voce manca di corpo, il legato è fallosa e il particolarissimo carattere di questo personaggio - uno dei più ambigui e originali di tutto Rossini - non emerge che a spanne.

Il canto migliore, quindi, proviene da due parti di carattere: quella di Pippo, cui Helga Müller-Molinari dona accenti di malinconia quasi crepuscolare, espressi da una linea di canto sorvegliata, solida, molto musicale nella bellissima ricerca di sfumature e inflessioni espressive che rimediano, nella poesia del fraseggio, a una percettibile carenza di volume dovuta alla tessitura alquanto profonda per il suo timbro - molto bello, per inciso - di mezzosoprano chiaro. E poi la Lucia della Condò, che canta molto bene, ha una bella voce, un grande talento di fraseggiatrice, e nell'aria "A questo seno" è pregevolissima. Il coro è assai impegnato, in quest'opera: e con la loro duttilità stilistica ed espressiva, gli Ambrosiani realizzano un ennesimo capolavoro.

1989 - SONY CLASSICAL

KATIA RICCIARELLI, WILLIAM MATTEUZZI, SAMUEL RAMEY, FERRUCCIO FURLANETTO, LUCIANA D'INTINO, ROBERTO COVIELLO, BERNADETTE MANCA DI NISSA; direttore GIANLUIGI GELMETTI (*dal vivo, Pesaro*)

Molto migliore dell'altra, quest'edizione soffre tuttavia di parecchi impacci. La direzione, ad esempio, è impetuosissima, estremamente incisiva, ricca di contrasti, piena di colori: il finale primo con Gelmetti diventa un caleidoscopio d'orgiastica frenesia. Ma se, davanti all'aspetto bifronte dell'opera, Zedda ne privilegiava il languore, Gelmetti è sul versante opposto d'una drammaticità ribollente e preverdiana. Senza contare che, laddove Zedda accompagna il canto più con attenzione che con fantasia, Gelmetti qui sembra tarantolato, e gli sta addosso fin quasi ad asfissiarlo. Il che può giovare a nascondere talune falle nell'emissione vocale di qualcuno, e prima di tutti della Ricciarelli.

Alle prese con un personaggio come Ninetta, stavolta il perenne mezzoforte della sua emissione non appare improprio, al pari dell'accento melanconico: cui il timbro così naturalmente puro, dolce e madreperlaceo, conferisce una tinta di struggimento dall'effetto più che notevole. Ma la linea che svolge "Di piacer mi balza il cor" (aria nella quale il clarinetto e il corno solisti non si coprono affatto di gloria) risente d'una tessitura un poco bassa per una voce mal proiettata perché mal sostenuta, senza contare che le agilità sono pasticciate e tutt'altro che nitide, tanto da far comprendere benissimo perché non vengano proposte le variazioni scritte personalmente da Rossini quasi cinquant'anni dopo - a Parigi, per Giuseppina Vitali - bensì un loro surrogato ben più dimesso. Le cose buone andranno quindi soprattutto cercate nella bella tinta patetica e affettuosa impressa al duetto con Fernando e nella lirica, sognante melanconia del duetto con Pippo, nel quale la voce di delicato pastello del soprano s'unisce suggestivamente col bruno, superbo velluto della Manca di Nissa. Quanto alla grande scena di Ninetta che va al patibolo, l'accento è centrato spesso ma l'emissione pericolante non gli fa ottenere il suo pieno effetto, guastato anche da un gigantismo orchestrale alquanto eccessivo, specie considerando le sue qualità non precisamente sovraffine in materia di qualità timbrica e di coesione.

Matteuzzi è invece un magnifico Giannetto: il timbro delicato e luminoso - con un registro acuto facilissimo e un eccellente controllo della coloratura - è reso ancor più brillante dall'appassionata vivacità del fraseggio, con momenti di tenerezza davvero toccante nel duetto con Ninetta.

Punta massima del cast, tuttavia, è il Podestà di Ramey: la coloratura granitica eppure morbidezza, dal colore stupendo e dall'ampiezza maestosa - capace però di sostenere anche i molti passaggi a mezzavoce con un legato di eccezionale ricchezza - conferisce l'esatta dimensione a un personaggio che Rossini tiene in equilibrio miracoloso, e quindi difficilissimo da rendere, tra la protervia e la surreale comicità propria della goffaggine con cui viene spesso fatto esprimere.

Furlanetto, invece, che rende solo a grandi linee Fernando e il suo fraseggio ampio, patetico e fierissimo: l'accento, come quasi sempre, è giusto, penetrante e immaginoso, ma guastato da una pronuncia nebulosa e da una linea vocale che in basso si sfoca in suoni gutturali per niente belli, mentre nella coloratura - pur tutt'altro che trascendentale - s'ingarbuglia non di poco. Molto buoni i numerosi personaggi di fianco, tra cui spiccano Luciana D'Intino, che pur nella perenne monotonia dell'espressione canta molto bene l'aria di Lucia; Coviello nei panni di Fabrizio; Pierre Lefebvre, che dà un bellissimo rilievo all'umanità del carceriere Antonio.

L'edizione critica delle opere di
Gioachino Rossini

FONDAZIONE ROSSINI DI PESARO
in collaborazione con
CASA RICORDI, MILANO

Materiali disponibili per l'esecuzione

Armida	a cura di Ch. S. Brauner - P. B. Brauner
Bianca e Falliero o sia Il Consiglio dei Tre	a cura di G. Dotto
Edipo Coloneo	a cura di L. Tozzi - P. Weiss
Ermione	a cura di P. B. Brauner - Ph. Gossett
Guillaume Tell	a cura di B. C. Bartlet
Il barbiere di Siviglia	a cura di A. Zedda (Edizione Ricordi)
Il signor Bruschino ossia Il figlio per azzardo	a cura di A. Gazzaniga
Il Turco in Italia	a cura di M. Bent
Il viaggio a Reims	a cura di J. Johnson
L'Italiana in Algeri	a cura di A. Corgi
L'occasione fa il ladro ossia Il cambio della valigia	a cura di Carli Ballola - Brauner e Gossett
La Cenerentola	a cura di A. Zedda
La donna del lago	a cura di H. C. Slim
La gazza ladra	a cura di A. Zedda
La scala di seta	a cura di A. Wiklund
Maometto II	a cura di C. Scimone
Otello ossia Il Moro di Venezia	a cura di M. Collins
Ricciardo e Zoraide	a cura di F. Agostinelli - G. Gravagna
Semiramide	a cura di Ph. Gossett - A. Zedda
Tancredi	a cura di Ph. Gossett
Zelmira	a cura di K. Kuzmick Hansell

RICORDI



L'orchestra dell'E. A. Teatro Massimo

Direttore dell'orchestra KARL MARTIN

VIOLINI PRIMI

Julia Hamza (di spalla)
Salvatore Greco (di spalla)
Emiddio Fortunato
Silviu Dima
Roberto Andreoli
Domenico Pirrone
Patrizia Richichi
Maurizio Giordano
Benedetto Zambito
Vanda Pellegrini
Laura Minella
Marco Spadi
Giuseppe Dorato
James Hutchings
Jennifer Nicholson
Luca Gira
Alessandro Bavetta
Daniele Malinverno

VIOLINI SECONDI

Costantino Pinteà*
Nicolo' Petrotto*
Gina Pricope
Deborah Boga
Girolamo Visconti
Rosa Zizza
Roberto Lo Coco
Antonino Petrotto
Ignazio Battaglia
Serafina Sandovali
Alessandro Purpura
Giuseppe Polizzotto
Filippo Barrale
Nicoletta Conigliaro
Giuseppe Arcuri
Antonio G. Geraci

VIOLE

Filippo Cutrona*
Gaspere D'Amato*
Matteo Costa
Csaba Hamza
M. Concetta Restivo
Francesco Mineo
Francesco Biondo
Leoluca Vella
Domenico Pierini
Anna Schillaci
Rosalia Ballo
Rosario D'Amato
Andrea Bertucci

VIOLONCELLI

Giorgio Gasbarro*
Geza Nagy*
Rosolino Petrotto
Haralambie Serban
Mario Belardinelli
Emanuele Di Liberto
Antonio Cantello
Massimo Frangipane
Marcello Insinna
Viviana Caiolo

CONTRABBASSI

Franco Muzzi*
Francesco Petrotto*
Michelangelo Petrotto
Fausto Patassi
Vincenzo Licata
Antonio Mezzapelle
Aniello Vigilante
Cesare Raffaelli

FLAUTI E OTTAVINI

Salvatore Buetto*
Rosolino Bisconti*
Bruno Buzzoni (*ottavino*)
Salvatore Saladino (*ottavino*)
David Abbott (*ottavino*)

OBOI

Pierugo Franchin*
Carmelo Ruggeri*
Nunzio Muccio
Andrea Finocchiaro
Chiara Sedini (*corno inglese*)

CLARINETTI

Giuseppe Balbi*
Antonino Lampasona*
Giuseppe Lanzi
Michele Cuti
Antonio Rancatore
(*clarinetto piccolo*)
Giovanni Giuliano
(*clarinetto basso*)

FAGOTTI

Natale La Rocca*
Aldo Terzo*
Sandra Contin
(*controfagotto*)
Cristoforo Caradonna
(*controfagotto*)

CORNI

Pietro Anuso*
Andrea Mastini*
Pietro Anzalone
Stefano Amariù
Antonino Cappello
Benedetto Tortora
Lamberto Farneti
Antonio Marcuccio

TROMBE

Pasquale Cecere*
Antonino Saccone*
Antonio Monastra
Salvatore Piazza
Antonino Cannizzo

TROMBONI

Salvatore Barbara*
Michele De Luca*
Salvatore Chimento
Giovanni Morisi
Dalmar Nur Hussien

BASSO TUBA

Antonio Giordano
Marco Sala

TIMPANI

Giovanni Ribauda*
Davide Enzo Ravioli*

PERCUSSIONI

Alberto Sinelli
Salvatore Candela
Salvatore De Lisi
Mariano Venturella

ARPE

Maria Cristina Rosso*
Georgeta Cristescu*

PIANOFORTE

Erina Guzzetta*

* Primi strumenti

Il coro dell'E. A. Teatro Massimo

Maestro del coro FULVIO FOGLIAZZA

altro maestro del coro GIANLUCA MARTINENGHI

SOPRANI PRIMI
Annarita Alaimo
Maria Luisa Amodeo
Anna Catalano
Antonietta Di Vita
Alfonsa Fantaci
Donatella Gugliuzza
Rosanna Lo Bosco
Rosa Mongiò
Daniela Montelione
Caterina Notaro
G. M. Stefania Orobello
Francesca Paladino
Maria Randazzo
Z. Corinna Rosini
Adriana Scimone
Rosa Tipa
Pia Provvidenza
Tramontana

SOPRANI SECONDI
Domenica Alotta
Maria Argento
Giuseppina Caltagirone
M. Antonietta Chianello
Carmela Di Peri
Maria Fiordaliso
Angela Lo Presti
Francesca Martorana
Girolama Novello
Rosalia Savona
Maria Scimone
Daria Teresi

MEZZOSOPRANI
Giovanna Alaimo
Nunzia Alotta
Anna Amico
Annalisa Ceravolo
Antonella De Luca
Rosalia Lo Coco
Rosaria Pace
Maria Rainieri
Maria Pia Ricciardi
Akemi Yokoyama

CONTRALTI
Anna Campanella
Carmela Conti
Maria Rosalia Gottuso
Francesca Martino
Daniela Nicoletti
Maddalena Pace

Marcella Pantò
Giovanna Proto
Cinzia Sciortino
Aida Sparano
TENORI PRIMI
Ignazio Campisi
Matteo Condorelli
Alessandro Di Giovanni
Giuseppe Faralone
Aldo Fiore
Salvatore Greco
Antonio Livigni
Fabio Milazzo
Salvatore Polizzi
Fabrizio Pollicino
Giuseppe Talluto
Francesco Tralongo

TENORI SECONDI
Filippo Alotta
Giuseppe Caravello
Emanuele Chiarelli
Giuseppe De Luca
Salvatore Giglio
Mariano Gottuso
Aldo Sardo

BARITONI
Salvatore Castronovo
Mario Di Peri
Simone Maria Di Trapani
Clavio Flaccomio
Filippo Gottuso
Giovanni Leonardi
Vittorio Lipocelli
Filippo Spanò

BASSI
Gaspere Barrale
Giuseppe Caruso
Vincenzo Di Giorgio
Giovanni Forcieri
Gianfranco Giordano
Guido Iraci
Giovanni Lo Re
Antonino Scrima
Tommaso Smeraldi
Vincenzo Vitale

Il corpo di ballo dell'E. A. Teatro Massimo

Direttore del ballo GIUSEPPE CANALE

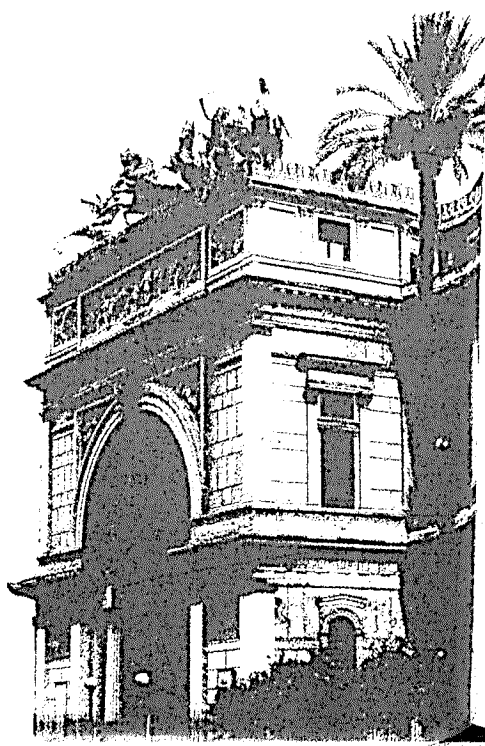
Ispettrice al ballo RITA INGRASSIA *Maestro al ballo* ANTONY UZUNOV
Maestri al piano IAN GOTOWISKY - A. ROBERTO ALBERTACCI

Elisa Arnone
Zina Barrovecchio
Lucia Bucca
Anna Di Martino
Elvira Di Natale
Cinzia Graziano
Carla Livio
Soimita Lupu
Carmen Marcuccio
Cecilia Mecatti
Roberta Migliore
Angela Mormino
Monica Piazza
Sonia Riina
Patrizia Saggio
Floriana Zaja
Giuseppe Bonanno
Vincenzo Caruso
Scott Heinrich
Roberto Milano
Roberto Nieddu
Miguel Peters
Giuseppe Puccio
Giuseppe Riccobono
Maurizio Rosso
Diego Scalia
Giovanni Simeone
Salvatore Tocco
Ettore Valsellini



Opere e balletti 1996

Politeama Garibaldi



Giovedì 4 gennaio ore 21 (turno Prime)

Repliche: **domenica 7** ore 17,30 (turno D) - **martedì 9** ore 18,30 (turno B) - **venerdì 12** ore 18,30 (turno G) - **domenica 14** ore 17,30 (turno R/2) - **sabato 20** ore 18,30 (turno R/9) - **martedì 23** ore 18,30 (turno R/10) - **giovedì 25** ore 18,30 (turno R/1) - **domenica 28** ore 17,30 (turno R/3) - **mercoledì 31 gennaio** ore 21 (turno R/4)

La gazza ladra

di Gioacchino Rossini

Direttore

PETER MAAG

Regia

GIANFRANCO DE BOSIO

Scene

EMANUELE LUZZATI

Costumi

SANTUZZA CALI'

Nei ruoli principali

LUCIANA SERRA/PATRIZIA GIOFI,
GLORIA SCALCHI, ELENA ZILIO, ROBERT
SWENSEN, ROBERTO DE CANDIA,
GIORGIO SURJAN, MICHELE PIETUSI

Nuovo allestimento

Mercoledì 17 gennaio ore 21 (t. Prime)

Repliche: **giovedì 18** ore 18,30 (turno G) - **venerdì 19** ore 18,30 (turno B) - **domenica 21** ore 17,30 (turno D) - **mercoledì 24** ore 15,30 (turno R/9)*, ore 21 (turno R/4) - **venerdì 26** ore 18,30 (turno R/7) - **sabato 27** ore 15,30 (turno R/10)*, ore 21 (turno R/2)* - **martedì 30 gennaio** ore 17 (turno R/8)

Bejart Ballet Lausanne

Journal: I^{er} Chapitre Stravinski

Journal: II^e Chapitre Wagner

Martedì 13 febbraio ore 21 (t. Prime)

Repliche: **venerdì 16** ore 18,30 (turno B) - **domenica 18** ore 17,30 (turno D) - **martedì 20** ore 18,30 (turno G) - **domenica 25** ore 17,30 (turno R/1) - **martedì 27** ore 21 (turno R/4) - **domenica 3 marzo** ore 17,30 (turno R/2) - **mercoledì 6** ore 18,30 (turno R/5) - **venerdì 8** ore 18,30 (turno R/6) - **domenica 10** ore 17,30 (turno R/3) - **martedì 12** ore 18,30 (turno R/7) - **giovedì 14** ore 18,30 (turno R/8) - **sabato 16** ore 18,30 (turno R/10) - **martedì 19** ore 18,30 (turno R/9)

La Bohème

di Giacomo Puccini

Direttore

DONATO RENZETTI

Regia

BEPPE DE TOMASI

Scene

FERRUCCIO VILAGROSSI

Costumi

PIER LUCIANO CAVALLOTTI

Nei ruoli principali

NUCCIA FOCILE/DENIA GAVAZZENI
MAZZOLA, DANIELA MAZZUCATO, PIETRO
BALLO, FABIO PREVIATI, GIORGIO SURJAN

Martedì 5 marzo ore 21 (turno Prime)

Repliche: **giovedì 7** ore 18,30 (turno G) - **sabato 9** ore 18,30 (turno B) - **mercoledì 13** ore 21 (turno R/4) - **venerdì 15** ore 18,30 (turno R/3)* - **domenica 17** ore 17,30 (turno D) - **venerdì 22** ore 18,30 (turno R/1) - **domenica 24** ore 17,30 (turno R/2)

Il castello del duca Barababli

di Béla Bartók (in ungherese con sottotitoli in italiano)

Protagonisti

DORIS SOFFEL, DEAN PETERSON

Angélique

di Jacques Ibert (in francese con sottotitoli in italiano)

Nei ruoli principali

GAELE MECHALY, PATRIZIA ORCIANI,
TIZIANA TRAMONTI, RENZO CASELLATO,
BRUCE FOWLER, LUIS MASSON

Direttore

YORAM DAVID

Regia

FRANCO RIPA DI MEANA

Scene

e Costumi FRANCESCO ZITO

Nuovi allestimenti

Martedì 2 aprile ore 21 (turno Prime)

Repliche: **giovedì 4** ore 18,30 (turno B) - **sabato 6** ore 18,30 (turno G) - **martedì 9** ore 21 (turno R/4) - **domenica 14** ore 17,30 (turno D) - **giovedì 18** ore 18,30 (turno R/5) - **domenica 21** ore 17,30 (turno R/3) - **mercoledì 24** ore 18,30 (turno R/6) - **sabato 27** ore 18,30 (turno R/2) - **venerdì 3 maggio** ore 18,30 (turno R/1)

Orfeo ed Euridice

di Christoph Willibald Gluck

Direttore

KARL MARTIN

Regia

ALBERTO FASSINI

Scene e Costumi

PASQUALE GROSSI

Nei ruoli principali

BERNARDIETTE MANCA DI NISSA,
KATIA RICCIARELLI, DANIELA MAZZUCATO

Allestimento del Teatro La Fenice di Venezia

Martedì 23 aprile ore 21 (turno Prime)

Repliche: **venerdì 26** ore 18,30 (turno G) - **domenica 28** ore 17,30 (turno B) - **martedì 30** ore 18,30 (turno B) - **giovedì 2 maggio** ore 18,30 (turno R/8) - **domenica 5** ore 17,30 (turno R/2) - **martedì 7** ore 18,30 (turno R/7) - **domenica 12** ore 17,30 (turno R/1) - **martedì 14** ore 18,30 (turno R/5) - **giovedì 16** ore 21 (turno R/4) - **domenica 19** ore 17,30 (turno R/3) - **giovedì 23** ore 18,30 (turno R/6)

Carmen

di Georges Bizet

Direttore

MASSIMO DE BERNART

Regia

JEAN LOUIS PICHON

Scene

ALEXANDRE HEYRAUD

Costumi

FREDERIC PINEAU

Nei ruoli principali

BEATRICE URIA MONZON, ALIDA FERRARINI,
GIUSEPPE GIACOMINI, STEFANO ANTONIUCCI

Venerdì 24 maggio ore 21 (turno Prime)

Repliche: **domenica 26** ore 17,30 (turno D) - **mercoledì 29** ore 18,30 (turno B) - **domenica 2 giugno** ore 17,30 (turno R/3) - **mercoledì 5** ore 18,30 (turno G) - **venerdì 7** ore 18,30 (turno R/5) - **martedì 11** ore 18,30 (turno R/8) - **giovedì 13** ore 18,30 (turno R/6) - **domenica 16** ore 17,30 (turno R/1) - **martedì 18** ore 18,30 (turno R/7) - **giovedì 20** ore 21 (turno R/4) - **sabato 22** ore 18,30 (turno R/2)

Adriana Lecouvreur

di Francesco Cilea

Direttore

MAURIZIO ARENA

Regia

ALBERTO FASSINI

Scene e costumi

PASQUALE GROSSI

Nei ruoli principali

RAINA KABAIVANSKA,
LUCIANA D'INTINO, GIORGIO MERIGHI,
ALFONSO ANTONIOZZI

Sabato 1 giugno ore 21 (turno Prime)

Repliche: **martedì 4** ore 18,30 (turno R/7) - **giovedì 6** ore 18,30 (turno R/6) - **sabato 8** ore 18,30 (turno G) - **domenica 9** ore 17,30 (turno D) - **mercoledì 12** ore 18,30 (turno B) - **venerdì 14** ore 18,30 (turno R/5) - **sabato 15** ore 18,30 (turno R/8) - **mercoledì 19** ore 18,30 (turno R/1) - **venerdì 21** ore 18,30 (turno R/3)

Le diable amoureux

Coreografia

ROLAND PETIT

Musica

GABRIEL YARED

Protagonista

ALESSANDRA FERRI

**Orchestra, coro e corpo di ballo
dell'E. A. Teatro Massimo**

A cura dell'Ufficio stampa dell'E. A. Teatro Massimo
(Responsabile Laura Oddo)

Stampa: *Grafiche Pezzino, Palermo*
Grafica: *Guido Mapelli*

Illustrazioni tratte dai cataloghi delle mostre
Rossini 1792 - 1992, Electa Editori Umbri, Perugia 1992
e *Rossini a Firenze*, Silvana Editoriale, Milano 1993

In 1ª, 2ª e 4ª di copertina: figurini di Santuzza Calì per *La gazza ladra* dell'E.A. Teatro Massimo
In 3ª: bozzetto per il II atto, scena V, di Emanuele Luzzati
La gazza è stata disegnata da Emanuele Luzzati



diecimila lire

