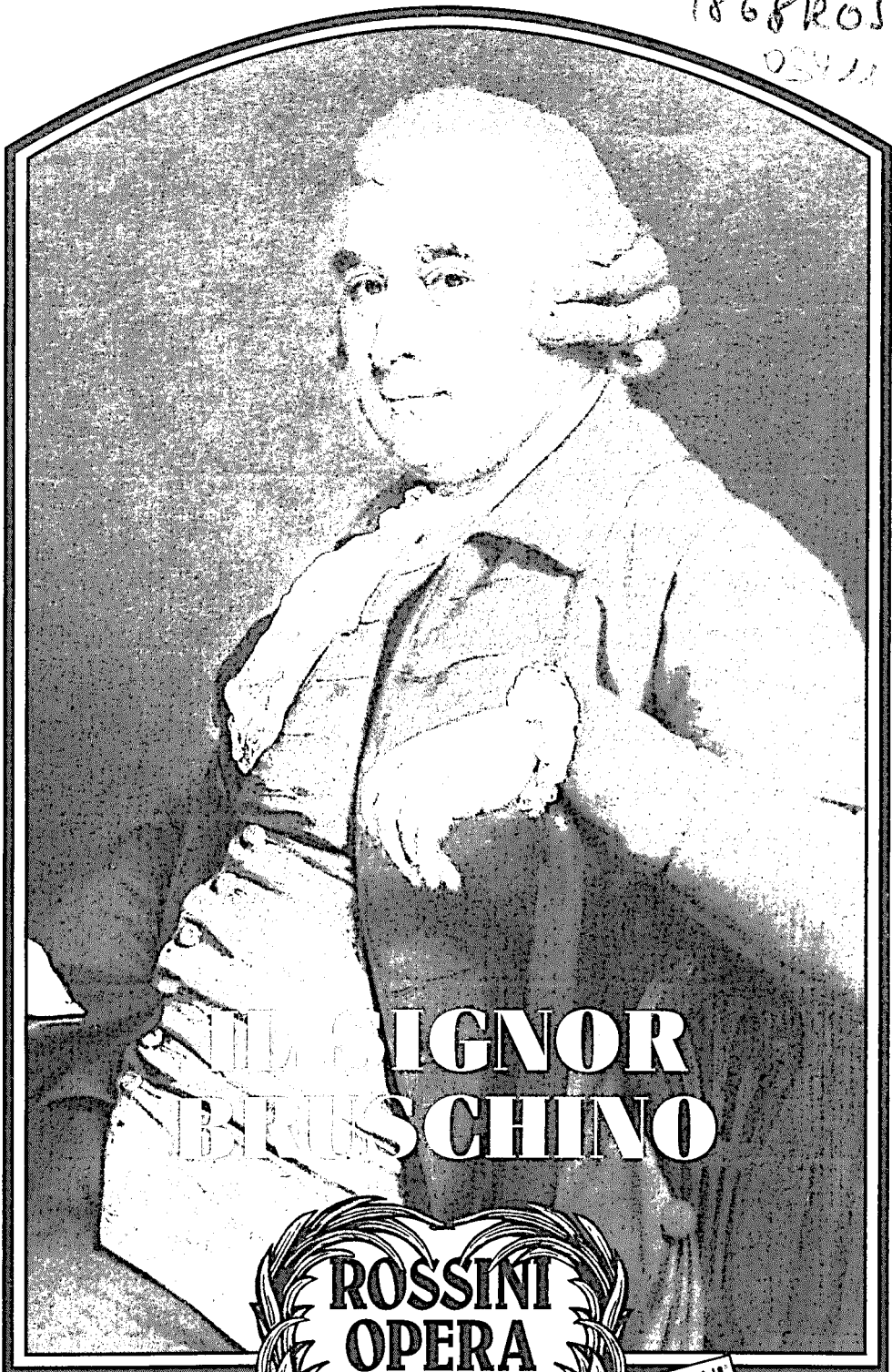


1868 ROS
03411



**SIGNOR
BRUSCHINO**



**SCAVOLINI
SPONSOR**

1813



Sotto l'Alto Patronato
del Presidente della Repubblica



Presidenza del Consiglio dei Ministri
DIPARTIMENTO DELLO SPETTACOLO



Ministero per i Beni Culturali e Ambientali



Regione Marche



Comune di Pesaro



Provincia di Pesaro e Urbino



Fondazione
Cassa di Risparmio di Pesaro 1841

ROSSINI OPERA FESTIVAL

Membro dell'Associazione Europea dei Festival.

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 1997 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 la partecipazione di: Scavolini Spa, Banca delle Marche, Banca Popolare dell'Adriatico, Peter Moores Foundation;

con l'apporto di: Buffet e Catering Gorini, Generalmusic, Cartiere Miliani Fabriano, Ratti Abbigliamento, Sidauto-SAAB, Vittoria & Savoy Hotels;

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



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. Sorta nel 1869, come ente morale, per volontà del Comune di Pesaro, che in tal modo rendeva autonomo il complesso patrimoniale pervenutogli quale erede di Gioachino Rossini, ha sempre dedicato la sua attività allo studio e alla diffusione della musica del Maestro. Dal 1974, in collaborazione con Casa Ricordi, ha avviato la pubblicazione degli Opera Omnia rossiniani in edizione critica che prevede l'uscita di ottanta volumi. Sotto la responsabilità del "Comitato di Redazione delle Edizioni Critiche" collaborano al progetto, come curatori delle singole edizioni, i maggiori studiosi in campo internazionale. Assieme al Rossini Opera Festival e a 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.

FONDAZIONE ROSSINI

Presidente

Alfredo Siepi

Vice Presidente

Alberto Berardi

Consiglio d'Amministrazione

Sandro Forlani, Cesarina Gattoni, Michele Marvulli

Direttore artistico

Bruno Cagli

Vice Direttore

Paolo Fabbri

Direttore dell'edizione critica

Philip Gossett

Comitato di redazione

Bruno Cagli, Patricia B. Brauner, Paolo Fabbri

Segretario culturale

Catia Amati

Segretario ragioniere

Vincenzo Lacetera

IL SIGNOR BRUSCHINO

Rossini Opera Festival 1997

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

Consulenza scientifica della Fondazione Rossini

Questo volume è una riedizione, con aggiornamenti iconografici, del programma di sala redatto per il Rossini Opera Festival 1988 a cura di Viviana Zampa e Mauro Bucarelli, con traduzioni di Michael Aspinall, Andreas De Santis e Gislaine Lombardo Sgaraglino

Grafica
Dolcini Associati (Antonio Trebbi)
Art Direction
Massimo Dolcini

Service
AD Studio, Pesaro

Stampa
Arti Grafiche Editoriali, Urbino
luglio 1997

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

Sommario

Da un <i>Fils par hasard</i> a un <i>Bruschino</i> azzardato di Arrigo Gazzaniga	p. 11
From <i>Le Fils par hasard</i> to <i>Il signor Bruschino</i> by Arrigo Gazzaniga	p. 19
<i>Bruschino</i> : una farsa molto seria di Alberto Zedda	p. 28
<i>Bruschino</i> : a Farce to be taken very seriously by Alberto Zedda	p. 29
Il San Moisè e le farse rossiniane di Bruno Cagli	p. 31
Rossini's Farces for the San Moisè Theatre by Bruno Cagli	p. 41
<i>Schema musicale dell'opera</i>	p. 48
<i>Libretto</i>	p. 51
<i>Soggetto</i>	p. 89
<i>Story</i>	p. 91
<i>Argument</i>	p. 94
<i>Handlung</i>	p. 96
<i>Gioachino Rossini, elementi biografici</i>	p. 99

Ritratto di Gioachino Rossini. Incisione di Ambroise Tardieu da un'opera di Leopold Beyer, 1815 ca. (Casa Natale di Rossini, Pesaro)



IL SIGNOR BRUSCHINO

Farsa giocosa per musica
in un atto di
Giuseppe Foppa

Musica di
Gioachino Rossini

Personaggi

Gaudenzio, Tutore
Sofia
Bruschino, Padre
Bruschino, Figlio
Florville, amante di Sofia
Commissario di Polizia
Filiberto, Locandiere
Marianna, Cameriera
Servitori

*La scena segue
nel Castello di Gaudenzio*

*Prima rappresentazione
Venezia, Teatro San Moisè
27 gennaio 1813*

Incipit della sinfonia dell'opera nella
partitura autografa conservata alla
Bibliotèque Nationale di Parigi

A. Bruschino

All.^o Sinfonia

Violini

Violen

Flauti

Oboe

Clarinetto

Fagotto

Corno

6342

Ms. 1.337

Da un *Fils par hasard* a un *Bruschino* azzardato

Il 27 gennaio 1813 il teatro San Moisè si apriva per la prima de *Il signor Bruschino ossia il Figlio per azzardo*, libretto di Foppa - nemmeno un anno dalla collaborazione per *La scala di seta* - derivato dal francese *Le fils par hasard ou Ruse et Folie* di Alissan de Chazet ed E.T.M. Ourry (e conta ancora precisare che la fonte francese fu sempre ignorata, o perlomeno mai indagata dai biografi sdegnosi). Il pubblico, che mai come in tal caso si sarebbe potuto dire prevenuto, reagì subito, ed a quanto si dice, con violenza, senza tollerare nel complesso e nei particolari questa pièce scopertamente sfacciata nel meccanismo della vicenda. La sala, che di Rossini aveva già ospitato, oltre al citato lavoro del Foppa, anche *L'occasione fa il ladro* e, prima ancora, *La cambiale di matrimonio*, era piccola e centrale, non spregiata da musicisti in solidissima fama, a volte grandi come Cimarosa, ricercata anche da minori distinti come Mayr, ambita per le prove d'esordio da coloro che si lanciavano a rischiare le proprie fortune. Il teatro, fors'anche per quella sua natura di luogo di vecchia e composta eleganza (gli strepiti delle disapprovazioni non proibiscono l'attributo), dalla continua proposta di farse, comiche o sentimentali o di mezzo carattere, tutte svelte e brevi, sviluppate in un solo atto, derivava provvide sorti, e intanto portava da anni buon vento all'impresa. Il fiasco di *Bruschino* non poté, presso i contemporanei e taluni po-

steri, restare senza motivazioni, e non si dice teatrali e musicali, ma di quelle che si pretende scovare nei raggiri e nelle cabale del mondo, difficile e spinoso, del teatro in musica. Nacque la leggenda. L'impresario, un tal Cera, si dice non tenesse in gran conto le aspirazioni di Rossini, pronto al balzo verso palcoscenici più importanti (stava infatti approntando *Tancredi* per la Fenice), tanto da convincere o costringere a forza il Foppa a preparare un libretto «tanto esecrabile da non potersi mettere in scena né dagli spettatori tollerare» (Zanolini, ancora nel 1875), del tutto disinteressato del danno che, prima che ad altri, ne sarebbe a se stesso derivato. Rossini, da parte sua, si sarebbe risolto a rintuzzar l'intrigo facendo di stravaganze ed eccentricità (ma dove sono in partitura? a parte quella nella Sinfonia, par che a ritrovarle ed a censirle siano stati capaci soltanto i contemporanei) la farsa, in modo da ripagar d'istessa moneta i due complotanti. Intanto va ricordato che Rossini, anche giovane, non s'era mai adattato a subir voleri predominanti ed estorcitori, anche dai librettisti; in secondo luogo è sufficiente una scorsa all'umile, artigianale lavoro del Foppa per non poter permettersi di parlare di "esecrabilità". Oltretutto, tenendo conto della perdurante ed affezionata dedizione del librettista a quei teatri, che era iniziata già nel 1781 con un'*Armida abbandonata* per Giuseppe Ferdinando Bertoni.

Da allora aveva preso avvio la collaborazione all'impresa, retta dal N.H. Lorenzo Giustiniani, che verrà ricordato, ancora nell'Ottocento, col suo nome a seconda intitolazione della sala del San Moisè.

Giuseppe Foppa, nato a Venezia il 12 agosto 1760, dove morirà nel 1845, veniva considerato uno dei buoni poeti melodrammatici del momento, capace con disponibilità ed intuizione di andare al passo con le velocissime usure, dei gusti e delle mode, e di adeguarsi ai più diversi compositori. Tanto servì in costanza e fatica che s'arrivò a dire che "imperversò" su quel teatro di San Moisè per anni, per troppi anni: ma in verità il verbo non è pertinente, poiché la lunga collaborazione non fu mai ciecamente ripetitiva; fu piuttosto cooperazione attenta, sensibile, che riuscì a mettere d'accordo esigenze ed istanze di musicisti di volta in volta diversi: dal vecchio Bertoni a Giuseppe Farinelli, per il quale aveva preparato una "sentimentale" *Ginevra degli Almieri*, andata in scena l'8 dicembre 1812, il cui libretto riuscì tale da essere ricordato come modello. Il Foppa aveva sempre diviso il suo tempo fra l'attività - non secondaria! - di poeta e quella di cancelliere dell'I.R. (nel 1813 soltanto regio) Tribunale Militare; cessò, antichissimo, l'attività di funzionario pubblico, ma ancora oltre nel tempo continuò ad essere fornitore di quel teatro. Il libretto francese, si disse anche questo nelle pieghe della favolistica, sarebbe stato indicato dal celebre buffo - primo interprete dell'opera - Luigi Raffanelli, che l'avrebbe proposto al Foppa; e certamente questo sarebbe stato possibile, stante l'andirivieni francese del cantante. Ma si andò oltre, affermando che costui si era sostituito a Rossini, stanco, svogliato, malfermo in salute e, soprattutto, con gli estri raggelati; dunque il cantante al posto del compositore a

compire l'opera. La mostruosa notizia - l'apologia al contrario, suggestione dell'aneddotica - entrò, pure a distanza di anni e senza parvenze di garanzia, nelle *Memorie* di Pacini, ove non certo si cercava di diminuire l'alone di gloria dell'incomparabile predecessore, quanto piuttosto, non dichiaratamente, di avvicinarlo, tolto un momento dall'altare, alle debolezze dei comuni mortali. Ancora e sempre senza degnarsi di discorrere di musica.

In realtà era il Foppa informatissimo e pronto a spiare in certe novità, anche d'oltralpe, che aveva colto l'occasione, capace di trarne svelto partito. La commedia francese - in prosa ed in cinque atti - era stata rappresentata nel teatro dell'Imperatrice il 7 settembre 1809, ancor fresca di anni quando se ne impadronì il veneziano. Comparando i due testi, non riesce difficile misurare quanto lavorò il librettista nostrano sull'originale in diminuzione e riduzione. Le leggi del teatro in musica non permettevano molto di più che trasferire il telaio. A parte la qualità dei versi - quasi mai brillanti, liquidi ma appena efficaci e, per dirla in una, di lega non sopraffina - il lavoro di Foppa fu quello di scheletrare il corpo della vicenda dimenticando l'andirivieni fitto, le avventure dentro le avventure, le sospensioni a respiro della storia, le rotazioni ed i ricambi di cui era infittito l'originale: un teatro che, a tratti, è retaggio, seppur impacciato, di quello firmato da grandi nomi, anche lontani nel tempo. Così emerge sfacciato il meccanismo dell'azione, nella sua provocatoria grossolanità combinatoria, messi in moto gli organismi macchinari, con i pochi riposi stabiliti dalla consuetudine; ed a tutto dava novissimo motore la musica. Ancora un programma ed una variazione sul tema antichissimo dell'agnizione. Se il librettista veneziano aveva rimosso addirittura personag-

gi chiave (cancellato Frontin, il valletto *coquin* che con Marine, traslata in Italia come Marianna, inevitabile comparsa, intesseva una sua propria battaglia amorosa), altrimenti aveva pescato nel serbatoio. Folleville diventa Florville (ma non sarà il nome di un personaggio de *Il viaggio a Reims?*), ed attenzione alla seconda componente - *ville*, «c'est un nom de terre», dice Frontin illustrando la dignità del suo padrone - poiché il toponimo funziona anche in italiano. Brusquin sarà solo tradotto in Bruschino, e suona benissimo. Infine Desroches, altezzoso proprietario di terre, diventa Gaudenzio Strappappupole, che non è soltanto un gustoso giochino fonico (le cinque *p*), risultando piuttosto una malignetta canzonatura di chi vuol darsi a far credere qualche quarto di nobiltà, senza potersene accreditare, in questo modo, neppure uno; il cognome è infatti composto anche da "puppole", che sono quei nocchi che sfuggono presso al ceppo degli olivi e che i bifolchi s'arrangiano a strappare perché gli alberi non perdano vigore. La trovata avrebbe certo tenuissimo risalto, se non denunciassero quelle propensioni borghesi - di cui negli anni si era fatto colpevole carico - che si rivelavano in Foppa quando l'occasione gli dava esca per introdurre un sarcasmo avverso a certe declinate nobiltà (1813...). Brusquin aveva costellato i suoi interventi con degli ossessivi «Corbleu», «Parbleu», «Marbleu» e soprattutto con «Bon»; Foppa aveva recuperato l'artificio ed ecco Bruschino, stordito, involupato ed in collera per l'intrigo, sfogarsi con un monotono e dissennato (tale almeno dopo la prima volta) «Uh! che caldo!». Altrettanto e più, alle soglie del farnetico, il Commissaire s'intestardisce ad aggiungere, in coda alle battute: «ça n'est pas droleux», una frase evidentemente estrapolata dal linguaggio del suo

ufficio; l'italiano, più felice nella realizzazione, lo obbliga a chiudere gli interventi con «Oh niente!» - la fissazione del personaggio - a cui, nelle sticomitie, fa da eco sardonica lo stesso Bruschino, sempre più acceso. Alla fine, Brusquin accoglie il figlio così: «Mon pauvre Brusquin...», mentre altro è il taglio e altra la risoluzione nel Foppa che detta: «Vieni avanti disgraziato». A questo punto è opportuno riprendere la prima ed unica cronaca, quella del «Giornale dipartimentale dell'Adriatico», che scrive: «...il Maestro, s'occupò moltissimo del pentimento del vero Bruschino figlio, appiccicando con una ripetuta cadenza alle parole *Padre mio... io... io... io... son pentito... tito... tito... tito... tito... tito*, una marcia lugubre». Invero la trovata è tutta di Rossini perché il librettista, naturalmente, non aveva proposto le ripetizioni, e fu il compositore a scoprire, e separare nel verso, prima il dittongo poi le ultime due sillabe, trovando nella possibile iterazione non solo un mezzo connotativo, ma rinvenendo in essa anche una particolarissima dinamica. Si può far caso almeno ad un esempio precedente, *La pietra del paragone*: «Ombretta sdegnosa del Missisipi», ove del resto l'iterazione era suggerita esplicitamente dal testo; insieme alle di poco successive e innumerevoli applicazioni dell'artificio, che sarebbero addirittura entrate a far parte strutturante di certe pagine gloriose. Il Foppa ricavò elogi: «servì colle *regole* (nostro il corsivo) il testo dell'autor francese... i colpi scenici cadono in acconcio» mentre per Rossini «molte risorse somministrare poteano al genio musicale, se vi fosse seriamente occupato...». Il «Giornale» pare accanirsi sulla musica - che è, tra l'altro, un breve campionario delle forme musicali in uso - soffermandosi specificatamente ad indicare, numero per numero, i demeriti ed i man-

Dichiaro io sottoscritto essere questo il mio autografo del Bruschino composto a Venezia nel 1813. Mi compiaccio inoltre dichiarare essere io Beato che questo Peccato di mia gioventù sia nelle mani del mio Pregievole Amico e Padrone Principe G. Poniatowski. Gioachino Rossini. Parigi 10 Febb. 1858. N° 2 Rue de la Chaussée d'Antin

Bruschino composto a Venezia nel 1813. Mi compiaccio inoltre dichiarare essere io Beato che questo Peccato di mia gioventù sia nelle mani del mio Pregievole Amico e Padrone Principe G. Poniatowski. Gioachino Rossini. Parigi 10 Febb. 1858. N° 2 Rue de la Chaussée d'Antin

Bruschino Rossini
 Parigi 10 Febb. 1858.
 N° 2 Rue de la Chaussée d'Antin

L'autografo de *Il signor Bruschino* - oggi alla Bibliothèque Nationale di Parigi - tra i rari superstiti del primo periodo veneziano di Rossini, passò in proprietà del principe G. Poniatowski, amico del Compositore che nel 1858 lo 'autenticò' apponendo un *explicit* di propria mano: «Dichiaro io sottoscritto essere questo il mio autografo del Bruschino composto a Venezia nel 1813. Mi compiaccio inoltre dichiarare essere io Beato che questo Peccato di mia gioventù sia nelle mani del mio Pregievole Amico e Padrone Principe G. Poniatowski. Gioachino Rossini. Parigi 10 Febb. 1858. N° 2 Rue de la Chaussée d'Antin»

camenti che, anche riandando ai modi del tempo, paiono sognati: «...Il Duetto - Sofia, Gaudenzio - d'una monotonia disgustosa». Vedere storto così, e avere largo seguito negli anni a venire, non è occorrenza di tutti i giorni.

La farsa, così come non ebbe fortuna al battesimo, sparì dalle scene, non ottenendo consensi neppure quando venne ripresa, per una sola volta, al Teatro della Canobbiana di Milano, il 2 giugno 1844, unita al ballo *La vendetta del conte Tommaso Marino*. Tacquero i giornali. Solamente la «Gazzetta privilegiata di Milano», altrimenti assai attenta a segnalare i casi di qualche richiamo, diede un asciutto annuncio della recita, preceduta e seguita, nella breve stagione, da *Cenerentola*, *Roberto il Diavolo*, *Olivio e Pasquale*. Similmente silenziosa d'echi fu la

recita fiorentina del 1869, in cui la farsa fu mutilata nientemeno che dell'orchestra, sostituita da due pianoforti. Ancora peggio a Parigi, il 29 dicembre 1857, quando un temerario come Offenbach adattò la partitura al libretto rimaneggiato da Desforges, e Rossini valutò l'operazione semplicemente rifiutandosi di assistere alla rappresentazione, ma pare commentandola anche con parole sprezzanti.

La trascrizione e revisione critica è stata condotta sul limpidissimo autografo custodito presso la Biblioteca del Conservatorio di Parigi, Collection Malherbe, e l'unica decisione di un certo peso è stata quella di precisare e fissare i propositi e le disposizioni che l'autografo stesso, anche se non carente, presentava e suggeriva. La brevissima vita della pièce non provocò, come spesso avveniva, fioritura di copie: ne esiste una coeva di poco o nessun utile per la sua trasandata velocità di stesura, certamente uscita dall'ambito veneziano; altra copia, in uso negli ultimi decenni e che risale alla seconda metà dell'Ottocento, nonostante non abbia sedimentato sopra di sé molto di estraneo, dà testimonianza di come la pratica saltuaria e le riprese sporadiche possano minare gli originari massimi equilibri e deviare parti importanti. Il problema più curioso era di accertare sulla carta l'origine del singolarissimo ed affascinante compito dei violini secondi, i quali avrebbero dovuto battere «sul coperchio di latta degli arganti», voce derivata dal francese Argant, ideatore dei tubi di vetro a difesa del lucignolo; ma l'espressione appare complessivamente scorretta in quanto gli arganti, appunto, non sopportano coperchi, che soffocherebbero la fiamma. Così l'indicazione andrebbe corretta in «batter sui piatti sottoposti al lampadino». Un altro problema, insieme facile ma cospicuo, andava assolu-

tamente risolto. Il Commissaire francese era stato voltato in italiano dal Foppa con la qualifica, più modesta e accessibile, almeno da noi, di Delegato. Per di più il personaggio era stato realizzato dall'ignoto estensore dei recitativi secchi, nei quali appare per la prima volta, in chiave di basso, mentre Rossini, quando ne redasse la parte vocale nei numeri cantati la scrisse in chiave di tenore; col *ché*, oltretutto, lo stesso interprete può successivamente calarsi nei panni di Bruschino figlio. Ovviamente è stato privilegiato il registro scelto da Rossini. La tradizione, davvero inspiegabilmente, aveva trasferito all'inverso la parte in chiave di basso, assegnando al personaggio il titolo di Commissario, lo stesso cui il compositore aveva dato la preferenza, come si farà nell'edizione critica. Nell'aria di Sofia, fu l'impiego del corno inglese, elegante accompagnatore ed interlocutore eloquentissimo, a destare nel tempo ambiguità e indecisioni: cattiva sorte anche per questo strumento, poiché lo si riteneva un clarinetto, o perlomeno venne sostituito con questo. Sostituzione tecnicamente possibile e comoda, ma inammissibile.

Se è stato stabilito che il primo tema della Sinfonia venne tolto di peso dalla sezione principale della Sinfonia in Re, detta «al Conventello» (1806-1807), così è stato accertato che il Duetto Sofia-Florville «Quant'è dolce a un'alma amante» fu recuperato integralmente dal *Demetrio e Polibio*, mutato solo l'incipit delle voci che, nel nuovo impiego, riprende pari pari la proposizione dei corni. Ancora, nell'altro Duetto Sofia-Gaudenzio, «E' un bel nodo che due cori», si rinviene una frase che è identica, almeno nella linea, a quella inserita nell'Aria di Bartolo «A un dottor della mia sorte» ne *Il barbiere*. Questi trasferimenti ed autoim-

prestiti possono anche affascinare, al solito, ma sono pericolosi quando innescano interessi esagerati, i quali portano a illazioni generali e compendiose del tutto inutili e arbitrarie. La farsa, vista e goduta nel suo complesso, oppure nei suoi singoli "numeri", merita molteplici riguardi. La Sinfonia, in cui compare anche un calcolatissimo esempio di "crescendo", mostra un primo tema che si dipana in un'arrampicata irrefrenabile e ribelle, un secondo quieto e umoroso, entrambi collocati e seguiti in una congerie di forze combinate con perfetto congegno. L'Introduzione è inizialmente trasognata (Florville), poi subito balzante nell'agitata mobilità del breve Duetto (Marianna-Florville). Ancora, il Duetto citato (Sofia-Florville), ricordo di precedenti compostezze derivate dalla "vecchia scuola", ma promessa di futuri ineguagliabili equilibri. Il Duetto Florville-Filiberto è segnato da una macchina-zione marionettistica e un po' perversa. Sarà la Cavatina di Gaudenzio a sfociare in un momento di amarezza, immediatamente dileguata nel vitalismo acuto che prende la seconda parte. Il Terzetto è un singolare (per il 1813, poi non più) gioco di dinamismi strumentali e vocali, che aizzano propulsioni meccaniche sui dialoghi farneticanti: è già la suprema e perversa facoltà di accendere le maschere, o di ridurre a queste i personaggi commisurati. L'Aria di Bruschino - da sempre chiamata Sestetto, ma che tale non è riguardo alla costituzione formale - è un seguito di momenti variegatissimi allestiti dilatando e dileggiando nell'ironia impietosa; ed è altra volta il segnale di "quella" cifra. Il Duetto Sofia-Gaudenzio dissimula la scaltrezza di lei e la trepida cura del padre sul punto di essere a sua volta ingannato, costruito prima su rimbalzi leggeri e quasi trattiene; poi è la vampeggiante

rapinosità e le sparse - ma qui come altrove - eleganze di un'orchestrazione ineguagliabile. Il Finale si compone in realtà di due parti. Nella prima trova posto anche un espediente faceto, qual è la "marcia lugubre" che accompagna l'entrata ed il pentimento di Bruschino figlio: l'unico momento, a parte la felicità della trovata vocale di cui s'è detto in precedenza, che tragga partito, dall'occasione di mestizia dettata dal libretto; intanto l'orchestra, con un suo proprio disegno, completa gli interventi che si susseguono velocemente. La seconda parte è "in gloria": tutti a cantare la raggiunta soddisfazione, anche se neppure in questo momento si può credere che la convenzione obbligatoria smorzi le frenesie di ciascuno.

La riscoperta - e ci si intenda sul termine - della farsa, porta almeno un vantaggio: quello di accostarsi a certe invenzioni, sciaguratamente estromesse nella pratica, ma degne di figurare accanto ad altre e più fortunate di tanti lavori successivi. Ma dà anche conferma dell'operazione compiuta da Rossini sulle forme. Prima di lui, infatti, la debolissima minaccia alla forma era stata più che altro esterna, derivando da un impercettibile, automatico distacco dai canoni della precedente "vecchia scuola". Rossini continuò ad agire sugli stessi pezzi chiusi, imperturbabilmente, ma sconvolgendoli (se così si può dire) al loro interno, portandoli cioè ad un perfezionamento assoluto, combinando con gli stessi materiali strutture che avevano, come clamorosa novità, un principio genetico capace di costituirsi in organismi inauditi. Gli accadimenti strepitosi non godono sempre di giudizi uniformi; da questo i motivi opposti che svelano l'entusiasmo, il rifiuto o l'odiosa noncuranza (e, in realtà, tale sorte non fu del solo *Bruschino*). La farsa conferma ancora come il bozzolo della costruzione

rossiniana non permettesse avvicinamenti, sia da parte dei contemporanei come dei successori; quando ciò fu ritentato l'opera riuscì, nel ricalco, priva di qualsiasi vita. Rossini, assolutizzandolo, aveva bloccato il quieto corso dell'opera in musica, rendendolo impraticabile a tutti fuorché a se stesso. Solo il Romanticismo, altrimenti libero, avrebbe dato la misura del ciclone rossiniano. È da credere che quella sera, al San Moisè, ballassero per davvero i lumi, mentre Bruschino, condotto per mano dal sublime giocoliere,

cantava la sua avventura, frutto della poca magia francese e veneziana. Ma forse la colpa dell'insuccesso fu ancora del Foppa, che magari aveva promesso agli amateurs chissà quali meraviglie di novità, mentre l'aspettativa si compì, delusa, in una macchinata primitiva e dimessa, sfacciata e grottesca, che aveva coinvolto un musicista il quale non riuscì, quella sera, a far credere nei propri talenti, troppo nuovi e clamorosamente raffinati.

Arrigo Gazzaniga

Ritratto di Nicola De Grecis, primo interprete nel ruolo di Gaudenzio. Incisione di Caporali per lo Stabilimento Artaria (Collezione Cavallari, Milano)



T. Caporali inc.

NICOLA DE GRECIS

From *Le Fils par hasard* to *Il signor Bruschino*

The *San Moisè* theatre opened its doors on the 27 January 1813 to offer the world première of *Il signor Bruschino* ossia *il Figlio per azzardo* to a libretto by Foppa - less than a year after his last collaboration with Rossini on *La scala di seta* - based on the French play *Le fils par hasard* ou *Ruse et Folie* by Alissan de Chazet and E.T.M. Ourry (and it is still important to stress that the French original has remained unknown to, or at least never examined by generations of contemptuous biographers). The audience, which (on this occasion) must have been more prejudiced than ever before, was quick to react unfavourably, indeed, we are told, violently, tolerating neither as a whole nor in its individual numbers a farce so patently shameless in the obviousness of its theatrical machinery. The theatre, which had already presented not only Rossini's previous collaboration with Foppa but also his *L'occasione fa il ladro* and, even earlier, *La cambiale di matrimonio*, was small but in the centre of town, and by no means despised by composers of repute, occasionally great ones such as *Cimarosa* but also sought after by such distinguished lesser figures as Mayr, in great demand also on the part of artists who wished to make a debut, trying out their chances of success in the theatrical profession. Perhaps also owing to its atmosphere of distinguished, old-fashioned elegance (which image by no means excluded the possibility of the

sound of vigorous booing) the theatre derived its good luck from its continuous repertory of farces, comic or sentimental or semi-serious (mezzo carattere), all short and snappy and in one act only, and had meanwhile done good business for many years now, enriching the management.

Rossini's contemporaries and some critics of later generations were never able to accept that there was no special reason behind the fiasco of *Il signor Bruschino*, but instead of looking for possible reasons in the libretto and the music, they have rather concentrated on nosing out some subterfuge or intrigue typical of the difficult and ticklish world backstage at the opera. And legend is born. The story goes that the impresario, a certain Cera, contemptuous of Rossini's ambitions to produce his works in more important theatres (in fact, he was even then writing *Tancredi* for the *Fenice* theatre), went so far as to persuade or to force Foppa to write a libretto «too abominable to be acted on stage or to be tolerated by any audience» (Zanolini, writing in 1875), apparently not caring at all for his own interests, for the impresario would have been the first to suffer. As for Rossini, they say that for his part he decided to further complicate the intrigue by deliberately stuffing the farce with every kind of extravagance and eccentricity (but where do they come in the score? Apart from the gag in the Overture, it would

seem that only his contemporaries could spot and censure them), so that the two plotters would be paid back in their own coin.

It must immediately be observed that Rossini, even when still a young man, had never been in the habit of tolerating bossy or blackmailing behaviour from anybody, librettists included; furthermore, a mere glance at Foppa's unpretending, workmanlike job will serve to prove that there is no call for words like «abominable». Furthermore, one must bear in mind the librettist's unbroken and affectionate dedication to those theatres, which had begun way back in 1781 with an *Armida abbandonata* for the music of Giuseppe Ferdinando Bertoni. That was the beginning of his collaboration with the management of the *San Moisè*, undertaken at that time by Lorenzo Giustiniani, whose name lived well into the nineteenth century as it was used as the subsidiary name of the theatre.

Giuseppe Foppa, born in Venice on 12 August 1760, dying there in 1845, was considered one of the good operatic librettists of the day, resourceful and perceptive enough to be able to keep up with the speedy fluctuations of manners and taste, and to suit the needs of very different composers. He was so loyal and hard-working that commentators even came to say of him that he "monopolized" the *San Moisè* theatre for years, for too many years; but, to be fair, the verb is misapplied, since his long association was never blindly repetitious. It took the form, rather, of careful and sensitive co-operation, and he was successful in meeting the requirements and requests of composers who changed from work to work: from old Bertoni to Giuseppe Farinelli, for whom he had written a "sentimental" libretto for *Ginevra degli Almieri*, first produced on 8 December 1812 and long regarded

as a successful model of the genre. Foppa had always divided his time between his occupation as poet (more than just a hobby!) and his post of registrar of the Royal Military Tribunal; he retired from public service when a very old man but went on for several more years supplying librettos to that same old theatre.

The legend would also have us believe that Foppa's attention was directed to the original French play by the famous buffo Luigi Raffanelli, one of the singers who appeared in the first performance of the opera; this would certainly have been possible, given the singer's comings and goings in France. But legend went even further, alleging that as Rossini was tired, listless, unwell and, above all, suffering from a drying up of the creative faculties, the singer took Rossini's place and composed the music himself. This monstrous piece of information - apologia upside down, the irresistible power of gossip - even found a place, though many years later and with no attempt to provide any corroborating evidence, in Pacini's memoirs; the author was very far from wanting to diminish the glorious halo of his incomparable predecessor, but his secret desire was to take the idol down from the altar and show how the great one could share normal human failings. Here, as always, there is no attempt to refer to the actual music. The truth is that it was Foppa himself, always up-to-date in his information as to what was going on in the theatre, at home and abroad, who had seized upon the French play without loss of time, and turned it to his own purposes. The play - a five-act work in prose - had been first performed at the Empress's theatre on 7 September 1809, so when the Venetian grabbed hold of it was still fairly new. When we compare the texts of the play and

Ritratto di Luigi Raffanelli, primo interprete dell'opera nel ruolo di Bruschino padre. Incisione di Sasso (Collezione Ragni, Napoli)



Sasso inc.

LUIGI RAFFANELLI

Brillò in Italia primo di tutti quale attore Cantante il nostro Raffanelli, e giunse a tal perfezione che nella stessa Parigi fu considerata vero maestro nell'arte dell'azione, e profondo conoscitore della scienza musicale.

the opera, it is not difficult to see how hard the Italian librettist had to work on the original to simplify and shorten it. The laws of the operatic stage did not permit him to use much more than just the essential framework. Apart from the lines themselves, rarely funny, smooth but only barely effective and, in a word, not of the most refined metal, Foppa's task was to reduce the main body of the original story to a skeleton, leaving out the endless comings and goings, the plots within plots, the moments when the story simply stops to catch its breath, and the padding: the kind of play that at certain moments clumsily echoes the masterpieces of the great playwrights of yesteryear. The awkward mechanics of the action are all too obviously visible, in all their irritating coarseness of construction, the wheels of the action set in motion without any of the usual pauses for breath hallowed by custom; and all was set whizzing by the startling novelty of the music.

The story of the opera is nothing more or less than yet another variation on the age-old theme of recognition. If the Venetian librettist had gone so far as to cut out entirely certain key figures from the original (such as Frontin, the coquin valet who, together with the stereotyped bit-player Marine, who becomes Marianna in the Italian version, carried on a love intrigue of his own), he had otherwise been content to fish in the reservoir. Folleville becomes Florville (but didn't that later become the name of one of the characters in *Il viaggio a Reims?*), and do not overlook that second syllable, -ville; «c'est un nom de terre» says Frontin, boasting of his master's dignity. The "place name" pun works in Italian, too. Brusquin is simply translated into Italian as Bruschino, which works very well (translator's note: "bruschino"

means scrubbing - brush). Lastly, the haughty landowner Desroches is turned into Gaudenzio Strappapuppole, which is not only a delightful alliterative play (with its five ps), but seems, more importantly, to be a sly mockery of a man who would like to make other people think that he is of noble origin, without being able to convince anyone of it; in fact, his surname involves the word "puppole", which are those excrescences that sprout from the trunks of olive trees, which farm labourers take care to tear off so that the trees lose none of their vigour. This joke would not, of course, be worth notice but for the fact that it underlines those bourgeois tendencies - which had been developing in him over the years - that would get the better of Foppa whenever he had the chance to introduce a sarcastic joke at the expense of certain noble families that had fallen on evil times (1813 was a significant date). Brusquin's language was riddled with obsessively repeated expletives such as «Corbleu», «Parbleu», «Marbleu» and, above all, «Bon»; Foppa retains this mannerism, and so the befuddled and entangled Bruschino, enraged because of the intrigue, lets off steam with an endlessly repeated and quite meaningless (at least, after the first time) exclamation of «Uh! che caldo!» (Pheh! how hot it is!). In the same way but more so, bordering on lunacy, the Commissaire in the original stubbornly repeated at the end of each phrase «ça n'est pas douloureux», evidently a phrase drawn from the jargon of his office. The Italian version works out better, having him round off his speeches with «Oh niente» (that's nothing - don't men-

Frontespizio della commedia *Le Fils par hasard* di Chazet e Ourry, da cui Giuseppe Foppa trasse il soggetto per il libretto de *Il signor Bruschino*

LE
FILS PAR HASARD,

OU

RUSE ET FOLIE,

COMÉDIE EN CINQ ACTES, EN PROSE,

PAR MM. CHAZET ET OURRY.

Représentée pour la première fois , à Paris , sur
le Théâtre de S. M. L'IMPÉRATRICE, le 7
Septembre 1809;

~~~~~  
PRIX : TRENTE-SIX SOLS.  
~~~~~

A PARIS,

CHEZ N. BARBA, Libraire, Galerie derrière le
Théâtre-Français, n°. 51.

M DCCC IX.

tion it) - the character's fixed idea - sardonically echoed in the alternate lines by Bruschino himself, growing angrier and angrier.

Brusquin, at the end of the play, welcomes his son with the words «*Mon pauvre Brusquin...*», whereas Foppa opts for a very different tone in his ending, the equivalent words here being «*Vieni avanti disgraziato*» (Come forward, you wretch). At this point it would be opportune to quote the first and only contemporary criticism, which appeared in the *Giornale Dipartimentale dell'Adriatico*, and says: «... the Maestro, lavished a lot of trouble upon the real Bruschino Junior's repentance, setting the words *Padre mio... io... io... io... son pentito... tito... tito... tito... tito* to the repeated strains of a funeral march». The joke is really all Rossini's, for the librettist, naturally, had had nothing to do with these repetitions, and it was the composer who discovered, and separated off from the rest of the lines, first the diphthong and then the two last syllables, using the inherent possibilities of alliteration as a means of descriptive writing and turning it into a very special dynamic. At least one earlier example of this kind of style might be quoted, from *La pietra del paragone*: «*Ombretta sdegnosa del Missisipi*» (Haughty ghost from the banks of the Missisipi), in which, however, the reiteration was explicitly suggested by the text; soon to follow were innumerable examples of the application of this artifice, which even became a fundamental part of the structure of certain glorious numbers.

Foppa was greatly praised: «He has faithfully served (our italics) the French author's text... the coups de théâtre fall at the appropriate moments» whilst, as for Rossini, «they could have suggested much to inspire his musical invention, had he paid more attention to his work».

The *Giornale* seems pitiless towards the music - which is, incidentally, a concise set of samples of all the current musical forms - pausing specifically to point out, piece by piece, the flaws and deficiencies that, even viewing them compared with the music of his contemporaries, seem totally imaginary: «...The duet for Sofia and Gaudenzio is of a nauseating monotony». It is not every day that a critic manages to see things in so distorted a fashion and then have his views parrotted for many succeeding generations.

Just as the farce had no luck upon its first performance, so it vanished from the boards, not even being kindly received when it was revived for one night only at the *Teatro della Canobbiana*, Milan, on 2 June 1844, in a double bill with the ballet *La Vendetta del conte Tommaso Marino*. The newspapers were silent on the subject. Only the *Gazzetta Privilegiata di Milano*, usually careful to publish details of any special attraction, deigned to mention it, limiting itself to a bare announcement of the event, part of a season which included performances of *La Cenerentola*, *Roberto il Diavolo* and *Olivio e Pasquale*. A performance in Florence in 1869, in which the farce suffered the loss of the orchestra, which was replaced by two pianos, was greeted by a similar silence of the press. Worse befell the opera in Paris on 29 December 1857, when Offenbach daringly adapted the score to a new libretto by Desforges, and Rossini showed his opinion of the proceedings by refusing to witness the performance, but it seems that his comments in private were scornful.

I have been able to prepare the critical edition of this opera simply by basing my transcription on the perfectly clear autograph score, which is to be found in the *Collection Malherbe* at the Paris Conservatoire

IL SIGNOR BRUSCHINO

OPERA

IL FIGLIO PER AZZARDO

Fatta giuoca di Giuseppe Foppa

POSTA IN MUSICA DA

GIOACHINO ROSSINI

Rappresentata per la prima volta al Teatro Giustiniani in San Moisè a Venezia, il Carnevale del 1813

—♦—

Riduzione per CANTO con accomp. di Piano-forte di E. Muzio.

Proprietà dell'Editore. Fr. 24 --

Regio Stabilimento  Tito e Gio. Ricordi

MILANO - NAPOLI - FIRENZE

Torino, Giudici e Stroda. — Bergamo, Bastelli-Rossi.

Frontespizio dell'edizione Ricordi dello spartito nella riduzione per canto e pianoforte (Collezione Ragni, Napoli)

library. The only thing that called for the transcriber's own discretion was in ascertaining what the autograph, however complete in itself, gave rise to in the shape of suggesting intentions and dispositions. The short life of the opera on the stage did not lead to the diffusion of a vast number of manuscript copies of the orchestral score, as happened in the case of other operas. There is one contemporary copy, certainly of Venetian origin, which is practically useless because of the extremely careless haste with which it has been transcribed; another copy, widely used this century and dating from the second half of the last century, although not particularly corrupt, demonstrates how desultory knowledge and infrequent revival can undermine the basic proportions and distort important parts of the origi-

nal opera. The most curious problem was to try to ascertain from the autograph exactly what it is that the second violins are meant to do in their unusual and fascinating effect, when they are instructed to tap «on the tin covers of the arganti», a name derived from Argant, the Frenchman who had invented the glass tubes protecting the wick of their lamps; but the expression does not seem to be accurate, for the arganti did not have covers, for covers would have suffocated the flame. So the instructions should probably be corrected to «tap on the saucers underneath the lamps».

Another problem, serious though simple at the same time, had to be resolved at all costs. The "Commissaire" of the French original had been turned into a "delegato" (Deputy) in Foppa's Italian version - a title both more modest and, to Italian ears, more understandable. Furthermore this character first appears during a

recitativo secco, and the unknown assistant composer who was given the job of writing these recitatives set his part in the bass clef, whilst Rossini, when he came to write the ensembles, set the part for a tenor voice; this has the added advantage that the same singer can, later on, also sing the part of Bruschino's son. Obviously, the critical edition has followed Rossini's choice of vocal register. For some reason impossible to fathom, what performing tradition there is has invariably allotted the part to a bass, giving him the title of Commissario; with regard to the title, the critical edition has followed suit, since this was Rossini's preference.

In Sofia's aria, the use of a cor anglais as obbligato instrument to elegantly accompany and eloquently duet with the voice has subsequently caused confusion and uncertainty: bad luck for the instrument, for people supposed that a clarinet had really been intended - at any rate, they substituted one. This substitution is technically possible and comfortable, but none the less indefensible. It has been established not only that the opening theme of the Overture was bodily transferred from the main section of the Symphony in D, known as the "al Conventello" Symphony (1806-1807), but also that the Sofia-Florville duet «Quant'è dolce a un'alma amante» (How sweet it is to a loving heart) was entirely borrowed from Demetrio e Polibio, only the opening phrase of the vocal parts being changed: in their new version they exactly repeat the opening statement of the horn. Then again, in Sofia's other duet, with Gaudenzio, «E' un bel nodo che due cori» (It's a delightful knot that binds two hearts), we find a phrase identical, at least in outline, to one in Bartolo's aria «A un dottor della mia sorte» in *Il barbiere*. As usual, these self-borrowings and transferrings can be

fascinating, but it is dangerous to attach too much importance to them, for this can lead to summary, generalized deductions devoid of sense or value.

The farce, whether considered and enjoyed as a whole or studied piece by piece, is worthy of a great deal of respect. The Overture, which contains a thoroughly worked-out example of the "crescendo", is noteworthy for an opening theme that unwinds itself in an irrepressible, rebellious soaring upward, and a second theme both tranquil and humorous, both brought together and followed up in a piling on of forces united with consummate skill. Florville's part at the beginning of the Introduzione is dreamy, but the ensuing duet (Marianna-Florville) springs quickly into life, agitated and mobile. The duet for Florville and Sofia that we have quoted above may be a souvenir of a previous composition in the stately, old-fashioned style, but it also contains the promise of many incomparable successes yet to come. The duet for Florville and Filiberto has a kind of marionette quality that is distinctly odd. Gaudenzio's Cavatina (Entrance aria) begins in a moment of bitterness, but this soon gives way to an outburst of high spirits in the second part. The trio is a most unusual (for 1813 - later it was to become commonplace) interplaying of instrumental and vocal energies, spurring on delirious verbal exchanges with rhythmic urgings: Rossini is already displaying his supremely perverse skill in either bringing stock figures to life, or reducing rounded-out personalities to the level of gibbering masks. Bruschino's aria, always referred to as a sextet, but which is no such thing so far as its formal construction is concerned, is a chain of widely contrasting sections, dilating and scoffing with remorseless irony; another

example of "that" tone. The duet for Sofia and Gaudenzio glosses over her cunning and the timorous anxiety of the father on the point of being fooled in his turn; the opening part is based on light and restrained leaps, but then we are swept off our feet by the blazing rhythm. The orchestration, here as elsewhere, is incomparable in its elegance.

The Finale is, in fact, composed of two parts. In the first the "marcia lugubre" (funeral march) accompanying the entrance and the repentance of young Bruschino is a facetious joke, the one moment, apart from the happy touch of the vocal joke that we have already mentioned, that echoes the sad atmosphere called for by the libretto at this point; meanwhile the orchestra, with a pattern all of its own, binds together the rapidly succeeding utterances of the various characters. The second part is a kind of "Gloria": all the characters have got what they wanted and sing their satisfaction, although the frenzy of each one seems, even here, to be quite unrestrained by any sense of social convention.

The re-discovery - and let this term be taken quite literally - of this farce carries along with it at least one advantage: we can observe quite freshly certain novelties, unfortunately externalized in execution but worthy to stand beside other, more successful innovations in many of his later works. But we can also find proof of how Rossini operated upon the very forms of farce. Before his day, in fact, whatever weak threat to the forms had existed had been external rather than otherwise, and was caused by an imperceptible, automatic moving away from the canons of the preceding "old school". Rossini carried on working on the set pieces themselves, imperceptibly, but turning them upside-down (if that is not saying too much)

- internally, that is - bringing them to a state of absolute perfection, using the usual materials to build up structures that had - and in this consisted the startling novelty - a genetic principle capable of generating itself in unusual organisms. Striking novelties are not always universally well received; they can provoke enthusiasm, rejection or a detestable lack of interest, which was the fate of others besides Bruschino. This farce is yet another confirmation of how the cocoon of Rossinian construction withstood imitation, either by his contemporaries or by his successors; when imitation was attempted, the resulting opera was lifeless. Rossini, by rendering it absolute, had blocked the tranquil development of opera, making it impracticable to anyone but himself. Romanticism alone, free in many other ways, would prove to be able to get the better of the Rossinian cyclone. We may well believe that on that first night, at the San Moisè theatre, the spectators were rooted to the spot when Bruschino, in the hands of the immortal juggler, sang through his adventure, fruit of the sparse magic of the Franco-Venetian story. But perhaps Foppa was really to blame for the failure, for who knows what he had promised to the dilettanti in the way of marvellous novelty, whilst expectations were disappointed by a primitive and unpretending plot, grotesquely and openly revealing its own theatrical mechanism, which had caught in its toils a musician who, that night, could not convince the audience of his own talents, too new and too sensationally refined.

Arrigo Gazzaniga

Translation by **Michael Aspinall**

Bruschino: una farsa molto seria

Le forzature farsesche hanno fatto giudicare *Il Bruschino* epigono dell'intermezzo comico, napoletano e non, impedendoci di cogliere gli umori nuovissimi che ne pervadono musica e testo. Vi si trova infatti una problematica che schiude il filone dell'opera comica moderna dove i personaggi escono da una dimensione macchietistica per diventare astrazioni capaci di caricarsi di significati imprevedibili, ben maggiori di quanto le situazioni drammaturgiche parrebbero consentire. I caratteri morfologici di questa musica sono così perentoriamente definiti, così diversi da quelli correnti che stupisce non abbiano immediatamente innescato reazioni tempestose, nel consenso come nel dissenso (non mi riferisco ai comportamenti del pubblico delle "prime", condizionato da irrazionali fattori contingenti), e siano stati invece recepiti come naturale sviluppo di quanto ascoltato sino allora. Anche la nostra generazione non ne ha afferrato appieno novità e valore. A sua giustificazione gioca la scarsa conoscenza del Teatro musicale che circonda l'esplosione Rossini e una pervicace tradizione che relega il Pesarese fra i compositori specificatamente versati al comico: e anche qui con limiti fuorvianti. Gli stilemi della comicità di Rossini venivano ricavati da quelli de *Il barbiere di Siviglia*, l'unica opera veramente conosciuta. Da qui i connotati di una comicità ambigua, in equilibrio non sempre felice fra "comique absolu" e "comique relatif", fra realismo intelligente e astrattismo profetico, fra una credibile di-

mensione psicologica di personaggi e situazioni e la forzatura geniale del gioco.

In quest'ottica la comicità del *Bruschino*, interamente sbrigliata nel fantastico, poteva apparire riduttiva e povera di contenuti. Così il sorprendente risuonare dei reggimoccoli di latta percossi a tempo dagli archetti dei violinisti durante la sinfonia sembrò soltanto una trovata curiosa, quando apriva la strada all'intonarumori dei futuristi; così l'irresistibile tic di Bruschino «Uh! che caldo» una trovata buffa, non il turbamento psicosomatico di un uomo che va smarrendo l'identità; come l'omerico raglio lanciato dal figlio (padre mio - *io io io*, son pentito - *tito tito tito tito*) nel contesto di un'incredibile *marcia lugubre*, che volge in burla l'antichissimo rito dell'agnizione.

Quanto alla sostanza musicale, basti dire che in questa breve partitura di un giovane poco men che esordiente sono presenti, perfetti e compiuti, tutti i tratti di un genio assoluto che alla scienza agguerrita aggiunge inedite intuizioni strutturali, aureo senso della costruzione formale, un discorso vocale che condensa il meglio della tradizione e la proietta verso il domani, l'ispirazione che fissa indelebilmente i caratteri di un codice musicale che sino all'ultima nota della smisurata produzione a venire conoscerà solo arricchimenti e sviluppi, non svolte brusche, evoluzioni inattese.

Alberto Zedda

Bruschino: a Farce to be taken very seriously

Certain gags, typical of farce, have caused Il signor Bruschino to be judged as a descendant of the comic intermezzo, Neapolitan or otherwise, preventing us from appreciating the novel spirit pervading both music and libretto. It contains, in fact, a range of problems that open the door to modern comic opera, in which characters burst out from the dimension of mere caricature to become abstractions capable of taking on unforeseen meanings, way ahead of whatever the librettist had conceived when mapping out the action. The morphological characteristics of this music are so peremptorily defined, so very different from anything familiar at that time, that it amazes us that stormy reactions were not immediately aroused, both of approval and disapproval, but instead they were simply heard as a natural development of the music of the recent past (I am not referring to the behaviour of First Night audiences, who were influenced by irrational contingent factors). Even our generation has not fully grasped its value and its novelty. In our defence we might cite our scanty knowledge of the operatic scene into which Rossini exploded, and the obstinately persisting tradition that relegates Rossini to that class of composers who could only be at their best in comedy; and here, too, with distorting limitations. People confused Rossini's comic style with the style of Il barbiere di Siviglia, the only opera of his they really knew. This led them to deduce that the leading features were ambiguous, a not always happy balance between

“comique absolu” and “comique relatif”, between intelligent realism and prophetic abstraction, between a believable psychological dimension of character and situation and the brilliantly clever pushing of effects to the limits.

Viewed through this distorting lens, the comedy of Il signor Bruschino, in which free rein is given to the fantastic, might well have seemed limited and meagre in content. So, for example, the surprising effect when the violinists tap in time with their bows on the tin saucers of their candlesticks during the Overture did not seem any more than a curious gag, whilst really it was opening up the way for the musical noise-making beloved of the Futurists; in the same way Bruschino's irresistible endless repetition of the words «Uh! che caldo» (Phew! how hot it is!) merely seemed a funny idea, whereas it is the psychosomatic perturbation of a man in danger of losing his own identity; like the son's Homeric braying «Padre mio - io io io, son pentito - tito tito tito tito» (My father, I repent) in the context of an incredible funeral march, making fun of the ancient rite of recognition. As for the musical substance, it is enough to say that in this short score, written by a young man practically at the beginning of his career; we can find, already perfect and fully realized, all the traits of an absolute genius who adds to a fully-trained knowledge of composition quite novel ideas about orchestral scoring, an invaluable sense of formal construction, a manner of handling the singing voice that synthe-

sizes all the best from operatic tradition and projects it towards the future, and the inspiration that indelibly fixes the peculiarities of a musical code that, right up to the last note in an enormous output of music still to come, with experience only

enrichment and development, and never be guilty of brusque changes of direction or unexpected evolution.

Alberto Zedda

Translation by Michael Aspinall

Il San Moisè e le farse rossiniane

Quando nel 1818 il nobile veneziano Giustinian, «da pie intenzioni condotto», ordinò la chiusura e poi la demolizione del teatro che i suoi antenati avevano fatto edificare due secoli avanti, il moralismo anti-teatrale e bigotto registrò una vittoria non meno vistosa di quelle che a Roma, sotto il dominio dei Papi, avevano comportato la distruzione di sale dove il melodramma aveva celebrato alcuni dei suoi primi fasti. Nell'albo d'oro del teatro Giustinian, chiamato più comunemente "San Moisè" dalla sua ubicazione nel territorio dell'omonima parrocchia (questa, per fortuna, sopravvissuta), figurano spettacoli gloriosissimi. Apertosi all'insegna della commedia e del teatro 'di prosa', il teatro passò al melodramma ormai imperante nel 1639, con un'esecuzione della *Arianna* di Monteverdi. E alla musica il teatro restò fedele per tutto il Settecento, malgrado la non facile concorrenza degli altri teatri veneziani. E alla concorrenza si deve forse la caratterizzazione del repertorio alla fine del secolo XVIII e nei primi anni dell'Ottocento. Mentre la Fenice e altri teatri privilegiavano i grandi spettacoli, al San Moisè ci si specializzò nelle farse: brevi spettacoli in un atto, senza coro, con piccola orchestra e pochi personaggi. Meno costosi dunque, e più adatti a far fare la mano ai giovani compositori e le ossa ai giovani cantanti. A ciò e, diciamo pure, alla preveggenza di impresari dal fiuto straordinario, si deve il fatto che al San

Moisè debuttarono o fecero comunque i primi esperimenti alcuni dei massimi compositori del secolo e alcuni dei più grandi cantanti dell'epoca. Non era il solo teatro a far, come si direbbe oggi, questa 'politica' (nella stessa Venezia ve ne erano altri), ma il San Moisè era forse il più ambito e costituiva comunque un traguardo di alto rispetto. Sebbene infatti la storia abbia nobilitato alcune sale "coi successi di poi", teatri come quello di "Pallacorda" a Roma, dove il ventiduenne Spontini esordì con una "farsetta a sette voci" intitolata *Li puntigli delle donne*, anche se tra il pubblico potevano ospitare un Goethe o uno Stendhal, erano pur sempre locali abbastanza malfamati e malfrequentati. Ma quando Spontini poté dare al San Moisè nel 1802 la "farsa giocosa" *Le metamorfosi di Pasquale*, si trattò di un notevole passo avanti. Il libretto era firmato da Giuseppe Foppa, allora avviato a divenire «primo protocollista dell'I.R. Tribunale Criminale» di Venezia e che, a tempo perso, trovò modo di collaborare con i maggiori musicisti di due o tre generazioni. Dal San Moisè Spontini poté trarre conforto per il gran salto di qualità, passando subito dopo in Francia e alla carriera grande. La cronologia dei compositori ospiti del San Moisè, che non difetta di vecchie glorie come Mayr, mostra peraltro nei primi tre lustri dell'Ottocento una gara invidiabile e oggi impensabile di giovani talenti. Rossini aveva 18 anni quando il San

Moisè ne ospitò il debutto, mentre Pacini vi arriverà a 19 (teatralmente era stato però più precoce avendo al suo attivo già due anni di carriera!). Ma il discorso sui meriti e sulle glorie del San Moisè in quegli anni ci porterebbe lontano, soprattutto se si guarda alle scelte dei cantanti. Per un compositore alle prime armi, sia pure agguerritissime, disporre di un cast di professionisti di alto valore poteva crear problemi, ma anche assicurare una corretta esecuzione e una efficace protezione. Problemi e protezione in effetti, stando alle cronache, creò la compagnia della *Cambiale di matrimonio* al precocissimo Gioachino, fattosi peraltro subito scaltro a contatto con una Rosa Morandi, un Raffanelli e un Nicola De Grecis che tennero a battesimo la sua prima farsa.

Cinque farse scrisse Rossini nella sua giovinezza e tutte per quel teatro. Il termine, non avendo la moderna accezione, ma indicando soltanto, come si è detto, la dimensione di opera in un atto (per lo più senza coro), abbracciava allora sia spettacoli comici (spessissimo derivati dal coevo teatro drammatico italiano o meglio francese) sia lavori semiseri o, come pur si definivano, di "mezzo carattere". Delle cinque farse di Rossini, quattro sono comiche e una, *L'inganno felice*, semiseria. L'ambito temporale va dal 3 novembre 1810, data della *Cambiale*, al 27 gennaio 1813, data del *Bruschino*. In mezzo le tre farse del 1812: *L'inganno felice* (gennaio), *La scala di seta* (maggio) e *L'occasione fa il ladro* (novembre). Ventisei mesi dunque, nel corso dei quali Rossini scrisse altrove opere comiche in due atti e opere serie, debuttò alla Scala e prese impegni con altri due teatri veneziani per *Tancredi* e *L'Italiana*, che seguirono il *Bruschino* di poche settimane. La velocità degli eventi fu frenetica e tale da far considerare

al Rossini successivo quelle cinque opere come dei *Péchés de jeunesse* cui attingere disinvoltamente per autoimprestiti e rielaborazioni, in ciò favorito dal declino che il genere della farsa (complici forse anche le chiusure dei teatri piccoli) subì di lì a poco. Pure i cinque lavori appaiono al moderno ascoltatore come degli autentici gioielli di freschezza e di perfezione. Non solo sembrano obbedire ad un unico modello archetipico, ma costituiscono esse stesse delle miniature delle successive opere comiche. Le variabili interne sono minime. Personaggi e tipologie vocali sono pressoché fissi e rispecchiano una distribuzione costante. Sei i principali: soprano e tenore nei ruoli tradizionali degli innamorati, affiancati da una seconda donna di quelle che allora si definivano *mezzosoprani* (con accezione diversa da quella usata in seguito per questo termine: indicavano infatti dei soprani "corti", specializzati in ruoli secondari di confidenti, cugine, rivali e simili). Tre gli altri personaggi maschili (bassi o buffi tutti e tre, oppure un tenore e due bassi). Unica eccezione *L'inganno felice* dove manca la seconda donna, ed è dunque 'a 5 voci'. Ovviamente il teatro disponeva anche di qualche comprimario in grado di assolvere a ruoli minimi. A Rossini servirono soltanto per il *Bruschino*, in cui figurano in aggiunta un "delegato di polizia" e "Bruschino figlio", interpretati alla prima dal medesimo cantante. I rapporti interni non consentivano dunque grandi spostamenti, né li richiedevano i soggetti, tutti legati a filoni sfruttatissimi e volti al 'sano' intrattenimento di un pubblico che si immagina esigente sul piano musicale, bonario dal punto di vista della trama e dei colpi di scena. Su questa base non stupisce che l'organizzazione musicale sia altrettanto costante e le varianti minime. Già dalla *Cambiale* il modello

Schema musicale della farsa rossiniana

- Sinfonia** (in tutte regolare, meno che nell'*Occasione*, dove ciò che è definito «Sinfonia e Introduzione» consta di un *Temporale* che si attacca direttamente all'Introduzione).
- N. 1 Introduzione** Tutte.
È sostanzialmente tripartita - un allegro, un cantabile, un allegro.
Comprende un duettino, una cavatinetta, un terzetto conclusivo come stretta (*Scala di seta*, *Cambiale*, *Occasione*, dove tuttavia precede un assolo che collega la *Tempesta* con l'*Introduzione* vera e propria).
Varianti: nel *Bruschino* l'ordine è alterato: precede la cavatinetta, segue il duettino, poi il terzetto. Nell'*Inganno* la mancanza di un personaggio riduce tutto di una unità per cui si ha un assolo di Tarabotto (che dialoga con i minatori muti), la cavatinetta, un duetto come stretta.
- N. 2 Duetto** *Cambiale*, *Bruschino*, *Scala di seta*.
Varianti: aria in *Occasione* e *Inganno*.
- N. 3 Aria** Tutte.
- N. 4 Concertato** Tutte, e in particolare:
Cambiale: terzetto
Inganno: terzetto
Scala di seta: quartetto
Occasione: quintetto
Bruschino: terzetto.
- N. 5 Aria** Tutte.
- NN. 6 e 7** si alternano un duetto e un'aria (*Cambiale*, *Inganno*, *Occasione* in quest'ordine).
Aria-duetto nel *Bruschino*.
Variante: nella *Scala di seta* due arie.
- N. 8 Finale** in tutte è il secondo pezzo di ampie proporzioni dopo il n. 4, con almeno tre tempi e l'intervento, nella stretta, di tutti i personaggi.
Variante: nell'*Occasione* prima del Finale, che diventa così il numero 9, vi è ancora un'aria. Si compensa così la mancanza di regolare Sinfonia.

sembra sortito bell'e armato dalla mente di un Giove tutt'altro che in erba. La tavola a pagina 33 può giovare a ricostruirlo.

Da questo modello appare evidente che Rossini puntò subito musicalmente a tre momenti chiave: l'introduzione, il pezzo a più voci centrale (costantemente il n. 4) e il finale: pezzi costruiti in miniatura, ma nemmeno troppo, come saranno gli analoghi nelle opere in due atti. Ed è proprio il numero centrale che ci interessa di più. Esso, in queste opere in un atto, funziona come stacco tra la prima e la seconda parte e come culmine dell'azione. Non a caso è sempre posto tra due pezzi solistici ed è anche il numero in cui Rossini mette maggior cura nell'alternanza dei movimenti. È evidente che, sia pure in proporzioni ridotte, questo concertato prefigura i finali primi delle opere maggiori. Ma anche la conclusione delle farse non è priva d'interesse. Essa non è affidata soltanto alla semplice festosa acclamazione della ritrovata concordia e dell'amore, ma si articola in diverse sezioni. In due casi almeno, *Inganno felice* e *Scala di seta*, Rossini vi fa anche una mirabile prova generale delle scene notturne che precederanno, in alcuni dei suoi capolavori a venire, la soluzione del dramma. Il modello è compatto anche sul piano spettacolare: una sola scena, con l'unica eccezione dell'*Occasione* (indubbiamente la più irregolare musicalmente e teatralmente) che comporta una mutazione. In verità nel libretto del *Bruschino* si passa dalla "sala terrena" della prima scena ad una "stanza nel Castello", ma si tratta con tutta evidenza di una prescrizione ad libitum, dato che si resta pur sempre in casa di Gaudenzio.

Perfino la durata delle farse rossiniane è costante. Si può pensare che, al pari di tanti moderni produttori cinematografici o discogra-

fici, gli impresari del teatro pretendessero misure standard. Meglio ancora che Rossini avesse una sua dimensione archetipica anche in fatto di durata. Fatto sta che le farse rossiniane, orologio alla mano, durano tutte intorno agli 85 minuti, recitativi secchi compresi. Che era poi il tempo di un atto d'opera (e sarà di fatto quello medio dei primi atti delle opere maggiori di Rossini). Al San Moisè d'altra parte, come negli altri teatri italiani, l'uso era di dare due farse per sera, preferibilmente di autori diversi.

A queste brevi considerazioni, che chiedono ulteriori approfondimenti, altre ne andranno aggiunte riguardo l'orchestrazione e la scrittura vocale e strumentale. Nelle farse la fantasia timbrica di Rossini gioca senza remore (basti pensare alla ouverture della *Scala di seta*, con il mirabile siparietto di apertura affidato al gioco dei legni, e a quella del *Bruschino*, col battere sul lume o sul leggio che



fosse, o ancora all'uso del corno inglese come strumento concertante nelle arie del *Bruschino* e della *Scala di seta*). Insomma in tutti i casi si trattò non già dell'apprendistato incerto di un mestiere, ma di prime e incontestabili affermazioni di una genialità tenuta solo a freno dai limiti di tempo e di soggetto. La sorte futura delle cinque farse non fu dunque segnata solo o preminentemente dai valori musicali delle partiture, ma da quelli drammaturgici e dalla maggiore o minore possibilità di circolazione di quel tipo di spettacolo.

La fortuna dei lavori scritti per il San Moisè è infatti ben curiosa. Minima all'epoca di Rossini, massima ai nostri giorni. La stessa tenuta delle singole opere ci mostra una lampante contraddizione. Subito dopo la conquista definitiva dell'agone teatrale con *Tancredi* e *L'Italiana*, Rossini dovette conside-

rare conclusa questa esperienza e non scrisse più farse, né opere in un atto, con la sola eccezione dell'*Adina*, nata in circostanze del tutto anomale (il caso del *Viaggio a Reims*, che è anch'esso in un atto, non fa ovviamente testo per la sua qualità di cantata scenica e per le sue dimensioni). Ben presto, considerato esaurito questo tipo di esperimento, Rossini si era volto a soggetti, anche in sede comica, più ambiziosi e teatralmente stimolanti.

Il pubblico, dal canto suo, si abituò a capolavori più protervi ed estesi e lo stesso mercato teatrale ottocentesco andò gradatamente tendendo a strutture sempre più ampie. Le farse comiche rossiniane uscirono dunque assai presto dal repertorio. Ma la vicenda delle singole è sin-

Veduta della città di Venezia, prima metà XIX secolo. Incisione di G.M. Kurz (Civica Raccolta di Stampe "A. Bertarelli", Milano)



Frontespizio del libretto della prima
rappresentazione. Venezia, nella stam-
peria Rizzi, 1813

IL SIGNOR BRUSCHINO

OSSIA

IL FIGLIO PER AZZARDO

FARSA GIOCOsa PER MUSICA

DI GIUSEPPE FOPPA

Tratta dalla Commedia Francese dello stesso titolo

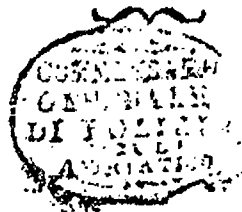
DA RAPPRESENTARSI

NEL TEATRO GIUSTINIANI

IN SAN MOISÈ

NEL CARNOVALE

1. 8. e 3.



IN VENEZIA

NELLA STAMPERIA RIZZI:

tomatica. Proprio quella che oggi ha avuto maggior circolazione, *Il signor Bruschino* rimase del tutto negletta. Vivente Rossini non se ne ebbe nessuna ripresa, salvo una e per una sola recita alla Canobbiana di Milano. Quando Rossini era a Parigi la rielaborò, a suo modo, Offenbach (e non è un caso che responsabile di questa, sia pure equivoca rinascita, sia stato l'artefice della risurrezione delle opere "de poche", colui che era poi un grande produttore in proprio di lavori in un atto). Quasi simile il destino della *Scala di seta* che, dopo la prima veneziana, registrò due o tre riprese in teatri minori e una a Lisbona. In pratica queste due farse, proprio quelle che oggi paiono musicalmente più riuscite, rimasero fuori del giro dei teatri maggiori e dei cast importanti. Andò quasi meglio alla *Cambiale*, il lavoro del debutto rossiniano. Dopo Venezia passò subito a Padova ed ebbe qualche altra replica (forse anche a Roma). Una se ne ebbe a Napoli, al Teatro Nuovo, nel 1820, se non per iniziativa di Rossini, certo con la sua approvazione. Ma l'unica delle farse comiche che ebbe (sempre vivente Rossini) una certa circolazione, con una decina di riprese fu *L'occasione fa il ladro*. Fu anche la sola ad apparire alla Scala, dove fu data nel giugno del 1822 con un cast comprendente due stelle di prima grandezza: la Belloc e Lablache. Fu data anche a Napoli e ancora a Lisbona per tre stagioni consecutive. *L'Occasione* è anche la farsa che ha maggior numero di fonti musicali. Ne esistono infatti diverse copie manoscritte ad uso di amatori, segno indubbio di una qualche circolazione. E la sua memoria non si perdette del tutto dopo la morte di Rossini. Se ne registra infatti, prima della cosiddetta Rossini-renaissance qualche sporadica recita, tra cui due significative a Pesaro, una nel 1892 nel centenario della nascita di Ros-

sini e una nel 1916 nel centenario della prima del *Barbiere*. La prima di queste è degna di menzione perché vi debuttò un allievo del Liceo Musicale destinato a gloriosissima carriera in tutt'altro repertorio: Alessandro Bonci. E mi piace pensare che dallo studio, allora così raro, del dettato rossiniano, Bonci abbia almeno in parte appreso quel raffinato canto a fior di labbra che fu una delle sue peculiarità.

Questo bilancio, comunque assai magro per le quattro farse comiche, appare tanto più misero se lo si confronta con quello dell'unica farsa semiseria, quell'*Inganno felice* che ai giorni nostri è risultata la meno riproposta. Il suo successo, grande già alla prima veneziana, ebbe un seguito immediato, al punto che va ridimensionata l'affermazione, comune alle biografie di Rossini, che assegna alla *Pietra del paragone* il ruolo di trampolino di lancio della carriera di Rossini. In realtà, subito dopo la prima veneziana al San Moisè, nel 1812, *L'inganno felice* si diffuse con una rapidità incredibile in tutta Italia, nelle città grandi e piccole, nei teatri maggiori e in quelli minori, raggiungendo un numero di riprese tre volte superiore a quello della *Pietra*. Nel 1816 *L'inganno* fu l'opera di Rossini che per prima raggiunse la Germania (Monaco) e l'Austria (Vienna). Nel '18 fu data a Dresda e Francoforte, nel '19 a Parigi, nel '20 a Madrid, Berlino, Potsdam. Quasi dappertutto rimase in repertorio per più stagioni consecutive e ricevette entusiastici commenti dalla critica. Al suo debutto alla Scala, nel 1816, resse per quaranta sere e fu ripresa la stagione successiva per altre ventinove. Rossini stesso fu responsabile di diverse riprese autentiche de *L'inganno* e lo scelse per presentarsi nel 1815, subito dopo l'*Elisabetta*, al pubblico dei Fiorentini a Napoli e, poche settimane dopo, al pubblico romano del

Il rifacimento in Rondò, "Tempo di polacca", della cabaletta del duetto Sofia-Gaudenzio, operato da Offenbach

RONDO.

N. 7.

SOPRANO.

Tempo di Polacca. (♩ = 100)

SILLA. *Qui*

grâce à cel-te ru-se Que notre a-mour ex-cu-se, De l'es-

-poir enchan-teur Je sens je sens bat-tre mon cœdr. Mal-

-gré tant de co-le-re, je ris je ris d'un ar-rêt sé-

Valle. Né va taciuto che *Linganno felice*, ammiratissimo da Stendhal, fu una delle opere che più contribuì a creare l'immagine di Rossini legato al "bello ideale", né che questa fu una delle pochissime opere stampate in partitura all'epoca. Analoga predilezione ebbero interpreti di primissimo piano, come Filippo Galli, che interpretò alternativamente i ruoli di Batone e di Tarabotto. La ragione di tanto successo sembra risiedere in parte nel soggetto e in quella particolare fusione di comico e serio che l'opera offre, in parte nel colore della musica che, all'epoca, dovette sembrare del tutto nuovo, al pari di quello del *Tancredi* che ebbe sorte e ammirazioni analoghe. Ma proprio in relazione al genere della farsa va notato che, sfogliando le numerose copie manoscritte superstiti e i libretti delle repliche, si può notare come con molta frequenza l'opera venisse ampliata con l'aggiunta di sezioni corali e di arie adespote. Segno indubbio dell'insofferenza per un genere ridotto, poco consono al gusto della maggior parte dei teatri e dei pubblici. In altri casi *Linganno* fu chiamato a rimpiazzare insuccessi o successi parziali, come a Roma, dove, dopo la prima del *Torvaldo e Dorliska* al Valle, sostituì il secondo atto dell'opera nuova, giudicato troppo debole. Dunque perfino nell'unico caso di successo clamoroso, la farsa dimostrava la sua inadeguatezza ai tempi. E proprio a questo dato conviene rifarsi per valutare la sorte delle farse rossiniane nei giorni nostri. Infatti le medesime ragioni che le fecero uscire allora dal repertorio sembrano aver presieduto alla loro rinascita. Nel nostro secolo la predilezione per le dimensioni 'fattibili' e l'insofferenza per i lavori di ampie proporzioni, non disgiunta da ragioni di economia, hanno riportato in rapido onore le farse comiche rossiniane. *Cambiale di matrimonio*, *Occasione fa il ladro*,

Bruschino hanno circolato e circolano largamente. Si tratta di esecuzioni non sempre attendibili, ma non di rado recanti invece firme prestigiose (quelle di Gui e Giulini, ad esempio). Meno fortunata *La scala di seta*, alla quale ha forse nuociuto l'incertezza delle fonti e che ora, grazie all'autografo ritrovato, può spiccare nuovo volo. Vera cenerentola del gruppo proprio quell'*Linganno felice* che tanto era stato ammirato dai contemporanei. Le ragioni non sembrano certo musicali, ma ancora una volta teatrali. Eseguire *Linganno* come una farsa comica, come si è fatto per lo più (almeno prima delle riprese al Festival di Pesaro) non tradisce solo le intenzioni di Rossini, ma svuota anche di senso parte della musica. La filologia, insomma, ha qualcosa da dire anche per questi lavori. E filologia, nel teatro musicale, non è solo il dettato del testo scritto, ma anche, e in misura non certo inferiore, il rispetto del genere e dei suoi codici. Come dire che, ascoltando questi capolavori in formato ridotto, occorrerebbe riportarsi, con un surplus di fantasia, nel clima di quel Teatro Giustinian, vulgo denominato San Moisè, tempio fortunato dell'esordio rossiniano.

Bruno Cagli



Rossini's Farces for the San Moisè Theatre

In 1818 the Venetian nobleman Giustinian, «impelled by religious motives», ordered first the closing and then the demolition of the theatre built by his forbears two centuries earlier; it was yet another triumph of the bigoted, anti-theatrical moralism that had already scored a victory in Rome, under the thumb of the popes, where the halls that had witnessed the splendid performances of some of the earliest operas to have been written were pulled down. Some truly glorious performances are to be found inscribed on the golden Roll of Honour of the Teatro Giustinian, more popularly known as the "San Moisè" from its having been built in the parish of that name (the parish church has fortunately survived). Open with a view to giving performances of comedies and the "straight theatre", the theatre changed over to opera, then overpoweringly popular, in 1639 with a performances of Monteverdi's Arianna. And for the whole of the seventeenth century the theatre remained faithful to music, despite serious competition from the other Venetian theatres. It was, perhaps, this very competition that determined the limitation of the repertory at the end of the 18th and the beginning of the 19th centuries. Whilst the Fenice and other theatres went in for spectacular shows, the San Moisè theatre specialized in "farces": short, one-act shows with no chorus, a small orchestra and few characters. Cheaper, therefore, and more

*suitable for giving young composers and singers opportunities to try out their wings. To this and to the foresight and intuition of certain impresarios is due the fact that many of the greatest composers of the century and many of the greatest singers of the age made their debuts or, at any rate, their first experiments at the San Moisè. It was not the only theatre to follow this policy (as we should say today), for even in Venice there were others, but the San Moisè was perhaps the most sought after and certainly constituted a highly respectable target. In fact, although certain theatres have been glamourized by hindsight because they were the scenes of important first nights, theatres like the Pallacorda in Rome, where the twenty-two year-old Spontini made his bow with *Li puntigli delle donne*, described as a "farce for seven voices", these theatres were always seedy and shady, haunted by disreputable characters, even if a Goethe or a Stendhal might occasionally be found in the audience. But when Spontini reached the San Moisè in 1802 with his "farsa giocosa" *Le Metamorfosi di Pasquale* it represented a notable step up for him. The libretto was by Giuseppe Foppa, already on his way to becoming Head Registrar at the Venice Law Courts and who, in his spare time, managed to collaborate with the greatest composers of two or three generations. From the San Moisè Spontini found the encour-*

agement to improve his style, passing on soon afterwards to his great triumphs in France.

The chronology of composers invited to write for the *San Moisè* includes such glorious old names as Mayr, but, above all, in the first 20 years or so of the nineteenth century, there was an enviable jostling of talented young musicians that would be unthinkable today. Rossini was eighteen years old when he made his bow at the *San Moisè*, whereas Pacini was nineteen (but he had been more precocious in theatrical composition, since he already had two years' career behind him!). But any description of the merits and glories of the *San Moisè* in those years would lead us away from our subject, above all were we to consider the list of singers who appeared there. For a composer facing his first battles, even if very well supplied with ammunition, the fact of having a cast of first class professional singers at his disposal might have created some problems, but it solved more by ensuring a polished performance and solid protection. In fact, history shows that the cast of *La cambiale di matrimonio* created both problems and protection for young Gioachino, who soon woke up to the facts of life when working with artists like Morandi, Raffanelli and Nicola De Grecis, who brought his first farce before the public.

Rossini wrote five farces in his youth, all for this same theatre. The term "farce" here does not have its modern meaning, but merely indicates, as I have already said, the dimensions of the opera (mostly without chorus) and in those days included not only comic works (very often derived from contemporary Italian or, rather, French straight plays) but also those denoted «semiseria» or «mezzo carattere» - tragicomic, or semi-serious. They

range from *La cambiale*, first produced on 3 November 1810, to *Bruschino* on 27 January 1813. In between come the three farces of 1812: *L'inganno felice* (January), *La scala di seta* (May), and *L'occasione fa il ladro*. So, in the course of twenty-six months Rossini wrote not only these but also other full-length comic and serious operas, made his bow at *La Scala* and signed contracts with two other Venetian theatres for *Tancredi* and *L'Italiana*, which followed just a few weeks after *Bruschino*. Events followed one another in frantic haste, so as to cause the mature Rossini to view these five farces as *Péchés de jeunesse* (youthful indiscretions) and fair game for self-borrowings and subsequent re-working, assisted in this by the decline in popularity suffered shortly afterwards by the farce as a form, perhaps hastened in its decline by the closing of the smaller theatres. And yet, to the modern listener these five works seem like authentic jewels of fresh perfection. Not only do they all conform to a single prototype, but they also constitute miniature sketches of the full-length comic operas that succeeded them. The internal variants are minimal. The characters and the vocal types are more or less stable and represent a fixed scheme of contrasting voices. There are six main characters: soprano and tenor in the traditional lovers' parts, supported by a *seconda donna* of the kind they used to call *mezzo-soprano* (with a meaning different from that currently understood; in fact, they were "short" sopranos specializing in such secondary roles as *confidantes*, *cousins*, *rivals* and the like). The other three male characters are all *basses* or "buffi" (comic *basses*) or else a tenor and two *basses*. The only exception is *L'inganno felice*, which has no supporting woman, and is therefore "for

five voices". Obviously, the theatre could also call upon various comprimari (bit-part players) good enough to undertake small roles. Rossini needed them only for *Bruschino*, which has two additional characters, a police officer and "Bruschino junior", which were sung by the same singer at the first performance. The basic scheme does not, therefore, allow for much elasticity, but the stories did not require any, all being based on well-known themes, already much used, and aiming to please an audience that thought itself exacting in musical matters, and that was undemanding as regards the plots and coups de théâtre.

With such a ground plan it is hardly surprising that the musical scheme should be equally uniform with few variants. Right from *La cambiale* the model seems to have sprung fully grown from the forehead of a Jove who is anything but a greenhorn. We can reconstruct the plan from the table, page 47.

From this scheme it is clear that Rossini, right from the start, concentrated on three key moments, musically speaking: the Introduction, the centrally-placed ensemble (always No. 4) and the finale. These numbers are on a miniature scale, but not too much so, looking ahead to the analogous numbers in the later two-act operas. It is the central ensemble that most interests us. In the one-act operas this serves as a half-way house between the first and second parts and as the high point of the action. It is no coincidence that it is invariably placed between two solo arias and it is in this number that Rossini pays greatest attention to the balance of the different sections. It is evident that, on however reduced a scale, this ensemble is the precursor of the first-act finales of the later masterpieces. But the concluding numbers of the farces also

have their interesting points. The finale not only concerns itself with mere joyous acclaim of the return of peace and quiet and the triumph of love, but it is divided into several sections. In at least two cases, *L'inganno felice* and *La scala di seta*, Rossini exercises himself in an admirable dress rehearsal for the nocturnal scenes which, in some of his forthcoming masterpieces, will precede the winding up of the story. The formula is compact with regard to theatrical requirements, too: only one set, with the sole exception of *L'occasione* (undoubtedly the most irregular musically and theatrically), which requires a change of scene. To tell the truth, the libretto of *Bruschino* prescribes a change from «a ground-floor room» in the first scene to «a room in the villa», but obviously this is merely a generic prescription, for the whole story takes place in Gaudenzio's house. Even the playing time of the Rossini farces is constant. One might even think that theatrical impresarios, like so many modern film or record producers, required a standard timing. Or rather that Rossini had his own ideals of dimension in playing time, too. The fact remains that the Rossini farces, timed by the stopwatch, all last about 85 minutes, including the secco recitatives. Which was also the playing-time of one act of an opera (and would, in fact, be the average length of the first act of any of Rossini's major operas). On the other hand, the San Moisè was accustomed, like other Italian theatres, to give two farces in one evening, preferably by two different composers.

To these brief considerations, which need further amplification, I shall add a few remarks about the orchestration and the vocal and instrumental writing. In the farces Rossini gives full playful rein to his aural imagination (just think of the over-

ture to La scala di seta, where the contrasting play of the woodwinds serves as a marvelous curtain raiser; and that to Bruschino where the players tapped on their lamps, or music stands or whatever it was, or, again, consider the use of the cor anglais as an obbligato instrument in various arias from Bruschino and La scala di seta). In other words, in no case is there any question of an apprentice uncertain of his trade, but rather we are dealing with the first, indisputably significant effusions of a genius who is held back only by the restrictions imposed by limits of time and by the genre in itself. The subsequent popularity of these five farces did not, therefore, solely or mainly depend upon the musical worth of the score, but was rather conditioned by the value of the farces as theatre and by the limitations imposed by the one act form, restricting it to certain theatres.

In fact, the subsequent career of the works Rossini wrote for the San Moisè is curious to contemplate. They were little performed in their day, and are much more popular nowadays. The staying power of each single opera illustrates a striking contradiction. As soon as he had definitively conquered his place in the theatrical arena with Tancredi and L'Italiana, Rossini must have considered this early phase of his career as closed, and wrote no more farces, nor operas in one act, with the sole exception of Adina, written in quite special circumstances (Il viaggio a Reims, also in one act, is a case apart because of its form - a staged cantata - and for its peculiarly broad construction). Considering that he had exhausted the possibilities of the form, Rossini soon turned to libretti - even in comic operas - that were more ambitious and theatrically stimulating. The audiences, too, got used to masterpieces

of more extensive and demanding proportions, and the operatic repertoire of the nineteenth century began gradually to lean towards ever longer works. And so Rossini's farces were dropped from the repertoire quite early in the game. But the different fate which awaited each single work is symptomatic. The very one that has been most widely performed today, Il signor Bruschino, was totally neglected. There were no further performances during Rossini's lifetime, save for a single one at the Teatro Canobbiana in Milan. During Rossini's sojourn in Paris the work was revised, in his own highly personal manner, by Offenbach - and it is no coincidence that the author of this debatable resurrection should have been the composer responsible for the rebirth of the "pocket opera", and himself a prolific writer of one-act works. A similar fate befell La scala di seta which, after its first performance in Venice, was repeated in only a few minor theatres and once in Lisbon. In effect these two farces, the ones that seem the most successful musically today, never attracted the attention of important theatres or stellar casts. La cambiale, Rossini's debut opera, had slightly better luck. Soon after Venice it was performed in Padua and elsewhere (possibly also in Rome). It was performed in Naples at the Teatro Nuovo in 1820, if not at Rossini's initiative, at least with his certain approval. But the only farce that had any significant circulation during the composer's lifetime was L'occasione fa il ladro, of which about ten revivals can be traced. It was also the only one to be performed at La Scala, where it was given in June 1822 with a cast including two stars of the first water: la Belloc and Lablache. It was also given for three consecutive seasons in Naples and Lisbon. L'occasione is also the farce for which we pos-

sess the largest number of musical sources. There are in fact several manuscript copies in existence made for the use of music-lovers, an unmistakable sign of some kind of popularity. And after Rossini's death it did not fall into complete oblivion. In fact, before the so-called Rossini renaissance, a few isolated revivals took place, including two important ones in Pesaro: one in 1892, the centenary of Rossini's birth, and one in 1916, the centenary year of *Il barbiere*. The earlier of these revivals is worth mentioning because it marked the debut of a pupil of the Liceo Musicale destined to a glorious career in a quite different repertory: Alessandro Bonci. I like to think that it was at least in part due to the study of Rossinian style, so rare at that time, that Bonci managed to learn that refined singing style «a fior di labbra» (expressively soft, yet brilliant) which was one of his special qualities.

This list of performances, sparse enough for the four comic farces, seems even more scanty when we compare it with the number scored by the one semi-serious farce, *L'inganno felice*, which has turned out to be the least frequently performed. The great success of its first performances in Venice led immediately to so many others that we need to qualify the affirmation, reiterated by so many of Rossini's biographers, that it was *La pietra del paragone* that launched Rossini on his career. In fact, after the first performances at the San Moisè in Venice in 1812, *L'inganno felice* immediately spread with incredible rapidity throughout Italy, to towns great and small, theatres major and minor, clocking up three times the number of performances achieved by *La pietra*. In 1816 *L'inganno* was the first Rossini opera to reach Germany (Munich) and Austria (Vienna). In 1818 it was given in Dresden and Frankfurt, in

1819 in Paris, in 1820 in Madrid, Berlin and Potsdam. Almost everywhere it remained in the repertoire for several consecutive seasons and was enthusiastically received by the critics. When it was put on at La Scala in 1816 it held the stage for forty performances and was revived the following season for another twenty-nine. Rossini was personally responsible for several authoritative revivals of *L'inganno* and chose it in 1815, straight after *Elisabetta*, to unveil the comic side of his talent to Neapolitan audiences at the Teatro dei Fiorentini and also, a few weeks later, to the Roman public at the Teatro Valle. Neither should we omit to mention that *L'inganno felice*, highly admired by Stendhal, was one of the operas that most contributed to creating an image of Rossini as bound up with the «ideally beautiful», nor that this was one of the very few operas to have been printed in full score at that time. Front-ranking singers such as Filippo Galli, who at different times sang both *Batone* and *Tarabotto*, were also enthusiastic about the work. All this success seems attributable partly to the story and partly to the particular mixture of the comic and the serious offered by the opera, and partly also to the musical colouring, which must have seemed quite new, in the same way that the musical colour of *Tancredi* seemed so original and met with similar success and admiration. But with regard to the farce as a genre I must point out that a study of the numerous surviving manuscript copies and libretti of the revivals reveals how often the opera was lengthened by the addition of choruses and arias by unknown hands. This is a sign of the unpopularity of the one-act form, little attuned to the taste of most theatres and their audiences. On other occasions *L'inganno* was called upon to replace unsuccessful

or only partially successful operas, as happened at the Teatro Valle in Rome where, after the first night of *Torvaldo e Dorliska* it was performed instead of the second act of the new opera, which was considered too weak. However, even this farce, the only successful one, proved to be behind the taste of the times. And this is the key to appreciating the reasons for the happy success of the Rossini farces in our own day. It would seem, in fact, that the very reasons that drove the farces from the repertory have contributed to their restoration. In our century a preference for "practicable" dimensions and impatience with works of massive proportions - economic considerations also having their weight - have rapidly restored the Rossini farces to favour. *La cambiale di matrimonio*, *L'occasione fa il ladro*, and *Il signor Bruschino* have been and are being widely performed. Sometimes the performances are not in the most authentic style, but not infrequently great names have been involved - Gui and Giulini, for example. *La scala di seta* has enjoyed less success, suffering perhaps from the lack of authentic manuscript sources, but now that the autograph manuscript score has been re-discovered, it may get off to a better start. The real *Cinderella* of the group is that same *Inganno felice* that was so admired by Rossini's contemporaries. The reasons for this, again, seem to have more to do with the plot than with the music. To perform

L'inganno as if it were a comic farce, as has generally been done (at least before the revivals at the Rossini Festival at Pesaro) not only goes against the composer's intentions, but also robs part of the music of its meaning. Philology, in other words, has its contribution to make to these operas, too. And musical philology, in opera, is not merely the precise rendering of the written text, but also, and to no lesser degree, respect for the genre and its conventions. Which means that, whilst listening to these minor masterpieces, we should endeavour to carry ourselves back, with a little effort of imagination, to the atmosphere of that Teatro Giustinian, commonly referred to as the *San Moisè*, the happy scene of Rossini's first steps.

Bruno Cagli

Translation by **Michael Aspinall**

Musical format of the Rossini farce

- Overture** *(in conventional form in all cases except L'occasione, where what the author terms "Sinfonia e Introduzione" consists of a Temporale (storm) leading directly into the Introduzione).*
- No. 1 Introduzione** *All the singers. Essentially tripartite - an allegro, a cantabile, another allegro. It includes a duettino, a cavatinetta (short aria), a concluding trio in rapid tempo (as in La scala di seta, La cambiale, L'occasione - in which last, however, a short solo joins the Tempesta to the main body of the Introduzione). Variants: in Bruschino the order is altered - first comes the cavatinetta, then the duettino and, finally, the trio. In L'inganno the lack of one of the characters reduces the whole sequence by one unit, and so we have a solo for Tarabotto (who addresses the miners, mute characters), the cavatinetta, and a concluding duet in rapid tempo.*
- No. 2 Duet** *La cambiale, Bruschino, La scala di seta. Variants: L'occasione and L'inganno each have an aria here.*
- No. 3 Aria** *Common to all.*
- No. 4 Ensemble** *Common to all, and in particular:
La cambiale: trio
L'inganno: trio
La scala di seta: quartet
L'occasione: quintet
Bruschino: trio.*
- No. 5 Aria** *Common to all.*
- No. 6 & No. 7** *La cambiale, L'inganno and L'occasione have a duet followed by an aria; Bruschino has the aria first, then the duet. Variant: two arias in La scala di seta.*
- No. 8 Finale** *In all the farces this is the second large scale number after No. 4, with at least three sections and, in the last rapid section, all the characters singing together. Variant: in L'occasione there is another aria before the finale, which thus becomes No. 9. This makes up for the lack of a fully-fledged overture.*

Schema musicale

Sinfonia

N. 1 Introduzione Deh tu m'assisti amore
(Florville, Marianna, Sofia)

[Recitativo] Dopo l'Introduzione A voi lieto ritorno
(Sofia, Marianna, Florville, Filiberto)

N. 2 Duetto [Florville-Filiberto] Io danari vi darò
(Florville, Filiberto)

[Recitativo] Dopo il Duetto Florville e Filiberto
A noi. Su trasformiamoci
(Florville)

N. 3 Cavatina Gaudenzio Nel teatro del gran mondo
(Gaudenzio)

[Recitativo] Dopo la Cavatina Gaudenzio
Ho trovato a Sofia
(Marianna, Florville, Bruschino, Gaudenzio)

N. 4 Terzetto [Florville-Bruschino-Gaudenzio]
Per un figlio già pentito
(Florville, Bruschino, Gaudenzio)

[Recitativo] Dopo il Terzetto Impaziente son io
(Sofia, Marianna, Bruschino, Gaudenzio)

N. 5 Recitativo Ah voi condur volete
ed Aria Sofia Ah donate il caro sposo
(Sofia)

[Recitativo] Dopo l'Aria di Sofia Qui convien finirla...
(Florville, Commissario, Bruschino, Gaudenzio)

N. 6 Aria Bruschino Ho la testa
(Sofia, Florville, Commissario, Bruschino, Filiberto, Gaudenzio)

[Recitativo] Dopo l'Aria di Bruschino Va tutto ben
(Sofia, Bruschino, Filiberto, Gaudenzio)

N. 7 Duetto [Sofia-Gaudenzio] E' un bel nodo
(Sofia, Gaudenzio)

[Recitativo] Dopo il Duetto Sofia e Gaudenzio
Ah che scoperta!
(Florville, Bruschino)

N. 8 Finale Ebben, ragion, dovere
(Sofia, Marianna, Florville, Bruschino figlio, Bruschino,
Filiberto, Gaudenzio)



Libretto

secondo l'edizione critica
edita dalla Fondazione Rossini,
in collaborazione con Casa Ricordi,
a cura di Arrigo Gazzaniga.

Atto unico

Scena prima

Sala terrena che mette sul giardino immediatamente.

Parco delizioso in distanza.

Florville dal parco, indi Marianna, poi Sofia, ambedue dalle stanze interne corrispondenti alla Sala.

Florville

Deh tu m'assisti amore

Or che ritorno a lei.

Dona agli affetti miei

Qual sospirai mercé.

Ma alcuno a me non vedo...

Ah! un rio destin prevedo! (*esce Marianna*)

Marianna!..

Marianna

Voi signore!

Florville

V'è il nunzio mio arrivato?

Marianna

Giunse, ma troppo tardi.

Florville

Tardi? che fu? ch'è nato?

Marianna

Dalla padrona or ora

Saprete i vostri guai.

A due

Marianna

Il male è grande assai!

Son quasi fuor di me!

Florville

Ah tu tremar mi fai:

Son quasi fuor di me!

(*Marianna rientra*)

Florville

Ferma... ascolta... che ad altri destinata
 Fosse Sofia! La sola idea di tanta
 Fatalità m'opprime!.. ogni momento
 Cresce la mia impazienza... ella già viene...
 Ah diletta Sofia!..

(esce Sofia con Marianna che si mette osservando in disparte)

Sofia

Florville! mio bene!

Florville e Sofia

Quant'è dolce a un'alma amante
 Riveder l'amato bene!
 D'un fedel sincero affetto
 Più s'accende il vivo ardor.
 Si rammentano le pene
 D'un'assenza tanto amara,
 E l'immagine più cara
 Del suo ben si rende al cor.

Sofia

Son felice. Sarai fido?

Florville

Son contento. Ognor costante.

Florville

A voi lieto ritorno
 Cara Sofia. L'odio del tutor vostro,
 Morto di già mio padre, estinto è omai.
 Chiedervi dunque io posso
 In isposa e ottenervi...

Sofia

Ah! nol potete.

Florville

E perché?

Sofia

Destinata io son per lettere
 Al figliuolo di certo
 Signor Bruschino.

Florville

O cieli! e lo vedeste?

Sofia

No, e il mio tutor nemmeno
 Di persona il conosce. Esser dovea

Arrivato costui. Ma, qual ei sia,
Serbo fida a voi sol quest'alma mia.

Florville

E ciò mi basta. Troncherò a ogni patto
Il corso a tal contratto.
Udite. Io per fortuna
Ignoto di persona
Sono al signor Gaudenzio tutor vostro
E ad ognun del Castello.

Sofia

E' ver...

Marianna

Signori,

Vien qualcuno, rientriamo.

Florville

Ogni mio passo

Vi farò noto. Bastami che siate
Fida a me.

Sofia

Lo sarò, non dubitate.

(entra con Marianna)

Scena seconda

Florville, poi Filiberto dal parco.

Florville

Vien qualcuno... s'attende
Questo Bruschino... Udiamo.
*(si mette in disparte. Esce Filiberto che parla verso
l'interno della scena)*

Filiberto

Oh voglio certo

Che quel signor Bruschino me la paghi.
Non c'è nessun? *(s'avvanza)*

Florville *(scoprendosi)*

Che vuol?

Filiberto

Siete di casa?

Florville

Sono l'Agente del signor Gaudenzio.

Filiberto

Ottimo incontro! E' alzato ancor?

Florville

Nol credo.

Filiberto

Dirò frattanto a voi perché ne vengo.
Io sono Filiberto Locandiere
Del vicino Castello. Da tre giorni
Albergo un certo giovane
Detto il signor Bruschino, il quale ha un padre
Attaccato di gotta
Che Bruschino si chiama. Ha fatto un debito
Di quattrocento franchi. Ha triste pratiche...
Oh infine io il tengo chiuso per cauzione
Dentro la mia soffitta. Ecco una lettera
(cava una lettera)
Ch'egli diè perché al signor Gaudenzio
Ora la porti, ed egli poi la faccia
Pervenire a suo padre! Ma v'accerto,
Che non esce di là
Se il suo debito in pria non pagherà.

Florville

Ah!... (che pensier mi viene!)
(affettando sommo rammarico)
Ah imprudente cugino!

Filiberto

Egli parente vostro!

Florville

Sì, Bruschino
Son io pure... ma... cielo!..
S'ora il signor Gaudenzio
Lo venisse a sapere!..

Filiberto

A me che importa!

Florville

Che guai! che guai!

Filiberto

Nascano pur.

Florville

Ah come, Ah come mai da me fia rimediato?

Filiberto

Danari, e tutto è bello ed aggiustato.

Florville

Io danari vi darò!

Filiberto

E' bruttissimo il futuro.

Florville

Or qui a voi ne sborserò.

Filiberto

Oh! il presente è più sicuro.

Florville

Ma ad un patto!..

Filiberto

Dica pure.

Florville

Prima, zitto!..

Filiberto

Zitto!..

Florville e Filiberto

Zitto!

A due

Florville

(Ah se il colpo arrivo a fare
La bandiera io stacco già).

Filiberto

(Ah se qui mi fo pagare
La bandiera io stacco già).

(Florville cava una borsa e dà danari a Filiberto)

Florville

Son luigi, giusti e bei.

Filiberto

Oh mi fido. Cinque... sei... *(numerandoli)*

Florville

Debitor vi son del resto.

Filiberto

Oh si vede l'uomo onesto.

Florville

Ma il cugino stia serrato!

Filiberto

Per tre anni imprigionato.

Florville

Quella lettera mi date.

Filiberto

Se ne serva, a lei m'inchino.
(*gli dà la lettera*)

Florville

Ehi mi fido che a dovere...

Filiberto

Oh le par signor Bruschino!

Florville

Zitto!

Filiberto

Zitto!

A due

Florville

(Ah che il colpo giunsi a fare!
La bandiera io stacco già).

Filiberto

(Ah se il resto mi fo dare
La bandiera io stacco già).
(*Filiberto parte*)

Scena terza

Florville.

Florville

A noi. Su trasformiamoci
In quel signor Bruschino
Che ha da sposar Sofia... (*fantasticando*)
Una lettera... sì... sappia Marianna
Il gran progetto. Orsù, spirito e core.
Tentiamo il colpo e ci protegga amore.
(*parte dal fondo*)

Scena quarta

Gaudenzio, poi Florville con Marianna, indi servitori.

Gaudenzio

Nel teatro del gran mondo
Cerca ognun la sua fortuna:
E, stia ben da capo a fondo,
L'uom contento mai non è.
Se la cerca nel danaro
Più ne acquista più ne vuole.
Se la brama negli onori
Tenta il vol di là dal sole.
Sempre avanti, sempre avanti
Va scontento l'uom di sé.
Io cercai la mia fortuna
In un certo non so che;
Ma ho trovato poi l'intoppo,
Che de' guai provar mi fé.
Eh stiam di buon umore,
Godiam di quel che viene,
E brilli in seno il core
Di gioia e di piacer.

Ho trovato a Sofia un buon partito
Nel giovane Bruschino. Ma contento
Io non sarò se pria non me la paga
(si vedono dal fondo Marianna e Florville. Questo le dà una lettera)
Quel signor di Florville.

Florville

(Da brava!)

Marianna

(Siete ben raccomandato). (entra)

Florville

*(Vo a dispormi per essere arrestato).
(parte velocemente dal fondo)*

Gaudenzio

Stupisco che Bruschino non si veda...
(esce Marianna e dà a Gaudenzio la lettera prima ricevuta da Florville)

Marianna

Fu recata una lettera per voi.

Gaudenzio

Chi mi scrive? leggiam. (*) Bruschino il padre!
() (apre e fa un moto di gran sorpresa)*

(legge) «Amico mi valgo d'altra mano a cagione d'un improvviso piccolo accesso di chiragra e di gotta, ma vi scrivo indispensabilmente. Mio figlio Bruschino (cui ho fatto tener dietro) invece di recarsi da voi, batte la campagna, e perde poco lodevolmente il suo tempo. Io vi scongiuro di farlo arrestare dai vostri servitori e tenerlo custodito presso di voi. E siccome egli non è conosciuto di persona da chicchessia [dei vostri], eccovi in due esemplari i suoi connotati. Vi torno a raccomandare la sollecitudine e mi segno - Bruschino il padre»

O gioventù imprudente! elà! sentite. *(escono i servi)*
 Uscite immantinente:
 Cercate da per tutto e se trovate
 Un giovane che abbia i connotati
 Che qui segnati trovansi, arrestatelo
(dà una cartina ch'era inclusa nella lettera ad un servo)
 E a qualunque costo a me guidatelo.
(i servi partono dal fondo)
 Hai tu sentito?

Marianna

E come!

Gaudenzio

Taci colla padrona,
 Perché se mai... per bacco!.. i servitori
(odesi rumore dal fondo)
 Mi conducono un uomo... che fosse lui!..

Marianna

Volesse il ciel!..

Scena quinta

Detti. Florville che si fa condurre a forza dai servitori di Gaudenzio.

Florville

Lasciatemi...

Che violenza!.. signore...

Gaudenzio

Una cosa alla volta.
 Siete Bruschino il figlio?

Florville

Io!..

(affettando di sconcertarsi)

Gaudenzio

Io!.. non serve

(va confrontandolo coi connotati)

Nascondersi...

Florville

Lo sono.

Gaudenzio

A vostro padre

Son giunti i vostri degni portamenti;

E con questa sua lettera

M'ordinò d'arrestarvi.

Florville

E voi di grazia

Chi siete?

Gaudenzio

Io son Gaudenzio Strappapuppole.

Florville

Oh dio!.. quello!.. ah che degno no non sono

Del vostro bel perdono...

Gaudenzio

Giuoco... amiche!..

Florville

Ah pentito

(fingendo desolazione)

Io ne venia, ragion per cui trovato

Fui qui.

Gaudenzio

(E' ragione).

Florville

E al padre mio scrivea

Implorando perdon. Leggete.

*(cava la lettera avuta da Filiberto e la dà a Gaudenzio
che la scorre cogli occhi)***Marianna**

(E' forse?..)

*(trovandosi destramente vicina a Florville)***Florville**

(La lettera che il giovane Bruschino

A lui mandò per via del locandiere).

Gaudenzio

(Si vede ch'è pentito). Entrate.

Florville

E posso
Sperar... ah che non oso... (*finge piangere un poco*)

Gaudenzio

(Mi commove!)
(*Florville bacia la mano a Gaudenzio*)
Via via... chi sa!.. oh basta per adesso.

Florville

Tanta bontà mi trae fuor di me stesso.
(*entra con Marianna e servitori*)

Scena sesta

Gaudenzio, poi Bruschino padre, un servitore, infine Florville.

Gaudenzio

Buon giovane! Venia da per se stesso...
Che ha fatto poi?.. suo padre
E' un uom fiero piuttosto, puntiglioso,
Ma dovrà perdonargli...

Bruschino

Ho inteso... ho inteso...
(*di dentro. Gaudenzio si mette in ascolto*)

Gaudenzio

Quest'è Bruschino il padre!..

Bruschino (*di dentro*)

Poco di buono!

Gaudenzio

Con chi l'ha? sentiamo.
(*si mette un poco in disparte. Esce Bruschino con qualche impeto*)

Bruschino

Andate un po' a far nascere dei figli!..
Uh che caldo!.. ecco i frutti che ne avete...
Debiti... giuoco... uh!.. uh!..

Gaudenzio

Amico...
(*avvicinandosi a Bruschino che non s'avvede di lui se*

non allora che s'urtano insieme)

Bruschino

Avrà a sentirmi!..

Gaudenzio

Adagio un poco!..

Bruschino

Signor Gaudenzio mio!..
(s'abbracciano)

Gaudenzio

Signor Bruschino!

Bruschino

Perdonatemi. Smonto
Ora di legno... uh che dolor!.. che caldo!
Sento che il locandiere Filiberto,
Che conosco assai bene, sparse qui attorno
Gl'indegni portamenti
Di quel signor mio figlio, e ben... vedete...
Uh! che caldo!.. voi già mi conoscete...
Mi va il sangue alla testa!..

Gaudenzio

Amico... allegri...

E' rimediato.

Bruschino

Sì?

Gaudenzio

L'amico è in gabbia.

Bruschino

Che?

Gaudenzio

L'ho qui in casa.

Bruschino

In casa!

Gaudenzio

Ed ha operato

La medicina, ed è tutto cambiato.

Bruschino

Troppo presto! Nol credo. E' una finzione.
Uh che caldo!.. è una burla!

Gaudenzio

Ma vi prego
Di vederlo...

Bruschino

Vederlo! oibò! non voglio
Neppur sentirlo a nominar!

Gaudenzio

Per bacco!
Farò io. Chi è di là! (*esce un servitore*)
Venga il signor Bruschino suo figliuolo.

Bruschino

No! voglio, dico!

Gaudenzio

Eh via,
Non siate puntiglioso!

Bruschino

Io!... uh vi perdono.

Gaudenzio

E, già che mostra vero pentimento,
Si può...

Bruschino

Cosa si può?

Gaudenzio

Far queste nozze.

Bruschino

Nozze!.. uh che caldo!.. oibò!

Gaudenzio

Che fece poi?
Gioventù, leggerezze... in confidenza,
E noi che abbiamo fatto
In quei tempi?.. intendetemi?..

Bruschino

Uh! non me lo ricordo!

Gaudenzio

Or via, parliamo
Da uomini una volta e concludiamo.
Per un figlio già pentito
Parli a voi paterno affetto,
Ed il nodo sia compito
Dal dovere e dall'amor.

Bruschino

Voi lo dite!.. lo volete!..
Bolle il sangue e bolle assai!

Gaudenzio

Da par vostro orsù cedete!..
(esce Florville e resta in disparte)

Florville

(Faccia tosta e andiamo omai).

(Bruschino resta fantasticando da sé. Gaudenzio s'avvede di Florville e lo fa avvicinare a Bruschino)

A tre**Bruschino**

(Uh che caldo!.. e lo degg'io!..
Indeciso è questo cor).

Florville

(Tremo tutto... signor mio...
Quasi oh dio! mi manca il cor).

Gaudenzio

(Eh coraggio... ci son io...
Non temete, fate cor).

Florville

Caro padre, deh perdono!..
(sommessamente a Bruschino colla testa bassa)
Dell'error pentito io sono.

Bruschino

Chi è costui?
(gli solleva la testa, lo guarda)

Florville

Son vostro figli!..

Gaudenzio

E' vostro figlio!..

Bruschino

Chi è costui?..

Florville e Gaudenzio

Bruschino...

Bruschino

Un corno!

Florville (*affettando disperazione*)
Ah prevedi il mio destino!..

Gaudenzio (*severamente a Bruschino*)
Ehi! scherzate!..

Bruschino (*sbuffando*)
Uh!..

Gaudenzio
Arrossisco!

Florville
(Pover uom! lo compatisco!)

Gaudenzio
Ehi!.. (*come sopra*)

Bruschino
Uh!..

Gaudenzio
Ebbene?

Bruschino
Uh!.. che caldo!

Io nol vidi in vita mia,
Io non so chi diavol sia,
Lo capite sì o no?

Gaudenzio
Rinegate il figlio vostro
Per un stolido puntiglio!
Ah che in voi ravviso un mostro
Cui natura ha già in orror.

Bruschino
Cosa andate naturando?
Cosa andate barbottando?
Voi due pazzi mi sembrate;
E impazzir con voi non vo'.
(*per andare. Florville lo trattiene e gli si inginocchia dinanzi*)

Florville
Ah!

Gaudenzio
Fermate!

Florville
Padre!..

Bruschino

Ah! figlio!..

(s'inginocchia dinanzi a Florville)

Florville

Deh per grazia consolatemi!..

Bruschino

Deh per grazia andar lasciatemi!..

Gaudenzio

Su!..

Florville

Padre!..

Bruschino

Figlio!..

Gaudenzio

Diavolo!..

Su finitela in buon'ora!..

(levandosi tutti)

A tre

Bruschino

Eh lasciatemi in malora!
Uh che caldo! che oppressione!
Dal velen mi strozzerei...
Va crepandomi il polmone!
Voglio andar dal Commissario,
Venga tosto a dirittura,
Uh che caldo! l'impostura
Smascherata resterà.
Poi vi fo mostrar a dito
Da per tutta la città.

Gaudenzio

Eh vergogna puntiglioso!
Eh tornate alla ragione!
Rinegate vostro figlio!
Poverin! fa compassione!
Venga pure il Commissario,
Venga tosto a dirittura;
Smascherata l'impostura
Sì fra poco resterà.
Poi vi fo mostrare a dito
Da per tutta la città.

Florville

Né cedete o padre ancora!
Deh tornate alla ragione!

Rinegate vostro figlio!
 Ah signore! compassione!
 Venga pure il Commissario;
 Venga tosto a dirittura;
 Smascherata resterà.
 Poi sarà mostrato a dito
 Qualchedun per la città.

(partono tutti)

Scena settima

Stanze nel Castello. Marianna poi Gaudenzio.

Marianna

Impaziente son io
 Di saper ciò che nacque.
(esce Gaudenzio)

Gaudenzio

Si può far di peggio?

Marianna

(E' riscaldato).

Gaudenzio

Mai non l'avrei pensato.
 Fammi venir Sofia: poi se ritorna
 Quel snaturato del signor Bruschino
 Viemmelo a dir.

Marianna

Vi servirò a puntino. *(parte)*

Scena ottava

Gaudenzio, indi Sofia, poi Marianna.

Gaudenzio

Sì, tentiamo...

Sofia

Signor...

Gaudenzio

Senti gran cosa!

Sofia

E qual?

Gaudenzio

Per un puntiglio
Il padre... oimè che orror!.. rinega il figlio.

Sofia

Questo padre chi è?

Gaudenzio

Il signor Bruschino!

Sofia

Il padre del mio sposo?

Gaudenzio

Appunto appunto.

Sofia

Ed è possibil mai! (*esce Marianna*)

Marianna

In questo punto
Tornò il signor Bruschino.

Gaudenzio

A tempo, a tempo.

Pria che con questo padre snaturato
Io torni a contrastare, vo' che tu tenti
A ragion ricondurlo e al suo dovere.

Sofia

Io... signore...

Gaudenzio

Si tratta d'uno sposo.
Ei viene. Animo, via. Di là verrai,
E l'esito del fatto mi dirai.
(*parte con Marianna*)

Scena nona

Sofia poi Bruschino introdotto da un servitore.

Sofia

Arte ci vuol. Tentiamo
D'acquistarci uno sposo.
(*esce Bruschino senz'avvedersi di Sofia*)

Bruschino

Per baccone!.. uh che caldo!..
Ora signor Gaudenzio mio carissimo

Che viene il Commissario
La man ci toccheremo.

Sofia

(A noi).

(si scopre e s'inchina a Bruschino)

Bruschino

Padrona mia.

Sofia

Ella è il signor Bruschino.

Bruschino

Io... io...

Sofia

Che crudeltà!

Bruschino

Perché mi chiamo

Bruschino?

Sofia

Ah signor no.

Bruschino

Dunque?

Sofia

Perché

Con esempio incredibile

D'ostinazion... mi scusi...

(facendogli una riverenza)

Di crudeltà... perdoni...

Di barbarico... ah signor!.. per un puntiglio

Riconoscer non vuol il proprio figlio.

Bruschino

(Maledette le scuse ed i perdoni).

Signora mia, la supplico...

Ella chi è?

Sofia

La sposa destinata

Al suo figlio Bruschino.

Bruschino

Si consoli.

Si sposerà a mio figlio.

Sofia

E che, signore?

Bruschino

Sappia ch'è un impostore
Quello che qui si crede mio figliuolo.

Sofia

Uh!..

Bruschino

Oh!.. è così.

Sofia

No, signor mio.

Bruschino

Signora

Noi lo vedremo or ora.

Sofia

Deh! non s'ostini più. Ceda...

Bruschino

Uh! che caldo!

Sofia

Ceda a ragione.

Bruschino

Or or non stò più saldo.

Sofia

Ah voi condur volete
Alla disperazione una figliuola
Promessa a degno sposo. E non vi parla
Voce di sangue in petto?
No, creder nol potrei...
Deh! piegatevi oh cielo! a' voti miei.
Ah donate il caro sposo
Ad un'alma che sospira.
La mia calma, il mio riposo
Da voi sol dipenderà.
Se crudele persistete
A negarmi l'idol mio,
Voi la pena pagherete
Della vostra crudeltà.
Ma già sento la speranza
Che lusinga questo cor.
Consolate un dolce amore,
Ve lo chiedo per pietà. (*parte*)

Scena decima

Bruschino, poi il Commissario introdotto da un servitore.

Bruschino

Qui convien finirla...

Commissario

Addio signor Bruschino.

Bruschino

Oh signor Commissario vi son servo.
Che vi par? che ne dite?

Commissario

Oh niente.

Bruschino

Niente!

Uh che caldo!.. a volere ch'io m'inghiotta
Un figlio, ch'è calato dalle nuvole?

Commissario

Oh niente!

Bruschino

Oh niente: (e tocca via!).

Commissario

Chetatevi.

Tutto si scoprirà. Tengo una lettera
Del figlio vostro colla qual mi prega
Che m'interessi perché a lui perdono
Diate di cor. Vedetela. Il carattere
E' quel di vostro figlio?
(gli mostra una lettera)

Bruschino

Senza dubbio.

Commissario

Ebben, questa farà che smascherata
La impostura si resti chiaramente.

Bruschino

E se mai non bastasse?

Commissario

Oh niente!

Bruschino

Oh niente!

(Uh che caldo!).

Scena undicesima

*Detti. Gaudenzio con servitori, e successivamente
Florville, Sofia e Filiberto.*

Gaudenzio

M'inchino. E perché mai tanto favore?

Commissario

Son venuto a sciogliere l'imbroglione
Che avete con Bruschino.

Gaudenzio

E il bramo e il voglio.

Commissario

Dov'è questo Bruschino
Che si dice suo figlio?
(*esce Florville*)

Florville

Eccolo a voi...

Bruschino

E' un impostor!..

Gaudenzio

Tacete! (*a Bruschino*)

E' suo figlio. (*al Commissario*) La prova eccola qua.
(*cava la lettera avuta già da Florville*)

Commissario

Che carta è quella?

Gaudenzio

E' questa una sua lettera

(*accennando Florville*)

Che in oggi egli per lui m'ha consegnato.

E' vero?

(*ai servitori che accennano di sì. Bruschino freme*)

Commissario

Va benissimo.

Ed io ne tengo un'altra di suo figlio

Da lui riconosciuta.

Confrontiamo il carattere,

E da questo confronto chiaramente
Vedrem s'egli è suo figlio.

Gaudenzio e Bruschino

Ottimamente!

Gaudenzio

Vediamo.

Bruschino

Sì, vediamo... (*confrontano*)

Gaudenzio

Ah!.. Ah!..

Commissario

Il carattere

E' lo stesso in entrambe.

Bruschino

Uh!.. che caldo!

Gaudenzio

Finito ora è il puntiglio.

Florville

Chiara è la prova.

Commissario

Quello è vostro figlio.

(*accennando Florville. Bruschino resta come uomo fuori di sé*)

Bruschino

Ho la testa o è andata via?..

Sono a questo o all'altro mondo?..

Ah! il cervel da cima a fondo

Sottosopra se ne va.

Gaudenzio (*al Commissario*)

Or signore tocca a voi.

Commissario (*autorevolmente*)

Io comando a voi Bruschino...

Bruschino

Deh vi prego un momentino...

Il comando suspendete...

Debbo andar se permettete

A dar prove segnalate...

(*per andare, è trattenuto da Sofia*)

Sofia

Deh signor mi consolate!
Siete alfin persuaso?

Bruschino

Se lo son, mi caschi il naso.

Sofia

Ahi che doglia provo in seno!
Quasi oh cielo io vengo meno
Per sì strana crudeltà.

Bruschino

Uh che caldo! che briccone!
Vivo qui mi mangerei!
Di velen, di convulsione
Salto e ballo adesso qua.

Gli altri

No, più strana ostinazione
No, di questa non si dà.

*(Bruschino è per andare, allorché s'incontra in Filiberto.
Egli vivamente lo abbraccia e torna indietro con lui, tutto
contento)*

Bruschino

Ah che il cielo a me vi manda!
Deh venite o Filiberto!

Filiberto

Perdonate o miei signori,
S'ora un poco vi sconcerto...

Sofia e Florville

(Egli qui! Siamo in periglio!)

Bruschino *(al Commissario)*

Ei che albergo diè a mio figlio
Ogni cosa schiarirà.

Commissario *(a Filiberto)*

Rispondetemi.

Filiberto

Son qua.

Commissario

Debitor suo figlio è a voi?

Filiberto

Perciò venni, sì, signore.

Commissario

C'è qui il vostro debitore?

Filiberto

Certo, è quello.

(accenna Florville. Movimento in tutti)

Tutti, eccetto Filiberto

Oh!.. ed è?

Filiberto

Bruschino...

Commissario *(autorevolmente a Bruschino)*

Ha schiarito. Avete torto!

Bruschino *(accennando Filiberto)*

Uh ch'ei pure caschi morto!

Uh che caldo! ho il cielo in testa!

Uh! perduto ho già il cervello!

Non è desso... nol conosco...

Non m'è figlio... non è quello...

Mai da me, se m'ammazzate,

Che sia tal s'accorderà.

Dei tiranni i casi miei

Deh vi muovano a pietà.

Gli altri

Vergognatevi, finitela,

Vostro figlio è questo qua.

(partono tutti confusamente dietro Bruschino e resta il solo Filiberto in scena)

Scena dodicesima

Filiberto, poi Bruschino.

Filiberto

Va tutto ben, ma io sono venuto

Per esigere il resto del mio credito,

E nessuno mi paga.

(esce Bruschino disperatamente)

Bruschino

Alla malora!...

Io voglio scappar via...

Filiberto

Signor Bruschino

Favorisca pagarmi

Duecento franchi.

Bruschino

Un'altra!... Io! siete matto?

Filiberto

Me li deve suo figlio.

Bruschino

Il figlio mio!

Voi siete fortunato!

Presto, andate, correte, egli è di là!..

Filiberto

Come di là se nella mia Locanda

E' sequestrato?

Bruschino (*con estremo stupore*)

Sequestrato!..

Or non diceste?..

Filiberto

Cosa?

Bruschino

Che quel tale

Era mio figlio?

Filiberto

Oibò, ch'era Bruschino...

Bruschino

Qual Bruschino?

Filiberto

Ei m'ha detto ch'è cugino

Del di lei figlio, e che Bruschino ha nome.

Bruschino

Ah!.. e adesso ov'è mio figlio?

Filiberto

Sta nella mia Locanda...

Bruschino

Ah!... e il cugino?

Filiberto

M'ha imposto

Che il tenga rinserrato...

Bruschino
Briccone!...

Filiberto
Chi?

Bruschino Capisco...
(in gran movimento)
Egli... venite... zitto!..
Ah cabalone! or sì che tu sei fritto!..
(parte velocemente con Filiberto)

Scena tredicesima
Gaudenzio, poi Sofia.

Gaudenzio
No no. S'anche si stampa
Diran che non è vera. Ma... per bacco!
Ho capito il pretesto. Del contratto
Egli è certo pentito,
Ed io far queste nozze ho stabilito.
(esce Sofia)

Sofia
Caro signor tutore...

Gaudenzio Vieni a tempo.
(Convieni pel buon ordine,
Ch'io scrutini la figlia onde sentire
Come la pensa circa il matrimonio).

Sofia
Siete in collera meco?

Gaudenzio Oh! cosa dici?
Ti vo' tutto il mio bene.

Sofia Ah! qual contento!

Gaudenzio
(Le si vede negli occhi la innocenza!)
E per farti veder che t'amo assai
T'ho destinata sposa come sai...

Sofia

Ma se il giovane poi non è figliuolo
Di quel signor Bruschino...

Gaudenzio

Eh! non pensarci.

(Oh che delicatezza!)

Qua. Rispondimi a tuono.
Il giovane hai veduto?

Sofia

Signor sì.

Gaudenzio

Ti piace? (che candor!) disposta sei
(*Sofia abbassa gli occhi*)
A far un matrimonio?

Sofia

Matrimonio? cioè?

Gaudenzio

(Bella semplicità!) Tu ti confondi?

Sofia

Matrimonio? cos'è?

Gaudenzio

Senti e rispondi.
E' un bel nodo che due cori
Stringe in tenero diletto,
Che v'accende ognora il petto
Del più vero e dolce ardor.

Sofia

All'idea di tanto bene
Io commossa, oh ciel, mi sento:
Ma non so se sia il momento
Che mi chiami al nodo amor.

Gaudenzio

Oh dei segni in voi avrete
Per saper se siete al caso.

A due**Sofia**

Deh quai sono a me spiegate
E dirò se a segno ho il cor.

Gaudenzio

Mia carina a me badate,
E dirò se a segno è il cor.

Gaudenzio

Mirando un oggetto
Ci nasce un affetto.

Sofia

Oh questo m'è nato
E già l'ho provato.

Gaudenzio

Buon segno, buon segno!

Sofia

Pareva anche a me.

Gaudenzio

Da un palpito poi
E' il seno commosso.

Sofia

Signore non posso
Star quieta un momento.

Gaudenzio

Buon segno, buon segno!

Sofia

Pareva anche a me.

Gaudenzio

Poi nasce un ardore.

Sofia

Ardente son io.

Gaudenzio

La brama v'accende.

Sofia

Son tutta desio.

Gaudenzio

Ma vien la prudenza
Che ammorza l'ardor.

Sofia

Vien tardi signore,
Al caso mi trovo.

Gaudenzio

Lo vedo, lo vedo,
Ma vien la prudenza.

A due**Sofia**

Ah datemi lo sposo
E datemelo subito;
Per lui può sol di giubilo
Quest'anima brillar.

Gaudenzio

Sì, sì, vi do lo sposo
Sì, sì, vel darò subito;
Per lui può sol di giubilo
Vostr'anima brillar.

(partono)

Scena quattordicesima

Bruschino, poi Florville.

Bruschino

Ah che scoperta! bravo il cabalone!
Filiberto ora sa quel che ha da fare.
Ma chi diavolo è mai
Costui? Vorrei saperlo... ei vien... sentiamo
(si mette in disparte, esce Florville)

Florville

Sofia parlò col suo tutor. Smanioso
Son d'affrettar le nozze.
Guai se scopre Gaudenzio che son figlio
Di Florvil suo nemico!

Bruschino

(Ah!.. Ah!..)

Florville

Che tardo?

Andiamo a lei. Tranquillo non son io
Se imeneo non mi stringe all'idol mio.
(parte)

Bruschino

Trionfo! che scoperta! egli figliuolo
Di quel nemico di Gaudenzio! bene!
Or tocca a me. Convien farli sposi
Pria che con Filiberto
Venga mio figlio... Ecco Gaudenzio qua.
Facciamo la commedia come va.

Scena ultima

Tutti successivamente.

Gaudenzio

Ebben, ragion, dovere
Vi diero alfin consiglio?
Riconoscete il figlio,
O s'ha da quistionar?

Bruschino

Amico, che ho da dire?
In me son ritornato.
Io m'era puntigliato.
Vi prego perdonar.

Gaudenzio

Su, il figlio al sen stringete.

Bruschino

Venga, sì, venga... oh dio!..
(affettando mania affettuosa)

Gaudenzio

Correte via Bruschino!..
(esce Florville)

Florville

Ah padre!..

Bruschino *(abbracciandolo)*

Ah figlio!..

Gaudenzio

Sofia!..
(esce Sofia)

Sofia

Signor...

Gaudenzio

Li vedi?

Sofia

Ah sì gran ben quest'anima
No, non potea sperar.

Bruschino

Non perdansi i momenti,
(vivamente a Gaudenzio)
Facciamoli contenti.

Gaudenzio

Io prima e penso, e cribro...

Bruschino

Son figli di calibro!..
E poi d'amor paterno
Ho un parossismo adosso.
Sposateli sul fatto,
Tardare più non posso.

A quattro**Bruschino e Gaudenzio**

Ah! siate appien felici!
Di più non so bramar.

(Gaudenzio unisce Florville a Sofia)

Sofia e Florville

Ah! sono appien felice!
Di più non so bramar.

(esce Marianna)

Marianna

E' tornato Filiberto,
E vi chiede di venire.

Gaudenzio

Ch'egli venga, il mio trionfo
Deve farlo assai stupire.

(esce Filiberto)

Bruschino

Ma!.. mio danno!.. ma!.. pazienza!..

Sofia e Florville

(Spinge troppo l'imprudenza!)

Filiberto

Or che il resto ei m'ha pagato
(a Florville accennandogli Bruschino)
Il cugin ho liberato.
D'abbracciarvi ei già sospira,
Né lo posso più frenar.

Florville *(sconcertato)*

Ci vedrem... non venga adesso.

Filiberto

Ma però, con suo permesso,
Render debbo al padre il figlio.

Gaudenzio *(stupito a Filiberto)*

E che c'entra ciò con noi?

Filiberto

V'è suo padre or qui fra voi.

Gaudenzio

E chi è?

Filiberto

Il signor Bruschino!

Gaudenzio

Padre egli è di suo cugino?
Che pasticcio è questo qua?

Bruschino

E' un pasticcio saporito.
Vieni avanti disgraziato!
(*alla quinta. Esce Bruschino figlio*)

Bruschino figlio

Padre mio!.. sono pentito!

Gaudenzio

Che vuol dir?

Bruschino

Che ho terminato
Qui con lui ogni mia paternità.

Gaudenzio (*a Filiberto*)

Ei suo figlio!

Filiberto

Appunto.

Gaudenzio (*accennando a Florville*)

E questo?

Filiberto

Suo cugino.

Gaudenzio

E voi diceste?

Filiberto

Vi dissi ch'egli è Bruschino,
Mai suo figlio.

Gaudenzio (*irato a Florville*)

E voi tacete?
Dichiarate!.. rispondete!..

Bruschino

Dirò io com'è la cosa.
Egli amava vostra figlia,
E per farla alfin sua sposa
Qual non è si è finto qua.

Gaudenzio

E chi siete?

Florville

Un uom d'onore.

Bruschino

Bagatelle!.. e come!.. è figlio
Di Florville il Senatore!

Gaudenzio

Di Florvil!.. del mio nemicol!..

Florville

Padre mio!..

Gaudenzio

No!

Bruschino

Vergognoso!

(contraffacendo ciò che fece prima Gaudenzio con lui)

Per un stolido puntiglio
Rinegate adesso un figlio!

Gaudenzio

Cospetton!..

Florville *(supplichevole assai a Gaudenzio)*

E' il padre estinto!..

Bruschino *(come sopra)*

Eh tornate alla ragione!..
Poverin! fa compassione!..

Sofia e Florville

Colpa è amore dell'errore,
Perdonate per pietà.

(Gaudenzio è concentrato in se stesso)

Bruschino *(forte all'orecchio di Gaudenzio)*

Ehi, li avete già sposati.

Gaudenzio

Disgraziati!

Sofia e Florville

Padre amato!

Gaudenzio

Ah!..

Sofia e Florville

Perdon!..

(li abbraccia)

Gli altri

V'ha perdonato,

Ed in ben finita è già.

Tutti

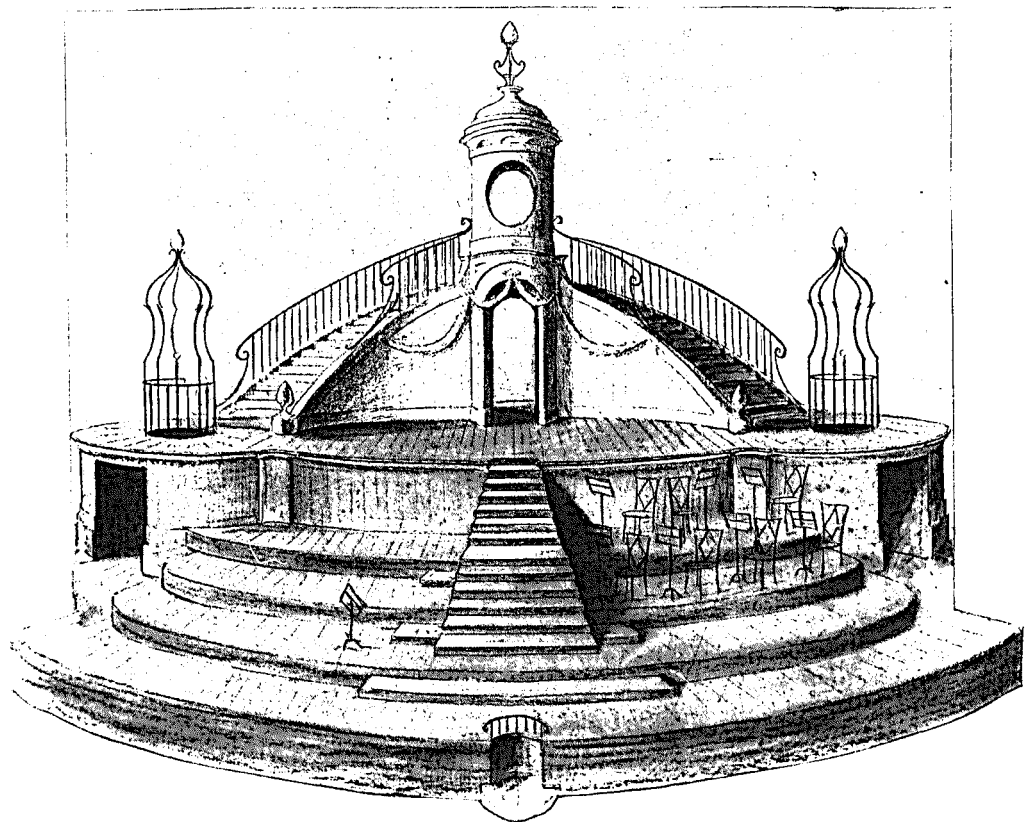
Quai portenti non opra l'amore

Se padrone si rende d'un cor!

Tutti in giubilo dunque cantiamo,

Viva sempre, sì, viva l'amor.

Fine.



Enrico Job: bozzetto scenico de *Il signor
Bruschino*, Pesaro 1985, 1988 e 1997

Enrico Job: figurino per il costume di
Sofia, Pesaro 1985, 1988 e 1997

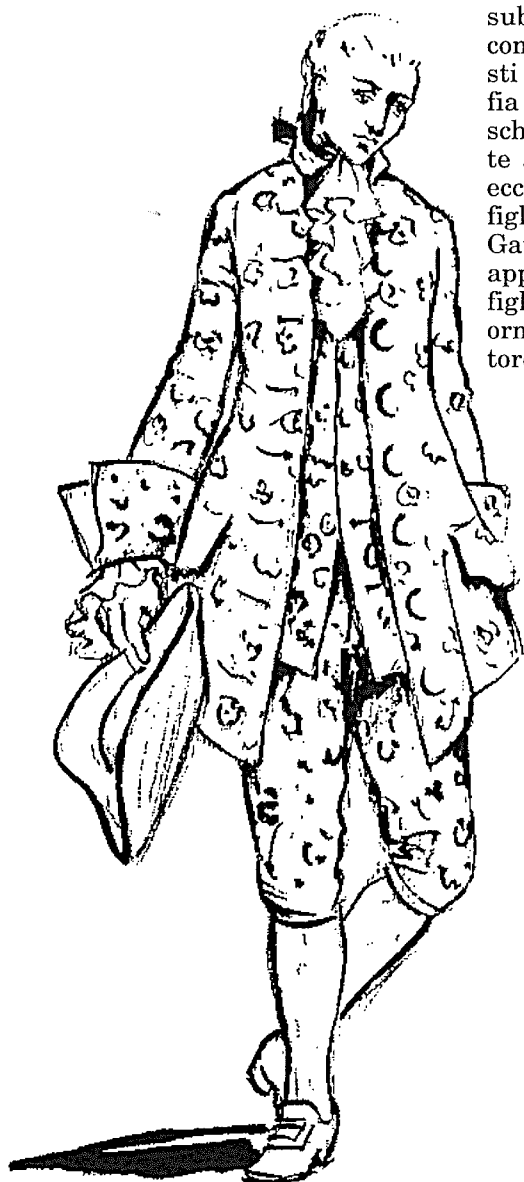


Soggetto

Giunto nel castello del vecchio Gaudenzio per rivedere Sofia, di lui pupilla, e trarla finalmente in sposa, Florville viene a sapere dalla cameriera Marianna e poi dalla stessa Sofia che il tutore l'ha destinata in moglie al figlio di un certo Signor Bruschino: nessuno conosce di persona il promesso sposo di cui si attende a momenti l'arrivo. Deciso ad ogni costo a troncare questo contratto, Florville, rimasto solo, si imbatte per un caso fortuito nel locandiere Filiberto. Florville viene così a sapere che il figlio di Bruschino è tenuto sotto chiave nella locanda poiché ha fatto debiti per più di 400 franchi. Fingendosi cugino di Bruschino, Florville si offre di saldare il debito, a patto che Filiberto tenga ancora rinchiuso il ragazzo per qualche tempo. Congedato il locandiere, dal quale si è fatto consegnare la lettera di presentazione di Bruschino, Florville, il cui aspetto è ignoto a Gaudenzio, decide di sostituirsi a Bruschino figlio per sposare Sofia. Per meglio ordire la beffa dà a Marianna una falsa lettera per Gaudenzio, nella quale Bruschino padre chiede al tutore di far arrestare il figlio perdigiorno e di trattenerlo nella propria casa, dandogli inoltre un'accurata descrizione del ragazzo. Così Florville, fattosi volontariamente trarre in arresto, comincia a recitare davanti al credulo Gaudenzio la parte di Bruschino, ostentando grande rimorso per i suoi misfatti. Ma ecco che sul più bello giunge Bruschino padre,

infuriato per i guai combinati dal figlio. Florville, continuando la sua commedia, gli chiede perdono ma Bruschino naturalmente non lo riconosce e credendo di essere turpulinato vorrebbe chiamare il delegato di polizia; Gaudenzio ingannandosi pensa che il vecchio discoscia il figlio solo per acrimonia e finisce infine con l'irritarsi. Rimasto solo con Sofia, Gaudenzio le chiede di ricondurre alla ragione lo "snaturato padre": ma ancora una volta Bruschino non recede e a nulla valgono i lamenti e le ragioni della fanciulla. Di lì a poco giunge il delegato e, per provare l'identità del nuovo Bruschino, viene confrontata una lettera del vero Bruschino con quella di Florville avuta da Filiberto: ovviamente la scrittura dei due fogli si rivela identica. Infine l'intervento di Filiberto, che si rivolge a Florville chiamandolo Bruschino, dilegua ogni dubbio e tutti infieriscono contro il povero Bruschino padre: questi rimane ancora più confuso e smarrito mentre Gaudenzio comincia a credere che egli non voglia riconoscere il figlio per non adempiere al contratto nuziale. Quando tutti si sono allontanati, Filiberto torna a reclamare il saldo del debito importunando questa volta lo stesso Bruschino che scopre così tutto l'imbroglio ordito da Florville: Bruschino è deciso a svelare tutto, ma non appena apprende che Florville è figlio del senatore accerrimo nemico di Gaudenzio, decide di vendicarsi del tiro

Enrico Job: figurino per il costume di Florville, Pesaro 1985, 1988 e 1997



subito e, riconoscendo il giovane come proprio figlio, lascia che questi sposi Sofia. Assicuratosi che Sofia ami realmente il presunto Bruschino, anche Gaudenzio finalmente acconsente alle loro nozze. Ma ecco che fa la sua comparsa il vero figlio di Bruschino. La sorpresa di Gaudenzio diventa rabbia quando apprende di aver promesso Sofia al figlio del suo peggiore nemico; ma ormai tutto è fatto e al vecchio tutore non resta che perdonare.

Story

Florville arrives at old Gaudenzio's country house; he is longing to see Sofia, Gaudenzio's ward, again and wants to marry her, but the girl tells him that her guardian has chosen another husband for her. She is to marry the son of a certain Signor Bruschino, whom none of them have ever met, but only know through letters. Left alone, Florville decides that he will break up this marriage contract at all costs; by a lucky chance he meets the innkeeper Filiberto, who has come to speak to Gaudenzio. And so Florville hears that Bruschino's son is being kept under lock and key at the inn because he has run up debts to the tune of over 400 francs. Florville pretends to be young Bruschino's cousin and offers to pay off part of the debt, on condition that Filiberto keeps the young man locked up a little while longer. The innkeeper leaves, giving Florville a letter written by the imprisoned youth to his father, which Filiberto was meant to give to Gaudenzio to forward to Bruschino Senior.

Gaudenzio has never seen the proposed bridegroom, and Florville decides to impersonate him and marry Sofia himself. In order to round off the plot perfectly, he forges a letter purporting to be from Signor Bruschino, asking Gaudenzio to have his idle son arrested and brought to Gaudenzio's house; he encloses a description of his son (perfectly describing Florville himself, needless to say). He gives this letter

to Marianna, the maid, who delivers it to Gaudenzio. Florville then willingly allows himself to be arrested by Gaudenzio's servants and begins to act the part of young Bruschino. But, just when things are working out nicely, who should turn up but the elder Bruschino, hitherto supposed to be suffering from an attack of gout. Keeping up his act, Florville begs «his father's» forgiveness, but Bruschino repeatedly refuses to recognize this strange young man as his son, and, fearing that he is being swindled, he calls in the police. A Deputy arrives and, to prove the identity of the new young Bruschino, his handwriting is compared in two different letters; for a moment Bruschino hopes that the fraud will be exposed, but as both the letters were written by his own son (one is the letter given by Filiberto to Florville, the other written by the imprisoned youth to the Deputy) the handwriting is the same and everyone except poor Bruschino is convinced that Florville is the real Bruschino Junior.

Gaudenzio and the others now believe that Bruschino's repeated refusal to recognize his own son is merely a pretence, and that for some reason he now wishes to get out of his contract with Gaudenzio. They all scold Bruschino, who grows more and more angry, frustrated and confused. In the midst of all this Filiberto returns; at first he seems to be upholding the imposture because he confirms that the young man posing

as Bruschino's son is really named Bruschino, but that, of course, is because Florville originally told him that he was the cousin of the young man shut up in the innkeeper's loft. But all Filiberto really wants is the 200 francs still owing to him, which he now tries to obtain from Bruschino, and the truth comes out. Gaudenzio interviews Sofia on her views about the married state, and asks whether she likes the young man, supposedly her betrothed; at first she most unconvincingly feigns

innocence, but when Gaudenzio dilates upon the joys of the married state, she begs to be married at once. Bruschino overhears Florville talking to himself and so discovers his real name; he is the son of Gaudenzio's worst enemy. Delighted by this discovery, and seeing his way to a little revenge for the trick that has been played on him, Bruschino now accepts the impostor Florville as his son and persuades Gaudenzio to bless the betrothal of the young couple. No sooner has Gaudenzio



done this than Filiberto reappears, announcing the arrival of the real Bruschino Junior, who enters to the strains of a mock funeral march and begs his father to forgive him. Gaudenzio is furious when he learns that he has joined his ward in matrimony to the son of the detested Senator Florville, but his old enemy is dead now, and he has no choice but to forgive Florville, for Bruschino makes the most of his opportunity, teasing Gaudenzio in the very words Gaudenzio had used to up-

braid him: «Shame! Just out of spite, you refuse to recognize your own son!». The opera ends amidst the general rejoicings.

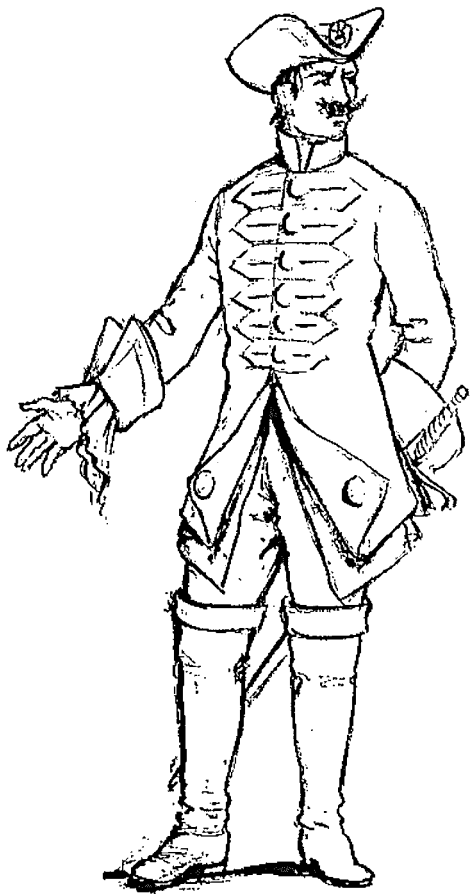
Enrico Job: figurini per i costumi del signor Bruschino, di Gaudenzio, di Bruschino figlio e di Marianna, Pesaro 1985, 1988 e 1997



Argument

Florville arrive au château du vieux Gaudenzio pour revoir Sophie, sa pupille, et l'épouser finalement. Mais il apprend par la servante Marianne et ensuite par Sophie elle-même que son tuteur l'a promise au fils d'un certain Bruschino: personne n'a jamais vu le futur époux qui devrait se présenter d'un moment à l'autre. Décidé à rompre cet accord à tout prix, Florville, resté seul, rencontre par hasard l'aubergiste Filiberto, qui lui révèle que le fils de Bruschino est enfermé à l'auberge car il s'est endetté pour plus de 400 francs. Feignant d'être le cousin de Bruschino, Florville s'offre à régler la dette à condition que Filiberto garde le jeune homme enfermé encore pour quelque temps. Une fois congédié l'aubergiste, dont il s'est fait remettre la lettre de présentation de Bruschino, Florville (dont l'aspect est méconnu de Gaudenzio) décide de se substituer au fils de Bruschino pour épouser Sophie.

Afin de mieux réaliser son tour, il donne à Marianne une fausse lettre pour Gaudenzio par laquelle le père de Bruschino demande au tuteur de faire arrêter son fainéant fils et de le retenir chez lui, en lui fournissant une description détaillée du jeune homme. C'est ainsi que Florville, qui s'est fait arrêter volontairement, commence à jouer le rôle de Bruschino, affichant un grand remords pour ses méfaits devant le crédule Gaudenzio. Mais voici qu'arrive inopinément Bruschino père, furieux pour les bêtises de son fils. Florville,



continuant à jouer la comédie, lui demande pardon mais Bruschino naturellement ne le reconnaît pas et, croyant avoir été joué, il voudrait appeler la police.

Gaudenzio, se méprenant, pense que Bruschino père agit ainsi simplement par colère envers son fils et finit par se fâcher. Resté seul avec So-



phie, Gaudenzio lui demande de ramener à la raison le "père dénaturé": encore une fois celui-ci s'y refuse et les exhortations et les plaintes de la jeune fille ne changent rien à la situation. Peu après arrive le commissaire de police qui, pour prouver l'identité du nouveau Bruschino, compare une lettre du vrai Bruschi-

no avec celle que Florville a reçue de Filiberto: l'écriture des deux feuilles se révèle absolument identique. Enfin l'intervention de Filiberto, qui s'adresse à Florville en l'appelant Bruschino efface tous les doutes et l'assistance s'acharne contre le pauvre Bruschino père qui devient de plus en plus confus et désorienté, tandis que Gaudenzio commence à croire que le vieillard ne veut pas reconnaître son fils pour ne pas honorer le contrat de mariage.

Lorsque tout le monde s'est éloigné, Filibert réclame à nouveau le paiement de la dette en s'adressant cette fois à Bruschino père qui apprend ainsi l'intrigue ourdie par Florville. Bruschino est décidé à tout révéler mais lorsqu'il apprend que Florville est le fils du sénateur ennemi juré de Gaudenzio, il décide de se venger de l'affront qu'il a subi et, reconnaissant le jeune homme comme son propre fils, il lui permet d'épouser Sophie. S'étant assuré que Sophie aime réellement le soi-disant Bruschino, Gaudenzio permet finalement lui aussi le mariage. Mais voici qu'apparaît le vrai Bruschino. La surprise de Gaudenzio se transforme en rage lorsqu'il apprend qu'il vient d'accorder la main de Sophie au fils de son pire ennemi; mais il est désormais trop tard et le vieux tuteur ne peut rien faire d'autre que de leur accorder son pardon.

Enrico Job: figurini per i costumi del Commissario e di Filiberto, Pesaro 1985, 1988 e 1997

Handlung

Florville erscheint im Schloß des alten Gaudenzio, um Sofia, dessen Mündel, wiederzusehen und sie endlich zu seiner Frau zu machen. Er erfährt jedoch vom Zimmermädchen Marianna und dann von Sofia selbst, daß der Vormund sie dem Sohn eines gewissen Herrn Bruschino versprochen hat: niemand kennt den Verlobten persönlich, dessen Ankunft unmittelbar bevorsteht. Florville ist entschlossen, diese Heirat um jeden Preis zu verhindern. Durch einen glücklichen Zufall trifft er auf den Gastwirt Filiberto und erfährt, daß Bruschinos Sohn im Gasthof hinter Schloß und Riegel gehalten wird, weil er Schulden für über 400 Franken gemacht hat. Florville gibt sich als Bruschinos Vetter aus und erklärt sich bereit, die Schulden zu begleichen unter der Bedingung, daß Filiberto den jungen Mann noch für einige Zeit eingeschlossen hält. Florville läßt sich von Filiberto das Empfehlungsschreiben Bruschinos aushändigen. Da Gaudenzio weder ihn noch Bruschinos Sohn dem Aussehen nach kennt, beschließt er, an dessen Stelle Sofia zu heiraten. Zur Verwirklichung seines Plans übergibt er dem Zimmermädchen Marianna einen falschen Brief für Gaudenzio, in welchem Vater Bruschino den Vormund bittet, seinen nichtsnutzigen Sohn festzunehmen und unter Hausarrest zu stellen, mit einer ausführlichen Beschreibung des jungen Mannes. Nach seiner darauf erfolgten Festnahme spielt Florville dem

leichtgläubigen Gaudenzio die Rolle von Bruschinos Sohn vor, der seine vermeintlichen Untaten bereut. Unerwartet erscheint jedoch Vater Bruschino, außer sich über die Missetaten seines Sohnes. Florville fällt nicht aus der Rolle und bittet um Verzeihung, aber Vater Bruschino fühlt sich von diesem Unbekannten hintergangen und verlangt die Polizei. Gaudenzio hingegen glaubt, der Vater verleugne seinen Sohn aus Groll und ärgert sich darüber. Allein mit Sofia, bittet Gaudenzio das Mädchen, den "unmenschlichen Vater" wieder zur Vernunft zu bringen, aber dieser läßt sich auch von den Klagen und Argumenten des Mädchens nicht umstimmen. Kurz darauf erscheint der Polizeibeamte und zum Beweis der Identität von Bruschino wird ein Brief des echten Bruschinos mit dem Empfehlungsschreiben verglichen, das Florville von Filiberto erhalten hatte: die Schriftzüge der beiden Briefe sind natürlich identisch. Zudem wendet sich Filiberto an Florville, indem er ihn Bruschino nennt, was jeden Zweifel zerstreut. Alle richten sich nun gegen den armen Vater Bruschino, der völlig verwirrt und verloren dasteht, während Gaudenzio zur Überzeugung gelangt, daß dieser seinen Sohn verleugnet, um den Heiratsvertrag nicht einhalten zu müssen.

Nachdem sich alle entfernt haben, erscheint erneut Filiberto, und verlangt diesmal von Bruschino selbst die Bezahlung der Schulden. Bru-



schino kommt so hinter den Schwindel von Florville und ist entschlossen, alles aufzudecken. Als er jedoch erfährt, daß Florville der Sohn des Erzfeindes von Gaudenzio ist, beschließt er, sich für den erlittenen Streich zu rächen: er erkennt Florville als seinen Sohn an und erlaubt ihm, Sofia zu heiraten. Auch Gaudenzio stimmt endlich der Vermählung zu, nachdem er sich vergewissert hat, daß Sofia den vermeintlichen Bruschino wirklich liebt. Aber nun erscheint der echte Sohn von Gaudenzio schlägt in Wut um, als ihm bewußt wird, daß er Sofia dem Sohn seines schlimmsten Feindes zur Frau gegeben hat; aber nun ist es zu spät und dem alten Vormund bleibt nichts anderes übrig, als Nachsicht walten zu lassen.

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 contrabasso*, 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 *Gineura 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 Doriška* viene accolta freddamente al Teatro Valle di Roma (26 dicembre).
- 1816 E' l'anno di *Almaviva, ossia L'inutile precauzione* (poi *Il barbiere di Siviglia*) che va in scena al Teatro Argentina di Roma il 20 febbraio. L'iniziale fiasco si tramuta in un successo clamoroso alle repliche. Il 29 successivo firma il contratto per *La Cenerentola*.

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

-
- 1817** L'anno vede Rossini fare la spola tra Napoli, Roma e Milano con la produzione di tre diversi capolavori: *La Cenerentola, ossia la bontà in trionfo* va in scena a Roma (Teatro Valle, 25 gennaio), *La gazza ladra*, grande opera semiseria, a Milano (Scala, 31 maggio), *l'Armida* a Napoli (San Carlo, 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* (Kärntnertheater) e la ripresa di altre sue opere. Dopo un breve soggiorno a Bologna, a dicembre è invitato dal principe di Metternich a Verona in occasione del Congresso delle Nazioni per scrivere quattro cantate (*La Santa Alleanza, Il Vero Omaggio, L'augurio felice, Il Bardo*). Composizioni queste che negli anni successivi gli procureranno non pochi dissapori quando sarà accusato di essere reazionario.
-
- 1823** *Semiramide*, su libretto di Gaetano Rossi, il suo "papà di parole" (Venezia, La Fenice, 3 febbraio), conclude trionfalmente la carriera italiana di Rossini. Dopo una breve sosta a Parigi, si reca a Londra su invito di Giovanni Battista Benelli, impresario del King's Theatre, per dirigere alcune sue opere e scriverne una nuova. Sarebbe dovuta essere *Ugo, re d'Italia*, di cui compone forse un atto completo, ma il fallimento dell'impresa nel 1824 lo costringe ad abbandonare Londra e tornare a Parigi. Dell'opera non è stata finora ritrovata alcuna traccia.
-
- 1824** Il 9 giugno, a Londra, esegue la parte del tenore solo (Apollo) nella sua cantata *Il pianto delle Muse in morte di Lord Byron*. Il 26 novembre è nominato "Directeur de la musique et de la scène" del Théâtre Italien di Parigi.
-
- 1825** Il periodo francese di Rossini si apre con la cantata *Il viaggio a Reims, ossia L'albergo del giglio d'oro* (Parigi, Théâtre Italien, 19 giugno) scritta per l'incoronazione di Carlo X.
-
- 1826** Sembra che stia lavorando a *La figlia dell'aria* per Giuditta Pasta, ma nessuna musica è stata finora ritrovata. Il 9 ottobre presenta al Théâtre de l'Académie Royale de Musique (l'Opéra) *Le Siège de Corinthe*, radicale rifacimento del *Maometto II*, che viene accolto con entusiasmo.
-

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



Tanti affetti

Amici e Sostenitori del Festival 1997

Sostenitori

API Anonima Petroli Italiana

Guzzini Illuminazione
Gioia Marchi Falck
Francesco Merloni
Francesco Micheli
Pica Spa

Luciano Bovicelli
Elvira Cantelmo
Silvana Ratti
Anna Selci

Eulalia Battistelli
Suzanne e Philip Gossett

Amici

Gennaro Acquaviva
Wolf Altinger
Klaus Arnold
Svend Bach
Manlio Bassano
Liliana Belli Paci
Marcello Belligotti
Anna Berardi
Isaiah Berlin
Carlo Bertellotti
Ada Bertozzini
M. Camilla Bianchini d'Alberigo
Grazia Biscontini
François Bisc
Ann Blainey
Laurent Boccon-Gibod
Gaetano Bonafini
Alberto Bonetti
Milena Isabella Boni
Gerard Bonnel-Dangler
Albert e Margaret Borg
Renata Borghi
Marco Borini
Pietro Boscolo
Giuseppe Bosoni
Emma Brega
Max Brenzikofer
Angelo Broggi
Anna Cagnoni Pelamatti

Giovanna Cameli
Giulio Ceruti
Sylvain Chambre
Akihiro Chiyoda
Benjamin Chorley
Matthew Clarke
André Coiffard
Edmondo Cotignoli
Heinz Dabringer
Pieter De Haan
Domenico De Marini
Hans Leopold De Waal
David De Yong
Anna Maria Donati
James David Draper
Heinrich Dülp
Aaron Einfrank
Clive Evatt
Mario Fantì
Claudia Farina
Tullia Ferrero
Miranda Ferri Paolucci
Axel Fischer
Henry Forgues
Giorgio Forni
Patrick Furniss
Stefan Gagg
Marisa Gasparini Pongiluppi
Juan Gherzi
Giorgio Girelli
Marino Golinelli
Hugo Gosset
Günter Gruber
Rainer Hagen
Roger Halfon
Susumu Hasegawa
Makoto Hayasaki
Maria Luisa Hermann Semeraro
Paul Humphreys
Giulio Iona
Leo Iona
Tomio Kameoka
Jean-Claude Kelhetter
Bernd Rüdiger Kern
Michiko Kobayashi
Ernst Kompast
Anja Korpiola
George Kremenesky
Jacques Libert
Enrique Lopez Aranda
Franca Mancini
Fernando Marco de la Hoz

Paolo Martelli
Francesca Marzotto Caotorta
Franco Masseroni
Antonio Mazzocato Martinazzo
Gianni Mazzoni
Jean-Paul Meyer
Gen Mochi Zamperoli
Paola Monari Sardè
Amedeo Monfardini
Masao Mori
Hideki Moriyama
Danfel Nash
Michel Nasser
Jean Natali
Anna Maria Negri
Giancarlo Nisoli
Cristina Olivares Sarabia
Catriona O'Sullivan
Andrè Padovani
Grazia Paoletti
Jean-François Pechberty
Marcel Pommerell Wintringer
Mimmi Pototschnig
Cesare Questa
Kurt Rademacher
Renato Raffaelli
Andrea Sancini
Raffaele Semeraro
Sylvia Sklar
Marcella Sonnino-Papini
Elena Sormani
Peter Ster
Georg Stöffler
Shumpei Takemori
Rainelda Tedeschi Rondini
Yuko Terashima
Mathjas Terenzi
Floriania Tessitore
Vincenzo Tessitore
Ida Ugolini
Nicole Vecchioli
Carla Venosta
Renato Vianello
Francisco José Villalba
Giacomo Vivanti
Maria Pia Vivanti
Edward G. Wallace
Janet A. Wallhouse
Margaret Wolf
Roger Wolff
Masashi Yoshida
Riccardo Zoja

Il Festival ringrazia:



 **BANCA POPOLARE
DELL' ADRIATICO**

