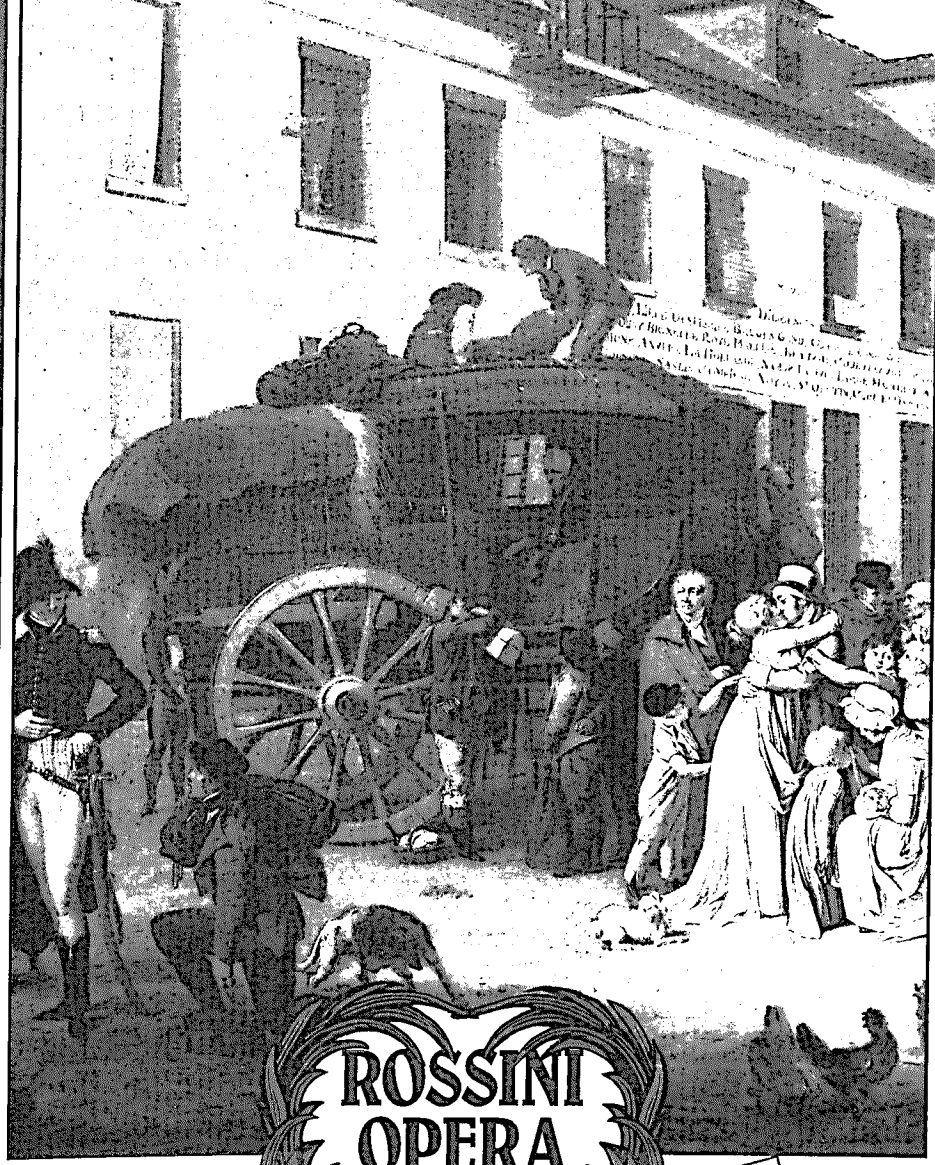


1868 ROS

OTC 071

L'OCCASIONE FA IL LADRO



ROSSINI
OPERA
FESTIVAL

SCAVOLINI
SPONSOR

1812



Sotto l'Alto Patronato
del Presidente della Repubblica

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

Il Festival si avvale della collaborazione scientifica della Fondazione Rossini.

Il Festival 1996 si attua:

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

con l'apporto della Scavolini Spa, della Banca delle Marche,
della Banca Popolare dell'Adriatico, della Peter Moores Foundation;

collaborano il Conservatorio di musica «G. Rossini»,
il Comune di Bologna, l'Associazione Pesarese Albergatori,
l'Azienda di Promozione Turistica.

Sostenitori: Buffet e Catering Gorini, Generalmusic,
Cartiere Miliani Fabriano, Ratti Abbigliamento, Sidauto-SAAB,
Vittoria & Savoy Hotels.

Il Festival è membro dell'Associazione Europea dei Festival.



ROSSINI OPERA FESTIVAL

Presidente
Oriano Giovanelli

Sovrintendente
Gianfranco Mariotti

Direttore artistico
Luigi Ferrari

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

Collegio sindacale
Flavio Cavalli (presidente), Lorella Megani, Renata Balestrieri

Segretario generale
Dario Zini

Direttore amministrativo
Marco Angelozzi



La Fondazione Rossini

La Fondazione Rossini è il referente musicologico del Festival: ad essa compete la responsabilità scientifica dei testi eseguiti. L'Istituzione è nata nel 1869 per volontà del Comune di Pesaro, che ha in tal modo reso autonomo il complesso patrimoniale ricevuto in qualità di erede universale di Gioachino Rossini.

Dal 1974, in collaborazione con la Casa Ricordi di Milano, la Fondazione ha avviato la pubblicazione degli Opera Omnia rossiniani in Edizione critica, prevista in ottanta volumi. Sotto la responsabilità del Comitato di redazione collaborano al progetto, come curatori delle singole Edizioni critiche, i maggiori studiosi del settore in campo internazionale.

Assieme al Rossini Opera Festival e alla Casa Ricordi, la Fondazione è membro del «Comitato per la restituzione rossiniana», che ha lo scopo di coordinare e rafforzare l'azione delle tre istituzioni negli specifici ambiti.

FONDAZIONE ROSSINI

Presidente
Alfredo Siepi

Consiglio d'Amministrazione
**Alberto Berardi, Sandro Forlani,
Cesarina Gattoni, Michele Marvulli**

Direttore artistico
Bruno Cagli

Direttore dell'edizione critica
Philip Gossett

Comitato di redazione
Bruno Cagli, Patricia B. Brauner, Paolo Fabbri

Segretario culturale
Catia Amati

Segretario ragioniere
Vincenzo Lacetera

L'OCCASIONE FA IL LADRO

Rossini Opera Festival 1996

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

Consulenza scientifica della Fondazione Rossini

Questo volume è una riedizione del programma di sala
redatto per il Rossini Opera Festival 1989 curato da
Viviana Zampa e Mauro Bucarelli, con ricerca
iconografica di Luciano Arcangeli.

Grafica
Dolcini Associati - A.D. Massimo Dolcini

Stampa
Arti Grafiche Editoriali Urbino
luglio 1996

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

Sommario

« <i>Jeu de l'amour et du hasard</i> » all'italiana di Giovanni Carli Ballola	p. 9
An Italian « <i>Jeu de l'amour et du hasard</i> » by Giovanni Carli Ballola	p. 15
La farsa 'rossiniana': tradizione o novità? di David Briant	p. 21
The farces of Rossini: Tradition or Innovation? by David Briant	p. 26
Per l'autenticità del <i>Recitativo secco</i> rossiniano di Adriano Cavicchi	p. 31
Towards an authentic performance practice in Rossini's secco recitative by Adriano Cavicchi	p. 41
<i>Schema musicale dell'opera</i>	p. 52
<i>Libretto</i>	p. 53
<i>Soggetto</i>	p. 96
<i>Story</i>	p. 98
<i>Argument</i>	p. 100
<i>Handlung</i>	p. 102
<i>Gioachino Rossini, elementi biografici</i>	p. 107



Pietro Felsa inc.

Giovanni Poppi
Maestro di Cappella

L'OCCASIONE FA IL LADRO

ossia Il cambio della valigia

Burletta per musica in un atto di
Luigi Prividali

Musica di
Gioachino Rossini

Personaggi

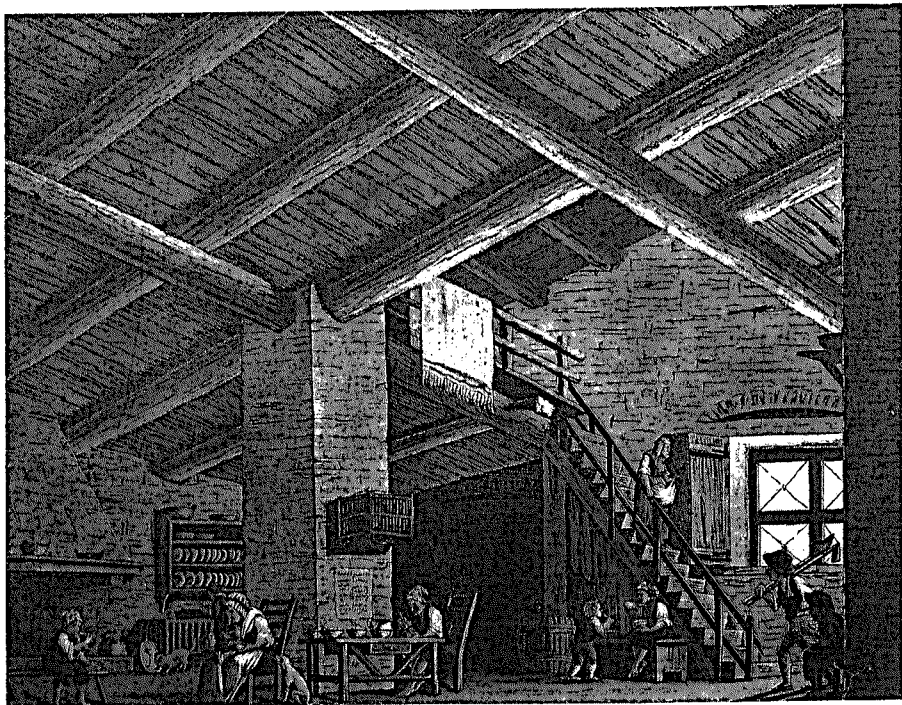
Don Eusebio, zio di Berenice
Berenice, sposa del Conte Alberto
Conte Alberto
Don Parmenione
Ernestina
Martino, servo

Camerieri di locanda
Servi di Don Eusebio

La Scena si finge a Napoli, e suoi contorni

*Prima rappresentazione
Venezia, Teatro San Moisè
24 novembre 1812*

Interno di locanda. Incisione di Luigi Rados, inizio XIX sec. (Civica Raccolta di Stampe «A.Bertarelli», Milano).



«Jeu de l'amour et du hasard» all'italiana

Quarto dei cinque atti unici composti per il teatro Giustiniani in San Moisè di Venezia, *L'occasione fa il ladro* va in scena il 24 novembre 1812 concludendo il primo *tour de force* annuale dei molti che caratterizzeranno, almeno fino al secondo decennio del secolo, la carriera rossiniana. Aperto con *L'inganno felice*, quel vorticoso 1812 era infatti proseguito con *Ciro in Babilonia*, *Demetrio e Polibio* (la cui stesura risaliva però al periodo di apprendistato anteriore al 1809), *La scala di seta* e *La pietra del paragone*; se a questi titoli si aggiungono quello successivo de *Il signor Bruschino*, dato, sempre al San Moisè, nel gennaio del '13 e quelli precedenti de *La cambiale di matrimonio* (San Moisè, 3 novembre 1810) e de *L'equivoco stravagante* (Bologna, Teatro del Corso, 26 ottobre 1811) si avrà il panorama completo della prima fioritura rossiniana.

Una primavera che privilegia vistosamente il genere buffo contro quello serio (rappresentato da due opere), non diversamente, del resto, da quella della più parte degli operisti italiani precedenti o coevi, i cui esordii erano condizionati da committenze, per così dire, esplorative da parte di teatri di secondaria importanza destinati al genere subalterno dell'opera buffa. Senonché, da tempo le due categorie tradizionali dell'opera italiana, tenute ufficialmente separate da uno steccato eretto dalle forze coalizzate del mercato e della poetica dei generi teatrali, se la intendevano effettivamente in forme più

o meno esplicite e secondo un processo che sarà irreversibile. Di tale evoluzione l'opera di Rossini rappresenta, sotto molti aspetti, il culmine irradante valori assoluti di stile e di drammaturgia, destinati contemporaneamente al trionfo e alla sconfitta storici. Dal momento, infatti, in cui il rossinismo diverrà la *langue* del melodramma coevo, il codice linguistico di uso corrente («Dio buono! come si faceva se non vi era altro mezzo per sostenersi?») dovrà ammettere con patetica sincerità, Giovanni Pacini nelle sue tarde *Memorie*) avrà inizio la sua disgregazione ad opera dei germi patogeni di una poetica ad esso intimamente avversa, basata, come sarà, sulla comunicatività immediata e bruciante del *pathos* e sul mito della «verità» drammaturgica, agli antipodi del convenzionale «bello ideale» rossiniano. Sarebbe comunque assai riduttivo il considerare gli esordii «buffi» del compositore ventenne nell'ottica angusta di un genere che già il Paisiello, il Sarti e il Cimarosa maggiori (per tacere, ovviamente, di Mozart) e in seguito musicisti come Mayr e Paer (da Stendhal considerati come pericolosi prevaricatori delle buone, vecchie maniere) avevano portato ad un punto estremo di saturazione stilistica e strutturale. E lo sarebbe in modo particolare per *L'occasione fa il ladro*, il più esorbitante, tra gli atti unici, dal proprio modesto contenitore di «burletta per musica» per diversi aspetti peculiari che qui si prenderanno in esame e che ne fanno un caso limite: oltre il quale la

buccia del frutto stramaturato si spacherà, lasciando allo scoperto la polpa turgida di *Tancredi* e dell'*Italiana in Algeri*.

«Burletta per musica» viene dunque definito l'intreccio fornito dall'impresario del San Moisè a Rossini, il quale, al dire del redattore musicale del *Giornale dipartimentale dell'Adriatico*, l'avrebbe rivestito di note in undici giorni. Librettista è quel Luigi Prividali agente di teatro, gazzettiere e verseggiatore, di cui Giuseppe Rovani nei *Cento giorni* traccia un profilo tra penoso e grottesco. Un povero diavolo che «dalla cronica bolletta e dal fegato guasto era tenuto in continua esacerbazione»; uno dei tanti eredi e successori di Macario, «cattivo e povero poeta» de *L'impresario delle Smirne* goldoniano, che allignano nel sottobosco teatrale di primo Ottocento e che, a fianco dell'inamovibile Metastasio (che va sempre bene) e di una copia del rimario del Ruscelli (trisecolare direttore di coscienza di ogni zappatore di Parnaso), allineano sul loro tavolo più tomi di quelle «commedie francesi» che già una ventina d'anni prima a Vienna il maligno e ficcanaso Da Ponte aveva sbirciato negli scaffali dell'odiato rivale Bertati.

La Rivoluzione e l'Impero a codesto teatro d'ambiente borghese - *vaudevilles*, atti unici, farse e simili; Duval, in prima linea, seguito da Bouilly, Planard, Jars, Dupaty, Désaugières ecc. - avevano dato e stavano dando fondo in modo non meno che forsennato; e la schiuma del gran calderone parigino si riversava necessariamente sulla produzione buffa dei teatri d'opera italiani, in travestimenti librettistici di prima mano (Rossini ne era già stato alle prese con *La scala di seta*) o in testi liberamente imitati. A quest'ultima categoria sembra appartenere la «burletta» di Prividali, della quale, sulla scorta del Radiciotti, è ormai invalso l'andazzo di dire tutto il male possibile. Scorrendo il libricciolo edito «in Venezia nella stamperia Rizzi», ci si avvede in realtà di un dato

di fatto di qualche importanza. Certo che non è degno, non che di Monti e Pindemonte, neppure di Romanelli, Anelli o Rossi, questo Prividali; ma la sua tecnica teatrale, tutta francese, ad incastro (quella stessa che verrà sublimata da Scribe), i dialoghi e il carattere dei personaggi, per tacere del taglio e della distribuzione dei «pezzi», denotano che la stagione dell'opera buffa di fine Settecento (non importa se di Casti, Da Ponte, Bertati, o di Palomba) è finita per sempre e con essa i suoi tipi, i suoi intrecci, in una parola, il suo mondo.

La locandina del libretto riporta ancora, è vero, la convenzionale suddivisione del *cast* secondo i ruoli di prima e seconda donna, primo e secondo buffo, primo e secondo «mezzo carattere», rispondenti ciascuno a precise situazioni contrattuali nei confronti dell'impresa e a un'altrettanto precisa, formale divisione del lavoro. Pure, a veder le cose come realmente stanno e senza paraocchi di quell'angusta sociologia musicale che oggi va per la maggiore, il personaggio di Parmenione nella pelle del tradizionale «buffo» all'italiana ci sta assai stretto (non per nulla, ad impersonarlo sarà un interprete eccentrico come Luigi Pacini, assai stimato da Rossini per la sua versatilità - prima di essere basso buffo era stato tenore, con tutt'altro repertorio e tutt'altri «caratteri» - e per le sue doti di attore).

Né l'elegante, bizzarro avventuriero, «uomo di ripiego, faceto e intraprendente» proprio come il Dottor Malatesta donizettiano, attorno a cui ruota l'intera vicenda della burletta, è il solo a tralignare ben oltre i confini delle patrie istituzionalità del genere buffo. L'interno borghese, con quel tutore di manica larga che si barcamena tra le due coppie di giovani, scatenate in un *jeu de l'amour et du hasard* all'insegna dell'equivoco, del gusto per l'avventura e della spregiudicatezza morale e sociale, s'apre alla brezza eccitante di una Napoli murattiana, dove lo sventato

carpe diem, insieme cinico e tenero, del giovane Stendhal ha spazzato via, con la semplice volgarità della farsa lazzaronica, ogni vecchio vestigio di moralismo settecentesco, con la sua spicciola saggezza illuministica e i suoi lacrimevoli ricatti sentimentali.

Fine esclusivo della nuova opera buffa doveva essere il Piacere: ma un piacere assoluto, sublimato e assunto a categoria estetica in virtù di quell'«istinto del gioco» nel quale soltanto, secondo Schiller, l'uomo trova la propria compiutezza terrena e ideale, contemplando pura vita e pura forma. «L'Europa percorsa dalla Rivoluzione e posta d'improvviso innanzi ad inquietanti incognite; l'Europa dispogliata delle sue antiche autorità e disperatamente intenta a fabbricarne di nuove, ricevette dall'immenso Rossini una specie di estrema vacanza [...]. Per una società già impegnata in dure intraprese, ma non ancora indifferente al vecchio fascino di riuscire a dimenticarsi, quelle tenere melodie e quei floreali rabeschi, quelle rappresentazioni un poco primitive ma precisamente allegoriche di eterni temi umani, rappresentavano un agile ponte gettato sopra i vortici delle sapienze, sopra le false promesse e le contraddizioni del secolo» (Confalonieri). A ben vedere, per un'Europa scossa alle radici da inauditi rivolgimenti ideologici, sociali e politici, l'avvento di Rossini ebbe la stessa profonda necessità di quello di Beethoven, nel senso che i due Grandi sentirono ed operarono nell'ambito di antitetiche sfere di valori espressi da una medesima realtà storica. S'è detto più sopra come all'esuberante inventiva rossiniana, di fresco cimentatasi con due impegni compositivi di vasto respiro quali erano stati il *Ciro in Babilonia* e *La pietra del paragone*, l'economia dell'atto unico di genere farsesco incominciasse a stare di stretta misura. In quasi ciascuno dei nove “numeri” di cui consta la partitura de *L'occasione fa il ladro* è evidente l'impazienza am-

biziosa del giovane artista la cui potente personalità più non s'appaga di cose ordinarie. Impazienza che esplode, è il caso di dire strepitosamente, fin dall'inizio dell'opera, col favore di quella «Notte oscura e tempestosa», di quel «fragore dei tuoni» e «chiarore dei lampi», proposti dalle didascalie della prima scena.

Prendendo tutto in parola, Rossini accantona per la prima volta la tradizionale sinfonia *passe-partout* ed eventualmente intercambiabile, adottando una soluzione specifica e squisitamente “drammaturgica”: un brano orchestrale di carattere descrittivo che, trascorrendo da un *Andante* introduttivo a un corrusco *Allegro* in do minore, denominato espressamente «Tempesta», conduce direttamente a levar di sipario sul monologo di Parmenione «Frema in cielo il nembro irato». E forse troppo scomodare al proposito il Gluck di *Iphigénie en Tauride*, il Salieri de *L'Europa riconosciuta* ed altri più o meno illustri autori di melodrammi seriosissimi? Troppo forse sì, ma per nulla incongruo: giacché resta il fatto della peregrina trovata rossiniana, lo sforzo di rivestire la prima scena dell'operina di una “tinta” adeguata e non generica, d'imprimerle un'*allure* vigorosa e sapida, di teatro comico fin che si vuole, ma concepito con impegno e realizzato, se ci si passa l'ossimoro, molto sul serio.

Che poi i materiali della «Tempesta» provengano da un altro temporale, quello scoppiato di recente nella *Pietra del paragone* per riapparire in seguito, convenientemente rielaborati, in quello del *Barbiere*, è un argomento in più a favore della miracolosa pertinenza in cui di regola avvengono tali trapianti nel contesto delle rispettive, diverse aiuole melodrammatiche. Si ascolti la bellissima frase melodica d'impronta primobeethoveniana - quasi il “trio” dello “scherzo” di una immaginaria sinfonia “zero” - che fiorisce quando Parmenione esclama: «Quanto è dolce il mar turbato / Dalle sponde il contemplar!» (dopo tutto anche il pove-

Ritratto di Luigi Pacini, primo interprete del ruolo di Parmenione in *L'occasione fa il ladro*. Incisione del 1828. (Napoli, Collezione S. Ragni). (Foto di Massimo Velo).

ro Prividali aveva letto Lucrezio); e vi si ravviserà una contropartita equilibratrice, di schietta dialettica sonatistica, alla turbata esagitazione della precedente pagina sinfonica; oltre che uno scampolo utile a comprendere di che stoffa sopraffina fosse l'inventiva di questo maestro ventenne.

La partitura si regge su tre grandi *ensembles* - la Sinfonia e Introduzione, che, come s'è detto, formano un tutt'uno; il grande Quintetto centrale «Quel gentil, quel vago oggetto»; il Finale - significativamente collocati a fungere da simmetrico supporto architettonico all'edificio melodrammatico. Attorno a questi capisaldi si distribuiscono gli altri "numeri", quasi tutti di vasto impianto e talora (come l'aria di Berenice «Voi la sposa pretendete») di complessa articolazione. Se si considera che il Quintetto, inglobante tre scene ben distinte, si estende per 398 battute, che è dire poco più del Sestetto del II atto del *Don Giovanni* e poco meno della media degli usuali Finali primi delle più prolisse opere buffe settecentesche in due atti, si avrà un'idea del formidabile afflusso di energie inventive incanalato dal giovanissimo compositore entro gli argini angusti dell'atto unico farsesco e, più in generale, del colpo di timone da lui impresso alla rotta dell'opera italiana.

Le stesse considerazioni valgono per talune soluzioni formali, come l'aria con "pertichini" (ossia con uno o più personaggi che fanno da sfondo, con interventi sporadici e marginali, al canto del protagonista), della quale, ne *L'occasione*, si riscontrano due esempi nella sopra citata aria di Berenice e in quella di Parmenione «Che sorte, che accidente», posta a conclusione del primo quadro. In entrambi i casi, la frequenza e la consistenza delle entrate dei "pertichini" (Parmenione e Alberto, nella prima aria; Martino, nella seconda) sono tali da forzare i limiti entro cui si era mossa la tradizione di fine Settecento, sì da insinuare subdolamen-



Luigi Parini.

*Proprietà dell'Editore.
Venne presso Felice e Micheli qui Carlo.*

te, in un brano di istituzionale destinazione solistica, l'animazione e la varietà d'accenti e di situazioni sceniche, propri d'un pezzo d'assieme. Anche la vocalità si emancipa dalla relativa pianificazione cui era giunta nel precedente o coevo artigianato operistico, fiorendo in un'opulenta e fantasiosa varietà di scrittura, che va dal fitto sillabato ritmico al rabesco belcantistico ricco di fini ornamentazioni: la parte mediana del Quintetto ne offre un saggio preclaro per la raffinata poliritmia che porta all'estremo ed esalta, in un sublimato gioco di linee e di timbri, una tra le più preziose eredità dell'opera buffa settecentesca. Di questo intenso sfavillio di colori risplende anche la piccola orchestra, quasi sempre trattata con grande cura e non di rado (come nella "stretta" conclusiva «Di tanto equivoco» del Quintetto) limata mediante drastici ripensamenti.

Il distacco dagli andazzi correnti di stampo cimarosiano o paissielliano, come anche dal fare opulento e greve inaugurato da Mayr, non potrebbe essere più clamoroso. Passi come lo stacco dell'*Allegro vivace* dell'Introduzione, giocato su un piccante "martellato" di ottavino, oboi, clarinetti, fagotto e corni contro un "pizzicato" di viole e celli; come il già citato *Andante* del Quintetto, intessuto di un ingegnossissimo intarsio policromo (flauto con clarinetti e fagotto; fagotto con corni; oboi con clarinetti, il tutto trapunto dal "pizzicato" di violini, celli e contrabbassi, mentre le viole si estendono in lunghe note tenute); il frequente ricorrere a coloriti particolari ("sul ponticello", "in punta d'arco") e a incisive accentuazioni dinamiche; l'impiego privilegiato dei fiati non solo e non tanto - come in Paisiello e in Mayr - in interventi solistici, raddoppi, impasti con gli archi, quanto con un gusto tutto divisionistico della campitura timbrica, rivelano che una nuova dimensione del suono orchestrale, alternativa a quella del sinfonismo viennese o francese (Che-

rubini) si sta facendo strada in Italia tra l'epigonismo dei settecentisti in ritardo e i compromessi pseudosinfonici di Mayr.

Una dimensione destinata a codificarsi in strutture e procedimenti allora sin troppo chiaramente riconoscibili e in seguito, scaduta a formulario, ad alimentare di sé il rossinismo imperante per più decenni; ma che nella piccola orchestra de *L'occasione* riluce in tutta la sua geniale tensione sperimentalistica e la sua strepitosa novità. Ancora un tocco di perfezionamento, nel *Signor Bruschino*, e la lucente macchina del "Gioco assoluto" rossiniano, realizzando una profezia di Schiller, confonderà le acque della commedia e della tragedia in quella pulsione cartartica che aveva fatto «sparire dalla fronte delle beate divinità [della Grecia] tanto la serietà e la fatica che solcano le gote dei mortali, quanto il fatuo piacere che spiana il viso vuoto d'espressione».

Giovanni Carli Ballola

An Italian «Jeu de l'amour et du hasard»

The fourth of five one-act operas that Rossini composed for the Teatro Giustiniani in San Moisè in Venice, L'occasione fa il ladro received its first performance on 24 November 1812; he had produced an amazing amount of work that year and was to continue to do so every year until the early eighteen twenties. His giddy progress in 1812 had begun with L'inganno felice, followed by Ciro in Babilonia, Demetrio e Polibio (which had, however, been begun during his apprentice period before 1809), La scala di seta and La pietra del paragone; if to these titles we add his next opera Il signor Bruschino, also given at the San Moisè in January 1813, and the earlier ones La cambiale di matrimonio (San Moisè, 3 November 1810) and L'equivoco stravagante (Bologna, Teatro del Corso, 26 October 1811) we get the complete picture of Rossini's first blossoming.

This springtide clearly favours comic operas as opposed to serious ones, of which there are only two examples, just like the careers of his contemporaries; in fact, Italian composers generally began by being engaged in an exploratory manner, so to speak, to write operas for secondary theatres specialising in the comic genre, less important than the serious. However, for some time these two traditional varieties of Italian opera, officially kept separated by a fence erected both by market demands and by the literary content of theatrical wares, were beginning to mingle and influence one another

more or less openly, through a process that would shortly become irreversible. In many ways Rossini's works represent the culminating point of this evolution, fixing absolute values of style and dramaturgy - values that were destined both to universal triumph and then complete oblivion. In fact, from the very moment that the Rossinian style became the standard - style for contemporary opera, the linguistic code for everyday use («Heaven help us! whatever else could we do if there was no other way to keep up with the times?») Giovanni Pacini later confessed, with pathetic sincerity, in his Memoirs) it simultaneously began to decay, attacked - as by a fatal disease - by a new poetic style profoundly at odds with it, a style based on the immediate and burning appeal of pathos and on the myth of dramatic "realism", quite the antithesis of the Rossinian "beautiful ideal".

It would, however, be too restrictive to classify the twenty years old composer's first attempts at the buffo style as merely typical of a genre that such great composers as Paisiello, Sarti and Cimarosa (not to mention Mozart) and such later composers as Mayr and Paer (whom Stendhal considered dangerous lapsers from the good old style), had developed both structurally and stylistically as far as it could go. And it would be particularly restricting to so label L'occasione fa il ladro, which of the various works described as «burletta per musica» (musical joke, or farce)

is that most prone to burst out of its container, because of various peculiar aspects which we shall consider below: beyond this particular example Rossini's inventiveness will shatter the mould, giving birth to the unfamiliar riches of *Tancredi* and *L'Italiana in Algeri*. The libretto given by the impresario of the San Moisè to Rossini, who according to the musical editor of the newspaper *Giornale dipartimentale dell'Adriatico* set it to music in only eleven days, is defined as a «*burletta per musica*». The librettist was that very Luigi Privaldi, theatrical agent, journalist and scribbler of verses, of whom there is a painfully grotesque description in Giuseppe Rovani's book *Cento Giorni*. He was a poor devil who «was kept in a state of constant embitterment by chronic penury and a bad liver». He was one of many successors to Macario, the «poor and poverty-stricken poet» of Goldoni's *L'impresario delle Smirne*, who thrived in the underworld of the early nineteenth century theatre, keeping within reach on their work tables not only the inevitable volume of *Metastasio* (always a useful source for plagiarism) and the rhyme-book of *Ruscelli*, for generations the confessor of every crude scribbler on the fringe of Parnassus, but also endless volumes of those «French comedies» that the malicious nosey parker *Da Ponte* had already spotted twenty years earlier in Vienna, lining the bookshelves of his hated rival *Bertati*. The French revolution and the Empire had greatly stimulated the production of these bourgeois situation comedies - vaudevilles, farces, one-acters and the like - written by Duval, in particular, followed by Bouilly, Planard, Jars, Dupaty, Désaugières etc. - and they were still being churned out at an insane rate. The scum from this great Parisian cauldron naturally poured over and influenced the Italian comic opera, either in direct translations (Rossini had been involved with one when he set *La scala di seta*) or in free

adaptations. *Privaldi's* «*burletta*» seems to belong to this second category, and ever since *Radiciotti's* day it has been the fashion to heap abuse upon it. In actual fact, a superficial glance at the libretto published «in Venice at *Rizzi's* printing shop» reveals an important fact. Certainly, the work of this man *Privaldi* is scarcely on a par with *Romanelli*, *Anelli* or *Rossi*, let alone *Monti* or *Pindemonte*; yet his theatrical technique, altogether French and based on the dovetailing of episodes (the style that *Scribe* later brought to perfection), his dialogues and his characters, not to mention the tailoring and the placing of the «set pieces», indicate that the typical opera buffa of the eighteenth century has had its day - no matter whether *Casti*, *Da Ponte*, *Bertati* or *Palomba* were the authors - and with it have been buried its typical characters and situations: its whole world, in short. The cast list in the libretto, it is true, still lists the conventional subdivision of the cast: prima donna, seconda donna, primo and secondo buffo, primo and secondo «mezzo carattere», each corresponding to a precise stipulation in a singer's contract and an equally precise, formal division of labour. Yet, looking beyond this formal description and seeing how things really stand, scorning the use of those blinkers that narrow-minded musical sociology adopts so widely today, it is clear that the character of *Parmenione* does not at all fit the conventional idea of the Italian buffo. It is no coincidence that the role was created by *Luigi Pacini*, an eccentric artist much admired by *Rossini* for his acting and for his versatility - before becoming a basso he had been a tenor, singing a completely different repertory and interpreting quite different characters.

This elegant, bizarre adventurer «living on his wits, waggish and enterprising», just like *Donizetti's* Doctor *Malatesta*, is the fulcrum around which the whole tale revolves,

and he is by no means the only character who burst the conventional bonds of the sacred institution of Italian opera buffa. The bourgeois household, with that indulgent guardian who keeps friendly with both the young couples who have dived into a jeu de l'amour et du hasard (a love gamble) all based on a misunderstanding, with a taste for adventure and moral and social open-mindedness, is swept by the stimulating breeze of Naples in Murat's day. The harum-scarum philosophy of carpe-diem, both cynical and affectionate, of young Stendhal has blown away, with the simple vulgarity of the popular farce, any stale vestiges of eighteenth century moralising, with its two-penny-halfpenny illuminist wisdom and its tear-jerking sentimental blackmail.

This new kind of opera buffa aims at one thing only, and that is amusement: that absolute form of amusement, sublimated and risen to the dignity of an aesthetic category by virtue of that «instinct for playing», through which only, according to Schiller, can man find his ideal earthly fulfilment, adapting pure life to pure form. «Europe, shattered by the Revolution and suddenly faced with alarming unknown quantities: Europe, stripped of its ancient rulers and desperately intent upon manufacturing new ones, was treated by the great Rossini to a kind of last great holiday [...]. A society already bound up in difficult enterprises, but not yet become indifferent to the old pleasures of letting one's hair down, found in those affecting melodies and florid arabesques, those rather primitive but precisely allegorical settings of the eternal human themes, a sort of airy bridge thrown over the whirl of scholarship, over the broken promises and the contradictions of their age» (Confalonieri). We can now see that, in the context of a Europe shaken to the roots by unprecedented ideological, social and political upheaval, the advent of Rossini was

as fundamentally necessary as that of Beethoven, in the sense that these two great men lived and worked within opposing spheres of values expressing a common historical reality.

We have already seen above how the enforced restrictions of the one act comic opera form were beginning to cramp Rossini's style, fresh as he was from tackling two broader canvases in such compositions as *Ciro in Babilonia* and *La pietra del paragone*. In almost every one of the nine numbers that make up the score of *L'occasione fa il ladro* we detect the ambitious impatience of the young composer, whose personality is no longer satisfied with ordinary things. This impatience explodes, one might well say, right at the beginning of the opera, aided and abetted by such stage directions as «a dark and stormy night», «sounds of thunder» and «flashes of lightning» in the very first scene.

Taking it all literally, Rossini for the first time turns his back on the traditional kind of overture that would do just as well for any opera and writes a piece appropriate to the occasion, perfectly suitable dramatically; a piece of descriptive orchestral writing that passes from an introductory *Andante* to a coruscating *Allegro in C minor*, specifically entitled «*Tempesta*» (storm), leading directly into Parmenione's monologue «*Frema in cielo il nembo irato*» (the angry storm rages in the heavens) as the curtain rises. Is it perhaps exaggerated to compare this with what Gluck did in *Iphigénie en Tauride* or Salieri in *L'Europa riconosciuta*, not to mention many other more or less famous composers in their most serious operas? Perhaps it is exaggerated, but not at all incongruous: for we cannot get away from the fact that Rossini's is a singularly clever stunt. He makes the effort to set the first scene of his little opera to music of appropriate and not merely conventional colour, to give it vigorous and piquant allure; a comic

opera if you will, but diligently thought out and seriously executed, if I may be forgiven the oxymoron.

The fact that the storm music is derived from another «Tempesta» that recently raged in the score of *La pietra del paragone* and that will crop up again in due course, suitable remodelled, in the *Barbiere di Siviglia*, is one more proof of the miraculous skill with which our composer achieves his transplants, fitting each one into its new operatic niche. Just listen to the beautiful tune, reminiscent of early Beethoven (almost like some "trio" from a "scherzo" in some imaginary lost symphony), which flowers when *Parmenione* exclaims: «Quanto è dolce il mar turbato / Dalle sponde il contemplar!» (Oh, how lovely is the tossing sea / When one views it from the shore!). After all, even poor old *Prividali* had read his *Lucretius*! This is clearly a counter-balance, in strict sonata fashion, to the uneasy excitement of the preceding orchestral passage, as well as being a sample of the very fine quality of this twenty-year-old composer's inventive genius. The score is solidly based upon three great ensembles: the *Sinfonia e Introduzione*, which, as we have seen, are all one block; the great central Quintetto «*Quel gentil, quel vago oggetto*» (That lovely, gracious creature): the *Finale*. These are significantly placed so as to form a symmetrical architectural foundation to the operatic construction. The other numbers are grouped around these foundation stones, almost all of them of vast proportions and sometimes (as in *Berenice's* aria «*Voi la sposa pretendete*» - You claim a bride) of complicated structure. If we consider that the quintet, comprising three quite separate scenes, is 398 bars long, that is to say slightly longer than the sextet in act two of *Don Giovanni* and slightly shorter than the typical first act finale of the most prolix eighteenth century opera buffa, we will get an idea of the formidable gusher of inventive energy that the

youthful composer channelled between the confining banks of the one act farce, and, more generally, of how he changed the course of Italian opera with one great stroke of the rudder.

The same can be said of certain purely traditional forms such as the aria con pertichini (meaning an aria with minor characters joining in from time to time in support of the principal singer's efforts), of which there are two examples in *L'occasione fa il ladro*: the aforementioned aria for *Berenice*, and *Parmenione's* air «*Che sorte, che accidente*» (what rotten luck) at the end of the first scene. In both cases the pertichini or supporting singers (*Parmenione* and *Alberto* in the first aria, *Martino* in the second) join in so often and so consistently as to force the traditional format of such pieces way beyond eighteenth century precedent, and to furtively introduce into the aria form the animation and variety of accent and of dramatic development more proper to the ensemble number.

The vocal line has also freed itself from the fairly formal stereotypes adhered to by *Rossini's* predecessors and contemporaries, blossoming out into an opulent and imaginative variety of style that ranges from the rapid syllabic utterance of endless lines of rhyme to bel canto arabesques, rich in delicate ornament; the central passage of the quintet offers a prominent example in the clever superimposition of rhythms, pushed to the limits and then transcending, in a sublimated interplay of outlines and timbres, one of the most precious inheritances from eighteenth century opera buffa. The orchestration also radiates this intense sparkle; it is almost always treated with extreme care and often (as in the concluding stretta «*Di tanto equivoco*» of the quintet) refined by constant variation.

The difference between this work and the then popular imitations of *Cimarosa* and *Paisiello*, not to mention the heavy, opulent style

inaugurated by Mayr, could scarcely be more striking. Such passage as the opening of the Allegro vivace in the Introduzione, where he plays with a stimulating martellato (hammered-out theme) for piccolo, oboes, clarinets, bassoon and horns, contrasting it with a pizzicato on the violas and cellos; or the Andante of the quintet, embroidered with a highly ingenious polychrome marquetric (flute, clarinets and bassoon; bassoon and horns; oboes and clarinets, the whole punctuated by pizzicato violins, cellos, and double basses, the violas sustaining long notes); the frequent recourse to particular coloration ("sul ponticello" - on the bridge - "in punta d'arco" - with the tip of the bow) and incisive dynamic accents; the preferential use of wind instruments not only, and not so much, as Paisiello and Mayr used them - for short solos, for doubling, or for blending with the strings - but rather with a selective taste for orchestral coloration; all these reveal that a new conception of orchestral sound is making itself felt in Italy, quite different from the symphonic style of Vienna or Paris (Cherubini, to be precise), alongside the feeble latterday imitators of the eighteenth century masters on the one hand and Mayr's attempt to ape the symphonists on the other.

This new orchestral dimension was destined to become codified into structures and procedures that would at times be, alas, all too easily recognisable, and thereafter, having declined into merely routine form, would feed that Rossini-ism that would dominate the theatre for decades, but in the small orchestra of L'occasione the new sound shines out in all its genial experimental tension and its overwhelming novelty. After one final polishing - in the score of Il signor Bruschino - Rossini's scintillating system of idealised pleasure, fulfilling a prophecy of Schiller's, will mix together comedy and tragedy in that cathartic impulse that had «banished from the

countenances of the immortal Gods (of ancient Greece) not only the seriousness and the fatigue that corrode the cheeks of mortals, but also that fatuous pleasure that flattens the features, leaving them expressionless».

Giovanni Carli Ballola

Translation by **Michael Aspinall**

Frontespizio del libretto edito a Venezia
in occasione della prima rappresentazio-
ne de *L'occasione fa il ladro*, 24 novembre
1812.

L' OCCASIONE FA IL LADRO

BURLETTA PER MUSICA

DA RAPPRESENTARSI

PER LA PRIMA VOLTA

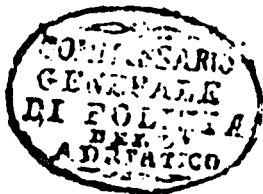
NEL TEATRO GIUSTINIANI

IN SAN MOISÈ

Nell' Autunno dell' Anno 1812.

Parole, di Luigi Prividali.

Musica, di Gioachino Rossini, Pesarese.



IN VENEZIA

NELLA STAMPERIA RIZZ

La farsa 'rossiniana': tradizione o novità?

Nella sua giovinezza Rossini scrisse cinque farse in un atto (*La cambiale di matrimonio* del 1810; *L'inganno felice*, *La scala di seta*, *L'occasione fa il ladro* del 1812; *Il signor Bruschino* del 1813), tutte destinate al consumo d'un unico pubblico, quello del teatro veneziano del S. Moisè. Se si considera che, proprio in questo stesso arco di tempo (fra il novembre 1810 e il gennaio 1813), egli compose per altre città ben due opere buffe in due atti (*L'equivoco stravagante*, Bologna, Corso, 1811; *La pietra del paragone*, con cui debuttò alla Scala nel settembre 1812), un dramma serio anch'esso in due atti (*Ciro in Babilonia*, Ferrara, Comunale, 1812), e per Venezia il "melodramma eroico" *Tancredi*, rappresentato alla Fenice (a una decina di giorni dall'esordio men che felice del *Signor Bruschino*), sarà evidente la relativa specificità del repertorio farsesco al più piccolo teatro di Venezia. Infatti, delle quasi duecento farse documentabili attraverso i libretti, rappresentate a Venezia fra il 1792 e il 1818 (anno di chiusura del S. Moisè), ben più della metà è riconducibile all'attività di questo teatro (le altre furono rappresentate al Teatro S. Benedetto - 40 circa - e, nelle stagioni minori, al S. Luca, al S. Giovanni Grisostomo, al S. Angelo). Le farse di Rossini, quindi, s'inseriscono in una tradizione già ben avviata e sperimentata; e se di essa non costituiscono proprio gli ultimi sgoccioli, appartengono comunque al periodo di relativo declino del fenomeno: la produzione di farse passa da un massimo storico, nel 1800,

di ben 28 spettacoli in prima assoluta ad una media, dal 1801 al 1805, di 15 unità annue che si riduce ulteriormente a sei tra il 1806 e il 1813 (per l'appunto, l'ultima stagione farsesca di Rossini). Dal 1813 in poi, le farse presentate in prima esecuzione non sono mai più di due all'anno. A rafforzare ulteriormente il senso di 'tradizione' è poi, indubbiamente, l'affermarsi d'un altro fenomeno, quello della ripresa di spettacoli dati con successo in precedenti stagioni. Già nel 1801, quinto anno del vero e proprio fenomeno 'farsa' (il primo anno di massiccia produzione è il 1797), contro un totale di 14 'prime' si contano ben 15 riprese. Se, nel 1802, 1803 e 1804 prevalgono le 'prime', nel 1805 si registrano 16 riprese contro 14 'prime'; in generale, negli anni successivi, le cifre confermano la tendenza non solo a replicare - sebbene, spesso, per poche volte - una notevole parte della produzione (più o meno il 35%), ma anche a riprendere su scala davvero 'repertoriale' i testi di maggiore successo. Farse come *Gli opposti caratteri* (di Giuseppe Foppa - librettista di farse per eccellenza - e Sebastiano Nasolini) con sette allestimenti veneziani documentati tra il 1799 e il 1813, *Il testamento e seicentomila franchi* (di Foppa e Giuseppe Farinelli) con sei riprese tra il 1806 e il 1821, *La scelta dello sposo* (di L.G. Buonavoglia e Pietro Carlo Guglielmi) con ben undici allestimenti durante il periodo 1805-1811, e tante altre, non solo costituiscono un 'pre-assaggio' delle molte riprese rossiniane che verranno

no a caratterizzare il secondo decennio dell'Ottocento, ma formano anche il gusto del nuovo pubblico borghese, sempre più dominante nel corso del secolo, indicando al giovane Rossini un modello irrinunciabile. Detto questo, va subito precisato che la farsa musicale del fine Settecento, fino agli anni del suo coronamento rossiniano, è un repertorio che sfugge ad ogni tentativo di definizione, una specie di 'genere non-genere' che ricorre ad una tipologia estremamente diversificata di soggetti, di funzioni, di ascendenti, di trattamenti, di significati. Se «l'oggetto della farsa», come afferma Giovanni Piazza nel vol. 11 della *Terza raccolta di scenici componimenti applauditi*, da lui curato, «è sol di piacere, e per ottenere questo scopo è permesso usare ogni cosa, anche stravagante e inusitata», evidentemente non solo «la favola e l'azione possono essere triviali, e quindi il dialogo basso, ed i personaggi di ordine inferiore», ma potranno darsi altre categorie, come, per esempio, quella «sentimentale» - di cui sono esemplari gli applauditissimi *Elisa* di Gaetano Rossi e Giovanni Simone Mayr (Venezia, S. Benedetto, 1804), *L'amor coniugale* degli stessi autori (Padova, Nuovo, 1805, ripresa subito dopo al S. Benedetto di Venezia, su soggetto tanto familiare dal *Fidelio* di Beethoven), *Adelina* di Rossi e Pietro Generali (Venezia, S. Moisè, 1810) - o anche «eroica» (*Fedeltà ed amore alla prova* di Foppa e Giuseppe Gazzaniga, Venezia, S. Moisè, 1798). Quanto alla veste musicale: accanto alle tante farse interamente musicate (alla maniera di piccoli drammi giocosi per musica) si danno quelle dette «ad uso francese, [...] co' recitativi [...] senza canto, e scritti in prosa» (F. Bartoli, *Notizie istoriche de' comici italiani*, Padova 1782), che fanno propria la struttura caratteristica della «comédie mêlée d'ariettes» di stampo francese, nonché in via d'eccezione, quelle che abbracciano, ai punti di massima tensione drammaturgica, lo stile del melologo, accompagnando la

recitazione (parlata) con tremoli ed altri incisi affidati agli strumenti dell'orchestra. Alla base di questa apparente mancanza di coerenza al livello drammaturgico-musicale vi è, forse, la condizione apertamente 'derivativa', caratteristica, a quanto pare, della stragrande maggioranza dei soggetti prescelti per le farse. Ad una ventina di testi contrassegnati, sui frontespizi dei libretti, come «farse originali» si contrappongono, infatti, i tanti derivati da precedenti drammi giocosi per musica, da romanzi, dal teatro francese (musicale e non) e, soprattutto, da commedie teatrali di ascendenza italiana. Secondo Giuseppe Carpani, capocensore e regio ispettore dei teatri veneziani nel 1804, fu proprio «la mira di alcuni impresari di fare spesso delle serate piene con delle prime recite, e la speranza di riempire successivamente i teatri a minor spesa, che li mosse ad introdurre le farse»: in questa prospettiva non sarà difficile cogliere l'importanza del rivolgersi al mondo della commedia teatrale, a quello operistico, 'tradizionale', nonché a quello delle pubblicazioni di romanzi e fiabe, come misura di popolarità, al fine di poter meglio valutare la possibilità di successo dell'eventuale rifacimento musicale. In questa stessa ottica vanno lette, almeno in parte, le innumerevoli recensioni di spettacoli teatrali, comparse sui giornali (in particolare, per questo momento tanto cruciale per la storia del teatro musicale veneziano, il *Quotidiano veneto*), nonché alcune pubblicazioni mensili o bimensili che riportano i testi teatrali di maggior pregio (o comunque di maggior voga): strumenti, a loro volta, di ulteriore pubblicizzazione e diffusione dello stesso repertorio teatrale. Ferma restando la succitata definizione della farsa - quella, per l'appunto, di una «breve commedia», il cui «oggetto è sol di piacere» - è pur vero che questo fenomeno 'non-genere' assume, nell'ambito del teatro veneziano del tardo Settecento e dell'inizio del secolo successivo, una certa



Sasso inc.

GIACINTA CANONICI

Ornata di grazie e di beltà questa egregia cantante, vi unì essa l'incanto di soavi modulazioni e di scelti modi di canto, per cui sempre piacque ed a tutti coloro, che nella musica cercano i piaceri del cuore.

Ritratto di Giacinta Canonici, prima interprete dell'opera. Incisione di Sasso, XIX sec. (Civico Museo Bibliografico Musicale, Bologna).

sua distintiva fisionomia e modo di presentarsi. Eccezioni davvero le farse che non si articolano in un atto solo, di durata fra i 60 e i 90 minuti (esemplari le cinque farse rossiniane); la tipica 'serata' di carattere farsesco è costituita da due di queste pièces più due balli di cui uno sostituibile con un "gran concertone" o altra composizione strumentale. Quanto alla struttura interna della singola farsa, sembra comune (essendo ancora difficile, allo stato attuale della ricerca, parlare in termini di prevalenza) il modello del tradizionale "dramma giocoso per musica", i cui due atti risulterebbero in qualche modo condensati in uno, con riduzione del numero e della lunghezza dei recitativi, del numero dei pezzi chiusi (in particolare quelli affidati, nei drammi giocosi di più ampio respiro, ai personaggi minori), ma conservazione, a metà della farsa, d'un pezzo concertato di funzione analoga a quei brani d'insieme che, posti alla fine dell'atto I del dramma giocoso in due atti, costituiscono un momento di particolare tensione drammaturgica nello svolgimento dell'opera; schema, anche questo, in cui sono ampiamente riconoscibili i cinque contributi rossiniani al 'genere'. Tipico si presenta il caso de *L'occasione fa il ladro*, laddove alla Sinfonia e Introduzione (*Frema in cielo il nembo irato*) susseguono, in ordine, l'Aria di Parmenione (*Che sorte, che accidente*), la Cavatina di Berenice (*Vicino è il momento*), il Quintetto mediano (*Quel gentil, quel vago oggetto*, equivalente, in termini farseschi, al Finale dell'atto I del dramma giocoso), l'Aria di Alberto (*D'ogni più sacro impegno*), il Duetto di Berenice e Parmenione (*Voi la sposa!*), le Arie di Martino e Berenice (*Il mio padrone è un uomo* e *Voi la sposa pretendete*, rispettivamente), il Sestetto finale (*Quello, ch'io fui, ritorno*), il tutto farcito di brevi tratti di recitativo. Altre caratteristiche salienti della tradizione della farsa: la quasi totale mancanza dei cori (ma esistono alcune eccezioni); una notevole

contrazione, rispetto al dramma giocoso per musica, nel numero delle mutazioni di scena, con una netta prevalenza di scene uniche o comunque di due o tre scene di grande semplicità (all'uso della scena unica fa eccezione, nell'ambito delle farse di Rossini, la sola *Occasione fa il ladro*, che prevede comunque una sola mutazione); la mancanza, almeno nella prima fase di sviluppo della farsa, di ogni elemento di scenotecnica (situazione, questa, non del tutto atipica rispetto alle altre categorie di teatro musicale); "rapidità, naturalezza, decenza, azione moderatamente caricata", una maggiore immediatezza (rispetto alle altre forme del coevo teatro musicale) del rapporto fra attori e pubblico, con una crescente attenzione per i dettagli, per il realismo di gesto e d'azione e, in generale, per ogni elemento che renda accessibile e credibile il prodotto teatrale e spettacolare.

Quest'ultima tendenza, nel campo della scenotecnica, si manifesta in modo tangibile allorché, a partire dai primi anni del nuovo secolo, i librettisti, specialmente in corrispondenza del levare del sipario, permettono di documentare la presenza di alcuni effetti riconducibili alle necessità di verosimiglianza, quali: «il sole [che] comincerà a spuntare su l'orizzonte» (*Le lagrime di una vedova* di Rossi e Farinelli, Padova, Nuovo, 1802), «la decorazione [che] andrà illuminandosi gradatamente fino al comparire del sole» (*Adelina*), la «notte oscura, e tempestosa» con «fragore dei tuoni» e «chiarore dei lampi» che introduce l'azione della stessa *Occasione fa il ladro*. Quanto al modo in cui si presentano gli attori sul palcoscenico, le esigenze di credibilità vengono semmai garantite attraverso la tendenza, da parte loro, non solo a porre sempre maggiormente in rilievo gli aspetti del gesto, della mimica, dell'imitazione, ma anche a ricercare quel che potremmo definire un primo tentativo di vera e propria immedesimazione nei personaggi che essi interpretavano, e la conseguente

4

PERSONAGGI.

ATTORI.

D. EUSEBIO, Zio di	<i>Sig. Gaetano dal Monte.</i>
BERENICE, Sposa del	<i>Sig. Giacinta Canonici,</i>
CONTE ALBERTO	<i>Sig. Tommaso Berti.</i>
D. PARMENIONE	<i>Sig. Luigi Paccini.</i>
ERNESTINA	<i>Sig. Carolina Nagher.</i>
MARTINO, Servo	<i>Sig. Filippo Spada.</i>

Cammerieri di Locanda,
 Servi di D. Eusebio, } che non parlano.

La Scena si finge in Napoli, e suoi contorni,

I personaggi e gli interpreti de *L'occasione fa il ladro*, dal libretto della prima rappresentazione.

identificazione da parte del pubblico non già col cantante in quanto virtuoso *tout court* bensì col 'tipo' drammaturgico da esso raffigurato (cfr., al proposito, le considerazioni del cronista del *Quotidiano veneto* per il 22 aprile 1807, laddove al cantante che «se ne sta immobile come un sasso ad aspettar» mentre cantano gli altri - riuscendo «pericoloso l'azzardo [...] al gran cantante [...] di occuparsi di supplire al vacuo in tai casi» - egli contrappone il «gran buffo», mai 'gran cantante', la cui «azione [...] basta a scuoter le suste di quell'interesse e gioivialità che compion l'oggetto

dello spettacolo giocoso»).

Ecco, insomma, i parametri della farsa musicale di tradizione veneziana, parametri a cui il giovane Rossini dovette necessariamente rifarsi (cfr. i commenti del Carpani) volendo garantirsi quel minimo di successo indispensabile per chiunque mirasse ad intraprendere la carriera di operista di spicco.

David Bryant

The Farces of Rossini: Tradition or Innovation?

Rossini's youthful operas include five one-act farces (*La cambiale di matrimonio* of 1810; *L'inganno felice*, *La scala di seta*, *L'occasione fa il ladro* of 1812; *Il signor Bruschino* of 1813), all conceived for performance at a single theatre: the *S. Moisè* of Venice. Over the same period, between November 1810 and January 1813, he composed two two-act comic operas (*L'equivoco stravagante*, Bologna, Corso 1811; *La pietra del paragone*, which marked his début at *La Scala* in September 1812) and a two-act serious opera (*Ciro in Babilonia*, Ferrara, Comunale, 1812) for other cities, not to mention the "heroic melodrama" *Tancredi*, performed at the *Teatro La Fenice* of Venice some ten days after the unsuccessful première of *Il signor Bruschino*; in this light, the relative specialization of the smallest Venetian theatre in the farce is easily perceived. Of a total of almost 200 musical farces given in Venice between 1792 and 1818 (when the *S. Moisè* finally closes its doors), well over half can be traced to this particular theatre; the others were performed at the *S. Benedetto* (about 40) and, in lesser seasons, at the *S. Luca*, *S. Giovanni Grisostomo* and *S. Angelo*. Rossini's farces thus belong to a well-established tradition; indeed, while they can not be said to represent the final gasps of a dying repertory, they do belong to the period of relative decline of the genre. The output of musical farces in Venice decreases from a record of 28 first

performances in 1800, to an average of fifteen a year from 1801 to 1805 and six from 1806 to 1813 (Rossini's last season as a composer of farces). From this time onwards, the number of first performances of farces never exceeds two per year. The overall sense of tradition is undoubtedly strengthened by the growing tendency to re-stage works which had met with success in previous seasons. Already in 1801, fifth year of large-scale production of farces in Venice, a total of 14 first performances are outnumbered by no less than 15 revivals. In 1802, 1803 and 1804, first performances are more numerous; in 1805, however, there are 16 revivals against 14 premières, and in general the figures for the following years confirm the tendency not only to stage revivals (though, frequently, once only) of a considerable portion of the repertory (some 35%) but also to preserve the most successful texts as stock repertory. Farces like *Gli opposti caratteri* (by key librettist Giuseppe Foppa and Sebastiano Nasolini), with seven Venetian productions on record between 1799 and 1813, *Il testamento e seicentomila franchi* (by Foppa and Giuseppe Farinelli), with six performances between 1806 and 1821, *La scelta dello sposo* (L. G. Buonavoglia and Pietro Carlo Guglielmi), staged on no less than eleven separate occasions between 1805 and 1811, and many others, provide a foretaste of the many Rossini revivals which typify the

second decade of the nineteenth century and mould the taste of the new middle-class public which increasingly dominates nineteenth-century operatic life. Rossini is faced with a model which he can little afford to decline.

Be this as it may, the musical farce of the late eighteenth and early nineteenth centuries is a repertory which strangely eludes all definition: a kind of 'anti-genre' which embraces a wide range of subject matters, functions, sources, treatments and meanings. If the «object of the farce», as stated by Giovanni Piazza in vol. 11 of the *Terza raccolta di scenici componimenti* (a collection of dramatic texts edited by Piazza himself), «is merely to please, and in pursuit of this aim all means are permissible, including the eccentric and unusual», it is clear that not only may «the story and the action be trivial, the dialogue simple and the characters of an altogether lower order», but that other categories may exist: for example, the 'sentimental' and 'heroic'. Examples of the former are the highly acclaimed *Elisa* by Gaetano Rossi and Giovanni Simone Mayr (Venice, S. Benedetto, 1804), *L'amor coniugale* by the same authors (Padua, Nuovo, 1805, revived almost immediately at the S. Benedetto in Venice; based on the same subject as Beethoven's *Fidelio*) and *Adelina* by Rossi and Pietro Generali (Venice, S. Moisè, 1810); *Fedeltà ed amore alla prova* by Foppa and Giuseppe Gazzaniga

(Venice, S. Moisè, 1798) is a 'dramma eroicomico'. As for the music: the large number of farces set entirely to music (much in the way of miniature *drammi giocosi per musica*) contrast sharply with those set «in the manner of the French, [...] with unsung recitative in prose» (F. Bartoli, *Notizie storiche de' comici italiani*, Padua 1782), which embrace the characteristic structure of the French: «comédie mêlée d'ariettes», as also with those which, at moments of high dramatic tension, adopt an openly 'melodramatic' style in which spoken recitative is accompanied by tremolos and other side-effects in the orchestra. This apparent inconsistency in dramatic and musical structure is partly due, perhaps, to the openly derivative nature of the vast majority of subjects chosen for setting as farces. The roughly twenty libretti whose title-pages bear the description «original farce» are few in comparison to the many derived from earlier *drammi giocosi per musica*, novels, French musical and non-musical theatre and, in particular, Italian theatrical comedies. Giuseppe Carpani, chief censor and inspector of the Venetian theatres in 1804, clearly equates the introduction of the farce with «the aim of certain impresarios to fill the theatre with first performances and their hope of later filling them at lower cost». In this light, it is easy to gauge the importance of the world of popular Italian comedy and traditional *dramma giocoso per musica*, together

with that of the contemporary novel and fable, as a measure of the probable success of the one-act operatic revision. In this context, too, it is at least partly possible to interpret the numerous reviews of theatrical and operatic performances in contemporary newspapers (of particular interest at this critical moment in the history of Venetian musical theatre is the *Quotidiano veneto*), as also those monthly and bimonthly collections which contain the theatrical texts of greatest literary value or, quite simply, greatest popularity: all these publications serve in turn as a means of further publicization and diffusion of the repertory.

Without prejudice to the above-cited definition of the farce as «a short comedy» whose «object is merely to please», it is nevertheless true that in the course of its development the phenomenon takes on a certain distinctive physiognomy and manner of presentation. The farce generally consists of a single act lasting between 60 and 90 minutes; in this respect, Rossini's farces offer no surprises. A typical 'evening' comprised two of these pièces and two ballets (one of which was sometimes replaced by a "gran concertone" or other instrumental work). The internal structure of the farce seems frequently to take as its model the *dramma giocoso per musica*; given the present state of research in the field, as yet far from complete, it is premature to talk of prevalence. The two acts of the more traditional form were somehow condensed into one, with reduction in the number and length of the recitatives and number of closed-form pieces (especially those involving minor characters); typical, half-way through the farce, is the appearance of a concertato piece whose function is roughly similar to the finale ensemble in Act I of a two-act *dramma giocoso per musica* (generally a moment of particular dramatic tension): again, this scheme is clearly recognizable in Rossini's

five contributions to the 'genre'.

L'occasione fa il ladro, for example, opens with an Overture and Introduction (*Frema in cielo il nembq irato*), followed, in order, by *Parmenione's Aria* (*Che sorte, chq accidente*), *Berenice's Cavatina* (*Vicino è il momento*), the *Quintet* (*Quel gentil, quel vago oggetto*; equivalent to the *Finale* of Act I in the typical *dramma giocoso per musica*), *Alberto's Aria* (*D'ogni più sacro impegno*), the *Duet of Berenice and Parmenione* (*Voi la sposa!*), *Martino's Aria* (*Il mio padrone è un uomo*), *Berenice's Aria* (*Voi la sposa pretendete*), the final *Sextet* (*Quello, ch'io fui, ritorno*) - the whole filled out with short passages of recitative. Other salient features of the farce tradition are: the almost total lack of choruses (though exceptions do exist); a considerable reduction, in comparison with the traditional *dramma giocoso per musica*, in the number of scene changes, with a clear preference for single scenes or, at most, one or two simple changes (sole exception to the single-scene principle in Rossini is *L'occasione fa il ladro*, where, however, the stage is changed once only); the absence, at least in the earlier farces, of stage effects (this situation is not atypical of other types of musical theatre, though exceptions do occur); «speed, naturalness, propriety, moderate action», a greater immediacy of rapport between actors and audience than in other forms of contemporary musical theatre, with a greater attention for detail, realistic gesture and action, and, in general, the accessibility and credibility of the theatrical product.

This tendency, in the field of stage effects, manifests itself from the early years of the nineteenth century in those libretti which specify the imitation of certain natural effects whose origins can be traced in the newly-felt need for verosimilitude. Such effects are particularly common when the curtain rises on scene 1: for example, «the sun begins to appear on the horizon» (*Le lagrime di una*

vedova) by Rossi and Farinelli, Padua, Nuovo, 1802), «the scene becomes gradually lighter until the sun appears» (Adelina), «the dark and stormy night» punctuated by «thunderclaps» and «flashes of lightning» which opens the action of *L'occasione fa il ladro*. As regards the action itself: credibility is guaranteed not only through an increasing emphasis on the importance of gesture, mimicry and imitation but also through what may best be defined as a first attempt at true character portrayal on the part of the actors, with consequent identification of the public in the 'person' as opposed to the 'virtuoso'. Interesting, in this respect, are the comments of the anonymous critic in the *Quotidiano veneto* for 22 April 1807, who compares the opera seria

virtuoso who «stands immobile as a stone while the others sing» (it being risky for the great singer to do otherwise on these occasions) to the great comic singer, himself never a great *virtuoso*, whose «action alone is enough to arouse the interest and joviality which represent the object of the comic stage».

In this brief survey, we have attempted to outline the essential parameters of the Venetian musical farce. It is no exaggeration to say that Rossini - as, indeed, all other composers of his generation - had certainly to come to terms with this pre-existing tradition to secure for himself the minimum of success necessary for the career of any ambitious young opera composer.

David Bryant

Per l'autenticità del *Recitativo secco* rossiniano

Tutte le opere del Sei-Settecento fino a *Un giorno di Regno* di Verdi ed oltre, impiegavano una tecnica ed un modo convenzionale "non scritto" per accompagnare i *Recitativi secchi*. Tale prassi, documentatissima in tutti i libretti e nei trattati di violoncello tedeschi, francesi ed italiani, cadde in disuso attorno agli anni Settanta dell'Ottocento. Ancora ne fa cenno in una delle prime critiche londinesi G. B. Shaw (1874) ma in seguito questa grande tradizione venne eliminata. Da un lato la spilorceria degli impresari e l'esiguità del repertorio dove necessitava il *Recitativo secco* (praticamente *Il barbiere* e *Il matrimonio segreto*), dall'altro il gusto germanico che ha sempre mirato (anche oggi) a fare dell'opera italiana, e di Mozart in particolare, del *Singspiel* riducendo i cantabilissimi recitativi del *Don Giovanni* ad espressioni parlanti appena conditi da un rachitico quanto falso cembalino amplificato. Sappiamo per certo che dal 1775 circa in tutti i più importanti teatri italiani e stranieri era in uso il fortepiano per accompagnare i *Recitativi secchi*, e lo strumento ideato da Bartolomeo Cristofori e perfezionato dagli austriaci si avvaleva di un violoncello che sviluppava i numeri dell'armonia con accordi improvvisati mentre il contrabbasso amplificava lo spettro armonico con la ripercussione del basso armonico un'ottava sotto. Per far rivivere degnamente ed autenticamente questa indispensabile componente dell'opera italiana, abbiamo ricostruito questa antica e dimenticata prassi della realizzazione strumentale del basso continuo che nell'opera di Rossini diventa assolutamente indispensabile. Rossini stesso era un fantasioso virtuoso al fortepiano nella realizzazione estemporanea dei *Recitativi* ed ebbe la ventura di suonare, a Londra, con i massimi virtuosi del genere: il Paganini del contrabbasso Domenico Dragonetti e il violoncellista Robert Lindley. Questo ritrovato spessore fonico ed armonico (fortepiano, violoncello per accordi e contrabbasso) ristabilisce un equilibrio di spessore sonoro che il ciclone verista aveva eliminato. Quella continuità fra scena di *Recitativo* e successivo brano *obbligato* con orchestra che Rossini a volte concatena direttamente trovava in tal modo il suo originale e peculiare equilibrio.

Applicata da oltre dieci anni all'opera rossiniana promossa dal Rossini Opera Festival di Pesaro, questa resuscitata tecnica ha incontrato l'incondizionata stima di direttori d'orchestra, musicologi, critici e registi. Tra questi ultimi mi è gradito ricordare il parere espresso dal compianto regista Jean-Pierre Ponnelle proprio per un'*Italiana in Algeri* al Maggio Musicale Fiorentino: «Mi ero sempre chiesto perché un genio come Rossini avesse potuto tollerare il passaggio repentino da momenti di grandiosità sonora a situazioni così prive di spessore musicale come il *Recitativo* sostenuto da un cembalino amplificato». Con questa versione autentica il *Recitativo secco* assume un peso sonoro ed una consequenzialità col discorso drammatico generale dell'opera di perfetto equilibrio strutturale.

A questo punto si rende necessaria una precisazione di importanza storica fondamentale: il violoncello, fin dalla sua origine, fu uno strumento non monodico come in genere si crede, ma sostanzialmente polifonico e con la vocazione alla realizzazione estemporanea del *basso continuo*. La documentazione storica al proposito sarebbe vastissima fin dal secondo Seicento e proprio in ambiente bolognese dove Petronio Franceschini, Domenico Gabrielli e Giuseppe Jacchini - solo per citare i violoncellisti-compositori più noti nel creare la letteratura solistica per lo strumento - hanno lasciato inequivocabili testimonianze. Senza risalire a tempi così remoti, la pratica di primo Ottocento di suonare il violoncello per "accordi" e più precisamente di considerare il nobile strumento ad arco come indispensabile realizzatore di *armonie*, ci è documentata, sul piano pratico, da un essenziale trattatello: Bernardo Zaccagna, Professore di violoncello a Padova, *Metodo pratico per violoncello di accordi [...]*, seconda edizione, Firenze e Bologna, presso la ditta Cipriani e C. (senza data, ma 1810 ca.).

In esso l'oscuro professionista veneto insegna moti cadenzati, scale armonizzate e modulazioni a tre e a quattro suoni eseguiti contemporaneamente in maniera accordale. Tale pratica, peraltro riportata dai trattatisti dello strumento soprattutto stranieri, consentiva al "violoncellista al cembalo" di leggere la parte *numerata* del basso e realizzarvi estemporaneamente le armonie attraverso l'accordo in conformità e di concerto con le stesse armonie che improvvisava il maestro "al cembalo" mentre il "contrabbasso al cembalo" teneva il fondamento dell'accordo toccando la nota più bassa. Ecco come, secondo Zaccagna, il violoncello realizzava una *cadenza* in do maggiore:



Leggiamo cosa scrive al proposito uno dei più colti violoncellisti del secondo Ottocento. Al capitolo dedicato al «Modo d'accompagnare il recitativo» così si esprime Guglielmo Quarenghi:

Il recitativo si distingue in Istrumentale (od obbligato) ed in Parlante. Istrumentale quando il cantante viene accompagnato dal Quartetto d'archi oppure da tutta l'orchestra, Parlante, viene accompagnato dal solo Violoncello e Basso al Cembalo e tali si chiamano perché ancora al principio del presente secolo prendevano posto nelle orchestre accanto al maestro compositore, o concertatore dell'opera, il quale teneva innanzi a sé un cembalo per accompagnare i Recitativi Parlanti che gran parte occupavano nelle parti zioni delle opere serie e buffe. In seguito i Recitativi Parlanti non si usavano che in quest'ultime e fu allora che si affidò l'accompagnamento al solo Violoncello e Contrabbasso al Cembalo.

Ora anche quest'uso è posto in dimenticanza, ma siccome ancora oggi si vuole riudire qualche capolavoro di antica data, così è necessario si dica qualcosa sul modo di accompagnare il Recitativo Parlante. L'obbligo di chi accompagna il Recitativo parlante è quello di tenere nell'intonazione il cantante, ciò che si ottiene armonizzando le note del basso a seconda dei sovrapposti numeri [...].¹

Fra le varie raccomandazioni, spicca quella di:

Non disturbate il cantante con abbellimenti di scalettine né altri ghirigori, e solamente se esso esce d'intonazione richiamatelo con quelle note che riterete opportune. Gli accordi dateli con i "rivolti" indicati dal maestro, lo che deve pur dirsi ai contrabbassi che in generale usano far sentire il fondamentale. Accompagnate dolcemente e scegliete sempre le note caratteristiche dell'accordo. Infine non siate un padrone che vuol dominare il cantante, ma un amico che lo sussidi.

Ecco come il Quarenghi, che era stato allievo del Merighi (violoncellista "al cembalo" alla Scala nel periodo di Rossini) e a sua volta primo violoncello al teatro milanese e al Conservatorio, tramanda la tradizione improvvisativa del suonare "per accordi" nel Recitativo rossiniano:

molto piano, ma bensì in un modo, che sia a proposito, e giusto coll'avvertire di anticipare la botta solamente nelle passate di tuono [modulazioni] affinché il cantante sul momento possa regolarsi, fuori di questo deve essere la botta sempre dopo la parola, giacché altrimenti l'uditorio perderebbe ne' recitativi l'ultima sillaba.

Da osservarsi è pure, che vi sono de' *Cembalisti*, e *Violoncelli*, i quali amano suonando i recitativi di preambolizzare, e sfioleggiare, cosa questa insoffribile quanto mai si può dire, e che convien proibirla col precettar loro di dover dar esattamente le sole armonie co' suoi giusti accordi unitamente al *Contrabasso*, e nulla di più.

Anche sulla topografia nella disposizione dei tre strumenti in orchestra per accompagnare il *Recitativo*, lo Scaramelli è assai preciso e la sua raccomandazione trova esatta corrispondenza con le piante orchestrali dei teatri La Fenice di Venezia nei primi anni del XIX secolo e del San Carlo di Napoli verso il 1815; due teatri nei quali Rossini, come è noto, lavorò assiduamente.

[...] vicino a lui [il primo violino] alla sinistra sarà il posto del Cembalo per stresso [traverso] come volgarmente si dice, alla dritta di questo sarà il violoncello ed alla sinistra il primo contrabbasso.

Ad evitare interpretazioni poco precise nel modo di realizzare gli accordi con l'arco sul cello, ci sembra di fondamentale importanza un illuminante capitolo del celebre virtuoso e trattatista tedesco Justus Johann Dotzauer (1783-1860) il quale nel suo *Metodo di violoncello* del 1832 (tradotto in italiano nel 1838 a cura di Vincenzo Merighi [1795-1849] primo violoncello alla Scala e docente al Conservatorio di Milano) così si esprime a proposito del Recitativo:

Siccome nelle buone opere il Recitativo cammina sempre in armonia col carattere del cantante che è in scena, colla situazione in cui si trova e colla qualità della sua voce; così bisogna: 1) proporzionare la forza del suono all'effetto, non servendo l'accompagnamento che a sostenere ed abbellire il canto e non a guastarlo e a coprirlo; 2) non ripetere l'accordo se non quando cambia armonia; 3) accompagnare con semplicità senza abbellimenti e gruppetti.

Il vero accompagnamento è sempre utile alla cosa, e se in alcuni *riempitivi* è permesso di collocarvi qualche tratto di canto, questo debb'essere in modo che abbiano a intendersi le note dell'accordo; 4) l'accordo debb'essere senza arpeggi, ed in generale in questa maniera:



Una terza, una sesta, ed anche un unisono ben collocati, valgono meglio di quelle quantità di note che talvolta vi si sostituiscono.

Modello ideale e quasi base di appoggio alla lezione del Dotzauer, sembra essere stato il celebre, ma ai nostri giorni non sufficientemente noto, *Méthode de Violoncelle et de Basse d'Accompagnement* redatto per ordine della direzione del Conservatorio di Parigi da un gruppo di musicisti composto dal celebre violinista Pierre-Marie-François Baillot (1771-1842), Jean-Henri Levasseur (1764-1826) celebre violoncellista, allievo di Cupis e Duport e docente di violoncello al Conservatorio parigino, il compositore Charles-Simon Catel (1773-1830) e l'altro violoncellista, anch'egli docente al *Conservatoire* Charles-Nicolas Baudiot (1773-1849) e stampato a Parigi nel 1805.

Riportiamo per intero il breve capitolo dedicato all'argomentazione con i relativi esempi musicali.

Accompagnement du Récitatif

Pour bien accompagner le Récitatif, il faut avoir une connaissance parfaite de l'harmonie et du Violoncelle, être familiarisé avec les accords chiffrés et les pratiquer sans peine. Cet art est la perfection du talent parce qu'il suppose toutes les connaissances acquises pour y parvenir, et de plus l'intelligence nécessaire pour en faire l'application.

L'accompagnateur qui n'est pas sûr de la manière de sauver ses dissonances, ou de faire avec précision entendre au chanteur s'il doit faire una cadence parfaite ou interrompue, qui ne sait pas éviter les rencontres des quintes et des octaves dans ses accords risque d'égarer la voix et ne peut manquer de produire l'effet le plus désagréable.

Comme dans les bons ouvrages le Récitatif a toujours une marche bien ordonnée et qui tient au caractère de celui qui est en scène, à la situation où il se trouve, et à la nature de sa voix, il faut: 1) proportionner la force du son à l'effet principal comme on l'a déjà recommandé plus haut; (voyés article Nuances) l'accompagnement n'est que pour soutenir et embellir le chant et non pour le gêner et le couvrir; 2) ne répéter l'accord que lorsque l'harmonie change; 3) accompagner simplement, sans broderies, sans roulades. Le véritable accompagnement va toujours au bien de

la chose, et si dans de certains vides on se permet de placer quelques traits de chant, il faut que ce soit en faisant entendre les notes de l'accord. 4) On doit frapper l'accord sans arpèges et en général de cette manière.



Une tierce, une sixte, ou même un unisson bien placés valent mieux que cette quantité de notes qu'on y substitue quelquefois. Il ne faut rien qui puisse distraire l'oreille du sujet principal, car l'attention s'affaiblit en se partageant, et le récitatif simple n'est pas comme le récitatif obligé, où l'orchestre doit produire un effet général; pour peindre telle ou telle situation, il ne faut que soutenir une simple déclamation cadencée qui tient le milieu entre le chant et la parole.

Voici quelques exemples de la manière de pratiquer sur le Violoncelle les accords chiffrés. L'usage enseignera le rest.

Ecco due bellissimi esempi di realizzazione violoncellistica, senza dubbio di mano di Levasseur e Baudiot, i quali a loro volta li avevano appresi dai loro maestri Cupis e Duport. Il primo è per un dramma serio italiano dove è impiegata una tecnica accordale più intensa e sostenuta.

Basso generale

Realizzazione del violoncello per accordi

Nell'esempio successivo, tratto da *La Serva Padrona* di Pergolesi, l'intervento del violoncello è più leggero e brillante, quasi in controtempo con l'accento delle parole. Questa scelta ci aiuta a sottolineare la diversità stilistica fra dramma serio e intermezzo buffo.

Or che fatto ti sei della mia par - te u-sa vesponi ogni arte, se l'inganno ha il suo effetto,

se del Padrone io giungo ad esser sposa, tu da me chiedi e a - vrai; di casa tu sarai

il secondo padrone, io tel pro-metto Io crederei, che la mia serva adesso, anzi per meglio

dir, la mia Padrona

Non meno interessante è ciò che il celebre contrabbassista e didatta Isaia Billè nel suo *Nuovo Metodo per Contrabbasso* (Ricordi, Milano, 1922) ci raccomanda su tale argomento:

Del Recitativo nelle opere antiche

Nelle opere di Cimarosa, Paisiello, Mozart, Mercadante, Rossini, etc., trovansi dei brani in cui l'artista invece di cantare declama in tono di musica; ed allora il 1° Contrabbasso ("al Cembalo" come anticamente si chiamava) e il 1° Violoncello, in certi momenti voluti per la modulazione danno un accordo, il primo toccando la nota fondamentale e l'altro le rimanenti, per completamento dell'accordo.

*Da Isaia Billè -
Esempio di pratica del contrabbasso e violoncello per accordi nell'accompagnamento del Recitativo secco. Nel rigo inferiore dell'esempio musicale, le notine con la gamba in giù sono del contrabbasso, quelle con la gamba in su sono del violoncello.*

Il barbiere di Siviglia - recitativo ultimo

recitativo

Bartolo

Figaro

Violoncello e Contrabbasso

In - som - ma i - o ho tutti i tortil... Eh pur troppo è co -

Bartolo

Basilio

- sì Ma tu briccone tu pur tradirmi, e far da testimonio! Ah! Don Bar - to - lo

Bartolo

mi-o, quel signor Conte certe ragioni ha in tasca cer-ti argomenti a cui non si risponde. Ed io

be - stia so - len - ne per me-glio assi-cu - rare il matri - monio por- tai vi - a la

Figaro

sca - la dal bal-co-ne. Ecco che fu un'uttil preca - zio - ne.

Con un contributo storico di così ampio e indiscutibile apporto di testimonianze originali, il fin qui troppo bistrattato *Recitativo secco* potrà essere ricostruito con quelle caratteristiche che aveva all'epoca di Rossini. Potremo così assaporare con tutte le sue caratteristiche originarie una civiltà di teatro in musica che il nostro primo Novecento e soprattutto la cultura del verismo avevano fatto di tutto per farci dimenticare.

Adriano Cavicchi

¹ G. Quarenghi, *Trattato di violoncello* [...], Milano, Ricordi, 1876, pag. 331 e ss.

² G. Scaramelli, *Saggio sopra i doveri di un primo violino direttore d'orchestra*, Trieste, G. Weiss, 1811.

Towards an authentic performance practice in Rossini's secco recitative

All seventeenth and eighteenth century operas, up to Verdi's Un giorno di Regno and even later, made use of a conventional technique for accompanying "secco" recitative that was never written down. This practice, fully documented in violoncello methods and text-books published in Germany, France and Italy, fell into disuse somewhere about the 'seventies of the nineteenth century. In 1874 George Bernard Shaw refers to it in one of his earliest criticisms of music in London but soon afterwards this great performing tradition was abandoned. This was caused on the one hand by the niggardliness of impresarios and the small number of operas remaining in the repertory that contained any recitativo secco (in effect, only Il barbiere and Il matrimonio segreto), and on the other hand by the Germanic taste that has always (even these days) tried to reduce Italian opera, and Mozart in particular, to a kind of Singspiel (or German musical play), turning the highly singable recitatives of Don Giovanni into a semi-whispered babble accompanied by a discreet dose of rickety harpsichord, itself an anachronism, sometimes helped out by a little amplification. We know for certain that from about 1775 all the leading Italian and foreign theatres used a fortepiano to accompany the "secco" recitatives; this instrument, invented by Bartolomeo Cristofori and perfected by the Austrians, was supported by a 'cello, which elaborated the figured bass of the harmony with improvised chords, whilst the double-bass enriched the harmonic spectrum by sounding the harmonic bass an octave lower. In order to restore this indispensable component part of Italian opera in a worthy and authentic manner, we have returned to the age-old and long-forgotten practices in our realizations of the basso continuo (the largely unwritten accompaniment to recitative); this is absolutely indispensable to the correct performance of Rossini's operas. Rossini himself was an imaginative virtuoso at the fortepiano and thoroughly versed in the art of extemporizing an accompaniment to recitative; in London he was lucky enough to be able to play with the greatest virtuosos in this genre: Domenico Dragonetti, the Paganini of the

double-bass, and the 'cellist Robert Lindley. This newly rediscovered texture of sound and harmony (fortepiano, 'cello and double-bass) has re-established a balance in sound textures that verismo had swept aside in its cyclonic progress. In this way we can restore the original and particular balance in continuity between a recitative and the succeeding orchestrally accompanied number, which Rossini often links together. This resurrected technique has been used for more than ten years now in the Rossini operas performed at the Rossini Opera Festival in Pesaro, and has been universally welcomed by conductors, musicologists, critics and stage directors. Amongst the last-mentioned, I am happy to recall the opinion of the late and much lamented director Jean-Pierre Ponnelle, who said à propos of a revival of *L'Italiana in Algeri* at the Florence May Festival: «I had always asked myself why a genius like Rossini could ever have tolerated the sudden change from moments of harmonic grandeur to passages so thin in musical quality as recitative accompanied only by a poor, amplified harpsichord». Performed as originally intended, the "secco" recitative takes on its due importance in weight of sound and harmonizes with the perfect structural balance of the dramatic outlines of the work as a whole.

At this point it is necessary to stress a point of fundamental historical importance: the 'cello, from the beginning of its history, was not meant to be a monodic instrument, as most people believe, but rather, essentially polyphonic, and one of its functions was the extemporaneous realization of the basso continuo.

There exists an enormous amount of historical documentation to this effect from the second part of the seventeenth century onwards, especially in Bologna where Petronio Franceschini, Domenico Gabrielli and Giuseppe Jacchini - to quote only those 'cellist-composers most remembered for having built up a solo repertoire for the instrument - have left perfectly unambiguous evidence. Without our having to go so far back in time, we can find practical examples of the early nineteenth-century methods of playing chords on the 'cello and, especially, of treating this noble string instrument as an indispensable supplier of harmonies, in an invaluable little treatise: Bernardo Zaccagna, 'cello professor at Padua, *Metodo pratico per violoncello di accordi [...]*, Seconda edizione, Firenze e Bologna, presso la ditta Cipriani e C. (no date, but c. 1810).

In this work the forgotten musician from the Veneto teaches cadential movements, harmonized scales and modulations in thirds and fourths performed together as chords. This practice, referred to moreover by other writers on the instrument, especially abroad, allowed the violoncellista al cembalo (the 'cellist associated with

the keyboard player) to read the figured bass part and improvise the chords which would harmonize with those played by the maestro al cembalo (the keyboard player), whilst the contrabbasso al cembalo (the double-bass associated with the keyboard player) reinforced the fundamental of the harmony by playing the lowest note. Here is Zaccagna's example of how the 'cello should realize a C major cadence:



Let us now read what one of the wisest 'cellists of the second part of the nineteenth century has to say on the subject. Guglielmo Quarenghi, in his chapter dedicated to «The correct manner of accompanying recitative», has this to say:

Recitative is divided into Istrumentale or obbligato (orchestrally accompanied recitative) and Parlante (secco recitative). It is called Istrumentale when the singer is accompanied by string quartet or by the whole orchestra, and Parlante when accompanied only by the Violoncello al Cembalo and the Basso al Cembalo, which are so called because at the beginning of the present century they still took their place in the orchestra beside the composer-conductor; or the conductor of the opera, who sat at a cembalo and accompanied the Recitativi Parlanti which made up such a large part of the score of serious and comic operas. Later on the use of Recitativo Parlante was limited to comic operas and it was then that their accompaniment was entrusted to the 'cello and double-bass alone.

Today this usage has fallen out of fashion, but since even today we occasionally like to hear again some masterpiece of the old school, it is necessary to say something about the way to accompany Recitativo Parlante. The players who accompany Recitative Parlante are entrusted with the task of helping the singers to keep in tune, which is done by harmonizing the bass line according to the numbers written above it [...]¹

Amongst other things, the reader is advised:

Do not put the singer off by adding embellishments in the form of little scales and other twiddly bits, and only when the singer strays off the pitch should you play whatever notes you feel necessary to guide him back. Divide the chords as the maestro tells you; he must also instruct the double-bass in the effect required, which is usually to sustain the lowest note.

Accompany quietly and always choose the characteristic notes of the chords. And finally, remember that you are not a master seeking to dominate the singer, but a friend upon whom he can lean.

This is how Quarenghi, who had been a pupil of Merighi (Violoncellista al cembalo at La Scala in Rossini's day) and in his turn first 'cello at La Scala and at the Conservatory, hands down the tradition of improvising the chords to accompany a Rossinian recitative:

FIGARO

Parte cantante

Violoncello

Modo d'accompagnare

Contrabbasso e fortepiano

Basso cifrato

**Guglielmo
Quarenghi,
Esempio
di recitativo
realizzato
per accordi
del violoncello.**

From the practical example given by Quarenghi with the chords completely written out for the 'cello, we can see that it amounts to a reinforcement of the cembalo chords. Finally, there exists an interesting and little known piece of documentation about the practice of accompanying recitative in the excellent booklet Saggio sopra i doveri di un primo violino direttore d'orchestra by the Venetian violinist Giuseppe Scaramelli,² in which, besides illuminating and important hints on the composition and formation of the orchestral players and their positioning and rehearsal, we can also find

instructions of fundamental importance about the accompanying of recitative. This is particularly important for at least two reasons: the date of publication, 1811, only two years before the advent of Tancredi; and the area of the author's cultural background, i.e. Venice.

His advice about how to perform the recitative accompaniments seems to us both wise and useful:

If in some theatre the conductor should find that the Violoncello al cembalo and the Contrabasso al cembalo do not have the necessary experience in accompanying, he will do well to ensure that, in the recitatives, they do not strike the chords, as we say, either too broadly or too crisply, either too loudly or too softly, but rather in a sensible manner, trying rather to anticipate the attack only in those passages in which the key modulates, in order to help the singer; otherwise the chord should always be struck after the last word, so that the audience does not lose the last syllable of the text.

We might also observe that there are some cembalo players and some 'cellists who delight in embroidering when they play recitative, both before and after the words, and this is quite insufferable and should be forbidden; they should be ordered to play simply the correct harmonies together with the chords played on the double-bass, and nothing more.

Scaramelli is also quite precise about the exact placing of the three instruments in the orchestra to accompany the recitative, and his recommendations are confirmed by the seating plans of the orchestra at the Teatro La Fenice of Venice in the early years of the nineteenth century and at the San Carlo, Naples in about 1815; as is well-known, Rossini worked regularly in both these theatres.

Near to him (the first violin) on the left the cembalo must be placed, diagonally; the 'cello will be on the right of this and the first double-bass on the left.

In order to avoid vague generalizations on the correct way to bow the chords on the 'cello, I think it is essential to quote an illuminating chapter written by the famous German virtuoso and theoretician Justus Johann Dotzauer (1783-1860), who in his Metodo di violoncello of 1832 (translated into Italian in 1838 by Vincenzo Merighi, 1795-1849, first 'cello at La Scala and teacher at the Milan Conservatory) has this to say about recitative:

Since, in the best operas, recitative always develops

in harmony with the character played by the singer, with the situation in the plot and with the quality of the singer's voice, it is necessary: 1) to suit the volume of sound to the occasion, as the accompaniment merely serves to support and enrich the singing rather than to spoil it or drown it out; 2) not to repeat the chord except when the harmony changes; 3) to accompany simply without embellishments and gruppetti.

True accompaniment is that which usefully carries out its purpose, and if, in certain places where the accompaniment is exposed, the players are allowed to echo the singers, this must be done in such a way that the basic notes of the chord are plainly audible; 4) the chord must be played without arpeggios, generally speaking in the following manner:



A third, a sixth, and even a unison, if they are tastefully played, are worth far more than the profusion of notes that you sometimes hear instead.

The perfect model, and it seems the source of Dotzauer's lesson would appear to have been the famous, but nowadays insufficiently known Méthode de Violoncelle et de basse d'Accompagnement drawn up under the aegis of the Paris Conservatoire by a group of musicians including the famous violinist Pierre-Marie-François Baillot (1771-1842), Jean-Henri Levasseur (1764-1826), a famous 'cellist, pupil of Cupis and Duport and himself professor of 'cello at the Paris Conservatoire, the composer Charles-Simon Catel (1773-1830) and another 'cellist, also teaching at the Conservatoire, Charles-Nicolas Baudiot (1773-1849), and published in Paris in 1805.

I shall quote in full the short chapter dedicated to this matter together with the relative musical examples. (translator's note: readers will find the original French text in the Italian version of Prof. Cavicchi's article).

How to accompany recitative

In order to accompany recitative correctly, one must have a thorough knowledge of harmony and of the 'cello, and have plenty of experience in realizing a figured bass. This art is the highest test of talent, because it not only calls for all the knowledge and skills that you may have acquired to be able to understand it perfectly, but also the necessary intelligence to put it into practice.

An accompanist who is not sure of how to avoid dissonance, or who cannot make the singer clearly understand whether he is to make a perfect or an interrupted cadence, or who cannot avoid playing parallel fifths and octaves in his chords, risks putting the singer off the pitch and can scarcely avoid making a most disagreeable effect.

Since, in the best works, Recitative always develops in harmony with the character played by the singer, with the situation in the plot and with the quality of the singer's voice, it is necessary: 1) to suit the volume of sound to the occasion as we have already stressed above (see the chapter on Nuances); the accompaniment merely serves to support and embellish the singing rather than to spoil it or drown it out; 2) not to repeat the chord except when the harmony changes; 3) to accompany simply, without embroideries, without roulades. Correct accompaniment always usefully fulfils its purpose, and if in certain places where the accompaniment is exposed the players are allowed to play more in the style of the singers, this must be done in such a way that the basic notes of the chord are plainly audible; 4) the chord must be played without arpeggios, and generally speaking in the following manner:



A third, a sixth, or even a unison, if they are tastefully played, are worth far more than the profusion of notes you sometimes hear instead. Nothing should be allowed to distract the ear from the principal subject, for the attention would wander in the effort to follow it, and "secco" recitative is not like accompanied recitative, in which the orchestra must make an overwhelming effect: to properly depict the various situations, all that is necessary is to sustain a simple, rhythmical declamation that falls half-way between song and speech.

Here are some examples of the correct way to execute figured basses on the 'cello. Practice will teach you all the rest.

Here are two very fine examples of how to realize a figured bass on the 'cello, undoubtedly written by Levasseur and Baudiot (who, in their turn, must have learned them from their teachers Cupis and Duport. The first is from an Italian Opera Seria and makes use of a more intensely sustained chordal technique:

Ec-co-ti giun-ta al - fin don-na infe-li-ce a quel fa-ta-le i-

sta-nte che te-co per-di il ge-ni-tor l'a-man-te

Basso generale

Realizzazione del violoncello per accordi

In the following example, taken from Pergolesi's La Serva padrona, the 'cello part is lighter and more brilliant, almost on the off-beat where the words are concerned. These contrasts help us to stress the stylistic difference between full-length serious opera and the short intermezzo buffo:

Or che fatto ti sei della mia par - te u-sa vesponi ogni arte, se l'inganno ha il suo effetto

se del Padrone io giungo ad esser sposa, tu da me chiedi e a - vrai; di casa tu sarai

il secondo padrone, io tel pro-metto Io crederei, che la mia serva adesso, anzi per meglio

dir, la mia Padrona

*Of equal interest is the advice of the famous double-bass player and teacher Isaia Billè in his *Nuovo Metodo per Contrabbasso* (Ricordi, Milan 1922), on the matter under discussion:*

On Recitative in the old operas

In the operas of Cimarosa, Paisiello, Mozart, Mercadante, Rossini etc. we find passages in which, instead of singing out, the singer declaims words in musical tone; and here the first double-bass (referred to as Contrabbasso al cembalo in the old days) and the first 'cello, at certain points where the change of harmony dictates, sound a chord, the former playing the lowest note and the latter the other notes to complete the chord.

From Isaia Billè: an example of how the double-bass and 'cello play the chords in the accompaniment to "secco" recitative. In the lower line of the musical example, the notes placed with their stems downwards are played by the bass, those with the stems upwards by the 'cello.

Il barbiere di Siviglia - recitativo ultimo

recitativo

Bartolo Figaro

In - som - ma I - o ho tutti i torti... Eh pur troppo è co -

Violoncello e Contrabbasso

Bartolo Basilio

- al Ma tu briccone tu pur tradirmi, e far da testimonio! Ah! Don Bar - to - lo

Bartolo

mi-o, quel signor Conte certe ragioni ha in tasca cer-ti argomenti a cui non si risponde. Ed lo

be - stia so - len - ne per me-glio assi-cu - rare il matri - monio por-tai vi - a la

Figaro

sca - la dal balco-ne. Ecco che fu un'inutil precau - zio - ne.

With the support of historical documentation drawn from so many indisputably valid sources, Recitativo secco, until lately so badly treated, may once more be restored to the style of performance that it enjoyed in Rossini's day. In this way we may once more fully appreciate, complete with all its original characteristics, a highly cultivated form of musical theatre that early twentieth-century Italian taste had done its best to make us forget.

Adriano Cavicchi

Translation by Michael Aspinall

¹ G. Quarenghi, *Trattato di violoncello* [...], Milano, Ricordi, 1876, pag. 331 et seq.

² G. Scaramelli, *Saggio sopra i doveri di un primo violino direttore d'orchestra*, Trieste, G. Weiss, 1811.



Agosto 1987: Jean-Pierre Ponelle durante le prove de *L'occasione fa il ladro* all'Auditorium Pedrotti di Pésaro.

Schema musicale dell'opera

-
- N. 1 Sinfonia e Introduzione** «Frema il cielo il nembo irato»
(Parmenione, Martino, Alberto)
Recitativo dopo l'Introduzione «Grato conforto è l'incontrar per viaggio»
-
- N. 2 Aria Parmenione** «Che sorte, che accidente»
(Parmenione, Martino)
Recitativo dopo l'Aria «Non lo permetto» «Il mio dover» «Scusate»
-
- N. 3 Cavatina Berenice** «Vicino è il momento»
Recitativo dopo la Cavatina «Sposarsi ad un, che non s'è mai veduto»
-
- N. 4 Quintetto** «Quel gentil, quel vago oggetto»
(Berenice, Ernestina, Alberto, Eusebio, Parmenione)
Recitativo dopo il Quintetto «Non so più cosa far. Cauto m'impone»
-
- N. 5 Aria Alberto** «D'ogni più sacro impegno»
(Alberto)
Recitativo dopo l'Aria «Quei fermi accenti, quel sicuro aspetto»
-
- N. 6 Duetto** «Voi la sposa!» «Appunto io stessa»
(Berenice, Parmenione)
Recitativo dopo il Duetto «Qui non c'è scampo» «Qui parlar bisogna»
-
- N. 7 Aria Martino** «Il mio padrone è un uomo»
(Martino)
Recitativo dopo l'Aria «Senti, aspetta, ove vai?» «Se fosse vero»
-
- N. 8 Aria Berenice** «Voi la sposa pretendete»
(Berenice, Parmenione, Alberto)
Recitativo dopo l'Aria «Fermatevi» «Che c'è?» «L'impegno preso»
-
- N. 9 Finale** «Quello, ch'io fui, ritorno»
(Berenice, Ernestina, Alberto, Eusebio, Parmenione, Martino)
-

Libretto

secondo l'Edizione critica
edita dalla Fondazione Rossini di Pesaro,
in collaborazione con Casa Ricordi, Milano
a cura di Giovanni Carli Ballola,
Patricia B. Brauner, Philip Gossett



Frontespizio dello spartito per canto e piano de *L'occasione fa il ladro*. Milano, Ricordi. (Napoli, Collezione S. Ragni).

Scena prima

Sala in un albergo di campagna, che introduce in diverse stanze numerate. Notte oscura e tempestosa.

Don Parmenione, che mangia e beve ad una tavola rusticamente imbandita, e rischiarata da un lucerniere: Martino seduto in disparte, che approfitta dei di lui avanzi, malgrado lo spavento che soffre al fragore dei tuoni, ed al chiarore dei lampi.

Parmenione

Frema in cielo il nembo irato,
Scoppi il tuono, e fischì il vento:
Che qui placido, e contento
Io mi voglio ristorar.
Quanto è dolce il mar turbato
Dalle sponde il contemplar! (*tuono*)

Martino (*si spaventa*)

Ah saette maledette,
Deh lasciatemi mangiar!

Parmenione

Cos'è stato?

Martino

Eh niente, niente.

Parmenione

Ma tu tremi.

Martino

Ah! No signore.

Parmenione

Tieni, e mangia allegramente.

Martino

Tante grazie... (*tuono*) Oimè, che orrore!
(*lascia cadere il piatto ricevuto dal padrone, e vuol fuggire*)

Parmenione

Senti, olà!

Martino (*si ferma*)

Che comandate?

Parmenione

Dove vai?

Martino

Non m'arrestate.

Parmenione

Scaccia, bestia, il tuo timore.

Martino

Non vi posso contentar.

Parmenione

Cosa fai là sciocco in piè?

Siedi qui vicino a me.

Se anche vedi il ciel cascar.

Mangia, bevi, e non badar.

Martino

Voi morir mi fate affè.

O seduto, o stando in piè.

Par che debba il ciel cascar.

Come posso non tremar?

(Parmenione sforza il suo servo a sedere vicino a lui, facendolo tacere e mangiare, per quanto è possibile, tranquillamente)

Scena seconda

Il Conte Alberto, accompagnato da un domestico, il quale dopo aver gettato la valigia del padrone a canto a quella di Parmenione, si addormenta sopra una panca, e detti.

Alberto

Il tuo rigore insano,

Fiero destin, sospendi:

Quel Dio d'amore offendi,

Che scorta mia si fa.

Tu gli elementi invano

A danno mio fomenti;

Di te, degli elementi

Amor trionferà. (*tuono e lampo*)

Martino *(cade con la sedia)*

Misericordia!.. Aiuto!

Alberto

Chi è là?

Parmenione

Siam noi.

Alberto

Chi siete?

Parmenione

Dal tempo trattenuto
Qui un forestier vedete.

Alberto

E la cagion medesima
Me pur condotto ha qua.

Martino

E chi sa quando il Diavolo
Da qui ci porterà!

Parmenione

Dunque facciamo un brindisi
Con questo vin perfetto.

Alberto

L'amico invito accetto
Di vostra urbanità.

(stando in piedi empiono i bicchieri, mentre timoroso Martino sta in disparte osservandoli)

Parmenione, Alberto

Viva Bacco il Dio del vino,
Viva il sesso femminile!
Che al piacer ogn'alma desta,
Che fa i cori giubilar:
E anche in mezzo alla tempesta
Sa i perigli disprezzar.

Martino

Che terribile destino
A tai pazzi star vicino!
Riscaldata han già la testa,
Non san più cos'han da far;
Ma già un fulmine la festa
Viene or ora a terminar.

(toccano i bicchieri, e li vuotano, poi si rimettono a sedere)

Alberto

Grato conforto è l'incontrar per viaggio
Un passaggier cortese!

Parmenione

Il fortunato

In caso tal son'io.

Alberto

Bene obbligato.

Se v'aggrada, possiamo
A Napoli recarci in compagnia.

Parmenione

Quella, signor, non è la strada mia.

Martino

Come!

Parmenione

A che c'entri tu?

Alberto

Me ne dispiace;

Perché in paese ignoto
Fra tanta oscurità può facilmente
L'un per l'altro cammin prendere in fallo,
Chi solo, come me, viaggia a cavallo.

Parmenione

Essere deve l'affar di gran premura,
Che a Napoli vi chiama.

Alberto

Un matrimonio.

Parmenione

Bravo!

Alberto

Certo.

Parmenione

La sposa

Voi conoscete?

Alberto

Oibò. Molto impaziente
Sono anzi di vederla, e giacchè parmi,
Che la tempesta omai sia per finire,
Con vostra permission voglio partire.

Parmenione

Come v'aggrada.

Martino

E noi?

Parmenione

Taci.

Alberto

Su presto

La valigia riprendi, andiam, che ho fretta.

Vi ringrazio di nuovo, e vi saluto.

Parmenione

Mille felicità.

Alberto

Molto tenuto.

(Alberto scuote il suo servo, che non ben desto ancora, prende senza avvedersi la valigia dell'altro forestiere per quella del suo padrone, e lentamente con lui s'allontana)

Scena terza

Parmenione, Martino.

Martino

E noi qui che facciam?

Parmenione

Noi partiremo.

Martino

Per Napoli?

Parmenione

Si sa.

Martino

Ma perché dire

Di non volerci andar, perché con l'altro

Uniti non ci siam?

Parmenione

Perché non voglio

Far sapere ad ognuno i fatti miei,

Perché soffrir non posso

D'andar con chi può farmi i conti addosso.

Martino

Sarà bene così.

Parmenione

Paghiamo il conto,

E poi si vada.

(va per aprire la valigia, dove tiene il denaro)

Martino

A meraviglia.

Parmenione

Oh bella!

(si sforza inutilmente d'aprir la valigia)

Martino

Cos'è?

Parmenione

Per tua indolenza il forestiere
Con la valigia sua cambiò la mia.

Martino

Credo che un mal per voi questo non sia.

Parmenione

Che dici?

Martino

Eh, c'intendiam.

Parmenione

Presto, va...

Martino

Dove?

Parmenione

Le mie carte... il denaro... il passaporto...
Corri...

Martino

Ma dove mai?

Parmenione

Corri a cercarlo.

Martino

Nel suo galoppo, al buio ove trovarlo?

Parmenione

Ma intanto?...

Martino

Intanto approfittar bisogna
Del favor della sorte.

Parmenione

E vuoi?...

Martino

Lasciate
Ch'ei sia l'indagator di tal scoperta.

Parmenione

Cosa fai?

Martino

Cosa faccio? Eccola aperta.
(spezza il lucchetto, strappa la catena, ed apre la valigia)

Parmenione

Oh che ribaldo!

Martino

Zitto: ecco una borsa.

Parmenione

Lascia star...

Martino

Quante gioie! Oh oh! un ritratto.

Parmenione

Mostralo.

Martino

Che vi par?

Parmenione

Che bella cosa!

Martino

Chi diavolo sarà?

Parmenione

Quest'è la sposa.

Martino

Buono! Qui c'è un grand'abito da gala.

Parmenione

Oh che vaga e gentil fisionomia!

Martino

Che fina biancheria!

Parmenione

M'incanta.

Martino

Un passaporto...

Parmenione (*lo prende*)

Un passaporto!

Martino

Certo: e molte cambiali. Io ve l'ho detto,
Che non vi pentirete.

Parmenione

Oh che bel colpo!

Più resistere non posso.

Martino

Ebben?...

Parmenione

Sì faccia.

Martino

Come!

Parmenione

Riponi presto entro ogni cosa.

Martino

E volete?...

Parmenione

Per me voglio la sposa.

Che sorte, che accidente,
Che sbaglio fortunato!
Amor mi vuol beato,
Ed io ringrazio amor.
Martino, allegramente!
Andiamo a farci onor.

Martino

Ma come?...

Parmenione

Che scioccone!
Non sai capir?

Martino

Che cosa?

Parmenione

Osserva che boccone,
Che pasta deliziosa
Consolerà il mio cor.

Martino

Piuttosto d'un bastone
Vi toccherà il favor.

Parmenione

Che bestia, che buffone.
Che ignobile timor!
D'arrogarsi un nome finto
Veramente il passo è ardito,
E può mettermi in procinto
Di mangiare il pan pentito:
Ma se l'oro all'altro io rendo,
Se rinunzio a ogn'altro effetto.
L'interesse non offendo,
Non pregiudico l'onor.
E poi questo bel visetto
Fa scusabile ogni error.

Martino

Ebben Don Parmenione?..

Parmenione

Io sono il Conte Alberto.

Martino

Alberto voi?

Parmenione

Si certo.
È questo il passaporto
Che mi conduce in porto,
È questo il gran ricapito
Che ha sottoscritto amor.

Martino

Ma per pietà...

Parmenione

Finiscila:
Non odo i tuoi consigli,
Non curo più perigli:
Amore briconcello
M'ha colto nel cervello:
E questa cara immagine
Mi pizzica, mi stuzzica.
In petto mi fa crescere
Dall'allegrezza il cor.

(Martino ripone tutti gli effetti nella valigia, e portando-la seco, segue il padrone, che pieno d'entusiasmo lo ha preceduto)

Scena quarta

Grand'atrio terreno in casa della Marchesa elegantemente addobbato, con ampio verone di prospetto, che mette nel giardino, e con varie porte laterali, che introducono ai rispettivi loro appartamenti.

Don Eusebio, Ernestina, Servi.

Eusebio

Non lo permetto.

Ernestina

Il mio dover...

Eusebio

Scusate:

Dell'urbano trattar so la maniera.

Ernestina

Ma in questa casa io son per cameriera.

Eusebio

Il caso vostro esige
Rispetto e compassione, e mia nipote
Sua compagna vi chiama, e non sua serva.

Ernestina

So che molta bontà per me conserva,
Ma in circostanze tali...

Eusebio

È ver, si tratta
D'un spozalizio in grande;
E lo sposo da noi splendidamente
Oggi si accoglierà.

Ernestina

Dunque...

Eusebio

Per questo

In uffizi servili il vostro grado
Non dovete abbassar; che se vi piace
Manifestar per noi qualche premura,
Agli altri il comandar sia vostra cura.

Ernestina

Ebben, permetterete?

Eusebio

Anzi: a voi, presto

Attenti i cenni suoi tutti ascoltate,
E quanto essa dirà, fate, e disfate. *(parte)*

Ernestina

Eppur del mio destino
Non mi posso lagnar, se in mezzo a tante
Mie sciagure infinite...
Basta, non ci pensiam: voi mi seguite.
(parte con i Servi)

Scena quinta

Berenice, indi Ernestina, e detta.

Berenice

Vicino è il momento
Che sposa sarò.
Eppure contento
Il core non ho.
Il solito ardire
Non trovo più in me.
Mi sento languire,
Né intendo perché.
Ma dal timore oppressa
La mia ragion non resti:
Arbitra di se stessa
L'anima mia si desti;
E ceda solo ai palpiti
D'un corrisposto amor.

Sposarsi ad un che non s'è mai veduto,
Senza saper, se brutto o bello ei sia,
Mi sembra una pazzia;
Ma un certo non so che se in lui non trovo,
Che col mio modo di pensar combina...
Oh, te appunto io volea, cara Ernestina!

Ernestina
Comandate.

Berenice
Io per te non ho comandi.

Ernestina
Ma almen...

Berenice
Già sai, che al figlio d'un suo amico
Il mio buon genitor pria di morire
Destinò la mia man.

Ernestina
Lo intesi a dire.

Berenice
E sai, che dopo i viaggi suoi lontani
Questo sposo a me ignoto
Oggi qui giungerà?

Ernestina
Ciò pur m'è noto.

Berenice
Nell'incertezza ch'ei mi piaccia, e ch'io
A lui possa piacer, mia dolce amica,
Ho bisogno di te.

Ernestina
Parlate.

Berenice
Io voglio
Cambiar teco di nome.

Ernestina
In qual maniera?

Berenice
Diventando tu sposa, io cameriera.

Ernestina
Che dirà vostro zio?

Berenice
Con noi d'accordo
Seconderà il progetto.

Ernestina

E qual motivo
V'induce?..

Berenice

E che, non lo conosci ancora?
Di noi due vò scoprìr chi l'innamora.

Ernestina

Pensate...

Berenice

Ho già pensato

Ernestina

Un tal pretesto

Berenice

Tu pensa a compiacermi, io penso al resto.

Scena sesta

Parmenione in abito da gala, e Martino.

Parmenione

Eccomi al gran cimento.

Martino

Aiuto!

Parmenione

Cosa fai?

Martino

Tremo all'aspetto
Della tempesta, che per noi s'imbruna.

Parmenione

Eh, bisogna arrischiar, per far fortuna.

Martino

Ma se...

Parmenione

Taci, ubbidisci, e fà, che ognuno
Sia dell'arrivo mio tosto informato.

Martino

Già non guarisce mai, chi pazzo è nato. (*parte*)

Parmenione

L'unico dubbio mio sta nel sapere,
Se sono il preceduto, o il precedente,
Ma d'ogni inconveniente
Mi trarran questi fogli: e giacché a tutto
Son pronto a rinunziar, fuorché alla sposa,
Non sarà il fallo mio poi sì gran cosa.
Chi mai s'avanza? È dessa... oh che portento!
Fatti onor Parmenione, il primo omaggio
Si vada a tributarle.

Scena settima

Ernestina, e Parmenione

Ernestina

(Alma coraggio!)

Parmenione

Quel gentil, quel vago oggetto
Che a voi sposo il ciel destina.
Tutto foco s'avvicina
Alla cara sua metà.

Ernestina

Io m'inchino con rispetto
Alla vostra civiltà

Parmenione

(Non s'accorda col ritratto.)

Ernestina

(È bizzarro, ma grazioso.)

Parmenione

(Eh non serve! il colpo è fatto.)

Ernestina

(S'egli fosse almen mio sposo.)

Ernestina, Parmenione

(Ma non parla?.. Cosa fa?..)

Parmenione

Marchesina!

Ernestina

Mio Contino!

Parmenione

Io son qui.

Ernestina

Qui sono anch'io.

Parmenione

Posso?...

Ernestina

Andiamo da mio zio
Che al vedervi esulterà.

Parmenione

Con voi sono, a voi m'arrendo
Lucidissima mia stella!
Qual s'arrende il pulcinella
A chi muovere lo fa.

Ernestina

(Più lo guardo, più m'accendo
A quel garbo, a tanto brio.)
Andiam presto da mio zio
Che al vedervi esulterà.
(partono)

Scena ottava

Alberto e Berenice da parti opposte incontrandosi.

Alberto

Se non m'inganna il core
Coi palpiti, ch'io provo,
Quella beltà in voi trovo,
Che sposa mia sarà.

Berenice

Degna d'un tanto onore
No, mio signor, non sono;
Altra l'illustre dono
Di vostra man godrà.

Alberto

Come?..

Berenice

Vi ho detto il vero.

Alberto

Dunque?..

Berenice

In error voi siete.

Alberto

Ma voi?..

Berenice

Non conto un zero.

Alberto

La sposa mia?..

Berenice

Vedrete.

Alberto

Mi sembra un'impossibile.

Berenice

Vero vi sembrerà.

Alberto

Oh sventurato errore,
Oh perdita affannosa!
Perché non è mia sposa
Questa gentil beltà?

Berenice

Oh generoso amore,
Oh mio destin beato!
Sposo di lui più grato
L'alma bramar non sa.

Scena nona

Eusebio, e detti, indi Parmenione con Ernestina

Eusebio

Dov'è questo sposo?

Berenice

È qui per l'appunto.

Eusebio

Oh siete alfin giunto!

Alberto

Vi son servitor.

Parmenione

Dov'è questo zio?

Ernestina

È lì, nol vedete?

Parmenione

Oh alfin permettete...

Eusebio

Chi siete signor?

Parmenione

Io son Don Alberto
Or vostro parente.

Berenice

Voi proprio?

Parmenione

Si certo.

Alberto

Ed io?..

Parmenione

Non so niente.

Berenice, Eusebio, Ernestina

Che strana sorpresa,
Che caso inaudito!
Chi è il vero marito.
Chi è mai l'impostor?

Alberto, Parmenione

Ravviso il rivale,
Conosco l'imbroglia;
Ma ardito esser voglio,
Qui vano è il timor.

Eusebio

Orsù, spiegatevi.

Alberto, Parmenione

Cosa ho da dire?

Berenice

Legittimatevi.

Ernestina

Fate sentire...

Alberto

Io son lo sposo.

Parmenione

Quello son'io.

Eusebio

Le prove io voglio perchè son zio.

Parmenione

Le prove? Subito: eccole qua.

Alberto

Le prove? Oh perfida temerità!

Eusebio

Tutto va in regola.

Parmenione

Mi son spiegato.

Berenice, Ernestina (*a Alberto*)

Voi state mutolo.

Alberto

Sono ingannato.

Parmenione

Non gli credete, non gli badate;
Queste son frottole male inventate,
Ch'io son lo sposo provato è già.

Eusebio

Dunque lasciateci in libertà.

Alberto

La mia valigia, gli effetti miei
Prima tu rendere, vile, mi dei,
E poi del resto si parlerà.

Eusebio

Dunque lasciateci in libertà.

Alberto

Spoglia quell'abito.

Parmenione

Meglio parlate.

Eusebio

Questa è una cabala.

Parmenione

Non v'alterate.

Eusebio

Posso...

Parmenione

Tacete.

Alberto

Voglio...

Parmenione

Finite.

Eusebio

Sono...

Parmenione

Cedete.

Alberto

Sento...

Parmenione

Partite.

Berenice, Ernestina

Ma via calmatevi per carità.

Tutti

Di tanto equivoco, di tal disordine
Nel cupo, orribile, confuso vortice
Urta, precipita, s'avvolge, rotola,
Perduto il cervello per aria va.
Ma ti dissimuli, che senza strepito
Già tutto in seguito si scoprirà.

Scena decima*Martino, poi Eusebio.***Martino**

Non so più cosa far. Cauto m'impone
Il timor del bastone
D'evitar chi si sia: vuol l'appetito
Che ad incontrar qualche pagnotta io vada:
Onde trovando, o non trovando alcuno,
Bastonato morir devo, o digiuno.

Eusebio

Voi chi siete?

Martino

(Ecco il caso.)

Eusebio

Ebben?

Martino

Signore!...

Io sono il servitore...

Eusebio

Del forestiero?

Martino

Appunto.

Eusebio

E qui che fate?

Martino

Io! Niente.

Eusebio

Dunque andate.

Martino

Vorrei...

Eusebio

Non serve il replicar.

Martino

Ma almeno...

Eusebio

Andate dico.

Martino

E dove?

Eusebio

Oh che insensato!

In cucina a mangiar.

Martino

(Ripiglio fiato.)

(partono)

Scena undicesima

Ernestina, indi Alberto.

Ernestina

Oh qual destino è il mio! Perdo un ingrato
Che mi sedusse: a vagheggiarmi un nuovo
Amante arriva, e questi...

Alberto

Oh alfin vi trovo!

Ernestina

Che cercate, signor?

Alberto

Ragione io cerco

Dell'insulto sofferto.

Ernestina

E sostenete ancor?..

Alberto

D'essere Alberto.

Ernestina

Il vostro ardir...

Alberto

È quell'ardir, che nasce

Dal vero onor. Da un impostor tradito,

Dall'apparenza condannato io sono;

Ma il dritto mio, lo sbaglio vostro in breve

Risarcito sarà.

Ernestina

Qualunque dritto

Meco, signor, voi richiamate invano,

Che vostra esser non può mai questa mano.

Alberto

Voi pur dunque il mio danno
I torti vostri agli altrui torti unite?
Se un preventivo, e fortunato affetto
Occupi il vostro cor, approvo, e lodo
Sì bella ingenuità: ma se v'induce
Un'error tanto ingiusto ad insultarmi,
Trovar la via saprò di vendicarmi.

D'ogni più sacro impegno
Sciolta pur sia la fede,
Amor da voi non chiede,
Chi amor per voi non ha.
Pera, chi vuol costringere
D'un cor la libertà.
Ma se un sospetto indegno
Di soverchiarmi intende,
Quel generoso sdegno,
Che il mio decoro accende,
Dalla ragione armato,
Dal vero onor guidato,
Un vano ardir confondere,
E impallidir farà.

(parte)

Ernestina

Quei fermi accenti, quel sicuro aspetto
Nel mirar, nel sentire,
Impossibile par, ch'abbia a mentire.

Scena dodicesima

Berenice, indi Parmenione.

Berenice

Per conoscer l'inganno, un espediente
Chi m'insegna a trovar? Ho un gran sospetto,
Che questo sposo un temerario sia.
Un basso avventuriere;
Ma il vero come mai si può sapere?

Parmenione

(Fino adesso va ben.)

Berenice

(Voglio provarmi.)

Parmenione

Oh! Chi vedo?

Berenice (*inchinandosi*)

Signor!...

Parmenione

Brava, ragazza:

Tu mi piaci.

Berenice

Davver?

Parmenione

Certo: e se trovo

In te condotta, e abilità discreta,

Della mia protezione

Forse ti onorerò.

Berenice

(Che mascalzone!)

Parmenione

Cosa?

Berenice

Troppo favore.

Parmenione

Io già ho fissato,

Dopo il mio spotalizio,

Di tener varie donne al mio servizio;

Onde...

Berenice

Dopo?

Parmenione

Si sa.

Berenice

Badate bene

A quel proverbio, che facendo il conto

Senza l'oste, talvolta

Si va a rischio di farlo un'altra volta.

Parmenione

Olà! Men confidenza: e se ti preme

Di stare in questa casa,

Bada di non mi far mai la dottora,

O ch'io...

Berenice

Signor! Non siete sposo ancora.

Parmenione

Se no 'l son, lo sarò.

Berenice

Ci son dei dubbi.

Parmenione

Quai dubbi?

Berenice

Che appianar prima dovete,
E poi ci parlerem.

Parmenione

Come! In tal guisa
Una vil serva in faccia mia favella,
E non trema?

Berenice

Sbagliate: io non son quella.

Parmenione

E chi sei dunque?

Berenice

Io sono un farfarello,
Che girar fa 'l cervello,
A chi non ha giudizio.

Parmenione

Orsù! T'accheta,
Lasciami.

Berenice

Io son...

Parmenione

Via dillo, in tua malora.

Berenice

Io sono...

Parmenione

Una servaccia ardimentosa.

Berenice

Oh! Tutt'altro, signore: io son la sposa.

Parmenione

Voi la sposa!

Berenice

Appunto io stessa.

Parmenione

Ma quell'altra?

Berenice

È mia sorella.

Parmenione

(Se ciò è ver, l'ho fatta bella.)

Berenice

(S'incomincia a imbarazzar.)

Parmenione

D'un parlar sì stravagante
Non son molto persuaso;
Pur se quella siete a caso,
Il mio sbaglio è da scusar.

Berenice

Per un vero, e gran birbante
Presso ognun qui voi passate:
Ma il contrario se provate;
Anch'io so, quel ch'ho da far.

Parmenione

Le mie lettere...

Berenice

Ho vedute.

Parmenione

I ricapiti?..

Berenice

Li ho letti.

Parmenione

Quai son dunque i miei difetti?

Berenice

Or vi voglio esaminar.
Il padre vostro si porta bene?

Parmenione

Egli sanissimo è sempre stato.

Berenice

Ma se ci ha scritto, ch'era ammalato?

Parmenione

Egli ha voluto così scherzar.

Berenice

Come si chiama vostra sorella?

Parmenione

Ha un brutto nome, detta è Pandora.

Berenice

Nelle sue lettere si scrive Aurora.

Parmenione

Io la più giovine volli indicar.

Berenice

E del processo che nuove avete?

Parmenione

Il tribunale ci dà ragione.

Berenice

Ma qual'è il punto della questione?

Parmenione

Non so spiegarvelo, lungo è l'affar.

Berenice (*tra se*)

Non c'è più equivoco, mi trovo a segno,
Scoperto è il perfido vile impostore.
Un foco, un impeto mi sento in core.
Non so la collera dissimular.

Parmenione (*tra se*)

Sempre più critico divien l'impegno,
D'un passo simile quasi mi pento:
Un certo brivido al cor mi sento,
Ma forza e spirito convien mostrar.

Berenice

E così continuo mio?

Parmenione

Cosa far per voi poss'io?

Berenice

Mi saluti il genitore.

Parmenione

Lo farò con tutto il core.

Berenice

E la cara sua sorella?

Parmenione

Sempre è buona quanto bella.

Berenice

Guadagnato è già il processo?

Parmenione

Così almen mi fu promesso.

Berenice

Dunque tutto va a dovere?

Parmenione

Tutto va, come ha d'andar.

Berenice

Ah uomo petulante,
Incomodo, arrogante!
Cessate di mentire,
Scoperto è il vostro ardire:
Voi siete un impostore,
Un vile avventuriere,
E queste le maniere
Non sono di trattar.
Per forza, o per amore
Da qui dovrete andar.

Parmenione

Ragazza impertinente,
Ridicola, imprudente!
A te non rendo conti,
Da te non voglio affronti:
Io sono un uom d'onore,
Un cavalier son io,
So dire il fatto mio,
So il modo di trattar.
Per forza, o per amore
Mi voglio vendicar.

Scena tredicesima*Eusebio, Ernestina, e Martino.***Eusebio**

Qui non c'è scampo.

Ernestina

Qui parlar bisogna.

Martino

Cosa ho da far?

Eusebio

La verità ci spiega.

MartinoLa verità! Ma come mai, signore,
Pretenderla si può da un servitore?**Ernestina**

Meno pretesti.

EusebioIl tuo padron vogliamo
Conoscere da te.**Martino**

Vorrei...

Ernestina

Palesa

Il suo nome.

Martino

Mi spiace...

Eusebio

Il suo casato...

Martino

V'assicuro...

Ernestina

Il suo stato...

Eusebio

Quel che fa.

Ernestina

Quel che pensa.

Martino

E voi bramate?...

Ernestina

Tutto scoprir da te.

Martino

Dunque ascoltate.

Il mio padrone è un uomo,
Ognun che il vede il sa:
Rassembra un galantuomo,
E forse tal sarà.
Vecchio non è, né giovine,
Né brutto, né avvenente,
Non è un villan, né un principe,
Né ricco, né indigente,
È in somma un di quegli esseri
Comuni in società.
Portato è per le femmine,
Gli piace il vino, e il gioco,
Amante è di far debiti,
Ma di pagarli poco.
Tutto censura e critica
Benché sia un ignorante.
Con tutti fa il sensibile
Ma di sé solo è amante.
Procura ognor di vivere
In pace e in sanità:
È in somma un di quegli esseri
Comuni in società.

(fugge)

Eusebio

Senti, aspetta, ove vai?

(lo insegue)

Ernestina

Se fosse vero,
Ciò che vero pur sembra, io spererei
Di vedere appagati i voti miei.
(parte)

Scena quattordicesima

Parmenione ed Alberto incontrandosi.

Alberto

Voi qui appunto io cercava.

Parmenione

Ed io correva
Giusto in traccia di voi.

Alberto

Dopo l'eccesso
Della vostra impostura
Non arrossite ancor?

Parmenione

Dopo d'avermi
Tolta la mia valigia
Mostrate tanto ardir?

Alberto

Dei cenci vostri
Io non ne so che far.

Parmenione

Io non mi curo
Delle vostre ricchezze.

Alberto

Ebben, sul fatto
Io le voglio.

Parmenione

Le avrete.
Quando gli effetti miei mi renderete.

Alberto

E il finto nome, il compromesso onore,
Gli ingiusti oltraggi, la mal tolta sposa
Chiedon riparo.

Parmenione

Oh questa è un'altra cosa!

Alberto

Resistete?

Parmenione

Si sa.

Alberto

Così a un par mio?...

Parmenione

Un mio pari risponde.

Alberto

Soffrir non so...

Parmenione

Ceder non posso...

Alberto

Io giuro

Che vi farò pentir.

Parmenione

Ed io protesto

Che non mi pentirò.

Scena quindicesima

Berenice e detti.

Berenice

Qual chiasso è questo!

Parmenione

Tu qui che vuoi?

Berenice

Più flemma.

Alberto

(Oh quanto è bella!)

Parmenione

Ebben, che cerchi?

Berenice

Se per mia disgrazia

Lo sposo foste voi, nulla io ricerco;

Ma se poi...

Alberto

Se la prova

Che lo sposo son io, fosse evidente?...

Berenice

Allora parlerei diversamente

Parmenione

Tanto meglio

Berenice

Eh, già so, ch'altra v'accende
Di me più vaga, e più gentil donzella.

Permenione

La tua padrona, e la mia sposa è quella.

Berenice

Bravo da ver.

Alberto

Dunque restiam d'accordo
Che se l'altra è la sposa, io ve la cedo,
E gli insulti sofferti a voi perdono.

Permenione

Ottimamente

Alberto

Ma del vero Alberto
Se il premio è questo, l'usurato nome,
I lesi dritti, l'onor mio tradito,
E questa man, che m'appartiene, io voglio.

Permenione

E così finirà qualunque imbroglio.

Berenice

Ma se incerti voi siete,
Quale la sposa sia, dubbia non meno
Del mio destin, dell'esser vostro io sono;
Né tai patti si fanno in presenza,
Prima di conseguir la mia licenza.

Voi la sposa pretendete,
Voi mi fate il cascamoto:
Ma, signori miei, chi siete,
Chi ha ragion di voi, chi ha torto?
Se l'intrigo mi sciogliete,
Qualche cosa nascerà.

Parmenione

Se voi sposa esser bramate,
Io non son più il conte Alberto.

Alberto

Se il mio cor non rifiutate,
Io vi sposo, ancorché incerto.

Berenice

Che parole inzuccherate,
Che obbligante ingenuità!

Deh non tradirmi amore
In sì fatal mistero!
Tu mi rischiara il vero
In tanta oscurità.

Parmenione, Alberto

Se siete un uom d'onore,
Io sono un uom sincero:
Si scopra prima il vero,
E poi si parlerà.

Berenice

E così, nessun favella?

Alberto

Mia vi voglio ad ogni costo.

Parmenione

Per me scelta ho l'altra bella.

Berenice

Vò saper la verità.

Alberto

Io v'ho detto.

Parmenione

Io v'ho risposto.

Alberto, Parmenione

Stabilito il patto è già.

Berenice

Io non soffro quest'oltraggio,
Chi voi siete io vò sapere:
D'ingannarmi chi ha coraggio,
Chi ha deciso di tacere,
Qui scoperto, smascherato,
Vilipeso resterà:
E d'un misero attentato
Tardi poi si pentirà.

(parte)

Alberto

Fermatevi.

Parmenione

Che c'è?

Alberto

L'impegno preso
Dovete mantener.

Parmenione

Son pronto

Alberto

Insieme
Verificar dobbiam, qual sia la sposa.

Parmenione

E poi, come si è detto...

Alberto

Il patto convenuto avrà l'effetto.

Scena sedicesima

Eusebio, Ernestina, indi Parmenione e detti.

Ernestina

Il suo trascorso alfine
Un capriccio sarà, non un delitto.

Eusebio

Ma se ancor non parlava il servitore,
Io parente sarei d'un impostore.

Ernestina

Non mi pare.

Eusebio

Perché?

Ernestina

Perché diretto
Egli aveva a me sola ogni desio.

Parmenione

Eccomi al vostro piè, bell'idol mio.

Ernestina

Lo sentite?

Eusebio

Oh! La burla
V'invito a terminar: già l'esser vostro
Più un mistero non è.

Parmenione

Se anche lo fosse
vengo io stesso a finire ogni questione,
E più Alberto non son, son Parmenione.

Ernestina

Voi Parmenion di Castelnuovo?

Parmenione

Appunto,
Del Conte Ernesto, or gravemente infermo,
L'amico io son, scelto a inseguir la sua
Fuggitiva sorella.

Ernestina

Voi trovata l'avete: ecco io son quella.

Parmenione

Voi!

Eusebio

Che sento?

Ernestina

Ah! Purtroppo io fui sedotta
Da un'alma scellerata
Che, vincer non potendo il mio rigore,
Sola qui mi lasciò!

Parmenione

Che traditore!

Eusebio

Or comprendo...

Parmenione

Non più: giacché m'è tolto
Di punir quell'indegno, all'onor vostro
Un riparo sarà forse non vano,
L'offerta ch'io vi fo della mia mano,

Quello, ch'io fui, ritorno,
Chiedo all'error perdono;
Se sposo vostro io sono,
Più che bramar non so.

Ernestina

D'un sì prezioso dono
L'offerta accetterò.

Eusebio

Ma chi sarà frattanto
Quell'altro forestiero?

Parmenione

Egli è lo sposo vero,
Già tutto io vi dirò.

Ernestina

Che bel momento è questo!

Parmenione

Che fortunato giorno!

Eusebio

Io sbalordito resto.

Parmenione, Ernestina

Io vostro/a ognor sarò.

A tre

A propagar si vada
L'inaspettato evento.
Del giubilo, che sento,
Ognuno a parte io vò.

Scena diciassettesima

Alberto, e Berenice

A due

Oh quanto son grate
Le pene in amore,
Se premio al dolore
È un tanto piacer!

Berenice

Fidarmi poss'io?

Alberto

E ancor stai dubbiosa?

Berenice

Tu sei dunque mio.

Alberto

Tu sei la mia sposa.

A due

Un tenero io provo
Tumulto nel petto.
A tanto diletto
Si perde il pensier.

Scena ultima

Martino, e detti, indi Eusebio con Ernestina e Parmenione.

Martino

Miei Signori, allegramente,
Ogn'imbroglio è accomodato.

Berenice

Cosa dici?

Alberto

Cosa è stato?

Martino

Ciò ch'è stato non val niente,
Buono è ciò che seguirà.

Alberto

Dunque?

Berenice

Parla...

Martino

Appunto or viene.
Chi più chiaro parlerà.

Eusebio

Ah nipote!

Ernestina

Amica mia!

Parmenione

Io son vostro servitore

Berenice

D'onde vien quest'allegria?

Alberto

D'onde mai tal buon umore?

Eusebio

Non vedete?

Ernestina

Non capite?

Parmenione

D'ascoltar se favorite,
Tutto noto si farà.
Voi padron mi avete eletto
Per un gioco della sorte
Delle vostre proprietà:
Io per esserlo in effetto,
Volli ancor, che la consorte
Diventasse mia metà:
E fu sol questo ritratto,
Che colpevole mi ha fatto
Di sì gran bestialità.

Berenice

Come mai?...

Alberto

Di mia sorella
Il ritratto è questo qua.
Alla sposa mia novella
Era in dono destinato.

Parmenione

Vidi anch'io d'aver sbagliato,
Ma allor tardi era di già.

Eusebio

Dunque?..

Parmenione

Invece ho ritrovato,
Ciò che appunto io ricercava.

Martino

Così amore ha qui pigliato
Due piccioni ad una fava.

Parmenione

Spero poi, che scuserete...

Berenice

Già scusato appien voi siete.

Ernestina

Io per me contenta sono.

Alberto

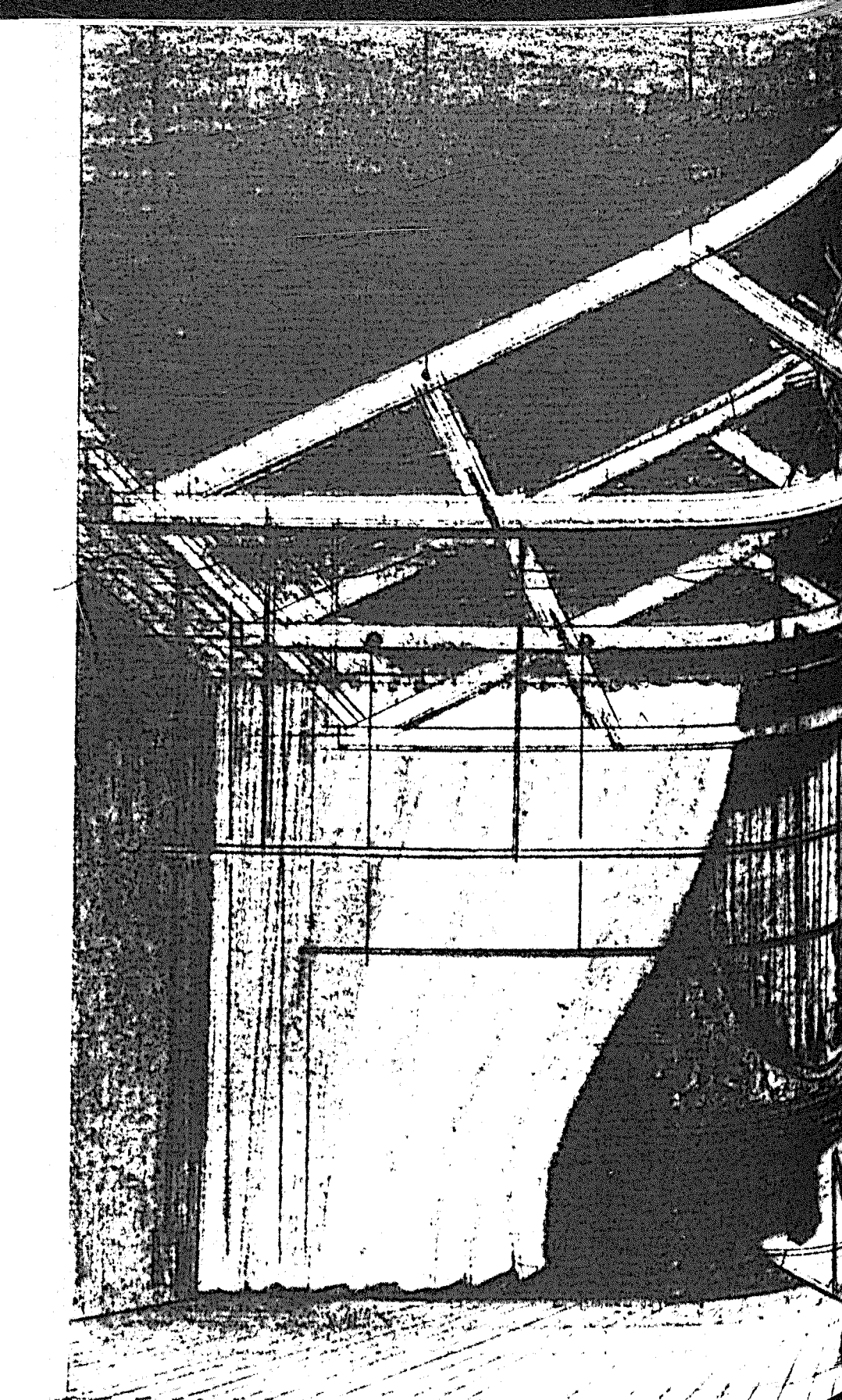
Io v'abbraccio, e vi perdono.

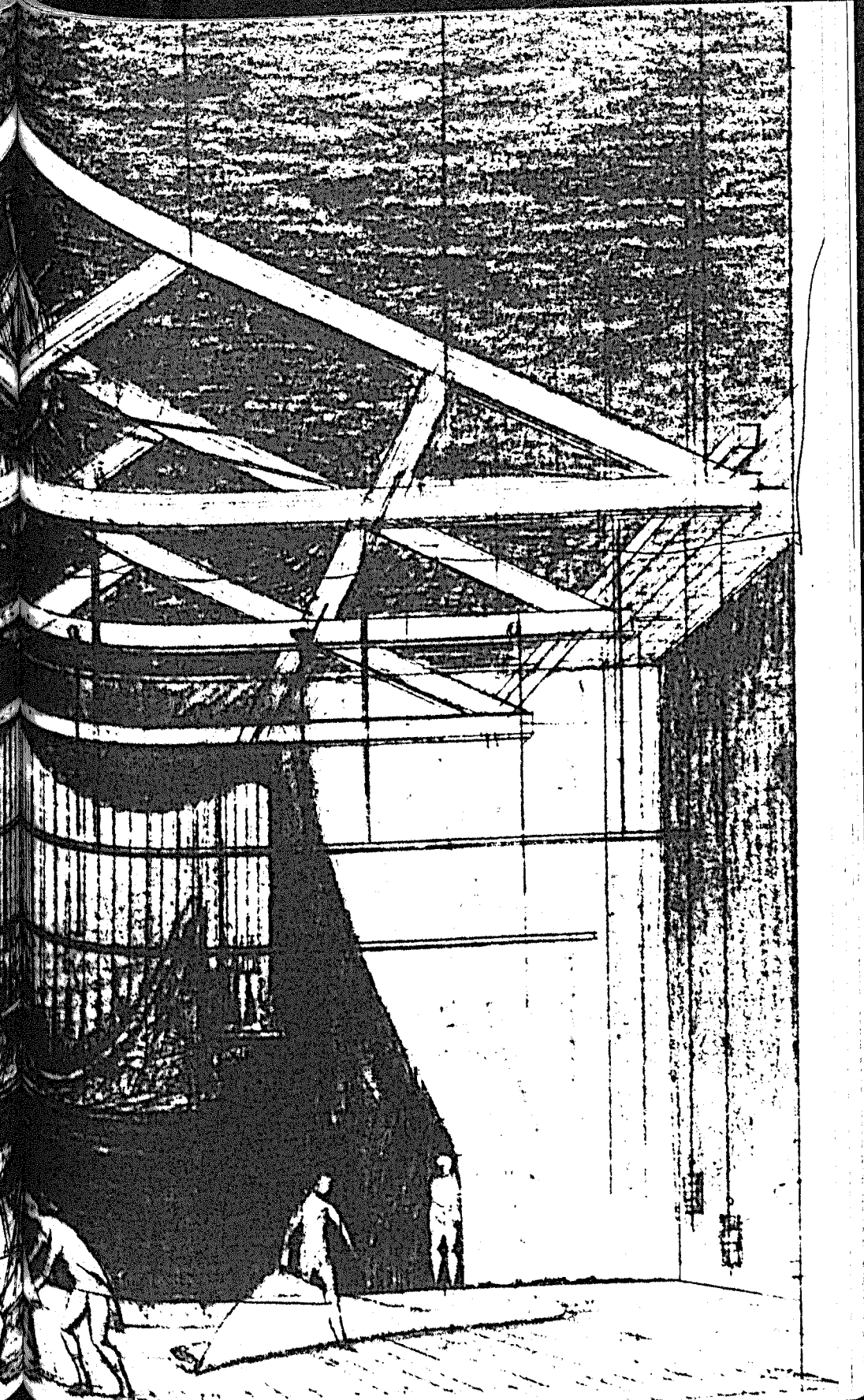
Eusebio

Ed un doppio matrimonio
La burletta finirà.

Tutti

D'un sì placido contento
Sia partecipe ogni core.
E costante il Dio d'amore
Renda il nostro giubilar:
E se a caso l'occasione
L'uom fa ladro diventar,
C'è talvolta una ragione
Che lo può legittimar.





Soggetto

In una notte di tempesta, trovano riparo nello stesso albergo di campagna Don Parmenione ed il Conte Alberto. Il primo è sulle tracce della sorella di un suo amico, fuggita con un seduttore. Il secondo è in viaggio per Napoli, dove vedrà per la prima volta la sua promessa sposa.

Nel riprendere la strada, il domestico del Conte Alberto porta via per errore la valigia di Don Parmenione. Rimasti soli, Parmenione e il suo servo Martino si accorgono dello scambio avvenuto. Martino, convinto che si possa approfittare del caso, forza la valigia. Essa contiene tra le altre cose il passaporto di Alberto ed il ritratto di una giovane, che incanta Parmenione. Ritenendo che si tratti della donna promessa ad Alberto, Parmenione decide di sostituirsi a lui per sposarla.

Fervono intanto i preparativi in casa della sposa, la marchesina Berenice. La giovane però non è serena: suo padre, prima di morire, l'ha destinata ad Alberto, ma lei non si risolverà a sposarlo se prima non sarà convinta dei propri sentimenti, e della sincerità di quello. Decide perciò di cambiare i propri panni con quelli di Ernestina, sua cameriera e confidente. Si vedrà così chi è che inamora veramente il Conte. Don Eusebio, zio e tutore di Berenice, asseconderà il piano.

Giunge Don Parmenione, nei panni del Conte Alberto, ed incontra Ernestina in quelli della marchesa. Alla giovane piace immediatamente colui che crede il promesso della sua padrona; e lui sembra ricambiarla, anche se non somiglia al ritratto. Giun-

ge intanto d'altra parte il vero Alberto, che s'imbatte in Berenice (in veste di cameriera). Anche loro si innamorano a prima vista, e mentre lei esulta in cuor suo per lo sposo destinato, egli si lagna tra sé che la sua sposa non sia questa, che ha suscitato in lui un sentimento tanto immediato.

Quando le due coppie si trovano in presenza di Don Eusebio, ne nasce una scena di gran confusione: non si sa chi dei due pretendenti dica il vero sulla propria identità, e Parmenione è favorito dal possesso del passaporto di Alberto.

Ma il cerchio inizia a stringersi. Alberto dichiara a Ernestina, che egli crede la sposa destinatagli, di essere disponibile a sciogliere ogni precedente vincolo se non c'è reciproco amore, e mostra così la propria sincerità d'animo. Parmenione intanto tratta con scostante sufficienza la cameriera Berenice; non sa poi se crederle quando questa dichiara d'essere la vera sposa, ed interrogato da lei cade più volte in errore mostrando di sapere ben poco sulla vita privata di Alberto. Martino intanto, imbarazzato dalle domande di Don Eusebio ed Ernestina sulla reale identità del proprio padrone, cerca di mantenersi sulle generali.

In presenza di Berenice, i due pretendenti giungono ad un confronto. Esso rivela, se non le loro identità, almeno i loro veri sentimenti: Parmenione ha scelto Ernestina, e se Berenice ricambia l'amore di Alberto, questi la sposerà che sia marchesa o meno.

Berenice rimane ugualmente infu-

Figurino di Jean-Pierre Ponnelle per il costume di Don Eusebio.

riata: vuol essere lei la padrona del suo destino e vuol sapere la verità. È infine lo stesso Parmenione che, di sua spontanea volontà, si presenta a Don Eusebio ed Ernestina col proprio vero nome: viene così fuori che proprio Ernestina è la fanciulla sulle cui tracce Parmenione si era messo in viaggio. L'uomo con cui era fuggita, l'aveva poi abbandonata non riuscendo a vincerne il «rigore». Parmenione le si offre in sposo, e lei accetta. Tutto va così al suo posto: Alberto può sposare Berenice, e perdonare Parmenione. Si scopre inoltre che fu un equivoco a fare di Parmenione un ladro: il ritratto nella valigia effigiava in realtà la sorella di Alberto, e questi lo stava portando in dono alla futura sposa.



DON EUSEBIO

Nelle pagine precedenti: bozzetto di Jean-Pierre Ponnelle per *L'occasione fa il ladro*, Pesaro 1987.

Story

On a stormy night, Don Parmenione and Count Alberto seek refuge in the same country inn. The former is hot on the heels of the sister of a friend of his, who has eloped with a seducer, whilst Count Alberto is on his way to Naples to meet his fiancée for the first time. When Count Alberto leaves the inn to resume his journey, his servant takes Don Parmenione's bag in mistake for his master's.

Left alone together, Parmenione and his servant, Martino, realize that this mistake has occurred. Martino, convinced that the circumstances authorize him to take advantage of the misunderstanding, forces open Count Alberto's bag. Amongst other things it contains Alberto's passport and the portrait of a young lady, with which Parmenione is enchanted. Deciding that it must be Alberto's fiancée, Parmenione resolves to impersonate Alberto and marry the girl himself.

At the house of the bride-to-be, the Marchesina Berenice, all is being made ready for the wedding. Berenice, however, is unhappy; her father had promised her in marriage to Alberto before his death, but she does not want to marry him until she is convinced that they really love one another. She therefore decides to change places with her maid and confidante Ernestina.

In this way the Count will be put to a test: with which young lady will he really fall in love? Don Eusebio, Berenice's uncle and guardian, will help her out in this scheme. Don Parmenione now arrives, dressed as

Count Alberto, and meets Ernestina dressed up as the Marchesina. She immediately takes a fancy to the man she supposes to be her mistress's fiancé, and he seems equally taken with her, even if she looks nothing like the portrait. Meanwhile the real Alberto arrives and meets Berenice dressed as her own maid. This young couple also fall in love at first sight, and whilst she is congratulating herself upon the husband who has been chosen for her, he secretly regrets that he is engaged to be married to someone else, rather than to the pleasing young lady who has aroused such feelings in him on the occasion of their first meeting.

When Don Eusebio and the two couples meet together a scene of great confusion breaks out; it is not at all clear which of the suitors is the authentic Count Alberto, though Parmenione has a distinct advantage in the possession of the Count's passport.

The plot thickens. Alberto tells his "fiancée", Ernestina, that he is prepared to break off their engagement if she does not really love him, and so he demonstrates that he is sincere. Parmenione, meanwhile, makes the mistake of being rude to the supposed maid, who is really Berenice; when she declares that she is the real bride-to-be, he does not know whether to believe her or not, and when she questions him he gets confused when talking about personal matters relating to Alberto. Then Martino, embarrassed by the questions that Don Eusebio and

Figurini di Jean-Pierre Ponnelle per i costumi del conte Alberto e di Ernestina.



Ernestina fire at him about his master's true identity, tries to confine his answers to vague generalities. The two suitors confront one another in Berenice's presence. The meeting reveals, if not the identities of the men, at least their true feelings: Parmenione has chosen Ernestina, and if Berenice returns Alberto love, he will marry her whether she be a marchesa or not.

Berenice wants to decide her own destiny, wants to know the truth, and is for the moment too angry to care for anything else. In the end it is Parmenione himself who, introducing himself to Don Eusebio and Ernestina, confesses his real name;

now it comes out that Ernestina is the very young lady whom Parmenione had set out to find and bring back home. The man she had eloped with abandoned her when he was unable to prevail upon her virtue. Parmenione offers her his hand, and is accepted. And so everything comes out right; Alberto can marry Berenice and forgive Parmenione. Furthermore it seems that the portrait in the bag was really a picture of Alberto's sister that he was taking as a present to his future bride, and so Parmenione had embarked on a career as a thief all through a complete misunderstanding.

Translation by **Michael Aspinall**

Argument

Par une nuit de tempête, Don Parmenione et le Comte Alberto trouvent refuge dans la même auberge de campagne. Le premier est sur les traces de la soeur d'un de ses amis, laquelle s'est enfuie avec un séducteur. Le second se rend à Naples où il verra pour la première fois sa fiancée.

En reprenant la route le valet du Comte Alberto emporte par erreur la valise de Don Parmenione. Restés seuls, Parmenione et Martino, son valet, s'aperçoivent de l'erreur. Martino, convaincu que l'on peut profiter du hasard, force la valise. Celle-ci contient entre autres choses le passeport d'Alberto et le portrait d'une jeune fille, qui fascine Parmenione.

Pensant qu'il s'agit de la fiancée d'Alberto, Parmenione décide de prendre sa place pour l'épouser.

On est en pleins préparatifs chez la future épouse, la marquise Berenice. Toutefois, la jeune fille n'est pas tranquille: son père, avant de mourir, l'a destinée à Alberto, mais elle ne se résoudra à l'épouser que si elle est sûre de ses propres sentiments et de la sincérité du jeune homme. Elle décide alors d'échanger ses vêtements avec ceux d'Ernestina, sa femme de chambre et sa confidente. On verra ainsi qui séduit vraiment le Comte. Don Eusebio, oncle et tuteur de Berenice, favorisera ce plan.

Don Parmenione arrive, à la place du Comte Alberto, et il rencontre Ernestina à la place de la marquise. Celui qu'elle croit être le fiancé de sa maîtresse plaît tout de suite à la jeune

Ernestina; quant à lui, il semble la payer de retour, même s'elle ne ressemble pas au portrait. D'un autre côté arrive le vrai Alberto qui rencontre Berenice (en qualité de femme de chambre). Eux aussi tombent amoureux à première vue, et pendant qu'elle se réjouit de l'époux qui lui est destiné, il se plaint que sa fiancée ne soit pas celle qui a suscité en lui un sentiment aussi immédiat. Lorsque les deux couples se trouvent en présence de Don Eusebio, il naît une grande confusion: on ne sait lequel des deux prétendants dit la vérité sur sa propre identité, et Parmenione est favorisé par le fait qu'il est en possession du passeport d'Alberto.

Mais le cercle commence à se refermer. Alberto déclare à Ernestina qu'il est disposé à la relever de la promesse précédente s'il n'y a pas un amour réciproque et démontre ainsi sa sincérité. Parmenione, pendant ce temps, traite avec une suffisance distante la femme de chambre Berenice; il ne sait pas s'il doit la croire lorsqu'elle déclare qu'elle est la vraie fiancée. D'autre part, il se trompe plusieurs fois en répondant aux questions de la jeune fille, montrant ainsi qu'il sait peu de choses sur la vie privée d'Alberto. Martino, embarrassé par les questions de Don Eusebio et d'Ernestina sur l'identité de son maître, cherche à rester dans le vague.

Une confrontation a lieu entre les deux prétendants, en présence de Berenice. Si cela ne révèle pas leur

Figurino di Jean-Pierre Ponnelle per il costume di Berenice.



BERENICE

JP

identità, du moins leurs vrais sentiments apparaissent: Parmenione a choisi Ernestina, et si Berenice aime Alberto, ce dernier l'épousera, qu'elle soit marquise ou non.

Berenice est quand même furieuse: elle veut être maîtresse de son destin et elle veut savoir la vérité. C'est Parmenione qui, de lui-même, se présente à Don Eusebio et à Ernestina sous son vrai nom: il s'ensuit qu'Ernestina est la jeune fille que Parmenione recherchait. L'homme

avec qui elle s'était enfuie, l'avait abandonnée car il n'avait pas réussi à vaincre sa "rigueur". Parmenione lui propose de l'épouser et elle accepte. Tout se met en place: Alberto peut épouser Berenice et pardonner à Parmenione. On découvre en outre que c'est une équivoque qui a fait de Parmenione un voleur: le portrait dans la valise était celui de la soeur d'Alberto, et ce dernier voulait l'offrir à sa fiancée.

Traduction de M. France Merger

Handlung

In einer Gewitternacht finden Don Parmenione und der Graf Alberto im gleichen Landgasthaus Unterkunft. Der erstere ist auf der Spur der Schwester seines Freundes, die mit einem Verführer geflohen ist. Der zweite ist auf dem Weg nach Neapel, wo er das erste Mal seine Braut sehen wird.

Bei der Abreise nimmt der Kammerdiener Don Parmeniones Martino versehentlich einen Koffer Graf Albertos mit, und die beiden bemerken den Irrtum erst später, als der Besitzer des Koffers schon fern ist. Martino öffnet den Koffer mit Gewalt, da er überzeugt ist, aus einem solchen Zufall Nutzen ziehen zu können. Der Koffer enthält unter anderem Graf Albertos Paß und das Portrait einer jungen Frau, das Parmenione bezaubert. In der Annahme, es handele sich um Albertos Braut, beschließt Parmenione sich als Alberto auszugeben, um sie an Albertos Stelle zu heiraten.

Währenddessen sind die Hochzeitsvorbereitungen im Hause der Braut, der Marchesina Berenice, in vollem Gange, allerdings ist die Braut nicht sehr zuversichtlich; sie kann sich nicht entschließen Alberto, den ihr ihr Vater kurz vor seinem Tod zum Gatten bestimmt hat, zu heiraten, ohne sich vorher von ihren eigenen Gefühlen bzw. von der Aufrichtigkeit Albertos überzeugt zu haben. Deshalb beschließt sie, mit ihrer engen Vertrauten und Dienerin Ernestina die Kleider zu tauschen; denn so könne man sehen, in wen der

Graf wirklich verliebt sei. Don Eusebio, der Onkel und Vormund Berenices, ist mit dem Plan einverstanden.

Don Parmenione kommt unter dem Namen des Grafen Alberto und trifft auf Ernestina in der Rolle der Marchesa. Die junge Frau entwickelt sofort alle Sympathien für den scheinbaren Bräutigam ihrer Herrin; dieser erwidert ihre Zuneigung, auch wenn sie keineswegs der Person auf dem Portrait im Koffer Graf Albertos gleicht. Inzwischen ist auch der echte Graf Alberto eingetroffen und begegnet Berenice in der Rolle einer Zofe. Auch sie verlieben sich auf den ersten Blick, und während Berenice im Stillen über den ihr bestimmten Bräutigam frohlockt, ist er betrübt, daß die vermeintliche Zofe, die auf einen Schlag so viele Gefühle in ihm geweckt hat, nicht seine zukünftige Braut sei.

In Gegenwart Don Eusebios entsteht daraufhin eine Situation allgemeiner Verwirrung, da man nicht weiß, wer der beiden Prätendenten, die Wahrheit sagt. Auf jeden Fall ist Parmenione im Vorteil, da er im Besitz des Passes Graf Albertos ist. Aber die Situation spitzt sich langsam zu, Alberto erklärt Ernestina in der Rolle der Braut Berenice, bereit zu sein, alle vorherigen Verpflichtungen zu lösen, sofern die Zuneigung nicht gegenseitig sei; so zeigt er seine wahre seelische Aufrichtigkeit. Parmenione behandelt indessen die vermeintliche Zofe Berenice mit anzüglichem

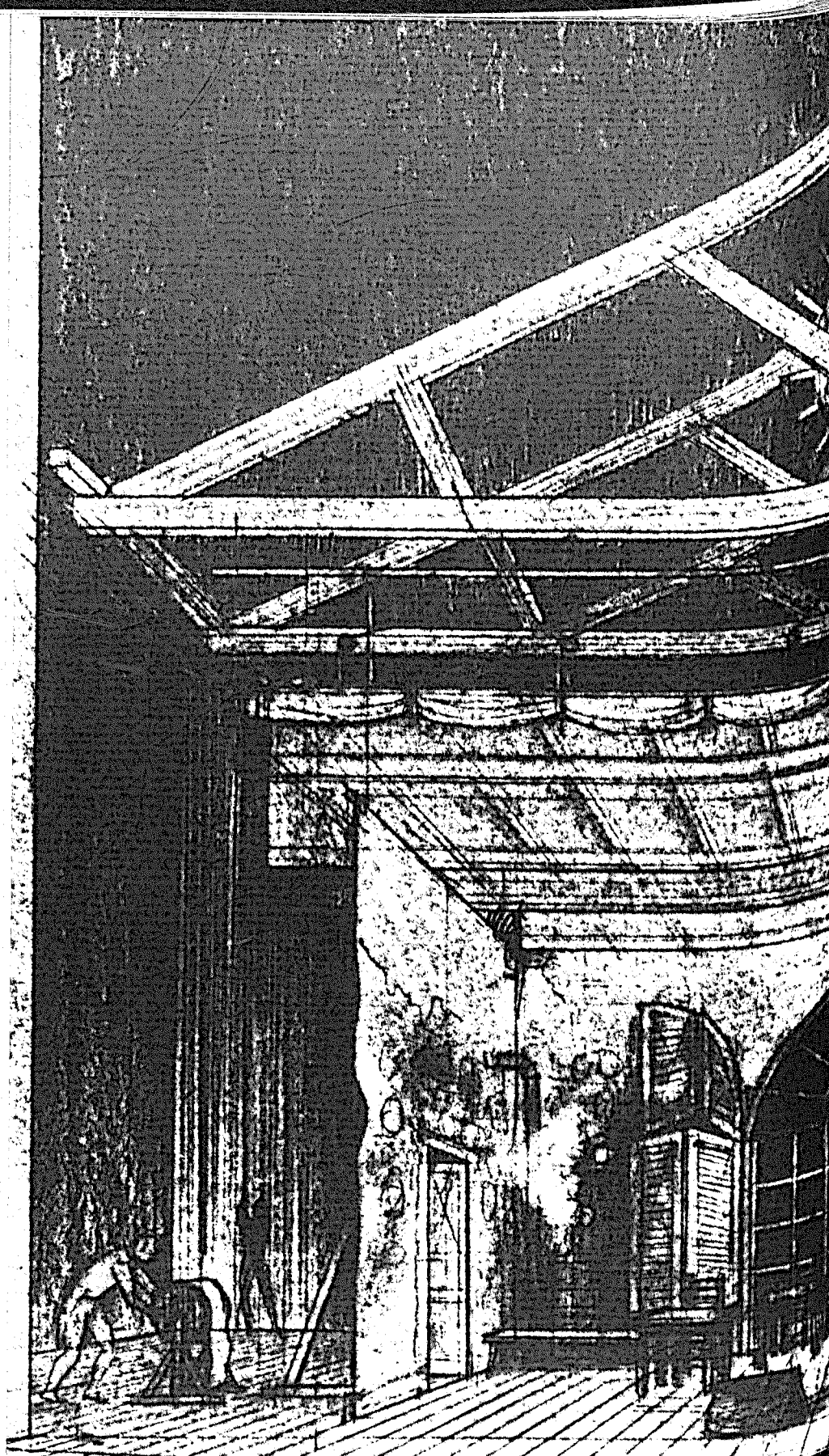
Nelle pagine seguenti: bozzetto di Jean-Pierre Ponnelle per *L'occasione fa il ladro*, Pesaro 1987.

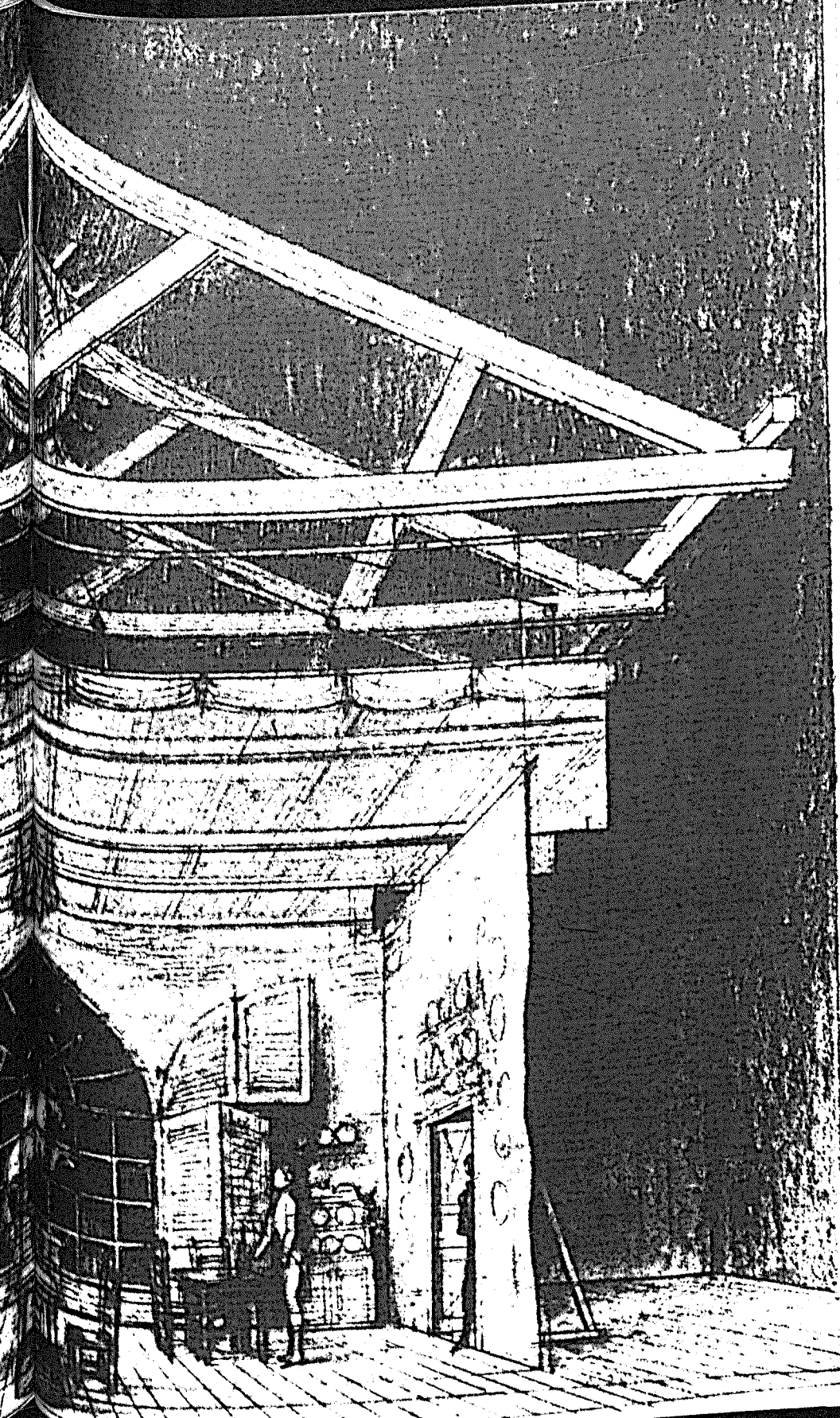
Dünkel. Auch weiß er nicht, ob er ihr glauben soll, als diese erklärt, die wahre Braut zu sein, und bei genaueren Nachfragen über Graf Albertos Privatleben ergibt es sich, daß er zu wenig davon weiß. Der Kammerdiener Martino gerät durch Don Eusebios und Ernestinas bohrende Fragen über die wahre Identität seines Herrn in Verlegenheit und versucht, sich mit Allgemeinplätzen aus der Situation zu retten. In Gegenwart Berenices kommt es zur Konfrontation der beiden Prätendenten, wodurch zwar nicht ihre Identität eindeutig geklärt wird, aber doch ihre eigentlichen Gefühle; Parmenione hat sich Ernestina zur Frau gewählt, und Alberto will Berenice heiraten, so sie seine Liebe erwidert, sei sie Marchesa oder nicht. Berenice bleibt nichtsdestotrotz empört, denn sie möchte ihre Geschicke selbst bestimmen und die Wahrheit wissen. Schließlich erklärt jedoch Parmenione, aus eigenem Antrieb Don Eusebio und Ernestina seine Identität; so gibt sich auch Ernestina als die Frau zu erkennen, wegen deren Parmenione diese Reise überhaupt unternommen hat. Der Mann, mit dem sie geflohen war, hatte sie nämlich verlassen, nachdem sich ihr Sittlichkeitsgefühl als unüberwindbar erwiesen hatte. So hält Parmenione um ihre Hand an, und sie willigt ein.

So findet alles ein gutes Ende: Alberto heiratet Berenice und verzeiht Parmenione. Außerdem klärt sich ein weiteres Mißverständnis: das Portrait

in Graf Albertos Koffer stellte nicht Berenice dar, sondern Graf Albertos Schwester, und er brachte es der zukünftigen Braut als Geschenk. Es war eben nur dieses Mißverständnis, das Don Parmenione zum vermeintlichen Dieb machte.

Übersetzung **Federico Hecker**





Gioachino Rossini

Elementi biografici e cronologia delle opere

a cura di Marco Mauceri

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

Faenza, mentre il padre è "primo corno da caccia". Nei registri del Liceo di Bologna risulta assente nelle classi di violoncello, pianoforte e contrappunto da metà dicembre fino a metà marzo 1808.

-
- 1808** E' un anno intenso per il giovane compositore che oltre a scrivere le due sinfonie dette *Al Conventello* e *Obbligata a contrabbasso*, affronta per la prima volta il pubblico con la Cantata *Il pianto di Armonia sulla morte di Orfeo* scritta come saggio di fine anno ed eseguita al Liceo Musicale l'11 agosto. Gli anni bolognesi vedono anche la nascita di almeno due composizioni sacre: le messe di *Ravenna* e di *Milano* (così denominate in relazione al luogo dove sono nate e/o conservate, mentre è ormai accertata la non autenticità della cosiddetta *Messa di Rimini*).
-
- 1809** E' incaricato dal Comitato degli insegnanti del Liceo di mettere in musica una cantata su testo di padre Ruggia. Sempre per la distribuzione dei premi di fine anno al Liceo, scrive una *Sinfonia a più strumenti obbligati* e una *Sinfonia concertata* eseguite il 28 agosto. Nella stagione di Carnevale 1809-10 viene scritturato come "maestro al cembalo" al Teatro Comunale di Ferrara e al Teatro Comunale di Bologna.
-
- 1810** Sempre come "maestro al cembalo" si esibisce il 9 aprile e il 25 maggio in due concerti all'Accademia dei Concordi a Bologna. Il 3 novembre 1810 va in scena la sua prima farsa *La cambiale di matrimonio* al Teatro San Moisè di Venezia, su libretto di Gaetano Rossi. Il successo ottenuto gli procura l'incarico di scrivere un'opera buffa per il Teatro del Corso di Bologna.
-
- 1811** In maggio dirige *Le quattro stagioni* di Haydn al Liceo. Nella stagione d'Autunno al Teatro del Corso è "maestro al cembalo e direttore dei cori" nel *Ser Marcantonio* di Pavesi (21 settembre), mentre il 26 ottobre va in scena senza successo il suo "dramma giocoso" in due atti *L'equivoco stravagante*, ritirato dopo la terza replica per motivi di censura. Nel corso della stessa stagione dirige ancora la *Ginevra di Scozia* di Mayr e il *Quinto Fabio* di Domenico Puccini nel quale inserisce una sua Cavatina per Maria Marcolini. Durante la prova generale di quest'ultimo (8 novembre) ha un alterco con i coristi, che minaccia col bastone, e viene tradotto in carcere.
-
- 1812** Cinque opere (sei, se si include *Demetrio e Polibio* rappresentato a Roma al Teatro Valle il 18 maggio) vedono la luce questo anno: tre farse date al Teatro San Moisè di Venezia, *L'inganno felice* (8 gennaio), *La scala di seta* (9 maggio) e *L'occasione fa il ladro* (24 novembre). Scrive anche la prima opera seria *Ciro in Babilonia*, ossia *La caduta di Baldassarre* (Ferrara, Comunale, stagione di Quaresima); e debutta alla Scala di Milano con una grande opera comica in due atti *La pietra del paragone* (26 settembre), su libretto di Luigi Romanelli, il cui successo gli vale l'esonero dal servizio militare.
-
- 1813** La carriera di Rossini prosegue intensamente nell'Italia settentrionale: il fiasco clamoroso de *Il signor Bruschino*, ossia *Il figlio per azzardo* (Venezia, San Moisè, 27 gennaio) è riscattato poco dopo dai trionfi del *Tancredi* (Venezia, La Fenice, 6 febbraio) e de *L'Italiana in Algeri* (Venezia, San Benedetto 22 maggio); *Aureliano in Palmira*, su libretto di Giuseppe Felice Romani alla prima collaborazione con Rossini, cade alla Scala il 26 dicembre.
-
- 1814** Ancora su libretto di Romani, *Il Turco in Italia* (Scala, 14 agosto) viene accolto con freddezza dal pubblico milanese che considera il "dramma buffo" una parodia dell'*Italiana*. Non migliore accoglienza ha *Sigismondo* (Venezia, La Fenice, 26 dicembre).
-
- 1815** Il 5 aprile dirige al Teatro Contavalli di Bologna l'inno *Agli Italiani* su testo di Giambattista Giusti per l'ingresso di Gioacchino Murat in città. Inizia a comporre le musiche di scena per l'*Edipo Coloneo* di Sofocle tradotto da Giusti. In estate si trasferisce a Napoli, ingaggiato dall'impresario dei Teatri Reali Domenico Barbaja e il 4 ottobre va in scena il "dramma in due atti" *Elisabetta, regina d'Inghilterra* con protagonista Isabella Colbran. Il clamoroso successo ottenuto gli spiana la strada e inaugura la nuova stagione creativa napoletana. Al contrario la semiseria *Torvaldo e Dorliska* viene accolta freddamente al Teatro Valle di Roma (26 dicembre).
-
- 1816** E' l'anno di *Almaviva*, ossia *L'inutile precauzione* (poi *Il barbiere di Siviglia*) che va

in scena al Teatro Argentina di Roma il 20 febbraio. L'iniziale fiasco si tramuta in un successo clamoroso alle repliche. Il 29 successivo firma il contratto per *La Cenerentola*. Prosegue il suo impegno a Napoli con l'opera seria *Otello, ossia Il moro di Venezia* (Teatro del Fondo, 4 dicembre), preceduta tuttavia da due obblighi contrattuali: la cantata *Le nozze di Teti e di Peleo*, composta per il matrimonio della Principessa Maria Carolina con il duca di Berry (Fondo, 24 aprile) e l'opera comica *La gazzetta* (Teatro dei Fiorentini, 26 settembre).

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

Royale de Musique (l'Opéra) *Le Siège de Corinthe*, radicale rifacimento del *Maometto II*, che viene accolto con entusiasmo.

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

-
- 1847** Il 1° gennaio viene eseguita la *Cantata in onore del Sommo Pontefice Pio Nono* (Roma, Senato del Campidoglio), approntata dal compositore su adattamenti delle proprie opere, per celebrare l'elevazione al soglio pontificio, il 16 giugno dell'anno precedente, del cardinale Giovanni Mastai Ferretti.
-
- 1848** Rossini non gode fama di simpatizzante per i moti liberali. La sera del 27 aprile a Bologna viene fatto oggetto di dimostrazioni ostili, mentre si presenta al balcone di casa per ringraziare la banda militare dei volontari che si è recata sotto le sue finestre per rendergli omaggio. Sconvolto, il giorno dopo parte per Firenze. Ugo Bassi si fa immediatamente latore delle scuse della cittadinanza bolognese e lo invita a scrivere un inno che sarà il *Coro della Guardia Civica di Bologna*, di cui Rossini scrive solo le parti vocali e un abbozzo dell'accompagnamento, incaricando Domenico Liverani di completarlo per banda. L'esecuzione ha luogo la sera del 21 giugno in Piazza Maggiore.
-
- 1850** Verso la metà di settembre torna a Bologna, ma solo per sistemare i suoi affari e prepararsi al definitivo trasloco a Firenze.
-
- 1855** Alla fine di aprile lascia Firenze per recarsi a Parigi. In questi anni la sua salute, resa malferma dalla malattia nervosa e da altri disturbi fisici, non ha avuto alcun giovamento. Un miglioramento comincia invece a riscontrarsi già dai primi giorni di permanenza nella capitale francese.
-
- 1857** Il 15 aprile regala alla moglie Olympe la *Musique Anodine*, album che fa parte dei *Péchés de vieillesse*, titolo ironico sotto cui Rossini raccolse le sue ultime composizioni.
-
- 1859** In primavera la villa di Passy, fatta costruire appositamente (oggi distrutta) è pronta. I Rossini alternano il soggiorno parigino al numero 2 della Chaussée d'Antin, dove danno accademie musicali, a quello a Passy diventato luogo di incontro della società musicale internazionale.
-
- 1860** In marzo, secondo il biografo Edmond Michotte, riceve la visita di Richard Wagner. Il 9 luglio all'Opéra viene rimessa in scena con grande sfarzo la *Sémiramis*, eseguita dalle sorelle Barbara e Carlotta Marchisio.
-
- 1863** Scrive la *Petite Messe Solennelle*.
-
- 1864** Il 14 marzo la *Petite Messe Solennelle* per soli, coro, due pianoforti e harmonium, viene eseguita in forma privata nel palazzo parigino della contessa Louise Pillett-Will, alla quale la messa è dedicata. Rossini la strumenterà per grande orchestra nel 1867, ma questa versione sarà eseguita solo il 24 febbraio 1869 dopo la sua morte.
Il 21 maggio, suo giorno onomastico, la città di Pesaro gli dedica solenni festeggiamenti con lo scoprimento di una statua.
-
- 1867** Il 1° luglio prima esecuzione de l'*Hymne à Napoleon III et à son Vaillant Peuple* (Parigi, Palais de L'Industrie).
-
- 1868** Dopo una grave malattia spira nella villa di Passy il 13 novembre, mentre Parigi si appresta a tributargli grandi onoranze per il suo prossimo 77° compleanno. Viene tumulato nel cimitero di Père Lachaise.
-
- 1887** Il 30 aprile la salma di Rossini è esumata e trasportata in Santa Croce a Firenze dove viene tumulata il 3 maggio.
-
- 1902** Il 13 giugno viene inaugurato nella basilica di Santa Croce il monumento sepolcrale di Rossini realizzato dallo scultore Cassioli. Illustre testimone della cerimonia è Pietro Mascagni che dirige l'orchestra del Liceo Musicale Rossini di Pesaro, nella preghiera del *Mosè in Egitto* «Dal tuo stellato soglio», nella trascrizione sulla quarta corda di Paganini.
-

