

1368 BOS
03591

**IL SIGNORE
BRUSCHINO**







SCHENKUNG

ALBERT GIER

Sotto l'Alto Patronato
del Presidente della Repubblica



Ministero per i Beni e le Attività Culturali



Regione Marche

Enti fondatori



Comune di Pesaro



Provincia di Pesaro e Urbino



Fondazione

Cassa di Risparmio
1841 di Pesaro



BANCA DELL'ADRIATICO



Fondazione Scavolini



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

Il Festival si avvale della collaborazione scientifica
della Fondazione Rossini.

Il Festival 2012 si attua

con il contributo di: Ministero per i Beni
e le Attività Culturali, Comune di Pesaro, Regione Marche,
Fondazione Cassa di Risparmio di Pesaro, Provincia di Pesaro e Urbino;

con l'apporto di: Scavolini Spa, Banca Marche,
Banca dell'Adriatico, Intesa Sanpaolo, Peter Moores Foundation;

con la partecipazione di: Abanet Internet Provider,
AMI-Azienda per la mobilità integrata e trasporti,
Carifano, Concessionarie Gruppodiba, Harnold's,
Grand Hotel Vittoria - Savoy Hotel - Alexander Museum Palace Hotel,
Ratti Boutique, Retina Web Agency;

collaborano: ASPES Spa, Azienda Ospedaliera San Salvatore,
Centro IAT- Informazione e accoglienza turistica,
Conservatorio di musica G. Rossini.

Il Festival è membro dell'Associazione Europea dei Festival.



Presidente
Luca Ceriscioli
Sindaco di Pesaro

Consiglio d'amministrazione
Alfredo Bocci Siepi
Giovanni Bogliolo
Giorgio Girelli
Lorenza Mochi Onori
Marco Montagna
Piergiorgio Parroni

Collegio sindacale
Alessandro Cicoletta (presidente)
Vincenzo Galasso
Massimo Marchi



Sovrintendente
Gianfranco Mariotti

Direttore artistico
Alberto Zedda

Direttore generale
Flavio Cavalli

Direzione amministrativa
Marco Angelozzi

Direzione allestimenti scenici
Mauro Brecciaroli

Assistente del Sovrintendente
Maria Rita Silvestrini

Direzione Teatri comunali
Giorgio Castellani

Segreteria artistica
Sabrina Signoretti

Coordinamento tecnico
Claudia Falcioni

Segreteria Sovrintendenza
Alexia Mariotti

Ufficio tecnico
Katia Ugolini

Contabilità, Economato
e Servizi informatici
Loris Ugolini

Coordinamento di Produzione
Caterina de Rienzo

Segreteria amministrativa
Paola Vitali

Ufficio Produzione
Daniela Ridolfini

Servizi di Biglietteria e Promozione
Patricia Franceschini

Produzioni e Relazioni esterne
Francesca Battistoni

Edizioni e Archivio storico
Carla Di Carlo

Pubbliche Relazioni
Welleda Fochesato Donovan

Archivio musicale
Federica Bassani

Ufficio Stampa
Simona Barabesi

Collaborazioni esterne
Ludovico Bramanti

Segreteria Ufficio Stampa
Giacomo Mariotti

La Fondazione Rossini

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

La Fondazione ha oggi come scopo precipuo quello dello studio e della diffusione della musica del Maestro. A tale fine, con la nomina di Bruno Cagli alla direzione artistica nel 1971, ha avviato la pubblicazione in edizione critica dell'intera produzione rossiniana con un primo comitato, del quale facevano parte Philip Gossett e Alberto Zedda. Il grandioso progetto si sta puntualmente realizzando con l'apporto dei più importanti studiosi internazionali con un nuovo comitato scientifico composto da Ilaria Narici (direttore dell'edizione critica), Emilio Sala, Annalisa Bini, Damien Colas, Davide Daolmi, Renato Meucci, Reto Müller, Cesare Scarton, Benjamin Walton.

Il piano editoriale è articolato in otto sezioni: Opere Teatrali; Musiche di Scena e Cantate; Musica Sacra; Inni e Cori; Musica Vocale da Camera; Musica Strumentale; Pêchés de Vieillesse; Varie. La ricerca che è alla base dell'edizione critica ha portato, nel corso degli ultimi anni, a scoperte fondamentali nel campo delle fonti autografe e documentarie e al recupero di musiche considerate perdute, come, per fare qualche esempio, Il viaggio a Reims o il Finale tragico del Tancredi. Accanto all'edizione critica si è sviluppata la ricerca sui documenti storico-biografici, ricerca approdata nel 1992 all'avvio della pubblicazione del nuovo epistolario rossiniano che, col titolo Lettere e Documenti e la cura di Bruno Cagli e Sergio Ragni, ha visto la pubblicazione dei primi quattro volumi.

L'attività editoriale della Fondazione si è inoltre arricchita nel corso del tempo di collane destinate ad ulteriori aspetti della produzione rossiniana: "Saggi e Fonti" ospita atti di convegno e studi specialistici; "I libretti di Rossini" riproduce, in versione anastatica e con un ampio commento introduttivo, le fonti letterarie e le principali edizioni del libretto di ogni opera; "Iconografia rossiniana" include volumi dedicati all'analisi delle fonti iconografiche (bozzetti, figurini, materiali scenici, ecc.); l'ultima collana creata riguarda le "Tesi rossiniane". A queste si affianca la pubblicazione del "Bollettino del Centro rossiniano di studi", rivista di studi musicologici di alto profilo internazionale. Questo grande lavoro di ricerca e di acquisizione di fonti bibliografiche e documentarie ha portato all'apertura della biblioteca, punto di riferimento sia per il pubblico che per gli specialisti della musica di Rossini e di tutta la produzione coeva.

La Fondazione, insieme al Rossini Opera Festival e a Casa Ricordi, è membro del "Comitato per la Restituzione rossiniana" che ha lo scopo di coordinare e rafforzare l'azione delle tre istituzioni.

Il Presidente
Oriano Giovanelli

IL SIGNOR BRUSCHINO

Rossini Opera Festival 2012

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

Consulenza scientifica della Fondazione Rossini

Immagine grafica coordinata

Massimo Dolcini

Progettazione grafica

Antonio Trebbi

Service

Fotoedit, Repubblica di San Marino

Stampa

Studiostampa, Repubblica di San Marino

luglio 2012

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

Gruppo Cordenons

Sommario

La cabala e l'azzardo <i>di Marco Beghelli</i>	p. 13
Cabals and quirks <i>by Marco Beghelli</i>	p. 23
Attualità di Rossini <i>di José Luis Téllez</i>	p. 33
Actualidad de Rossini <i>de José Luis Téllez</i>	p. 47
Soggetto	p. 60
Story	p. 62
Argument	p. 64
Handlung	p. 66
Argumento	p. 68
あらすじ	p. 70
Schema musicale	p. 72
Libretto	p. 75
Gioachino Rossini, elementi biografici	p. 113

Ritratto di Gioachino Rossini. Incisione
anonima, 1828 (Collezione Reto Müller,
Sissach)



Gioachino Rossini.

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*

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

Pagina autografa del *Signor Bruschino* con dedica di mano di Rossini all'amico Poniatowski: «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 Pregievol Amico e Padrone Principe G. Poniatowski. Gioachino Rossini. Parigi 10 Febb. 1858. N. 2 Rue de la Chaussée d'Antin» (Bibliothèque Nationale, Parigi)

La cabala e l'azzardo

Chi ascolta oggi la farsa *Il signor Bruschino ovvero Il figlio per azzardo*, e ne apprezza freschezza e vivezza della partitura, e si diverte ai lazzi disseminati nel libretto con parsimoniosa eleganza, si stupirà apprendendo che il debutto dell'opera ebbe esito tanto disastroso da impedirne la pur minima esistenza dopo la prima ed unica recita (Venezia, Teatro di San Moisè, 27 gennaio 1813). Neppure allo sfortunato *Equivoco stravagante* (1811), seconda opera rossiniana bloccata a Bologna dalla censura per immoralità, era stato negato quel minimo di tre rappresentazioni garantito ad ogni nuova produzione; *Il signor Bruschino* venne invece disapprovato dal pubblico, condannato dalla critica e immediatamente sostituito dall'impresario con un collaudato titolo di Stefano Pavesi: quel *Ser Marcantonio* che già a Bologna aveva rimpiazzato *L'equivoco stravagante* tolto forzatamente dal cartellone.

I biografi ottocenteschi, ricamando sull'eco lontana della serata, parlano di vendette incrociate fra l'impresario Antonio Cera, il librettista Giuseppe Foppa e un Gioachino Rossini arrivato proprio in quei mesi a concludere anzitempo il suo apprendistato di giovane compositore, pronto oramai ad avviare l'ineguagliabile carriera di operista più acclamato dell'universo musicale che l'aspettava. Sotto il velo dell'invenzione, gli aneddoti tramandano nondimeno quasi sempre un briciolo di verità, e la lettura ravvicinata dei

pochi documenti pervenutici sembra suggerire che qualcosa di sgradevole debba pur esser successo fra compositore e impresario.

Per tentare di comprendere la vicenda, è necessario partire dalla semplice cronologia dell'anno di grazia 1812, quanto mai cruciale nella biografia artistica rossiniana:

gennaio 1812: Venezia, *L'inganno felice* (farsa)

marzo 1812: Ferrara, *Ciro in Babilonia* (oratorio)

maggio 1812: Venezia, *La scala di seta* (farsa)

maggio 1812: Roma, *Demetrio e Polibio* (opera seria)

settembre 1812: Milano, *La pietra del paragone* (opera comica)

novembre 1812: Venezia, *L'occasione fa il ladro* (farsa)

Se escludiamo *Demetrio e Polibio*, la cui composizione dovrebbe risalire integralmente agli anni di studio, restano ben cinque titoli di ineguale consistenza tra i quali spiccano l'opera della rivelazione (*L'inganno felice*, primo vero, strepitoso successo) e l'opera della consacrazione (*La pietra del paragone*, commissionata dal Teatro alla Scala). Di tale portata dovette risuonare il trionfo dell'*Inganno felice* fra le mura del piccolo San Moisè che il giorno seguente l'impresario Cera si sentì in dovere di prendere carta e penna per informarne direttamente la madre di Rossini (nota nell'ambiente come cantante):

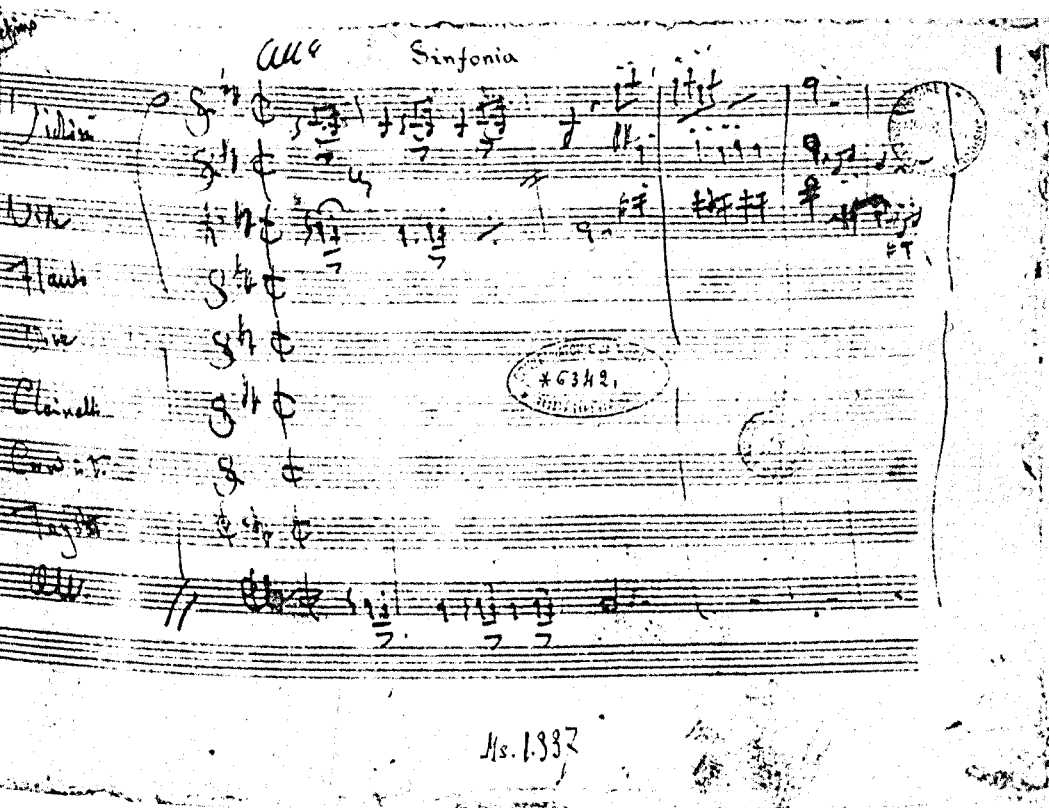
Stimatissima Signora,
 con la maggiore compiacenza m'affretto
 d'annunziarLe che jeri sera andò in scena il
 suo diletto figlio con la farsa *L'inganno felice*;
 non fu incontro [=successo] ma vero furore,
 mentre il pubblico si entusiasmò dalla sinfo-
 nia sino alla fine del finale, gridando sempre
Oh che bella musica! Finita la farsa, [l'han-
 no] chiamato sul palco a ricever li sinceri
 applausi non soliti a dispensar che di rado.
 Con tutta sincerità Le dico che può andar
 gloriosa l'aver dato dal suo seno un giovane
 che da qui a poch'anni sarà un ornamento
 dell'Italia; e si sentirà che Cimarosa non è
 morto, ma il suo estro [è] passato in Rossini.
 Le annunzio pure che l'ho scritturato per tre
 farse: una in Primavera, una in Autunno ed
 una in Carnevale.

Al Teatro di San Moisè si facevano
 le ossa molti giovani compositori:
 la specializzazione del teatro nel
 genere ridotto della farsa (un'opera
 ristretta a un solo atto) e l'abitudine
 di accoppiare due farse per serata,
 unitamente a un ballo e a un'esibi-
 zione strumentale, garantivano
 all'intraprendente Antonio Cera
 quella che oggi si chiamerebbe la
 "frammentazione del rischio", con-
 sentendogli di tentare la sorte anche
 con gli sconosciuti. Tale era il diciot-
 tenne Rossini quando nel novembre
 1810 Cera gli offrì la *chance* di de-
 buttare sulle scene operistiche con
La cambiale di matrimonio; e l'esito
 dovette rivelarsi sufficientemente
 positivo da indurre l'impresario
 a confermarli la sua fiducia per
 l'inverno successivo. Il trionfo oltre
 misura dell'*Inganno felice* (quattor-
 dici recite in gennaio-febbraio 1812,
 con immediata ripresa in maggio-
 giugno) e la conseguente richiesta di
 nuovi titoli fin dalla Scala di Milano
 (un'opera comica per l'autunno: *La
 pietra del paragone*) nonché dalla
 Fenice di Venezia (un'opera seria
 per l'inverno: *Tancredi*) dovettero
 esaltare non poco il giovane ram-
 pante, che dopo i primi entusiasmi
 per il triplice contratto propostogli

da Cera si sentì verosimilmente un
 po' stretto fra le mura del San Moisè.
 Mandata felicemente in scena *La
 scala di seta* prima dell'estate («Fu-
 rore in grande [...] sono l'idolo dei
 veneziani»),¹ è dunque verosimile
 che Rossini abbia voluto alzare la
 posta con l'impresario (ipotesi
 avanzata dal compositore Pacini),²
 richiedendo per le ultime due farse
 previste dal contratto un compenso
 superiore a quello che solo sei mesi
 prima sembrava equo per un prin-
 cipiante; ed è altrettanto verosimile
 che Cera si sia rifiutato di cedere al
 ricatto. S'aggiunga inoltre il ritardo
 (benché giustificato da malattia)³
 con cui Rossini era rientrato a
 Venezia dopo il successo milanese,
 facendo procrastinare di due mesi
 il debutto dell'*Occasione fa il ladro*
 con gran danno per l'impresario, che
 non ottenne però adeguata giustizia
 dalle autorità, sostenitrici del com-
 positore.⁴ Si metta in conto anche il
 tentativo di Rossini di recusare la
 collaborazione con Foppa (pur dopo
 il successo dell'*Inganno felice*), pre-
 ferendogli Gaetano Rossi⁵ (già au-
 tore della *Cambiale di matrimonio*
 e imminente artefice del *Tancredi*).
 Sarà allora facile capire come Cera
 potesse sentirsi particolarmente
 irritato dalle pretese della nuova
 star che lui stesso aveva contribuito
 a lanciare.

L'altra ipotesi (avanzata dai biografi
 Zanolini e Azevedo)⁶ è che Cera si
 fosse ingelosito venendo a sapere
 che il maggiore teatro veneziano,
 la Fenice, proponeva in quei giorni
 un ben più allettante contratto a
 Rossini e abbia perciò tramato fino a
 mettere a repentaglio i propri stessi
 interessi pur di far sfigurare Ros-
 sini con l'ultima farsa a contratto,
 in modo da cederlo all'impresario
 rivale circondato da una fama un
 po' meno gloriosa.⁷

Fece dunque scrivere un poema sì cattivo
 che era impossibile di musicarlo; ma Cera



Il signor Bruchino: incipit della Sinfonia nella partitura autografa (Biblioteca Nazionale, Parigi)

non sapeva con chi avesse a fare. Rossini dopo aver esaminato il libretto, che era intitolato *Il Bruchino*, conobbe tosto il disegno dell'Impresario, e gli disse che ei si sarebbe conformato al merito dell'Opera, e che anzi a paragone della musica il libretto sarebbe stato un capolavoro.

Cominciò infatti a notare nello spartito alcuni passi che i violini dovevano eseguire picchian-
do cogli archetti sulle lucerne dell'orchestra; fece insomma ogni poter suo per mettere in contraddizione fra loro, in uno, e il senso delle parole e i mezzi dei cantanti, ora coll'accompagnar d'una musica allegra una scena patetica, o una scena giocosa d'una musica seria, ora scrivendo delle note basse per i soprani, delle alte per i bassi, e per i cantanti di voce dura e senz'agilità delle parti piene di scale e di fioriture. Gli amici del Maestro ne risero di cuore, ma i più si adirarono al

vedersi così delusi dal compositore insieme e dall'impresario, e la farsa del *Bruchino* ebbe la sorte che meritava.

Il libretto non ha tuttavia alcunché di deprecabile, e l'esame della partitura mostra sì il ben noto passo della Sinfonia in cui ai secondi violini è richiesto di battere ritmicamente l'archetto (sulle corde? sul leggio? nulla è specificato), però non v'è traccia delle corbellerie compositive suddette che Rossini avrebbe azzardato. I sonori fischi che accolsero il *Bruchino* e la prevenuta recensione malevola del giornale locale potrebbero dunque essere stati pilotati dal permaloso impresario, parendo a noi oggi del tutto ingiustificati per quella graziosa partitura: fu dunque una vera "cabala" (un raggiro, secondo il gergo in uso nei teatri veneziani), non dissimile da quella che nel 1816 presumibilmente monterà l'impre-

sario del Teatro Valle di Roma per affossare *Il barbiere di Siviglia* nel vicino Teatro Argentina.⁸

Ma non si può certo attribuire a Rossini sciatteria o disfattismo nella composizione del *Signor Bruschino*: a dispetto di una lettera certamente falsa che cominciò a girare a fine Ottocento, in cui il compositore confessa all'impresario d'aver scritto di proposito una partitura peggiore del libretto assegnatogli,⁹ in altra lettera certamente autentica Rossini sembra rassicurare la madre che nonostante il presentimento di una "cabala" ordita a suo danno si è astenuto dal vendicarsi attraverso la musica: «Partite subito [per raggiungermi a Venezia] e non vi faccia tardare il timore d'un mio fiasco, ché malgrado la mia volontà ho fatta della buona musica».¹⁰ Parrebbe insomma che, a dispetto delle intenzioni, Rossini non avesse poi avuto animo di scrivere musica disdicevole, limitando le stranezze a qualche azzardo estemporaneo in sede esecutiva (come quello di battere il legno dell'archetto sulla lampada del leggio, anziché – come d'uso – sulle corde) e a qualche buffoneria in linea con il genere comico (la lugubre marcia funebre che accompagna l'ingresso di Bruschino figlio con le parole «Padre mio sono pentito, -tito -tito, -tito -tito!»).

Come in altri casi, l'autopercezione che Rossini aveva del proprio operato colpiva nel segno. La qualità della musica non è infatti certo inferiore a quella delle farse precedenti e proprio le facezie che tanto scandalizzarono il critico locale (il rumorismo degli archetti, la desementizzazione verbale)¹¹ risultano essere fra le invenzioni che oggi apprezziamo maggiormente o, per dirla con Alfredo Casella, rappresentano alcune delle ragioni per cui anche un futurista poteva amare Rossini.¹² Il motto di spirito musicale, così come le *gags* che pervadono il libretto

(memorabile il tormentone «Uh che caldo!» del protagonista) erano del resto elementi tipici di quel particolare genere d'opera conosciuto come *farsa*.

Benché diffusa anche nei teatri minori di Napoli e di Roma, e conosciuta in molte piazze del centro-nord, la *farsa musicale* aveva trovato in Venezia uno dei maggiori centri di produzione e di propagazione ad ampio raggio, divenendo un vero e proprio fenomeno dopo il 1790, al punto che si comincerà a dedicarle intere stagioni (con raffiche di "prime" assolute: ben 28 nell'anno 1800), se non l'attività di interi teatri (il San Moisè sopra tutti, seguito a ruota dal San Benedetto: «in ambedue non si rappresentano più che farse, ossia operette d'un atto solo»);¹³ Nella più importante piazza teatrale d'Italia, solo La Fenice rimane quasi totalmente immune dall'epidemia dilagante (appena quattro farse ospitate in quel periodo nel tempio dell'opera seria), mentre le altre sale si scambiano gli spettacoli dati con successo nelle stagioni precedenti, introducendo forse per la prima volta nell'opera italiana l'istituto della "ripresa" su larga scala, sviluppato al punto che negli anni d'oro i titoli vecchi possono arrivare fin a superare le nuove produzioni. In poche stagioni (il fenomeno scema rapidamente dopo la Restaurazione, di pari passo con la progressiva riduzione dei teatri veneziani) si rappresentano a Venezia oltre due centinaia di farse musicali, ma per un numero di rappresentazioni conteggiabile nell'ordine delle migliaia. Tale improvvisa moda teatrale non rimane tuttavia circoscritta alla Laguna, giacché i titoli più fortunati girano in nuovi allestimenti di città in città, come gli altri generi operistici: nell'arco di pochi mesi, *L'inganno felice* sarà ripreso a Bologna, Torino, Firenze, Modena, Napoli, Pesaro, Milano, Palermo, Lisbona, Porto,

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.
 MDCCC IX.

PERSONNAGES.

MM.
 DESROCHES, négociant.

(Financier. Premier costume: robe de-chambre et bonnet brodé en or. ACTE III. Deuxième costume: habit riche à l'antique.)

FOLLEVILLE, amant de Sophie.

(Jeune premier. Costume de voyage élégant. Bottes.)

BRUSQUIN PÈRE, marin, ami de M. Desroches.

(Caractère. Habit d'uniforme de la marine, chapeau à trois cornes à la fincistré.)

BRUSQUIN FILS.

(Second comique. Costume coupé. Habit, veste et culotte d'une couleur différente. L'habit court. Poudré à frimats. Une badine.)

FRONTIN, valet de Folleville.

(Premier comique. Petite livrée; chapeau bordé, culotte de peau, bottes.)

DURILLON, subergiste.

(Second comique. Habit enroulé à l'antique, chapeau pointu. — Demi-caricature.)

UN COMMISSAIRE.

(Second comique. Robe, bonnet carré, perruque à sirconstances.)

UN DOMESTIQUE.

(Accessoire. Livrée.)

SOPHIE, fille de M. Desroches.

(Ingénuit. Parure simple, en blanc, coiffée en cheveux.)

MARINE, sa suivante.

(Costume ordinaire de soubrette.)

Plusieurs domestiques de M. Desroches, *personnages muets*.

*La scène est à une Campagne près Beauvais,
 chez M. Desroches.*

ACTEURS.

MM.
 CHAZELLE.

FIRMIN.

CLOZEL.

ARMAND.

ROLAND.

WALVILLE.

HENRY.

Mlle FLEURY.

DELISLE.

* Ce rôle, quoique joué à Paris par mademoiselle DESLÈVE, est de l'emploi des soubrettes.

Frontespizio e distribuzione di *Le Fils par hasard* di Chazet e Ourry, da cui Giuseppe Foppa trasse il soggetto per il libretto del *Signor Bruschino*

Monaco, Vienna, ecc. ecc.

Si suole far risalire il termine *farsa* al francese *farcir*, ricordando l'originaria collocazione di scenette comiche a 'farcitura' di spettacoli seri (quelli che a Napoli o a Roma si chiamavano *intermezzi*, a Venezia venivano detti *farsette*). Nel corso del Settecento, la farsa aveva assunto una propria identità autonoma, sia nel teatro parlato sia nel teatro musicale, mantenendo comunque i caratteri originali della rapidità (con azioni serrate cresciute sull'ingrigo e sull'equivoco) e della spiccata popolarità, con personaggi caratterizzati (almeno uno) da una facile vena comica.¹⁴ «Oggetto della farsa», scriveva nel 1808 Giovanni Piazza, «è sol di piacere, e per ottenere questo

scopo è permesso di usare ogni cosa, anche stravagante ed inusitata; lo che non viene accordato alla buona commedia».¹⁵

In ciò *Il signor Bruschino* era dunque perfettamente in linea con il genere di appartenenza. L'unico suo difetto stava semmai nell'adesione a un gusto in via di estinzione, almeno in Laguna. Sulla spinta del *genre sérieux* diderotiano (che nel moderno *dramma* coniugò tragedia e attualità) e nell'imitazione della *comédie larmoyante* alla moda, dai primi anni dell'Ottocento si era infatti assistito a un progressivo avvicinamento della farsa alla corda sentimentale, al punto che nel 1811 il «Quotidiano veneto» poteva ormai affermare che una farsa ideale dovrebbe avere «soggetto sentimentale, e quindi analogo al veneto gusto», che «quanto odia ne' drammi giocosi le pagliacciate, le scipitezze, altrove forse pregiate,

altrettanto vuol interesse che scuota la sua sensibilità»;¹⁶ e quattro anni dopo, la «Gazzetta di Venezia»: «Al teatro d'opera a S. Moisè piacciono soltanto o il ragionato comico o il sommo sentimentale».¹⁷

Ma si era ormai giunti all'ultima stagione della farsa (dal Carnevale 1815 il San Moisè riprenderà a produrre classiche opere in due atti): fra la consolidata bipartizione in opera seria e opera buffa, si era aperta la nuova via del genere semiserio, vale a dire «un dramma in musica che sia tra la grand'opera eroica e la comica operetta», ma per molti versi più vicino all'opera seria.¹⁸

Il successo strepitoso dell'*Inganno felice*, oltre alla qualità innegabile della musica, doveva pertanto essere dipeso soprattutto dal genere del libretto, tutt'altro che buffonesco e improntato proprio al nuovo genere sentimentale, là dove *Il signor Bruschino*, basato sulla commedia francese *Le fils par hasard, ou Ruse et Folie* di Alisan de Chazet e E.-T.-Maurice Ourry (1809), incarnava perfettamente la commedia degli equivoci che tanta fortuna aveva goduto nel secolo precedente.

Ciò che rimaneva inalterato, al di là del mutamento di genere, era la disposizione formale della farsa veneziana: peripezia condensata in un solo atto (80-100 minuti di musica), con pezzo concertato di crisi a $\frac{3}{5}$ del percorso; numero ristretto di personaggi (5-7 cantanti, niente coro e pochi mimi), di mutazioni sceniche (ben spesso scena unica e particolarmente semplice), di orchestrali (ad esempio 1 flauto, 2 oboi, 2 clarinetti, 1 fagotto, 2 corni, archi e continuo). Il tutto finalizzato dunque a ottenere un buon risultato con un investimento limitato, che l'alto numero di recite e le frequenti riprese nelle stagioni successive riducevano ulteriormente.

A costruire il libretto secondo tali esigenze strutturali precodificate

c'era a Venezia un manipolo di letterati di grande mestiere, che si facevano garanti anche nei confronti del compositore di primo pelo: Giuseppe Maria Foppa (1760-1845) e Gaetano Rossi (1774-1855) fra i primi e più assidui e duraturi, sono insieme a Luigi Prividali (?-post 1830) i librettisti che accompagnano Rossini al successo nel genere della farsa. Tutti esperti creatori anche di drammi giocosi in due atti (oltre che di auliche tragedie per musica), si erano specializzati in quelle miniature operistiche sfruttandone le potenzialità drammaturgiche e provvedendo a delineare un'identità ben precisa della «farsa per musica» distinta dalla normale opera comica in due atti, di cui pur ritiene elementi caratteristici ora del primo (la Sinfonia iniziale, l'Introduzione a più voci, la Cavatina di presentazione di un personaggio principale), ora del secondo atto (un numero d'assieme, il Rondò della primadonna, l'articolato Finale con scioglimento del nodo drammatico e rapida «licenza» conclusiva). Il passaggio dall'uno all'altro è insensibile: mano a mano che si procede nella vicenda, lo spettatore consapevole della drammaturgia operistica si rende infatti sempre più conto di trovarsi già nel secondo atto di quell'opera virtuale ristretta a farsa. La consuetudine critica (della moderna critica che ha riscoperto il genere attraverso le farse rossiniane)¹⁹ di equiparare a un Finale Primo il complesso numero d'assieme (Terzetto, Quartetto o Quintetto) che s'incontra a metà della partitura di una farsa – e della quale costituisce il culmine sia drammatico sia musicale – andrebbe comunque riveduta riferendo più propriamente quel pezzo concertato all'analogo numero d'assieme che spicca nell'atto secondo di un dramma giocoso (per intenderci, la «Scena della barba» nel *Barbiere di Siviglia* o il «Nodo avviluppato» con

IL SIGNOR BRUSCHINO

O S S I A

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

1813.



IN VENEZIA

NELLA STAMPERIA RIZZZI.

Il signor Bruschino: frontespizio e distribuzione delle parti del libretto stampato per la prima rappresentazione dell'opera al Teatro San Moisè di Venezia nel carnevale del 1813

quel che segue nella *Cenerentola*): l'occasionale riduzione a farsa di opere comiche in due atti (come fu ad esempio per l'*Equivoco* di Foppa e Mayr) avvalorata tale ipotesi.

Nel *Signor Bruschino* una serie di piccole ma significative eccezioni distinguono invero la struttura di libretto e partitura rispetto alla media delle farse veneziane, e di conseguenza rispetto alle quattro precedenti farse rossiniane (le più volte nominate *La cambiale di matrimonio*, *L'inganno felice*, *La scala di seta*, *L'occasione fa il ladro*). Ad esempio, l'Introduzione è condotta da tre soli personaggi, e fra questi v'è già la donna protagonista (che tende invece solitamente a rimandare il primo ingresso in scena). Il

A T T O R I

GAUDENZIO, Tuore
Sig. Nicola de Grecis.

SOFIA
Sig. Teodolinda Fontiggia, Alunna del R. Conservatorio di Musica di Milano.

BRUSCHINO, Padre
Sig. Luigi Rafanelli.

BRUSCHINO, Figlio
Sig. Orestano dal Monte.

FLORVILLE, amante di Sofia
Sig. Tommaso Berti.

UN DELEGATO DI POLIZIA
Sig. dal Monte suddetto.

FILIBERTO, Locandiere
Sig. Nicola Tacci.

MARIANNA, Cameriera
Sig. Carolina Nigher.

Servitori.

La Scena segue nel Castello di Gaudenzio.

La Musica è del Celebre Signor Gioachino Rossini.

Copisteria di Musica presso il Sig. Giacomo Lamboni.
AL.

suo Rondò, vale a dire la lunga aria che la primadonna affronta di regola poco prima dello scioglimento finale (N. 5 della partitura), viene qui accompagnato da uno strumento (il corno inglese) estraneo all'orchestra essenzialissima di una farsa. Infine il numero d'assieme di cui sopra si diceva, quello che costituisce il momento di crisi nei rapporti fra i personaggi, è di fatto sdoppiato in un Terzetto (N. 4) e in un Sestetto (N. 6), pur denominato «Aria Bruschino».

Quello che il pubblico vede e sente non è infatti un pezzo solistico destinato al protagonista, giacché ben cinque personaggi attorniano Bruschino rintuzzandone a turno o in coro le rimostanze contro Florville che pretende di farsi riconoscere quale figlio. Se nel Settecento l'aria era stata davvero un numero musicale prettamente solistico, nell'Ottocento l'aggiunta dei cosiddetti "pertichini" (voci di supporto) alla

linea vocale principale ne amplifica la portata. La "pazzia" di *Lucia di Lammermoor*, per fare un esempio fra i tanti, trae la sua forza drammatica e solennità musicale anche dalla presenza dei personaggi che assistono attoniti e reagiscono sgomenti al delirio dell'eroina. Nel corso della sua Aria, pure Bruschino esce momentaneamente di senno e con un tipico gioco d'ironia teatrale adotta il registro verbale dell'opera seria: «Dèi tiranni, i casi miei | deh vi muovano a pietà». Per Foppa si trattava soltanto del distico finale della "stretta" dell'Aria; Rossini isola i due versi e attacca a sorpresa per poche battute una sezione lenta che ha tutto il sapore di un concertato di stupore: la "pazzia" del *Signor Bruschino*.

Come Luigi Raffanelli, primo interprete, abbia risolto la situazione vocalmente e scenicamente non è dato di sapere, lui che veniva acclamato «il più provetto dei caratteristi»,²⁰ vero pilastro delle farse veneziane dal 1805 al 1813 (aveva tenuto a battesimo anche *La cambiale di matrimonio* e *L'inganno felice*):²¹ voce «non voluminosa né bella»,²² addirittura «ingratissima» per Regli,²³ «voix de canard» per Azevedo,²⁴ seppe supplire ai limiti vocali con la mimica e l'espressività, raccogliendo sempre

unanimi consensi. In quella pagina di musica inattesa, uno dei tanti azzardi che dovettero indispettere il recensore veneziano, Rossini offriva all'interprete un ottimo spunto su cui lavorare, con i personaggi di contorno che commisero l'invocazione agli dèi («Poverin, diventa matto») al pari degli osservatori esterni nel *Lamento della Ninfa* monteverdiano o nel lamento dell'*Arianna a Nasso* straussiana. Chi fu presente al primo allestimento pesarese del *Signor Bruschino* (1985) non può aver dimenticato l'*exploit* di Claudio Desderi (novello Raffanelli) che trasformò quel momento topico nella caricatura di una primadonna ottocentesca, inserendo una cadenza di spropositata lunghezza riecheggiante proprio la cadenza col flauto di Lucia impazzita, mentre i pertichini degli astanti imitavano con la bocca un pizzicato di sostegno degli archi («plon plon plon»: come i buontemponi che accompagnano «Bella figlia dell'amore» nel film di Monicelli *Amici miei*). Un "azzardo" fra i tanti che hanno segnato la storia antica e recente di questa farsa, nata sotto la "cabala" di un fiasco annunciato ma destinata oggi a sicuro successo.

Marco Beghelli

¹ Lettera di Rossini alla madre, Venezia, 10 maggio 1812, in *Gioachino Rossini. Lettere e Documenti*, a cura di Bruno Cagli e Sergio Ragni, Pesaro, Fondazione Rossini, 1992- (d'ora in avanti: *GRLD*), vol. IIIa, p. 12.

² Giovanni Pacini, *Le mie memorie artistiche*, Firenze, Guidi, 1865, pp. 9-10.

³ Lettera di Luigi Vaccari, Ministro dell'Interno del Regno d'Italia, al Consigliere di stato Galvani, Prefetto del Dipartimento dell'Adige, Milano, 6 ottobre 1812, in *GRLD*, vol. I, p. 42.

⁴ Lettera di Rossini alla madre, Venezia, 30 ottobre 1812, in *GRLD*, vol. IIIa, p. 31 e lettera di Vaccari già citata a nota 3.

⁵ Lettera di Rossini alla madre, Venezia, 24 marzo 1812, in *GRLD*, vol. IIIa, pp. 6-7 (vedi qui a nota 9).

⁶ Alexis Azevedo, *G. Rossini, sa vie et ses œuvres*, Paris, Heugel, 1864, pp. 68-69. Per Zanolini, vedi la nota seguente.

⁷ Antonio Zanolini, *Biografie teatrali: Gioachino Rossini*, «La Moda. Giornale dedicato al bel sesso», II, n. 1, Milano, 2 gennaio 1837, pp. 2-5: 3.

⁸ L'ipotesi è sviluppata da Saverio Lamacchia, *Il vero Figaro o sia il falso factotum. Riesame del "Barbiere" di Rossini*, Torino, Edt, 2008, pp. 39-42.

⁹ «Mio caro, Dandomi da musicare il libretto intitolato *La scala di seta*, voi mi trattaste da ragazzo; facendovi fare un fiasco, io vi resi pan per focaccia» (in *GRLD*, vol. I, p. 32). Anche Stendhal, raccontando questi eventi, parla della *Scala di seta* anziché del *Bruschino* (*Vie de Rossini*, Paris, Boulland, 1824, p. 58).

¹⁰ Lettera di Rossini alla madre, in *GRLD*, vol. IIIa, pp. 37-38.

¹¹ «Giornale dipartimentale dell'Adriatico», 30 gennaio 1813.

¹² Alfredo Casella, *Some Reasons why a «Futurist» May Admire Rossini*, «The Chesterian», n. 11, dicembre 1920, pp. 321-324, trad. it. *Del come un futurista possa amare Rossini*, in Id., 21+26, Roma, Augustea, 1931, pp. 55-58.

¹³ [Giuseppe Carpani], *Seconda lettera di un viaggiatore sui Teatri di Venezia, 12 Dicembre 1804*, «Il quotidiano veneto», 17 dicembre 1804, pp. 1155-1162; poi come *Lettere di un viaggiatore ad un amico sopra i teatri di Venezia*, Lettera II, in *Le rossiniane, ossia*

Lettere musico-teatrali di Giuseppe Carpani, Padova, Minerva, 1824, pp. 17-37: 27. Per un'immagine concreta, cfr. la cronologia pubblicata in David Bryant, *La farsa musicale: coordinate per la storia di un genere non-genere*, in *I vicini di Mozart*, vol. II: *La farsa musicale veneziana (1750-1810)*, a cura di David Bryant, Firenze, Olschki, 1989, pp. 411-455: 436-455.

¹⁴ Un illuminante profilo storico della farsa musicale nel Settecento è in Roberto Verti, *Indizi su repertorio, geografia e milieu delle farse per musica*, in *I vicini di Mozart*, cit., pp. 597-624.

¹⁵ G[iovanni] P[iazza], «Notizie storico-critiche sopra *La neve ossia Rinaldo di Asti*», in *La neve, ossia Rinaldo d'Asti, farsa inedita del Signor C. N. S.*, Venezia, Antonio Rosa, 1808 («Terza raccolta di scenici componimenti applauditi in continuazione all'Anno Teatrale», [anno VI], tomo XI, [n. 4]), p. 34.

¹⁶ «Il quotidiano veneto», rispettivamente 24 settembre 1811 e 21 gennaio 1811.

¹⁷ «Gazzetta di Venezia», 11 gennaio 1815.

¹⁸ Così auspicava Bartolomeo Benincasa nella prefazione al libretto del dramma serio *Il disertore*, musica di Francesco Bianchi (Venezia, Teatro di San Benedetto, Carnevale 1785).

¹⁹ Pionieristico fu Bruno Cagli, *Le farse di Rossini*, in *I vicini di Mozart*, cit., pp. 633-640.

²⁰ «Il quotidiano veneto», 9 febbraio 1808, p. 120.

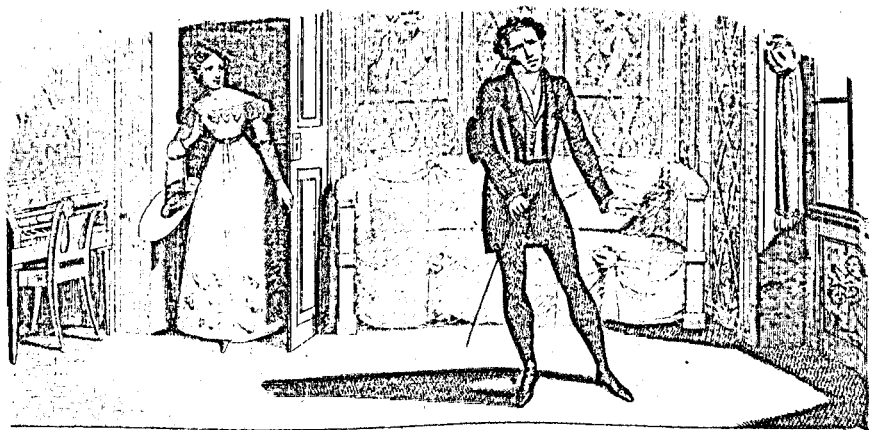
²¹ Cfr. Roberto Paissa, *La carriera di un cantante di farsa: Luigi Raffanelli*, in *I vicini di Mozart*, cit., pp. 567-596.

²² Giovanni Carlo Rospigliosi, *Notizie dei maestri ed artisti di musica pistoiesi lette nelle adunanze letterarie della R. Accademia pistoiese di scienze, lettere ed arti de' 10 marzo e 21 luglio 1878*, Pistoia, Tipografia Niccolai, 1878, p. 32.

²³ Francesco Regli, *Dizionario biografico dei più celebri poeti ed artisti melodrammatici, tragici e comici, maestri, concertisti, coreografi, mimi, ballerini, scenografi, giornalisti, impresarii, ecc. ecc. che fiorirono in Italia dal 1800 al 1860*, Torino, Dalmazzo, 1860, p. 432.

²⁴ A. Azevedo, *G. Rossini*, cit., p. 70.

Il signor Bruschino: frontespizio figurato della riduzione per pianoforte edita a Vienna da Sauer & Leidesdorf (Biblioteca della Fondazione Rossini, Pesaro)



Il Bruschino

FARSA IN UN ATTO MUSICA DEL SIG.^{RO} MAESTRO

ROSSINI

ridotto per il Cembalo solo da

M. I. LEIDESDORF

Proprietà degli Editori.

Vienna. Pubblicato da Sauer & Leidesdorf, Körntnerstrasse, N.º 10.

Cabals and quirks

Whoever listens today to the one-act comic opera *Il signor Bruschino ovvero Il figlio per azzardo*, appreciating the freshness and vivacity of the score, and delighting in the jokes scattered through the libretto with parsimonious elegance, will be amazed to learn that the first performance of the opera met with a reception so chilly as to prevent any further performances whatsoever after that first and only one (Venice, Teatro di San Moisè, 27 January 1813). Even the unlucky *L'equivoco stravagante* (1811), Rossini's second opera, blocked by the censor at Bologna because of its supposed immorality, had managed to achieve that minimum of three performances guaranteed to every new production; *Il signor Bruschino* on the other hand was disapproved of by the audience, condemned by the critics and immediately replaced by the impresario with a well-tryed opera by Stefano Pavesi: that very Ser Marcantonio that had already been used at Bologna to replace *L'equivoco stravagante* when that opera was forcibly removed from the prospectus.

Nineteenth-century biographers, embroidering upon the distant echo of that first night, talk about mutual vendettas between the impresario Antonio Cera, the librettist Giuseppe Foppa and Rossini himself, who in those very months had prematurely reached the end of his apprenticeship as a young composer, and was now all set to launch the unrivalled

career awaiting him as the most acclaimed opera composer in the musical universe. Beneath the veil of invention, anecdotes almost always seem to contain some crumbs of truth, and close inspection of the few documents that have come down to us seems to suggest that something unpleasant must indeed have occurred between composer and impresario.

To try and understand events, we must start off from a simple chronology of the year of grace 1812, of crucial importance in Rossini's artistic biography:

January 1812: Venice, *L'inganno felice* (one-act comic opera)

March 1812: Ferrara, *Ciro in Babilonia* (oratorio)

May 1812: Venice, *La scala di seta* (one-act comic opera)

May 1812: Rome, *Demetrio e Polibio* (serious opera)

September 1812: Milan, *La pietra del paragone* (comic opera)

November 1812: Venice, *L'occasione fa il ladro* (one-act comic opera)

If we exclude *Demetrio e Polibio*, which must have been entirely composed during his student years, we are left with five operas of unequal weight, outstanding among which are the opera that revealed his full talent (*L'inganno felice*, his first real, uproarious success) and the opera that consecrated his fame (*La pietra del paragone*, commissioned by La Scala). The triumph of *L'inganno*

felice must have so resounded within the walls of the tiny San Moisè theatre that on the following day the impresario Cera felt himself obliged to take up his pen and write a letter to Rossini's mother (a well-known singer in his circles) to tell her all about it:

Most Esteemed Lady,

I am extremely happy to write to you at once to tell you that last night your beloved son produced his comic opera L'inganno felice; it made not so much a success as a furore, with the public in ecstasy from the overture right up to the end of the finale, constantly shouting out Oh, what marvellous music! When the opera was over, they called him onto the stage to accept those sincere plaudits that are only rarely to be heard. With all sincerity I must tell you that you may proudly boast of having given birth to a young man who in a few years' time will be a jewel in Italy's crown; and you will feel that Cimarosa is not dead, but his talent has passed into Rossini. I must also tell you that I have contracted him for three more one-act comic operas; one in Spring, one in Autumn and one in the Carnival season.

Many young composers tried out their wings at the San Moisè theatre: the theatre's speciality of staging the small-scale genre of the farsa (or one-act comic opera) and the practice of giving two of them on one evening, together with a ballet and an instrumental performance, guaranteed that the ambitious impresario Antonio Cera could "cover his losses", as we say today, allowing him to tempt fortune by introducing newcomers. Such a one was Gioachino Rossini when, in November 1810, Cera offered him the chance to make his debut on the operatic stage with La cambiale di matrimonio; and the result must have seemed sufficiently positive for the impresario to entrust him with another contract for the following winter. The unheard-of triumph of L'inganno felice (fourteen performances in January-February

1812, with an immediate revival in May-June) and the resulting requests for new operas, including not only one from La Scala, Milan (who wanted a comic opera for the autumn season: La pietra del paragone) but also one from La Fenice, Venice (a serious opera for the winter season: Tancredi) must have rather excited the vivacious young man, who, once his initial enthusiasm for the triple contract offered him by Cera had cooled off, probably felt himself rather constrained within the narrow confines of the Teatro San Moisè.

La scala di seta having been happily launched before the summer ("a wild success [...] I am the idol of the Venetians"),¹ it is therefore likely that Rossini might have tried to raise the stake with the impresario (a hypothesis raised by the composer Pacini),² demanding for the last two comic operas stipulated by the contract a higher payment than had seemed reasonable for a beginner only six months previously; and it is equally likely that Cera might have refused to give in to this blackmail. Add to this, moreover, Rossini's lateness in returning to Venice after his success in Milan (though this was justified by illness),³ delaying the première of L'occasione fa il ladro by two months, a great loss to the impresario, who, however, was not able to get adequate compensation from the authorities, who supported the composer.⁴ We must also consider the importance of Rossini's attempt to get out of collaborating with Foppa (even after the success of L'inganno felice), preferring to work with Gaetano Rossi⁵ (who had already written La cambiale di matrimonio and would shortly write Tancredi). It will therefore be easy to understand how Cera might have felt particularly irritated by the presumption of the new star that he himself had helped to launch. The other theory (put forward by the



Ritratto di Nicola De Grecis, primo interprete dell'opera nel ruolo di Gaudenzio. Incisione di Caporali (Collezione Cavallari, Milano)

biographers Zanolini and Azevedo⁶ is that Cera had become jealous upon learning that the leading theatre in Venice, *La Fenice*, was at that very same time offering Rossini a much more enticing contract, and so he plotted to make Rossini cut a poor figure with the last one-act opera contracted for, so that he could pass him on to the rival impresario surrounded by a rather less glorious fame,^f even though this would damage his own interests.⁷

And so he had a text written, so bad that it was impossible to set to music; but Cera did not realize whom he was dealing with. After examining the libretto, which was entitled *Il Bruschino*, Rossini soon guessed at the impresario's scheme, and told him that he would stick to the standard of the work, even though in comparison with the music the

libretto would seem like a masterpiece.

In fact, he began by writing into the score passages that the violins would have to perform by rapping their bows on the lanterns placed among the orchestra; in other words, he did all he could to put into contrast with one another first the sense of the words and the means of the singers, then setting joyous music to the words of a pathetic scene, or serious music to a comic scene, now writing low notes for the sopranos, high notes for the basses, and parts full of scales and coloratura for singers with hard voices and no agility. The Maestro's friends were highly delighted, but the majority got very angry when they were disappointed in the composer and in the impresario, and the opera *Bruschino* met with the fate it deserved.

However, there is nothing wrong with the libretto, and though an examination of the score indeed reveals the well-known passage in which the second violins are requested to beat the time (on their strings? On the reading desk? Nothing is specified), but there is no trace of the tomfool-

eries in composition that Rossini is supposed to have dared. The booing bestowed upon Bruschino and the prejudiced and caustic review in the local newspaper could therefore have been organized by the spiky impresario, since today the elegant score does not seem to have deserved such treatment: and so it was a real "cabal", an intrigue (the slang term used for it in the theatres of Venice would have been "raggiro"), not unlike the one we may suppose the impresario of the Teatro Valle in Rome organized to sink the chances of *Il barbiere di Siviglia* at the nearby Teatro Argentina.⁸

It is certain that we cannot accuse Rossini of any slovenliness or sabotage in the composition of *Il signor Bruschino*: in spite of a letter, certainly forged, that began to be circulated at the end of the nineteenth century, in which the composer confesses to the impresario that he had purposely composed music worse than the libretto that he had been asked to set,⁹ in another letter – certainly authentic – Rossini seems to reassure his mother that although he sensed the presence of a "cabal" being hatched against him, he had refrained from avenging himself through the music: "Leave at once [to meet me in Venice] and don't let fears of any possible fiasco of mine delay you, because whatever I might have liked to do, I have written good music".¹⁰ In other words, it would seem that, in spite of his intentions, Rossini could not find it in himself to write unseemly music, restricting his eccentricities to the occasional quirky improvisation in performance (such as tapping the wooden part of the violin bow on the reading-desk lamp instead of – as usual – on the strings) and to the occasional funny business in line with comic-opera style (the lugubrious funeral march accompanying the entrance of the younger Bruschino with the words

"Padre mio sono pentito, -tito -tito, -tito -tito!").

As in other cases, Rossini's self-perception about his own work hit the bullseye. The quality of the music is certainly not inferior to that of his preceding one-act comic operas and the very jests that so scandalized the local critic (the din of the violin bows, the playing with words)¹¹ today seem to be among the inventions we most enjoy, or, to quote Alfredo Casella, they represent some of the reasons why even a member of the futurista movement could love Rossini.¹² Musical jokes, just like the gags sprinkled throughout the libretto (the main character's endlessly repeated "Uh, che caldo!" – "Ugh, how hot it is!" is memorable) were, in any case, typical elements of the particular kind of opera known as the *farsa* – the one-act comic opera.

Although they were also widely performed in the minor Neapolitan and Roman theatres, and known in many of those in central and northern Italy, it was in Venice that one-act comic operas had found a leading centre of production and of wide diffusion, turning into a true phenomenon after 1790, to the point at which entire seasons were dedicated to them (with showers of world premières: no fewer than 28 in the year 1800), and some theatres even specialized in them to the exclusion of other genres (beginning with the *San Moisè* and closely followed by the Teatro San Benedetto: "neither of them any longer produce anything but *farse*, that is little operas in one act only").¹³ In the most important city in the Italian Opera circuit La Fenice was the only theatre to remain almost totally immune from this rapidly spreading epidemic (this temple of serious opera only staged four one-act comic operas in all this period), whilst other theatres exchanged hits from previous seasons, thus perhaps introducing



Il signor Bruschino: frontespizio dello spartito edito da Ricordi (Collezione Ragni, Napoli)

for the first time into the Italian theatre the concept of revivals on a large scale, a practice developed up to the point when, in the golden years, old operas would be more numerous than novelties. In just a few seasons (the phenomenon would fade away rapidly after the Restoration, just as the number of theatres in Venice would be progressively reduced) more than two hundred one-act comic operas would be performed in Venice, but the number of performances of these works would run into thousands. This theatrical fashion of such sudden growth did not, however, remain limited to the Venice area, since the most successful titles made the rounds from town to town in new productions, just like other kinds of opera: within a few months, *L'inganno felice* would be revived in Bologna, Turin, Florence,

Modena, Naples, Pesaro, Milan, Palermo, Lisbon, Porto, Munich, Vienna, etc. etc.

Usually it is said that the term *farsa* derives from the French *farcir* (to stuff, to fill), recalling the original placing of comic scenes to fill the gaps between the acts of serious operas (in Naples or Rome these scenes were called *intermezzi*, while in Venice they were referred to as *farsette* – little farces). During the eighteenth century the *farsa* had acquired its own autonomous identity, both in the straight theatre and in the musical theatre, maintaining however its own special characteristics of rapidity (with rapidly evolving scenes based on intrigues and misunderstandings) and marked popularity, with characters (at least one of them) drawn in an easy comic style.¹⁴ Giovanni Piazza wrote in 1808: "The only object of the *farsa* is to entertain, and to realize this all means are allowed, however extravagant or unusual; this is something



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

not permitted to polite comedy".¹⁵ From this point of view Il signor Bruschino was, therefore, a perfect example of its kind. Its only defect, if any, was that it followed a fashion that was then passing out of favour; at least in Venice. Encouraged by Diderot's genre sérieux (which brought tragedy and contemporary life together in the modern dramma) and imitating the currently fashion-

able comédie larmoyante (or "sentimental comedy"), the opening years of the nineteenth century had in fact witnessed a tendency for the one-act comic opera to become increasingly sentimental in style, so much so that in 1811 the "Quotidiano veneto" was now able to state that an ideal farsa should have "a sentimental story, to fit in with Venetian taste", which "in its comedies hates to find the clownings and lapses of taste that might, perhaps, please audiences elsewhere, and to an equal extent demands a plot that it can find moving";¹⁶ and four years later the "Gazzetta di Ve-

nezia" could add: "At the San Moisè opera house, audiences only like intellectually stimulating comedies or deeply sentimental subjects".¹⁷

But by this time the last season of one-act comic operas had arrived (as from the Carnival season of 1815 the San Moisè would go back to producing classical operas in two acts): a new path had opened between the two well-known genres of serious opera and comic opera, and that was the pathway of opera semiseria, which was an "opera that would be in between the great heroic opera and the little comic opera", but in many ways nearer to serious opera.¹⁸ The uproarious success of *L'inganno felice*, apart from the undeniable excellence of the music, must therefore also have been mostly due to the character of the libretto, by no means farcical and rather taking its cue from the recently introduced sentimental genre, whereas *Il signor Bruschino*, based on the French comedy *Le fils par hasard, ou Ruse et Folie* by Alisan de Chazet and E.-T.-Maurice Ourry (1809), was a perfect example of the comedy of misunderstandings that had enjoyed such success in the preceding century.

What remained unaltered, apart from the basic change in the genre itself, was the formal arrangement of the Venetian farsa – a romp condensed into a single act (80-100 minutes of music), with a concerted number expressing a general crisis about three-fifths of the way through; a limited number of characters (from 5 to 7 singers, no chorus and few extras), scene changes (very often everything took place in one particularly simple set), and orchestral players (for example, 1 flute, 2 oboes, 2 clarinets, 2 horns, strings and continuo). Everything, therefore, was concentrated on getting good results with a minimum of outlay, the investment being greatly assisted

by the huge number of performances and the frequent revivals in subsequent seasons.

Venice boasted a handful of highly competent professional writers capable of constructing a libretto according to these structural necessities, whose names were sufficient guarantee even for front-line composers: Giuseppe Maria Foppa (1760-1845) and Gaetano Rossi (1774-1855) among the first, the most assiduous and the most long-lasting, together with Luigi Prividali (? - after 1830), are the librettists who accompany Rossini in his conquest of the one-act comic opera genre. They were all also expert authors of comedies in two acts (as well as noble tragic operas), but they had specialized in those miniature operas making the most of their dramatic possibilities and taking care to establish a very precise identity for the "farsa per musica", quite distinct from the normal comic opera in two acts, whilst retaining characteristic elements of the latter, both in the first act (the Overture, the concerted Introduction, and the Cavatina in which a leading character introduces himself) and in the second (a concerted number, the prima donna's Rondo, and the Finale in various connected parts in which the plot complications are resolved and the proceedings are rapidly wound up). The passage from one to the other is unnoticeable: little by little as the plot moves on, the spectator who knows something about operatic dramaturgy begins to realize more and more that he has already landed in the second act of a virtual opera reduced to a one-act farsa. A critical habit (a usage of modern critics who have rediscovered the genre through Rossini's one-act comic operas)¹⁹ of considering as equal to a first-act Finale the complex concerted number (a Trio, Quartet or Quintet) that we find half-way through the score of a one-act comic opera – of which it con-

IL SIGNOR BRUSCHINO

OSSIA

IL FIGLIO PER AZZARDO

FARSA GIOCOSA

di Giuseppe Foppa

POSTA IN MUSICA

dal Maestro signor Gioachino Rossini

Cav. della Legion d'onore.

DA RAPPRESENTARSI

NELL' I. R. TEATRO ALLA CANOBBIANA

LA PRIMAVERA DEL 1844.



Milano

PER GASPARE TRUFFI

MDCCCXLIV

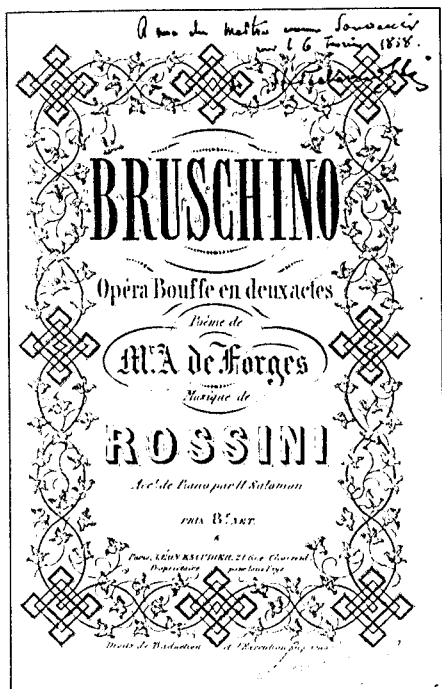
Il signor Bruschino: frontespizio e distribuzione delle parti del libretto stampato per una rappresentazione dell'opera al Teatro alla Canobbiana nel 1844

stitutes the culminating musical and dramatic point – should however be reconsidered; it would be more appropriate to compare these ensembles with the concerted number that stands out in the second act of a full comic opera (to make myself clear, the shaving scene in *Il barbiere di Siviglia* or the “nodo avviluppato” ensemble and what comes after it in *La Cenerentola*): every now and then some comic opera in two acts would be cut down into a one-act opera (as happened, for example, with Foppa and Mayr's *Equivoco*) and this confirms our hypothesis.

In *Il signor Bruschino* a series of slight but significant exceptions make the libretto and the score truly different in structure from the typical Venetian one-act opera, and in consequence also different from the four preceding farse of Rossini (the

already mentioned *La cambiale di matrimonio*, *L'inganno felice*, *La scala di seta*, *L'occasione fa il ladro*). For example, the *Introduzione* involves only three characters, among whom the leading lady is already present (whereas she usually made her first appearance later). Her Rondo, that is the long aria that the prima donna usually undertakes shortly before the final resolution of the plot (N. 5 of the score), is here accompanied by an instrument (the *cor anglais*) not usually included in the basic scoring of a farsa. Lastly, the concerted number that we mentioned earlier, the one representing the moment when relations between the characters reach crisis point, is in fact duplicated in a Trio (N. 4) and in a sextet (N. 6), which however is entitled “*Aria Bruschino*”.

What the audience sees and hears is not, in fact, a solo aria for the main character, since no fewer than five characters surround Bruschino throwing back at him, one after another or all together, his accusations against Florville, who is trying to get himself recognized as Bruschino's son. If in the eighteenth century the aria was truly a musical number almost entirely performed by a soloist, in the nineteenth century the addition of what were called “*pertichini*” (supporting voices) to the principal vocal line made up a broader canvas. The “*Mad scene*” from *Lucia di Lammermoor*, to quote just one example, draws some of its dramatic power and musical solemnity from the presence of the characters standing around, horrified, reacting in amazement to the heroine's ravings. During the course of his aria, Bruschino also momentarily loses his grip on things and, with a typical ironical twist, adopts the verbal style of serious opera: “*Dèi tiranni, i casi miei | deh vi muovano a pietà*” [Ye tyrant Gods, may my misfortunes move you to pity]. For Foppa this was merely the



Il signor Bruschino: frontespizio dello spartito dell'edizione rimaneggiata nel libretto da A. De Forges e nella musica da Offenbach, rappresentata a Parigi nel 1857 (Biblioteca della Fondazione Rossini, Pesaro)

last distich in the quick part of the aria; Rossini isolates the two lines and, for a few bars, launches into a slow section that has all the air of an ensemble of general consternation: Bruschino's "mad scene".

We cannot know how Luigi Raffanelli, the creator of the rôle – who was known as "the most brilliant of character players"²⁰ – interpreted this scene vocally and dramatically, but he was a pillar of the one-act comic opera in Venice from 1805 to 1813 (he also sang in the first performances of *La cambiale di matrimonio* and *L'inganno felice*):²¹ though his voice was "neither voluminous nor beautiful",²² even "extremely ungrateful" according to Regli,²³ "a quacking voice" according

to Azevedo,²⁴ he was able to compensate for these vocal limitations with movement and expression, always enjoying unanimous applause. In that particular page of unexpected tragic music, one of the many quirks that must have enraged the Venetian critic, Rossini was offering the singer a first-class idea to work upon, with the surrounding characters pitying him for invoking the gods ("Poor chap, he's going mad") in the same way as the external observers in Monteverdi's *Lamento della Ninfa* or in the lament from Strauss's *Ariadne auf Naxos*. Whoever was present at the first Pesaro revival of *Il signor Bruschino* (1985) cannot have forgotten the exploit of Claudio Desderi (a new Raffanelli) who transformed that dramatic moment into the caricature of a nineteenth-century prima donna, inserting a cadenza of inordinate length echoing the very cadenza with flute of the deranged Lucia, while the surrounding supporting singers mimed with their mouths the pizzicato of the strings ("plon plon plon": like the jolly fellows who accompany the *Rigoletto* Quartet in Monicelli's film *Amici miei*). One "quirk" among the many that have marked the adventures, ancient and modern, of this opera, born under the cabalistic sign of a pre-arranged fiasco but destined to certain success today.

Marco Beghelli

Translation by Michael Aspinall

¹ Rossini's letter to his mother, Venice, 10 May 1812, in Gioachino Rossini. *Lettere e Documenti*, edited by Bruno Cagli and Sergio Ragni, Pesaro, Fondazione Rossini, 1992, (from now on GRLD), vol. IIIa, p. 12.

² Giovanni Pacini, *Le mie memorie artistiche*, Florence, Guidi, 1865, pp. 9-10.

³ Letter from Luigi Vaccari, Minister of Home Affairs in the Kingdom of Italy, to the State Counsellor Galvani, Prefect of the Department of Adige, Milan, 6 October 1812, in GRLD, Vol. I, p. 42.

⁴ Letter from Rossini to his mother, Venice, 30 October 1812, in GRLD, vol. IIIa, p. 31 and Vaccari's letter quoted in note 3.

⁵ Letter from Rossini to his mother, Venice, 24 March 1812, in GRLD, vol. IIIa, pp. 6-7 (see also note 9).

⁶ Alexis Azevedo, G. Rossini, sa vie et ses œuvres, Paris, Heugel, 1864, pp. 68-69. For Zanolini, see the following note.

⁷ Antonio Zanolini, *Biografie teatrali: Gioachino Rossini, "La Moda. Giornale dedicato al bel sesso"*, II, n. 1, 2 January 1837, pp. 2-5: 3.

⁸ More about this hypothesis is to be found in Saverio Lamacchia, *Il vero Figaro o sia il falso factotum. Riesame del "Barbiere" di Rossini*, Turin, Edt, 2008, pp. 39-42.

⁹ "Dear friend, giving me to set to music the libretto entitled *La scala di seta*, you treated me like a boy; by letting you in for a fiasco, I paid you back in kind" (in GRLD, vol. I, p. 32). Stendhal also, telling this anecdote, talks about *La scala di seta* instead of *Bruschino* (Vie de Rossini, Paris, Boulland, 1824, p. 58).

¹⁰ Letter of Rossini to his mother, in GRLD, vol. IIIa, pp. 37-38.

¹¹ "Giornale dipartimentale dell'Adriatico", 30 January 1813.

¹² Alfredo Casella, Some Reasons why a «Futurist» May Admire Rossini, "The *Chesterian*", n. 11, December 1920, pp. 321-324, trans. into Italian as *Del come un futurista possa amare Rossini*, in *Id.*, 21+26, Roma, Augustea, 1931, pp. 55-58.

¹³ [Giuseppe Carpani], Seconda lettera di un viaggiatore sui Teatri di Venezia, 12 Dicembre 1804, in "Il quotidiano veneto", 17 Dicembre 1804, pp. 1155-1162; later as Lettere di un viaggiatore ad un amico sopra i teatri di Venezia, Letter n. II, in *Le rossiniane*, ossia Lettere musico-teatrali di Giuseppe Carpani,

Padova, Minerva, 1824, pp. 17-37: 27. For the full picture, c.f. the chronology published by David Bryant, *La farsa musicale: coordinate per la storia di un genere non-genere, in I vicini di Mozart*, vol. II: *La farsa musicale veneziana (1750-1810)*, edited by David Bryant, Florence, Olschki, 1989, pp. 411-455: 436-455.

¹⁴ An illuminating historical profile of the musical farsa in the eighteenth century is Roberto Verti, *Indizi su repertorio, geografia e milieu delle farse per musica, in I vicini di Mozart*, op. cit., pp. 597-624.

¹⁵ [Giovanni] P[iazza], "Notizie storico-critiche sopra *La neve* ossia *Rinaldo di Asti*", in *La neve, ossia Rinaldo d'Asti, farsa inedita del Signor C.N.S.*, Venice, Antonio Rosa, 1808 ("Terza raccolta di scenici componimenti applauditi in continuazione all'Anno Teatrale", [year V], vol. XI, [N. 4]), p. 34.

¹⁶ "Il quotidiano veneto" of the 24 September 1811 and the 21 January 1811 respectively.

¹⁷ "Gazzetta di Venezia", 11 January 1815.

¹⁸ This was what Bartolomeo Benincasa augured in his preface to the libretto of the serious opera *Il disertore*, with music by Francesco Bianchi (Venice, Teatro di San Benedetto, Carnival season 1785).

¹⁹ Bruno Cagli pioneered this in his *Le farse di Rossini, in I vicini di Mozart*, op. cit., pp. 633-640.

²⁰ "Il quotidiano veneto", 9 February 1808, p. 120.

²¹ C.f. Roberto Paissa, *La carriera di un cantante di farsa: Luigi Raffanelli, in I vicini di Mozart*, op. cit., pp. 567-596.

²² Giovanni Carlo Rospigliosi, *Notizie dei maestri ed artisti di musica pistoiesi lette nelle adunanze letterarie della R. Accademia pistoiese di scienze, lettere ed arti de' 10 marzo e 21 luglio 1878, Pistoia, Tipografia Niccolai, 1878, p. 32.*

²³ Francesco Regli, *Dizionario biografico dei più celebri poeti ed artisti melodrammatici, tragici e comici, maestri, concertisti, coreografi, mimi, ballerini, scenografi, giornalisti, impresarii, ecc. ecc. che fiorirono in Italia dal 1800 al 1860, Torino, Dalmazzo, 1860, p. 432.*

²⁴ A. Azevedo, G. Rossini, op. cit., p. 70.

Attualità di Rossini

Che alcune delle opere meno conosciute di Rossini appaiano sempre più frequentemente sui palcoscenici di tutto il mondo e che testi come le monumentali edizioni critiche di *Semiramide*, *Ermione*, *La donna del lago* o *Il viaggio a Reims* siano entrati definitivamente nel repertorio dei grandi teatri è ormai fatto incontestabile: spiegare questa situazione giustificherebbe di per sé il titolo del presente articolo, ma questo non è il nostro proposito.

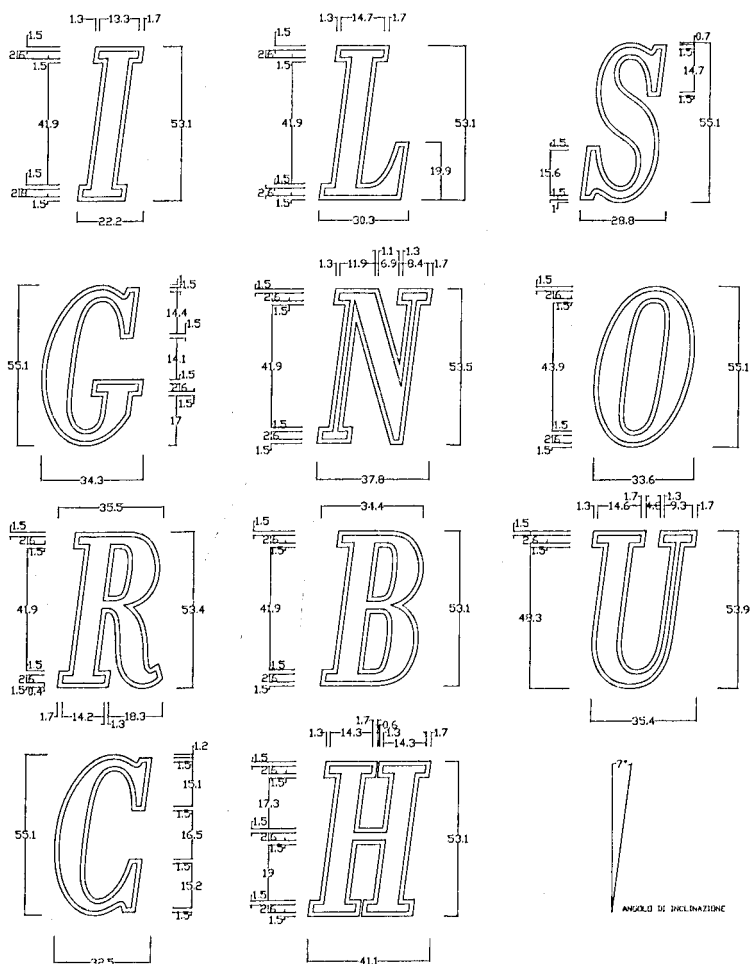
La questione è un'altra: intendendo il termine *attualità* nel suo senso più immediato, è opportuno discernere se tale stato di cose costituisca semplicemente una moda più o meno fortunata o se obbedisca a motivazioni più profonde, indipendentemente dalla bellezza intrinseca che contraddistingue la sua opera. In che misura può Rossini relazionarsi ancora con la sensibilità attuale? Quali elementi (o meglio, quali archetipi) della sua musica è possibile rintracciare nell'arte del presente o dell'immediato passato, al di là del valore storico o della ricreazione filologica? Fino a che punto l'estetica rossiniana – nel caso – si connette alla sensibilità attuale?

È possibile che senza coscienza di ciò (e persino a suo dispetto) la realtà sia data dal fatto che lo spettatore attuale è figlio diretto di Samuel Beckett e Bertolt Brecht, del teatro dell'assurdo e del teatro didattico: un teatro contrassegnato dalla *Verfremdung*, lo straniamento (o il distacco) rispetto all'identificazione

emotiva codificata dal Romanticismo. A partire dalla metà del XX secolo, l'arte del presente è molto lontana dalla verosimiglianza naturalista, il che ovviamente non significa che le opere appartenenti a tale estetica siano scadute, bensì che la relativa resa semantica attuale fa inevitabilmente affidamento sulla rimodulazione imposta dai successivi sviluppi estetici. L'astrazione pittorica, la musica postserialista o la cinematografia hanno introdotto nuovi codici di lettura che influiscono decisamente sull'apprezzamento, non solo dell'arte del presente ma, e soprattutto, dell'arte del passato. È ovvio che – a dispetto dell'attuale dominante tendenza alla sua realizzazione ricorrendo alla riproduzione più o meno fedele delle prassi interpretative strumentali e tecniche originali – oggi non ci si possa avvicinare alla musica barocca nello stesso modo in cui lo hanno fatto i suoi contemporanei, nella misura in cui il modo di esecuzione e ricezione della musica ha subito mutamenti drastici d'ogni genere. In altre parole: Rossini deve essere apprezzato oggi, dalla nostra sensibilità presente, confrontandolo con l'immaginario del nostro momento storico, così distante dal suo. Oggi, la *rappresentazione della realtà è stata sostituita dalla realtà della rappresentazione*. Dagli inizi del XX secolo, l'arte ha cessato di essere *mimesi* per reclamare un'assoluta autonomia: l'evidenza dell'artificio risulta oggi più commovente della pretesa

Scuola di Scenografia dell'Accademia di
Belle Arti di Urbino: studio. Pesaro, 2012

IL SIGNOR BRUSCHINO caratteristiche e misure elementi di stampa



Accademia di Belle Arti di Urbino
Scuola di Scenografia

"Il signor Bruschino" Opera di Gioacchino Rossini

Autore: Gioacchino Rossini

INSEGNA PLAFONE

Teatro Rossini di Pesaro

Teatro Sallustiana

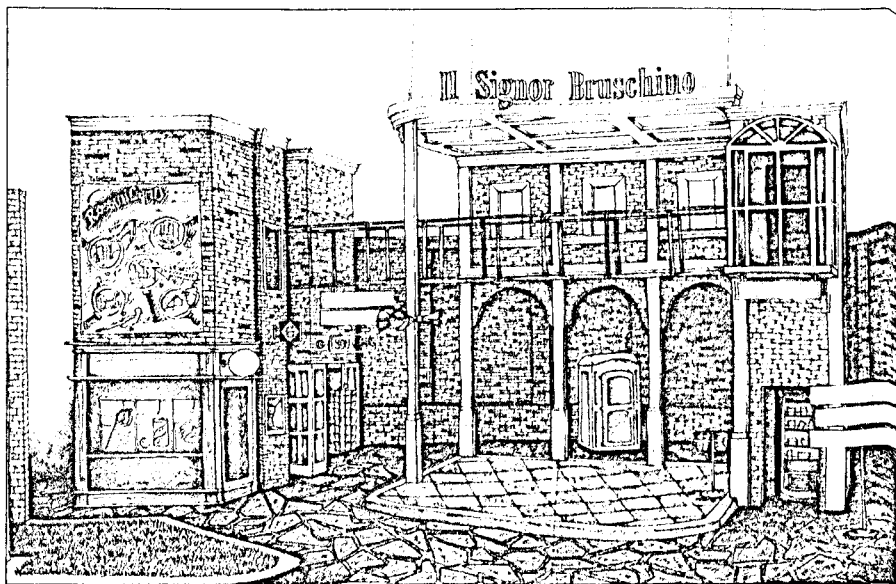
Scuola

di nascondere partendo da un "realismo" naturalista e da lì sorge il paradosso per il quale alcune opere possano rivelarsi inaspettatamente attuali. La citata *Semiramide* costituisce un esempio chiarificatore, e con più di una motivazione.

In primo luogo, si tratta di un'opera senza *finale lieto*: l'eroe conquista il potere e trionfa sui nemici ma perde l'amore (sebbene forse lo recuperi più tardi grazie ad Azema) e soprattutto niente potrà cancellare l'orrore di sapersi omicida della propria madre, quantunque in modo involontario. È un distacco agrodolce e la sua emotività appare ambigua: il recupero conclusivo dell'ordine e dell'equilibrio classici (che da un punto di vista storico dovrebbero essere letti come una resa alquanto anacronica al *principio del decoro* settecentesco), viene letto dal nostro presente come proposta antiromantica, *come una riflessione circa l'impossibilità di avere tutto* e, in tal senso, rappresenta un testo sorprendentemente moderno quale enunciazione di ciò che Jacques Lacan designa come *La Legge*. A questo è necessario aggiungere (pur non affrontando l'argomento) le ovvie implicazioni incestuose contenute nella storia – una specie di Edipo in senso inverso – che, se nel 1824 potevano comodamente far parte del bagaglio consuetudinario dell'opera seria (è un tipo di equivoco implicito nel suo codice, insieme alle coincidenze, alla convenzione del travestimento, ecc.), di fronte ad uno spettatore dei nostri giorni non possono non richiamare la proiezione freudiana, inesorabilmente retrospettiva. Così accade che l'argomento di *Semiramide* riveli oggi uno scorcio molto più attuale che all'epoca della sua stesura: lo spettatore d'oggi non può più trattenersi al margine della conoscenza rivelata dalla *Traumdeutung*, impressa nell'immaginario attuale in modo

indelebile persino (e soprattutto!) in quello di coloro che lo rifiutano.

Ma da un punto di vista formale, *Semiramide* si avvicina, nel suo esacerbato irrealismo, ad alcune delle proposte operistiche più recenti e radicali. Il personaggio maschile affidato a un contralto *en travesti* riflette la convenzione di un'epoca in cui i castrati iniziavano ad essere sostituiti dalle donne per incarnare la figura del *primo uomo* nell'opera seria: la conservazione della tessitura, che all'epoca operava in direzione del verosimile, risulta oggi di un'artificiosità desueta e, proprio per questo, ha attirato l'attenzione di certi autori del presente e del recente passato. Appare sommatamente rivelatore che una figura così legata all'avanguardia degli anni Sessanta come Peter Eötvös abbia adottato una soluzione simile nella sua prima opera, *Tri sestri* (Lyon, 1998), tratta dal dramma omonimo di Anton Cechov, dove i ruoli di Olga, Mascia e Irina, le tre *sorelle* Prozorov, vengono affidati a tre controtenori, tre uomini travestiti, in un netto rifiuto della convenzione naturalista (il che, sia detto a proposito, ammette anche la possibilità di una loro incarnazione al femminile, come accadde nelle successive rappresentazioni di Düsseldorf, Budapest, Friburgo e Zagabria, conservandone invece la distribuzione originale a Utrecht, Amburgo, Edimburgo, Parigi, Bruxelles e Vienna). Benjamin Britten fu già precursore di questa idea, creando il personaggio della Madre per una voce da tenore (quella di Peter Pears, in pratica) in *Curlew river* (1964), la prima delle sue *Parabole di Chiesa* (e, certamente, una delle sue opere di maggiore splendore e raffinatezza). Seppur marginale, s'impone una riflessione quasi politica nel senso che all'epoca di Rossini è la donna a travestirsi da uomo mentre oggi è l'uomo a travestirsi da donna per



Scuola di Scenografia dell'Accademia di Belle Arti di Urbino: bozzetto. Pesaro, 2012

entrare in scena...

Per la sua epoca, Rossini è autore romantico (di fatto, *La donna del lago* è l'opera che inaugura il Romanticismo, non solo in Italia ma nell'Europa continentale), ma la sua opera, e senza dubbio anche *La donna del lago*, conserva una radice nitidamente classicista, ovvero è presidiata da una carenza di enfasi nell'emozione individuale: la negazione stessa di ciò che Alberto Zedda ha descritto come *l'ostentazione impudica di emozioni incontrollate*. In questo modo, una parte sostanziale dell'ideale estetico rossiniano si sintonizza con l'aspirazione antirealistica dello spettatore contemporaneo (sebbene molti di questi spettatori lo siano solo cronologicamente e volgano le spalle all'arte attuale). Nemico dell'emotività esplicitata e della relativa agitazione ingannevole, Rossini delinea i suoi personaggi tragici assegnando loro una dimensione archetipica che, sebbene conferisca a ciascuno di essi

una certa spersonalizzazione individuale, attribuisce a cambio una grandezza serena che li trascende e li proietta su un orizzonte diafano dove le figure si iscrivono con pienezza e atemporalità. Da siffatto carattere, poco meno che astratto e quasi generico nella sua musica, nasce l'affermazione, tanto comune quanto scarsamente meditata, che in Rossini una stessa aria, una stessa *ouverture*, possa appartenere a contesti differenti risultando in apparenza intercambiabile, cosa che secondo chi così argomenta comporterebbe un grave demerito. Quasi caricaturale (ma una caricatura non meno rivelatrice), il rimprovero assomiglia, nella sua meccanicità, ad una critica abituale mossa nei confronti della pittura astratta basata sulla possibilità che un quadro possa essere esposto in una mostra capovolto senza che tale errore venga percepito: l'obiezione non è molto diversa da quella di chi affermava che se nelle *Variazioni per orchestra Op. 31* di Schönberg uno strumentista equivocasse il clarinetto in Si bemolle con il clarinetto in La, nessuno se ne renderebbe conto. Tut-

tavia, contro il pensiero dominante (e la sua ovvia sordidezza), qualora si verificasse, la cosa non implicherebbe una carenza ma, al contrario, diverrebbe la manifestazione di un altro genere di ideale estetico: in realtà *si tratterebbe di una accresciuta ricchezza del testo*, della sua capacità di risultare significativo da posizioni opposte – aspetto questo che, data la propria indole, è assente nella rappresentazione mimetica (e nella musica tonale). In Rossini tale versatile intercambiabilità è la miglior esibizione del carattere apollineo della sua musica, che si direbbe atemporale e al margine di ogni congiuntura.

Di questa proiezione verso l'archetipo del sublime, di questa ricerca di una sorta di assoluto che trascenda l'espressione concreta per incentrarsi su una perfezione formale che potremmo descrivere come *geometrica* (o se si preferisce e ipertrofizzando la similitudine, *platonica*) si nutre la musica rossiniana e, in tal senso, il suo proposito di autosufficienza la ricondurrebbe ad alcune forme dell'arte moderna quali taluni aspetti del neoclassicismo post-cubista e sue derivazioni (e non all'astrazione espressionista di Kandinsky, Hartung o Pollock), dove ogni riferimento soggettivista o patetico lascia il campo a quanto Le Corbusier descriveva come *le jeu savant, correct et magnifique des volumes assemblés sous la lumière*. Da qui la possibilità di commutazione e trasmutazione di parti di alcuni testi verso altri.

Nel ritorno dell'opera seria rossiniana deve vedersi anche una rivalorizzazione della storia antica che, con la nostra prospettiva doppiamente distante, appare quasi un prolungamento della mitologia classica: all'inizio del XX secolo, Strauss (*Elektra*), Krének (*Orfeo und Euridike*), Milhaud (*Thésée*), Stravinsky (*Oedipus Rex*), Enescu

(*Oedipus*), Pizzetti (*Fedra*), tra i tanti, hanno rivolto la propria attenzione ai miti greci come reazione comprensibile all'eccesso *verista* e la sua tendenza a popolare l'opera di argomenti estrapolati dalla cronaca degli eventi quotidiani (con lo stesso registro dovrebbe considerarsi l'attenzione che la cinematografia ha rivolto ai soggetti riguardanti *Roma antica* negli anni Cinquanta, esattamente gli stessi nei quali ha inizio il *revival* del Rossini serio). Il XX secolo ha rivolto il proprio sguardo verso la mitologia e la storia antica in chiara contestazione rispetto al XIX: l'ampio e poliedrico fenomeno del menzionato neoclassicismo post-cubista (al quale si ascrive anche il dodecafonismo in quanto post-espressionista) implica così una nuova messa in valore dell'universo classico antico a partire da prospettive diverse, seppure coincidenti nel rispettivo allontanamento dall'agitazione romantica. E l'arte rossiniana ha molto con cui contribuire a questo dibattito.

Sofferamoci su un altro vero 'marchio di fabbrica' della musica di Rossini: il *crescendo*. Così come lo utilizza nelle sue *ouvertures*, questo strumento non consiste in altro che in una reiterazione di una determinata formula melodico-armonica estremamente semplice, associata ad una sorta di *ostinato* ritmico dove armonia e *tempo* si immobilizzano mentre si sviluppa un processo di graduale aumentazione della dinamica generale dal *pianissimo* al *fortissimo*, grazie a un progressivo infoltirsi degli effetti orchestrali, parallelamente alla crescita della sonorità, in un incremento graduale di massa, densità e colore: l'effetto ipnotico sembrerebbe generato da un simile aumento dinamico e volumetrico, ma la realtà è che ciò che produce tale energia *non è altro che il semplice espediente dell'iterazione*: il *crescendo* quindi è un dispositi-

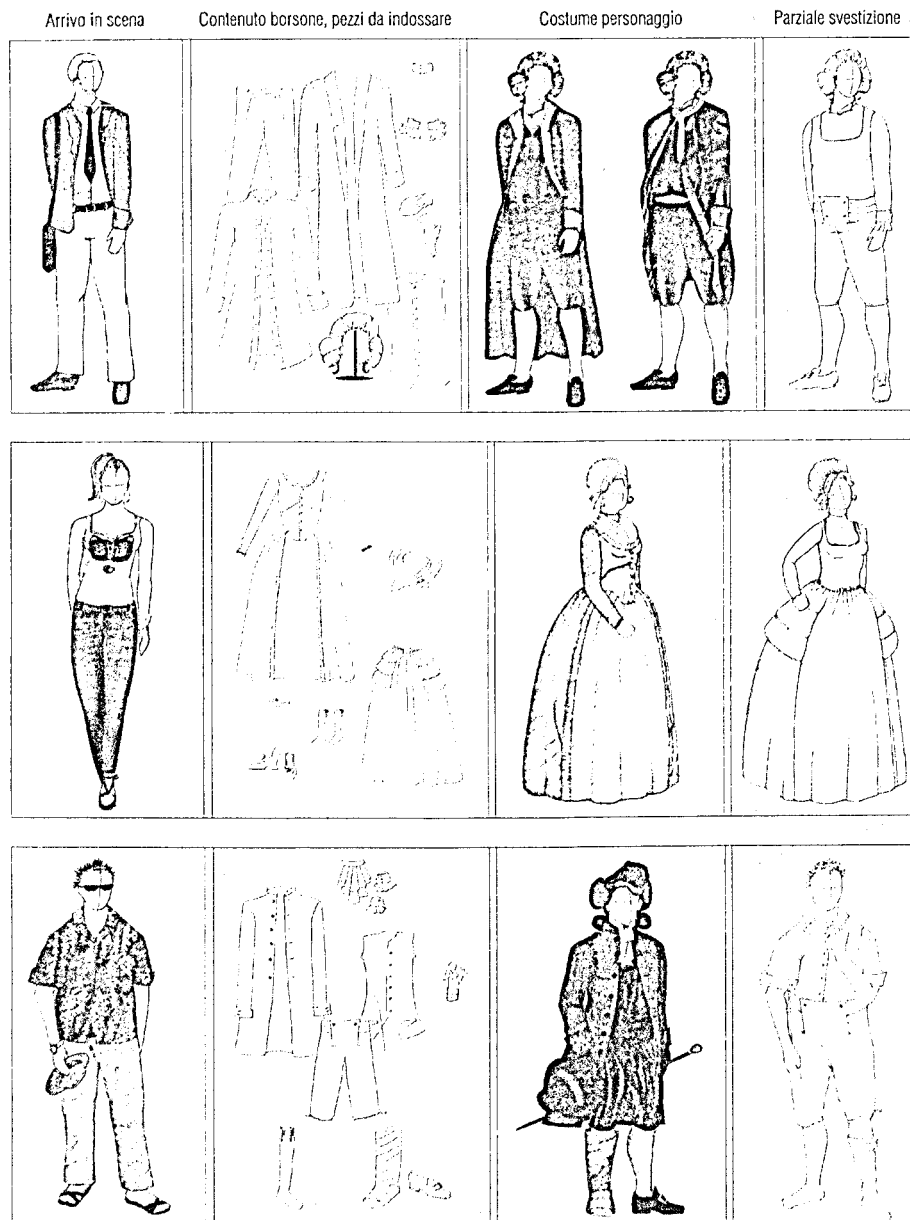
vo che occulta la reale natura del processo, un abile mascheramento della sua meccanicità. Quando nel 1972 Terry Riley provocò un celebre scandalo a Darmstadt con l'esordio europeo di *In C*, non fece altro che portare alle estreme conseguenze – coscientemente o incoscientemente – la ricetta di Rossini. Con la sola eccezione di Steve Reich, il modello è stato copiato da quasi tutti i compositori minimalisti (sarebbe più corretto parlare di *ripetitivisti*) americani ed europei. La richiesta della sua musica da parte del consumatore discografico più generalista e meno specializzato possiede un innegabile valore sintomatico, così come lo possiede la musica *a metri* (o meglio: a ettometri) di Wim Mertens o Philip Glass, che hanno sfruttato sino alla nausea questo reiterativismo, loro impeccabile ragione idiomática, senza trarre alcun beneficio dalla riduzione del gioco dinamico presente nel modello originale. Rossini esibisce una logica molto più precisa (e più saggia) della maggior parte dei propri (forse involontari) epigoni.

Al di là della valutazione estetica che tali compositori meritano, risulta evidente che la loro richiesta – quella di una musica che non riscuote grande interesse in buona parte dei casi, seppur fortemente rappresentativa di un determinato stato di cose – testimonia tanto la possibilità di comprendere la musica da concerto dal punto di vista della pop-art quanto l'aspirazione ad una musica che, se non tonale *strictu sensu*, recupera la consonanza ristabilendola come base discorsiva privilegiata. In ultima analisi, tutte le avanguardie musicali del XX secolo traggono origine dalla liberazione della totalità cromatica e in tal senso non può considerarsi un'ipotesi azzardata il fatto che il recupero del Rossini serio abbia inizio alla fine degli anni Cinquanta, ovvero

contestualmente all'avvento del postserialismo. Il ritorno di Rossini s'inquadrerebbe così in una specie di nostalgia storica, la *nostalgia del diatonismo irrimediabilmente perduto*: da qui la ragione della sua presenza, in quanto Rossini (forse ancor più del suo grande modello, Mozart) può considerarsi il musicista più diatonico della storia.

Ancora, è possibile ricercare altri motivi dell'attualità di Rossini nel corrente universo lirico, mettendo in relazione la più singolare delle opere dell'autore pesarese con la più singolare delle opere del XX secolo. All'inizio dell'atto terzo di *Pelléas et Mélisande* la protagonista canta una canzone mentre si pettina. A differenza della cantabilità presente nel resto dell'opera, direttamente ed esclusivamente basata sulla fonetica della lingua francese, questa canzone espone una melodia modale rigorosamente simmetrica che segue scrupolosamente la versificazione: l'intimo della ragazza viene espresso grazie ad una linea di emotiva semplicità.

Considerando la sua diversità col resto della scrittura vocale dell'opera, l'effetto che ne consegue è quello di una sorta di *inquadratura* che corrisponde, in realtà, al punto di vista di Pelléas che la osserva nell'oscurità, ai piedi della torre. La situazione è identica a quella del memorabile inizio della *Donna del lago*, quando Elena, osservata di nascosto da Uberto, entra in scena intonando allo stesso modo di Mélisande una canzone di squisita fattura. La musica che canta e che la definisce come soggetto drammatico è di una diafanità tale da sembrare al margine del lambiccato universo belcantistico che domina il resto della partitura: l'*andantino* di Elena sembra chiamarsi *fuori dai tempi scenici* e collocarsi in un tempo musicale assoluto e ideale, così come accade con Mélisande nel momento



Scuola di Scenografia dell'Accademia di Belle Arti di Urbino: figurini. Pesaro, 2012

in cui è allo stesso modo osservata senza saperlo.

Tuttavia in Rossini la situazione risulta ancora più complessa quando

l'uomo che la osserva viene a sua volta ricercato: una ricerca della quale veniamo a conoscenza grazie ai rintocchi delle trombe che echeggiano fuori scena: Uberto osserva la bella sconosciuta nel contempo fuggendo dallo sguardo altrui. L'inquadratura è doppia e il nostro



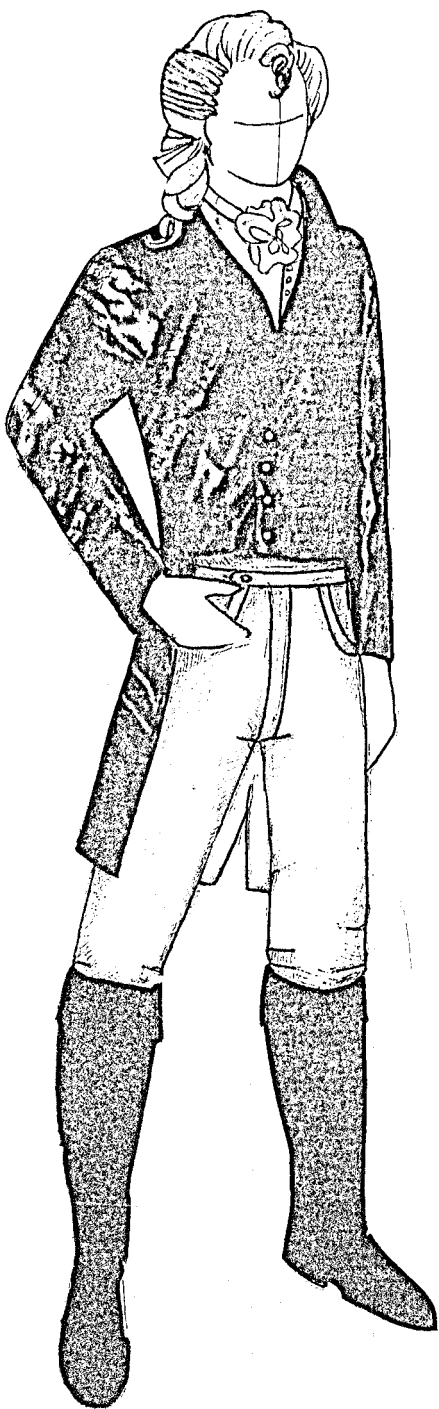
Scuola di Scenografia dell'Accademia di Belle Arti di Urbino: figurini. Pesaro, 2012

sguardo viene catturato da una specie di doppio miraggio. E allo stesso modo che in quell'istante (e solo in quello) *Mélisande* diversifica il suo canto dal resto dell'opera di cui è protagonista, *Elena* offre un identico contrasto *a rovescio*, rispetto al virtuosismo del testo nel quale viene ad integrarsi e del quale ella stessa sarà partecipe più tardi.

A questo punto arriviamo a uno degli aspetti basilari dell'estetica rossiniana, quel *canto fiorito* che raggiunge un grado di morbidezza e di sensualità irresistibili e quasi asfissianti. Senza dubbio, Rossini si trova ben lontano dall'orgia di gratuite agilità sia del Belcanto puramente meccanicista dei suoi

continuatori, sia di quello dei suoi proseguitori ed epigoni: nella sua musica l'ornamentazione serve per rilanciare l'interesse melodico. Persino in un esempio tanto semplice come il brevissimo passaggio in semicrome contenuto nella prima frase della canzone di *Elena* (principalmente sillabica), è inevitabile apprezzare come l'ornamentazione assuma un nuovo senso, architettonico ed espressivo: l'eccellente fioritura posta nella sesta battuta è un elemento sostanziale e insostituibile della costruzione melodica, dipendendo dialetticamente dal movimento armonico che la sottende e attraverso cui prende forma, al quale si trova organicamente e indissolubilmente integrato. In Rossini, le agilità e le coloriture costituiscono una parte essenziale della linea vocale: sono la reale sostanza melo-

Scuola di Scenografia dell'Accademia di Belle Arti di Urbino: figurino per il costume di Florville. Pesaro, 2012



dica e non una *decoratio* aggiunta. È nota la precisione con cui il compositore annotava anche il minimo gesto melodico e si tramandano i commenti mordaci da lui espressi quando un interprete eccedeva in abbellimenti aggiunti per conto proprio: il celebre aneddoto su Adelina Patti è di dominio pubblico. È certo che il compositore lasciasse anche margine all'improvvisazione dell'interprete, purché sapesse mantenere coerenza con la concezione melodica generale, il che non sempre avveniva (si veda la testimonianza storica del relativo insuccesso di *Aureliano in Palmira* in ragione della – a quanto pare – inadeguata esecuzione del *castrato* Giovanni Battista Velluti, che interpretava il ruolo di Arsace). In Rossini non esiste la più piccola figurazione superflua (come avviene anche in Bach o in Händel): utilizzando una parola presa in prestito da Debussy (o da Schumann), per definire la tipologia di certa loro concezione melodica, dovremmo parlare di *arabesco*.

Dopo il recupero dell'atto terzo, grazie al lavoro di Friedrich Cerha, *Lulu* è andata imponendosi come uno dei titoli principali del repertorio contemporaneo. È una partitura veramente singolare nella misura in cui recupera una vocalità virtuosistica che definisce musicalmente la sua figura eponima. Senza entrare nelle ovvie connotazioni di indole morale che suscita il canto del personaggio – che trascorre dalla frivola leggerezza a un carattere schivo e, nello stesso tempo, incantatore – risulta ovvio che *Lulu* procede in linea diretta dalla *Königin der Nacht* mozartiana, con la quale condivide quasi interamente la tessitura, oltretutto la natura drammatica e al tempo stesso aerea del suo canto. Nel passaggio da *Wozzeck* a *Lulu*, Berg passa anche da un "operismo senza canto", per così dire, a un altro dove la vocalità ornamentale ha

acquisito una funzione drammatica definitoria della sua protagonista. Di modo che, indipendentemente dalla sua genealogia, la comprensione di Lulu, personaggio caratterizzato da agilità chiaramente belcantiste, ha tratto estremo beneficio dalla nuova valorizzazione del Rossini serio.

Ma il riferimento all'*arabesco* ci porterebbe molto più lontano. Esso

riconduce all'inizio di ciò che, musicalmente, potremmo definire come *modernità*, quella frattura nell'idea del tempo musicale che si avverte all'inizio dell'*Après-midi d'un faune*. L'opera di Debussy parte con un assolo di flauto che plana sul silenzio, una frase di due battute di una languidezza erotica che va oltre ogni descrizione:



Cosa accadrebbe se sopprimessimo quella specie di cascata cromatica discendente e ascendente al fine di

spogliare la frase dei suoi elementi ipoteticamente decorativi?



Una delle frasi musicali più attraenti della storia si convertirebbe nella mera enunciazione di un tritono: letteralmente, in niente. Ciò che potrebbe considerarsi come accessorio risulta essere, di fatto, l'essenza della costruzione melodica.

Un posteriore esempio appare,

se occorresse, ancora più esplicito (precedente stavolta dal pre-espressionismo viennese, il mondo di Alban Berg): la dolente cantilena dell'oboe all'inizio di *Der Abschied*, il movimento finale di *Das Lied von der Erde*, l'opera postuma di Gustav Mahler.



Se, come abbiamo fatto con l'esempio di Debussy, togliessimo i gruppetti di

biscrome, il tema verrebbe sfumato per intero.



Considerazioni di questo tipo possono ugualmente riguardare un folto gruppo di opere nate con l'avvento del post-serialismo. Opere come *Le*

marteau sans maître (sebbene meglio definibile iper-seriale) o, ancor più, *l'Improvisation I* o il *Tombeau di Pli selon pli*, sempre di Boulez, nelle

quali si esige dalla voce un gioco di vocalizzazioni e coloriture spinto all'estremo che in effetto ne costituisce la sostanza musicale in senso assoluto. E una nuova concezione dell'ornamentazione considerata come materia autonoma che è possibile riscontrare in molti altri autori del presente e del passato prossimo, dalle *Carceri d'invenzione* di Brian Ferneyhough a talune opere di Sylvano Bussotti, come l'*Atto vocale* di *La passion selon Sade*, ma anche, e soprattutto, in numerosissimi episodi puramente strumentali de *Il catalogo è questo*, suo *opus magnum* sinfonico. Luciano Berio, per sua parte, ha elaborato con uno straordinario grado di rigore e inventiva questo tipo di gestualità musicale nella magnifica serie di opere intitolate *Sequenza*: richiama particolare attenzione il caso della *Sequenza IX* per clarinetto (trascritta più tardi per sassofono) che si apre con un rapido arabesco discendente dal quale avrà origine l'intero brano. Non si tratta, come bene si avverte, di autori che scrivono una musica "melodica" in senso convenzionale, ma l'uso sistematico di *gruppetti* di note molto brevi in costante dialettica con certi poli armonici in valori lunghi è un genere di tratto compositivo che abbonda in numerosi autori: sarebbe opportuno parlare di una riconsiderazione del "grafismo lineare" che impregna molta della musica del nostro tempo e, soprattutto, della più recente. L'arabesco ritorna da una nuova prospettiva estetica: Luis de Pablo ha definito una delle sue opere relativamente recenti (*Melisma furioso*, un virtuosistico assolo di flauto) precisamente *Arabesco parossistico*.

Naturalmente, non si ha qui la pretesa di affermare un'influenza e tanto meno una qualche indiretta parentela tra questi autori e Rossini: ciò che si pretende sottolineare è la *porosità* di alcune estetiche

post-serialiste rispetto ad una certa forma di sinuosità nel progredire lineare del discorso raffrontato al puntillismo di Webern e dei suoi successori: reazione alla quale la voluttuosità melodica rossiniana si addice in un modo che si potrebbe dire spontaneo.

Sarebbe opportuno segnalare ancora altro, qualcosa che, in un senso totalmente differente, si correlerebbe con quanto alcune righe sopra avremmo definito come *spersonalizzazione* (forse meglio *astrazione*). Ricordiamo la gloriosa e liberatoria conclusione del Finale primo dell'*Italiana in Algeri*. Ciascun personaggio esprime la propria perplessità mediante un'onomatopea individualizzata che, se al principio appare giustificarsi come modo di esprimere la forma in cui la situazione li costringe, col progredire del pezzo acquisisce una piena autonomia, giustificandosi per la propria giubilante sonorità oltre qualsiasi sorta di verosimiglianza. Se un personaggio operistico non è altro che la musica (e le parole, ovviamente) che canta, le figure lì presenti non sono altro che il vortice di sonorità che trovano giustificazione unicamente finì a se stesse, senza riferimento alcuno a qualsivoglia realtà extramusicale: il famoso scioglilingua *Din, din - Tac, tac - Cra, cra - Bum, bum* è un gioco destinato a risaltare il valore puramente musicale del linguaggio al margine del senso, come accade anche (sebbene con un grado di sviluppo minore) nell'Aria di Pacuvio in *La pietra del paragone* (*Missipipi, pipi, pipi*) o nel non meno celebre *Son pentito, tito, tito* del *Signor Bruschino*. Nel caso dell'*Italiana in Algeri* il gioco va più lontano, combinandosi con il menzionato effetto del *crescendo*, l'energia ritmica e l'accelerazione del *tempo*: è una sorta di meccanismo lasciato alla sua stessa dinamica che si giustifica di per sé, grazie al

Scuola di Scenografia dell'Accademia
di Belle Arti di Urbino: figurino per il
costume di Marianna. Pesaro, 2012

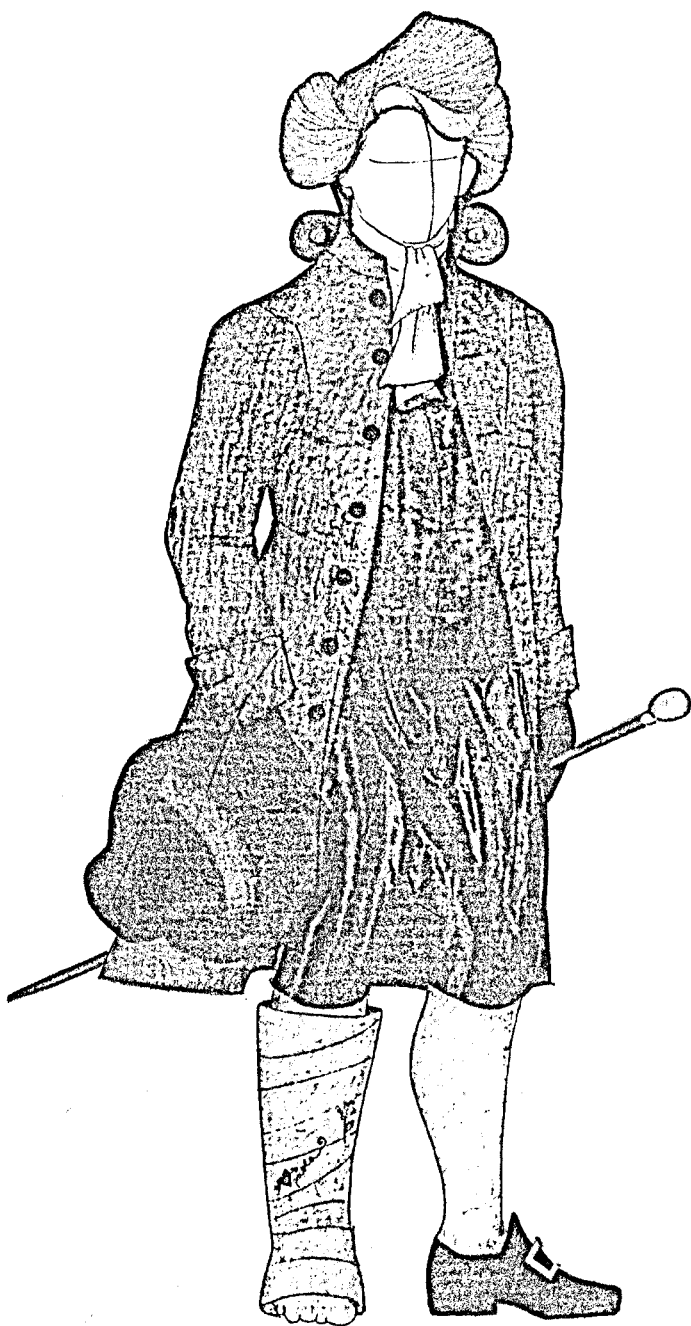


suo effetto esilarante e irresistibile. Il *vuoto di senso* acquisisce in tal modo un valore *di per sé*, al margine di qualsiasi asse di riferimento: non diverso è il proposito degli scioglilingua che Eugène Ionesco impiegherebbe con straordinaria fortuna in opere quali *La cantatrice chauve* o *La leçon*: è ben noto che l'autore franco-rumeno si ispirò agli esempi impiegati nel metodo Assimil di insegnamento della lingua di Shakespeare (*L'anglais sans peine*: potrebbe ben essere un titolo rossiniano) che appaiono, si contrappongono e si reiterano nel dialogo in un modo tale che il rispettivo significato svanisce completamente. Queste opere risalgono rispettivamente al 1947 e al 1952 e vengono poste in scena congiuntamente in quello stesso ultimo anno formando un binomio ormai codificato nel tempo (qualcosa del tipo *Cavalleria rusticana* - *Pagliacci* del teatro dell'assurdo). Ma in quello stesso anno, Goffredo Petrassi scriverà una delle sue opere di maggiore diffusione (e di gran successo tra i cori di appassionati), i *Nonsense* per coro a 4 voci su testi di Edward Lear, nei quali gioca allo stesso modo con onomatopée (lo sbadiglio del *Vecchio di Rovigo*, i suoni urbani della *Vecchia di Polla*...). Non sembra necessario rimarcare la vicinanza di questi espedienti fonetici agli aspetti già segnalati della poetica rossiniana, e neppure la loro relativa concomitanza coi giochi prosodici della poesia di Kurt Schwitters, Christan Morgenstern o Tristan Tzara dell'inizio degli anni Trenta. E il ruolo *sintomatico* che il cosiddetto *Teatro dell'assurdo*, da Ionesco a Beckett, ha svolto nella descrizione dell'immaginario sociale nell'immediato dopoguerra, quando l'uomo è emerso da una catastrofe senza pari che va da Auschwitz a Hiroshima obbligando a confrontarsi con la perdita totale del senso della storia; in maniera paradossale

(quindi, ucronico), non rinuncerei a ricordare l'insicurezza rossiniana dinanzi all'esplosione del Risorgimento, quell'angustia che presto lo porterà ad emigrare in un Paese dove il patrimonio napoleonico si è dissolto e dove, dopo l'abbandono delle scene, potrà alla fine stabilirsi e trascorrere una vita da borghese *bonvivant* nascondendo il profondo disagio interiore, alimentato dalle precarietà della salute, sotto la maschera di umorismo a cui, adesso, ricorre come ad una protezione davanti a visitatori, curiosi ed estranei. Accade poi che certi aspetti cruciali della sensibilità estetica della seconda metà del XX secolo si prefigurino in certa misura nell'opera di Rossini, di modo che la sua musica, indipendentemente dai valori che tradizionalmente gli attribuiamo, risulti ai giorni nostri doppiamente viva, quando alcuni dei suoi tratti essenziali e più specifici si ricollegano ad attitudini e realizzazioni estetiche vincolate ad essa attraverso i suoi stessi e disparati percorsi. Rossini, uomo senza aggettivi, naufrago del suo stesso successo, è anche la maschera e la controfigura di un universo estetico disincantato delle sicurezze, che mette in discussione ad ogni passo la veracità e l'ambito del segno. Rossini – la sua musica, ma anche la sua estetica a cavallo di due mondi – ci mette così a disposizione un'immagine e un genere di sensibilità che sotto l'aspetto di equivoca *nonchalance* non cessa di suggerire preoccupate riflessioni molto più profonde e più a noi vicine. Da qui, la sua attualità e la sua prossimità.

José Luis Téllez

Scuola di Scenografia dell'Accademia di
Belle Arti di Urbino: figurino per il co-
stume di Bruschino Padre. Pesaro, 2012



Actualidad de Rossini

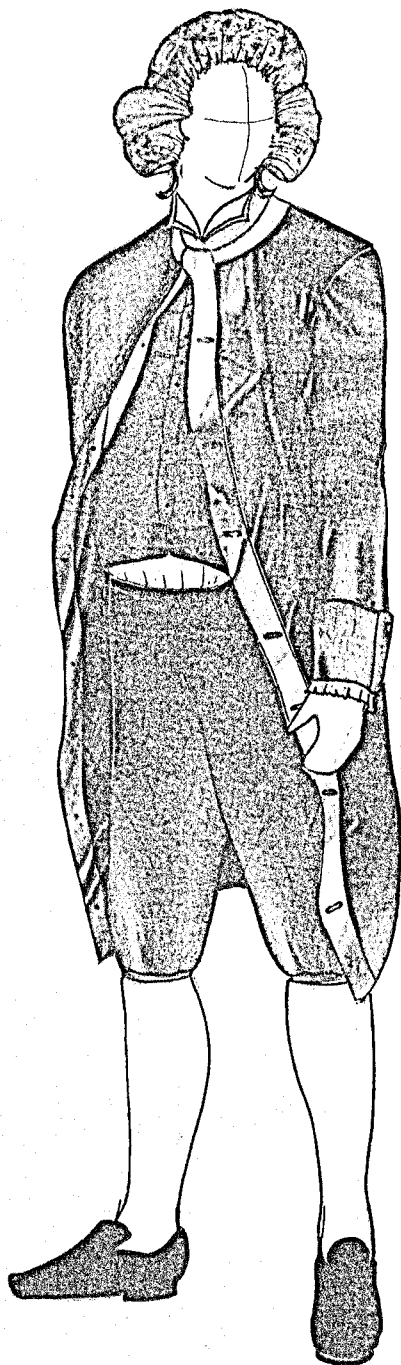
Que algunas de las obras antaño menos conocidas de Rossini sean cada vez más frecuentes en los escenarios mundiales y que textos como la monumental urfassung de Semiramide, Hermione, La donna del lago o Il viaggio a Reims hayan entrado definitivamente en el repertorio de los grandes teatros es ya un hecho incuestionable: glosar esta situación justificaría por sí mismo el título del presente artículo, pero no es ese el propósito de las líneas que siguen.

La cuestión es otra: entendiendo el término actualidad en su sentido más inmediato, cabe interrogarnos acerca de si tal estado de cosas constituye simplemente una moda más o menos afortunada u obedece a motivaciones más profundas, con independencia de la belleza intrínseca de su obra. ¿En que medida puede Rossini interpelar todavía la sensibilidad actual? ¿Qué elementos (o por mejor decir: qué arquetipos) de su música es posible rastrear en el arte del presente o del inmediato pasado, más allá de su valor histórico o de su recreación filológica? ¿Hasta donde conecta la estética rossiniana – caso de hacerlo – con la sensibilidad actual?

Puede que sin conciencia de ello (e incluso a su pesar), la realidad es que el espectador actual es hijo directo de Samuel Beckett y de Bertolt Brecht, del teatro del absurdo y del teatro didáctico: un teatro marcado por la Verfremdung, el extrañamiento (o distanciamiento) con respecto a la identificación emotiva codificada

por el romanticismo. Desde mediados del S. XX, el arte del presente está muy alejado del verosímil naturalista, lo que, por supuesto, no quiere decir que las obras perteneciente a tal estética hayan caducado, sino que su rendimiento semántico actual cuenta, inevitablemente, con la modulación impuesta por los desarrollos estéticos posteriores. La abstracción pictórica, la música postserialista o la cinematografía han introducido nuevos códigos de lectura que influyen decisivamente en la apreciación, no ya del arte del presente sino, y sobre todo, del arte del pasado. Es una obviedad que – y a despecho de la actual tendencia dominante a su realización mediante con reproducciones más o menos fidedignas de las fuentes instrumentales y técnicas de interpretación originales – hoy no podemos acercarnos a la música del barroco del mismo modo que lo hicieron sus contemporáneos, en la medida en que el modo de ejecución y recepción de la música ha experimentado cambios drásticos de toda índole. O dicho de otro modo: a Rossini hay que apreciarlo desde hoy, desde nuestra sensibilidad presente, confrontándolo con el imaginario de nuestro momento histórico, tan distante del suyo propio. Hoy, la representación de la realidad se ha sustituido por la realidad de la representación. Desde comienzos del S. XX, el arte ha dejado de ser mimesis para reclamar una autonomía absoluta: la evidencia del artificio resulta hoy más

Scuola di Scenografia dell'Accademia di Belle Arti di Urbino: figurino per il costume di Gaudenzio. Pesaro, 2012



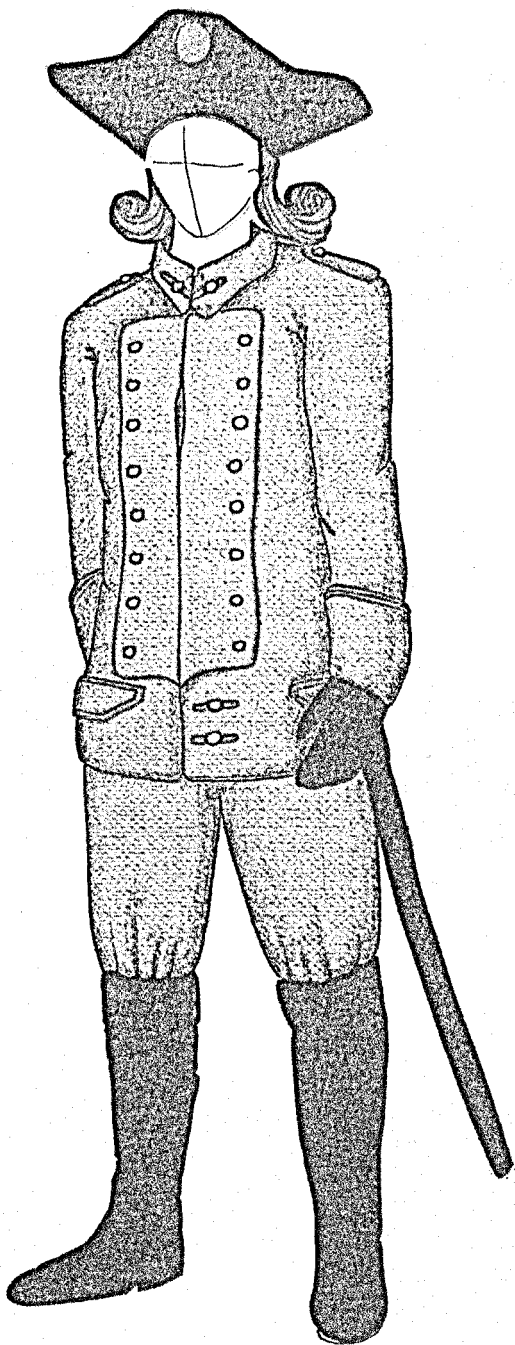
conmovedora que toda pretensión de enmascararlo desde el "realismo" naturalista, y de ahí la paradoja de que ciertas obras pretéritas puedan resultar inesperadamente actuales. La citada Semiramide supone un ejemplo esclarecedor, y por más de un motivo.

En primer lugar, se trata de una obra sin final feliz: el héroe alcanza el poder y triunfa de sus enemigos, pero pierde el amor (aunque quizá lo recupere más tarde gracias a Azema), y sobre todo, nada podrá borrar el horror de saberse homicida de su propia madre, bien que sea de modo involuntario. Es un desenlace agri dulce y su emotividad resulta ambigua: la recuperación conclusiva del orden y del equilibrio clásicos (que cabría leer desde un punto de vista histórico como una sujeción ya un tanto anacrónica al principio del decoro dieciochesco), vista desde nuestro presente se lee como una propuesta antirromántica, como una reflexión acerca de la imposibilidad de tenerlo todo y en tal sentido es un texto sorprendentemente moderno en tanto que enunciación de lo que Jacques Lacan designa como La Ley. Ya ello hay que añadir (por más que no entremos en ello) las obvias implicaciones incestuosas contenidas en la historia – una especie de Edipo en sentido inverso – que si en 1824 podrían cómodamente formar parte del bagaje consuetudinario de la ópera seria (es un tipo de equívoco implícito en el código, con sus coincidencias, su convención del disfraz, etc.), frente a un espectador de nuestros días no pueden ignorar su obvia proyección freudiana, inexorablemente retrospectiva. Sucede así que el argumento de Semiramide presenta hoy un escorzo mucho más actual que en el momento de su escritura: el espectador presente ya no puede mantenerse al margen del conocimiento revelado por la Traumdeutung, impregnado en el imaginario actual de una for-

ma indeleble incluso (¡y sobre todo!) en el de aquéllos que lo rechazan.

Pero desde el punto de vista formal, Semiramide se aproxima, en su exacerbado irrealismo, a algunas de las propuestas operísticas más recientes y radicales. El personaje masculino encomendado a una mezzo travestida es una convención de una época en la que los castrati comenzaban a ser substituidos por mujeres a la hora de encarnar la figura del primo uomo en la ópera seria: la conservación de la tesitura, que operaba en la dirección del verosímil de su momento, resulta hoy de una artificiosidad desusada y, justamente por ello, ha atraído la atención de ciertos creadores del presente y del pasado inmediato. Resulta sumamente revelador que una figura tan ligada a la vanguardia de los años sesenta como Peter Eötvös haya adoptado una solución similar para su primera ópera, Tri sestri (Lyon, 1998), sobre la obra homónima de Anton Chejov, donde Olga, Macha e Irina, las tres hermanas Prozorov, están encomendadas a tres contratenores, tres hombres travestidos, en un rechazo frontal de la convención naturalista (lo que, de paso, también admite la posibilidad de su encarnación por mujeres, como sucedió en las posteriores representaciones de Düsseldorf, Budapest, Freiburg y Zagreb, mientras conservaba la distribución original en Utrech, Hamburgo, Edimburgo, París, Bruselas y Viena). Benjamin Britten ya se había anticipado a esa idea, escribiendo el personaje de La Madre para una voz de tenor (la de Peter Pears, en concreto) en Curlew river (1964) la primera de sus parábolas de iglesia (y, por cierto, una de sus obras de mayor belleza y refinamiento). Bien que sea al margen, cabría una reflexión casi política en el sentido de que en la época de Rossini la mujer se traviste de hombre mientras que en el tiempo presente es el hombre

Scuola di Scenografia dell'Accademia di Belle Arti di Urbino: figurino per il costume del Commissario. Pesaro, 2012



quien se traviste de mujer para subir a escena...

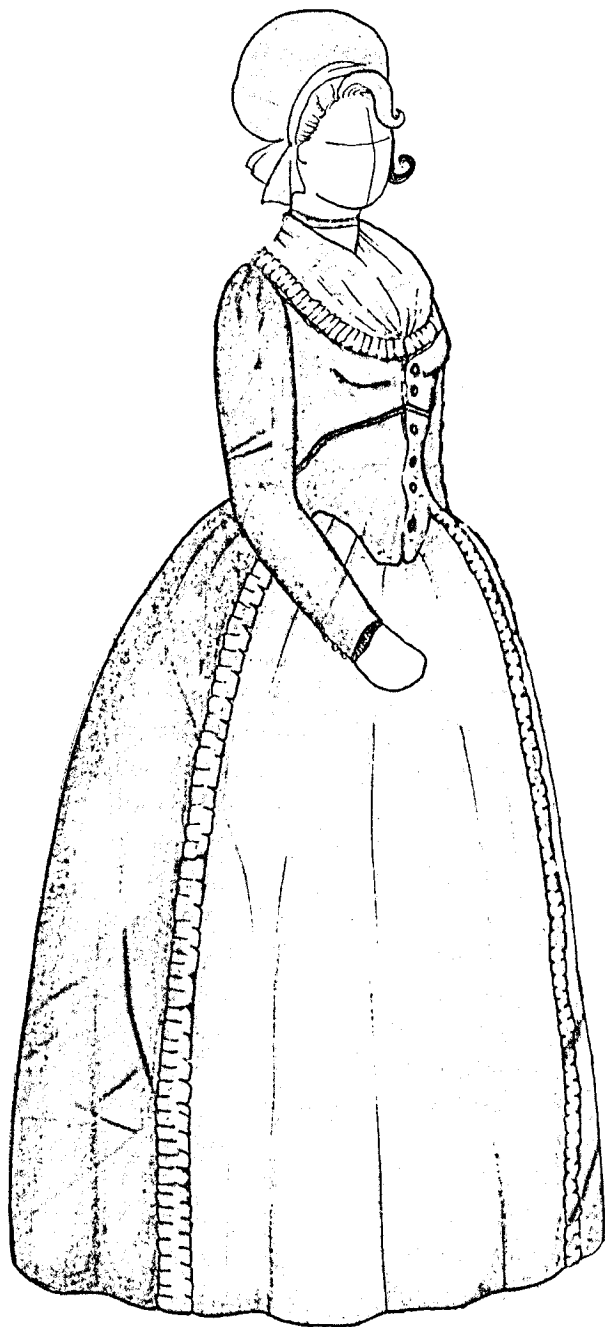
Por época, Rossini es un autor romántico (de hecho, *La donna del lago* es la obra que inaugura el romanticismo, no ya en Italia, sino en la Europa continental), pero su obra, y sin más excepción que ese mismo texto, mantiene una raíz nítidamente clasicista, es decir, está presidida por una carencia de énfasis en la emoción individual: es la negación misma de lo que Alberto Zedda ha descrito atinadamente como la ostentación impúdica de emociones descontroladas. De este modo, una parte sustancial del ideal estético rossiniano sintoniza con la aspiración antirrealista del espectador contemporáneo (bien que muchos de esos espectadores lo sean tan sólo cronológicamente y se mantengan de espaldas al arte actual). Enemigo de la emotividad en primer grado y de su agitación engañosa, Rossini traza sus personajes trágicos trasluciendo una dimensión arquetípica que, si bien les confiere una cierta despersonalización individual, les otorga a cambio una grandeza serena que les trasciende y les proyecta sobre un horizonte diáfano ante el que sus figuras se inscriben con plenitud e intemporalidad. De ese carácter punto menos que abstracto y casi genérico de su música nace la afirmación, tan común como escasamente meditada, de que en Rossini una misma aria, una misma obertura, pueda pertenecer a textos diferentes resultando aparentemente intercambiable, cosa que según quienes así arguyen supondría un grave demérito. Casi en caricatura (pero una caricatura no menos reveladora), el reproche se asemeja, en su mecanicidad, a una crítica habitual hacia la pintura abstracta basada en la posibilidad de que un cuadro pueda colgarse cabeza abajo en una exposición y que tal error no sea percibido: la objeción no es muy distinta de la

de quienes afirmaban que si en las Variaciones para orquesta Op. 31 de Schönberg un instrumentista equivocase el clarinete en Si bemol con el clarinete en La, nadie se percataría de ello. Pero, en contra del pensamiento dominante (y de su obvia sordidez) semejante posibilidad, de producirse, no implica una carencia sino, por el contrario, una manifestación de otro género de ideal estético: en realidad, se trata de una riqueza del texto, una capacidad de resultar significativo desde posiciones encontradas que, por su propia índole, está ausente de la representación mimética (y en la música tonal). En Rossini, esa versátil permutatividad es la mejor muestra del carácter apolíneo de su música, al margen de otra preocupación que no sea el logro de una belleza autónoma, que se diría intemporal y al margen de toda coyuntura.

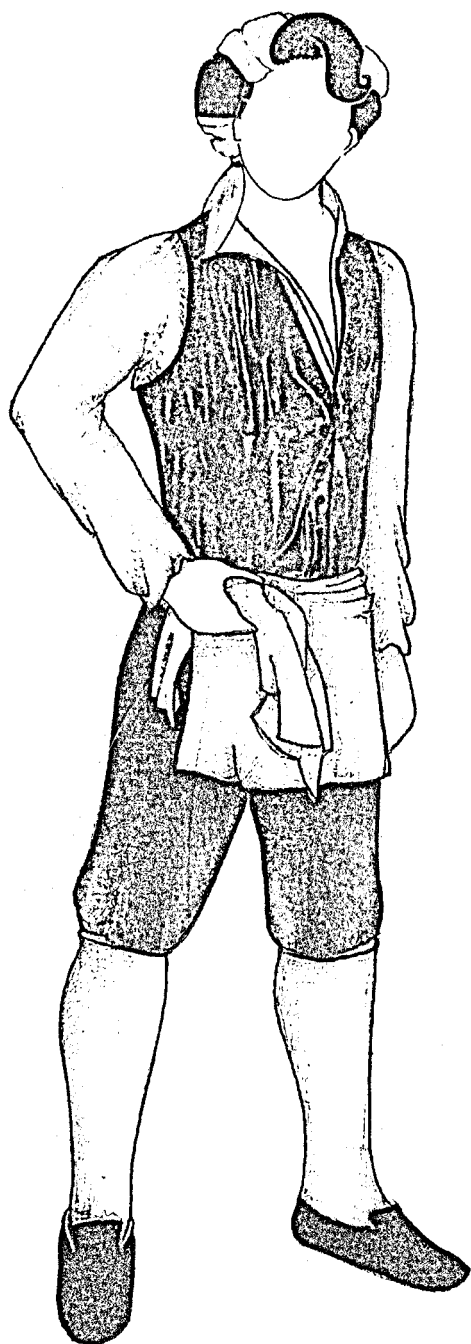
De esa proyección hacia el arquetipo de lo sublime, de esa búsqueda de una suerte de absoluto que trasciende la expresión concreta para centrarse en una perfección formal que podríamos describir como geométrica (o si se prefiere, e hipertrofiando el símil, platónica), se nutre la música rossiniana y en tal sentido su propósito de autosuficiencia la conectaría con formas del arte moderno como ciertos aspectos del neoclasicismo postcubista y sus derivaciones (y no la abstracción expresionista de Kandinsky, Hartung o Pollock), en que toda referencia subjetivista o patética ha sido evacuada a favor de eso que Le Corbusier describía como *le jeu savant, correct et magnifique des volumes assemblés sous la lumière*. De ahí la posibilidad de conmutación transmigración de las partes de unos textos a otros.

En el regreso de la ópera seria rossiniana hay que ver también una revalorización de la historia antigua que, con nuestra perspectiva doblemente lejana, es casi una prolongación de

Scuola di Scenografia dell'Accademia
di Belle Arti di Urbino: figurino per il
costume di Sofia. Pesaro, 2012



Scuola di Scenografia dell'Accademia
di Belle Arti di Urbino: figurino per il
costume di Filiberto. Pesaro, 2012

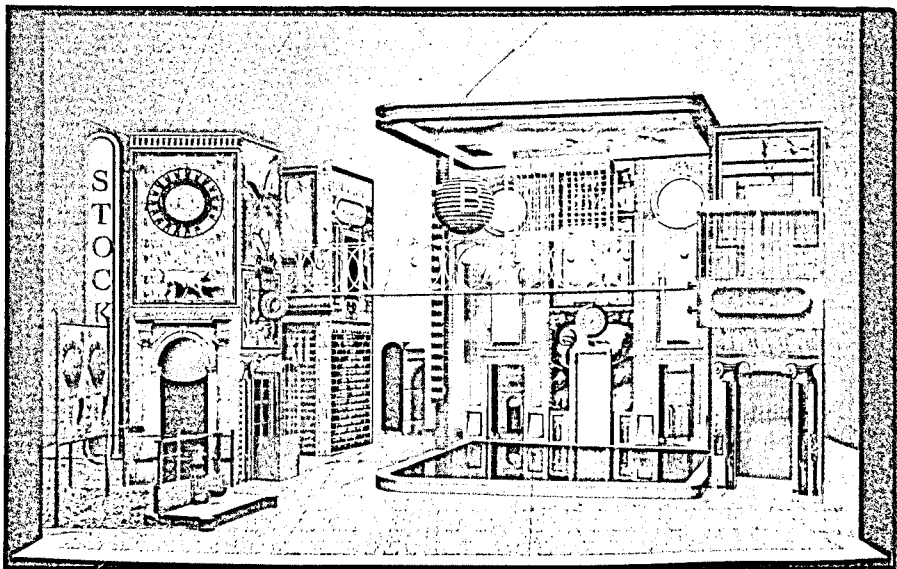


la mitología clásica: a comienzos del S. XX, Strauss (Elektra), Krének (Orfeo und Euridike), Milhaud (Thésée), Stravinsky (Oedipus Rex), Enesco (Oedipus), Pizzetti (Fedra), entre otros muchos, han vuelto su atención hacia los mitos griegos como reacción comprensible frente al exceso verista y su tendencia a poblar la ópera de asuntos extraídos de la crónica de sucesos (en ese mismo registro debería considerarse la atención que la cinematografía ha concedido hacia los films de romanos, los peplum tan abundantes en los años cincuenta, justamente los mismos en que se inicia el revival del Rossini serio). El S. XX ha vuelto sus ojos hacia la mitología y la historia antigua en clara contestación hacia el XIX: el amplio y poliédrico fenómeno del referido neoclasicismo postcubista (al que también se adscribe el dodecafonismo en tanto que post-expresionista) implica así una nueva valoración del universo antiguo desde perspectivas diversas, pero coincidentes en su alejamiento de la agitación romántica. Y el arte rossiniano tiene mucho que aportar en tal debate.

Fijémonos en otra verdadera marca de fábrica de la música de Rossini: el crescendo. Tal y como lo trata en sus oberturas, el dispositivo no consiste sino en la reiteración de una determinada fórmula melódico-armónica extremadamente simple asociada a una suerte de ostinato rítmico en que la armonía y el tempo se inmovilizan mientras se desarrolla un proceso gradual por el que aumenta la dinámica desde el pianissimo al fortissimo merced a un incremento sucesivo de los efectivos orquestales paralelo al de la dinámica, un incremento paulatino de la masa, la densidad y el color: el efecto hipnótico pareciera generado por semejante aumento dinámico y volumétrico, pero la realidad es que lo que genera esa energía no

es otra cosa sino el simple hecho de la repetición: el crescendo es, en realidad, un dispositivo que oculta la verdadera naturaleza del proceso, un hábil enmascaramiento de su mecanicidad. Cuando en 1972 Terry Riley provocó un célebre escándalo en Darmstadt con el estreno europeo de *In C*, no hacía otra cosa – consciente o inconscientemente – sino desarrollar las últimas consecuencias de la receta de Rossini. Sin otra excepción que la de Steve Reich, el modelo ha sido copiado por casi todos los minimalistas (más correcto sería hablar de repetitivistas) americanos y europeos. La demanda de su música por parte del consumidor discográfico más general y menos especializado posee un innegable valor sintomático, como lo tiene la música por metros (o quizá mejor: por hectómetros) de Wim Mertens o Philip Glass, que han explotado hasta la náusea ese reiterativismo sin aportar cosa alguna de provecho al cercenar el juego dinámico de su modelo, su impecable razón idiomática. Rossini exhibe una lógica mucho más precisa (y más sabia) que la de la mayor parte de sus (quizá involuntarios) epígonos.

Más allá de la valoración estética que tales compositores nos merezcan, resulta evidente que su demanda – la demanda de una música carente de mayor interés en buena parte de los casos, pero fuertemente representativa de un determinado estado de cosas – atestigua tanto la posibilidad de entender la música de concierto desde la perspectiva del pop-art como la aspiración hacia una música que, si no es tonal strictu sensu, sí recupera la consonancia estableciéndola como base discursiva privilegiada. En último extremo, todas las vanguardias musicales del S. XX proceden de la liberación del total cromático y en tal sentido tampoco puede ser un azar que la recuperación del Rossini serio co-



Scuola di Scenografia dell'Accademia di Belle Arti di Urbino: modello di scena. Pesaro, 2012

mience a finales de los cincuenta, es decir, coincidiendo con el inicio del postserialismo. El retorno de Rossini se enmarcaría así en una especie de nostalgia histórica, la nostalgia del diatonismo irremediablemente perdido: de ahí su presencia, porque Rossini (quizá más todavía que su gran modelo, Mozart) es el músico más diatónico de la historia.

Todavía podemos explorar otro motivo de la actualidad de Rossini en el actual universo lírico, un rasgo que pone en relación la más singular de las obras del autor pesariense con la más singular de las óperas del S. XX. Al comienzo del acto III de Pelléas et Mélisande la protagonista canta una canción mientras se peina. A diferencia de la cantabilidad del resto de la obra, basada de forma directa y exclusiva en la fonética de la lengua francesa, la canción es una melodía modal rigurosamente simétrica que sigue escrupulosamente la versificación: la intimidad de la muchacha se expresa merced a una línea de

emotiva simplicidad.

Teniendo en cuenta su oposición con el resto de la escritura vocal de la obra, el efecto es el de una suerte de reencuadre, que corresponde en realidad al punto de vista de Pelléas, que la observa en la oscuridad al pie de la torre. La situación es idéntica a la del memorable comienzo de La donna del lago, cuando Elena, observada por Uberto escondido, ingresa en escena entonando igualmente una canción de exquisita factura. Esa música que canta y que la describe como sujeto dramático es de una diaphanidad tal que pareciera hallarse al margen del alambicado universo belcantista que domina el resto de la partitura: el andantino de Elena semeja encontrarse fuera del tiempo escénico, se diría que situado en un tiempo musical absoluto e ideal, tal y como sucede con Mélisande en ese momento en que, igualmente, es observada sin saberlo.

Empero, en Rossini la situación es más compleja, toda vez que el hombre, a su vez, está siendo buscado, búsqueda de la que tenemos noticia por los toques de trompa que se responden fuera de escena: Uberto

mira, pero a su vez huye de la mirada ajena. El reencuadre es doble, y nuestra mirada es capturada en una especie de doble hechizo. Y del mismo modo que en ese instante (y sólo en ése) Mélisande se distingue del resto de la vocalidad de la obra que protagoniza, Elena ofrece idéntico contraste al rovescio, por así decir, respecto al virtuosismo del texto en que se integra y del que ella misma participará más tarde.

Llegamos en este punto a uno de los aspectos medulares de la estética rosiniana, esa canto fiorito que alcanza un grado de morbidez y de sensualidad irresistibles y casi asfixiantes. Sin embargo, Rossini está bien lejos de la orgía de agilidades gratuitas, tanto del belcantismo puramente mecanicista de sus antecesores como del de sus continuadores y epígonos: en su música, el ornamento sirve para relanzar el interés melódico. Incluso en un ejemplo tan simple como el brevísimo pasaje en semicorcheas contenido en la primera frase de canción de Elena (mayoritariamente silábica), cabe apreciar que la decoración asume un sentido nuevo, arquitectónico y expresivo: ese exquisito floreo del sexto compás es un elemento sustancial e irremplazable de la construcción melódica, al depender dialécticamente del movimiento armónico que la subtiende y a cuyo través se realiza, y al que se encuentra orgánica e indisolublemente integrado. En Rossini, las agilidades y las coloraturas son una parte esencial de la línea: son la verdadera substancia melódica y no una decoratio sobreañadida. Es sobradamente conocida la precisión con que el compositor anotaba hasta el más mínimo gesto melódico, y sus comentarios mordaces cuando algún intérprete ornamentaba por cuenta propia: la célebre anécdota con Adeline Patti es de público dominio. Es cierto que el compositor también dejaba margen para la improvisa-

ción del intérprete, pero siempre que aquélla mantuviese la coherencia con la concepción melódica general, lo que no siempre sucedía (ver el testimonio histórico del relativo fracaso de Aureliano in Palmira en razón de la, al parecer, inadecuada actuación en tal sentido del castrato Giovanni Battista Velluti, que interpretaba el papel de Arsace). En Rossini no existe la menor figuración innecesaria (como también sucede en Bach o en Händel): tomando la palabra prestada a Debussy (o a Schumann), para tipificar su concepción melódica cabría hablar de arabesco.

Desde la recuperación del Acto III gracias al trabajo de Friedrich Cerha, Lulu se ha ido imponiendo como uno de los títulos mayores del operismo contemporáneo. Es una obra realmente singular, en la medida en que recupera una vocalidad virtuosística que define musicalmente su figura epónima. Sin entrar en las obvias connotaciones de índole moral que arrastra el canto del personaje – en las que entraría desde la liviandad hasta su propio carácter esquivo y, al tiempo, subyugante – resulta obvio que Lulu procede por línea directa de la Königin der Nacht mozartiana, con la que comparte casi enteramente la tesitura, así como la naturaleza a la vez dramática e ingrátida de su canto. Al pasar de Wozzeck a Lulu, Berg ha pasado también de un “operismo sin canto”, por así decir, a un operismo en que la vocalidad ornamental ha adquirido una función dramática, definitoria de su protagonista. De modo que, y con independencia de su genealogía, la comprensión de Lulu, el personaje protagonista de Lulu, la ópera de Alban Berg, personaje de agilidades nítidamente belcantistas, se ha beneficiado en extremo de la nueva valoración del Rossini serio. Pero el tema de lo que más arriba se ha definido como arabesco nos llevaría mucho más lejos. El arabesco

está ligado al inicio de lo que, musicalmente, podríamos definir como modernidad, esa fractura en la idea del tiempo musical que se abre con el inicio de *L'après-midi d'un faune*.

La obra de Debussy arranca con un solo de flauta que planea sobre el silencio, una frase de dos compases de una languidez erótica más allá de toda descripción:



¿Qué sucedería si suprimiésemos esa especie de cascada cromática descendente y ascendente en aras de

despojar a la frase de sus elementos supuestamente decorativos?



Una de las frases musicales más subyugantes de la historia se convertiría en la mera enunciación de un tritono: literalmente, en nada. Lo que podría considerarse como accesorio resulta ser, de hecho, lo esencial de la construcción melódica.

aún más explícito (procedente ahora del pre-expresionismo vienés, el mundo de Alban Berg): la dolorida cantilena del oboe en el comienzo de *Der Abschied*, el movimiento final de *Das Lied von der Erde*, la obra póstuma de Gustav Mahler:

Otro ejemplo posterior es, si cabe,



Si, al igual que hicimos con el ejemplo de Debussy, suprimimos los

grupettos de fusas, el tema se esfuma por entero:



Consideraciones de este tipo peden aplicarse igualmente a un numeroso grupo de obras nacidas con la eclosión del postserialismo. Obras como *Le marteau sans maître* (bien que esta sea, más bien, hiper-serial) o, aún más, la *Improvisation I* o el *Tombeau de Pli selon pli*, también de Boulez, en que se exige a la voz

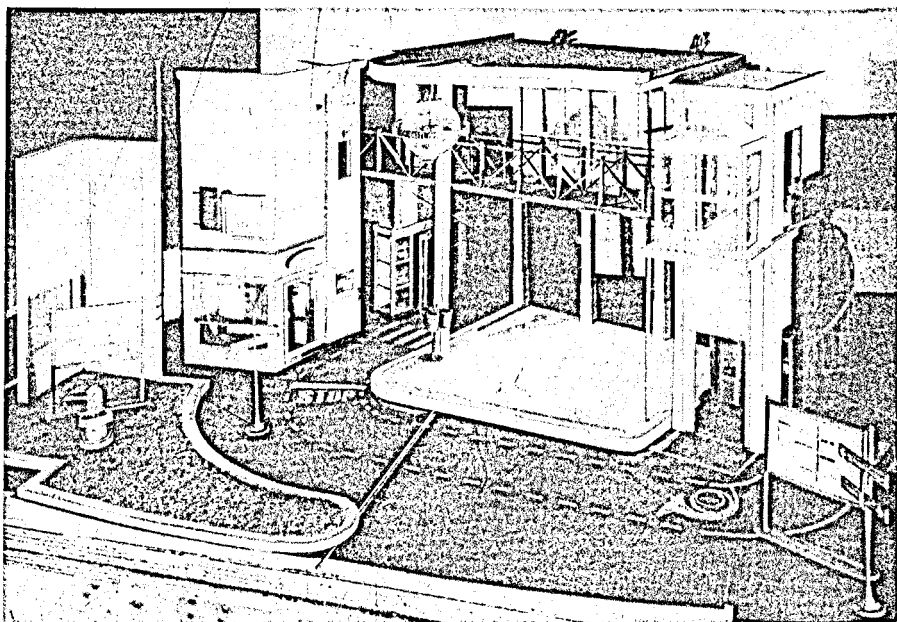
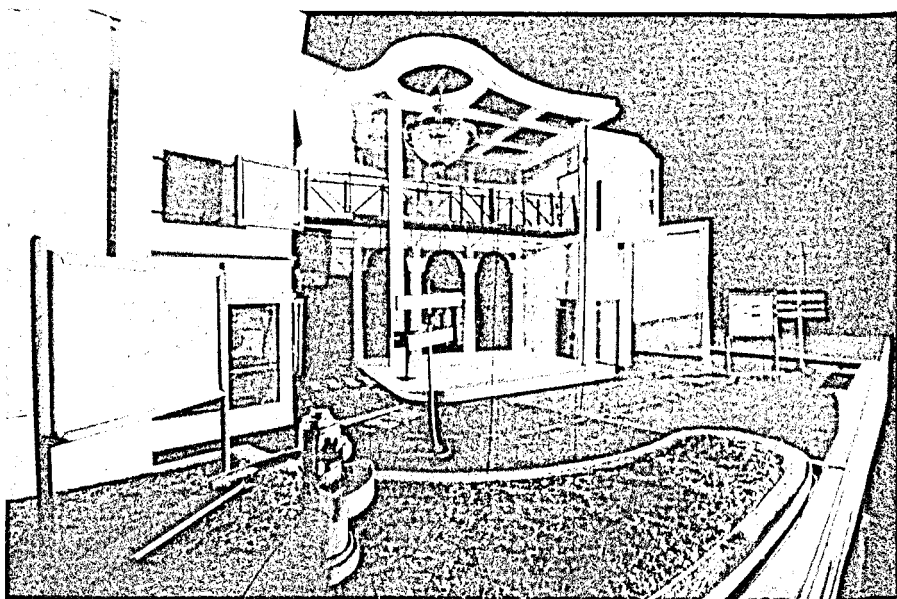
un juego de vocalizaciones y coloraturas realmente extremado que, por supuesto, constituye la substancia musical en sentido absoluto. Es una nueva concepción de lo ornamental considerado como materia en sí que puede encontrarse en muchos otros autores del presente y del pasado más cercano, de las Carceri

d'invenzione de Brian Ferneyhough a ciertas obras de Sylvano Bussotti, como el Atto vocale de La passion selon Sade, pero también, y sobre todo, numerosísimos episodios puramente instrumentales de Il catalogo è questo, su opus magnum sinfónico. Luciano Berio, por su parte, ha trabajado con extraordinario grado de rigor y de inventiva ese tipo de gesto en la magnífica serie de obras tituladas Sequenza: es por demás llamativo el caso de la Sequenza IX para clarinete (trascrita más tarde para saxofón), que se abre con un rápido arabesco descendente del que se originará toda la pieza. No se trata, como bien se echa de ver, de autores que escriban una música "melódica" en sentido convencional: pero el uso sistemático de grupetos de notas muy breves en constante dialéctica con ciertos polos armónicos en valores largos es un tipo de rasgo composicional abundante en numerosos autores: cabría hablar de una reconsideración del "grafismo lineal" que impregna numerosa música de nuestro tiempo y, sobre todo, del tiempo más próximo. El arabesco regresa desde una nueva perspectiva estética: Luis de Pablo ha descrito una de sus obras relativamente recientes (Melisma furioso, un virtuosístico solo de flauta) precisamente como Arabesco paroxístico. Naturalmente, no se pretende aquí afirmar influencia alguna ni siquiera un parentesco indirecto entre estos autores y Rossini: lo que se pretende encarecer es la porosidad de algunas estéticas postserialistas respecto a una cierta forma de sinuosidad en el progreso lineal del discurso frontalmente enfrentado al puntillismo de Webern y sus sucesores: reacción con la que la voluptuosidad melódica rossiniana condice de un modo que se diría espontáneo.

Algo más aún cabría señalar, algo que, en un sentido por entero diferente, enlazaría con lo que líneas

más atrás habíamos denominado despersonalización (abstracción, quizá mejor). Recordemos la gloriosa y desopilante conclusión del finale primo de L'Italiana in Algeri. Cada personaje expresa su perplejidad mediante una onomatopeya individualizada que, si en un principio parece justificarse como un modo de expresar la forma en que la situación le rebasa, según el número progresa adquiere una autonomía plena, justificándose por su propia, jubilosa sonoridad más allá de cualquier tipo de verosimilitud. Si un personaje operístico no es otra cosa sino la música (y las palabras, obviamente) que canta, las figuras ahí presentes no son sino el torbellino de unas sonoridades que se justifican tan sólo en sí mismas, sin referencia a realidad extramusical alguna: el famoso trabalenguas Din, din – Tac, tac – Cra, cra – Bum, bum es un juego destinado a resaltar el valor puramente musical del lenguaje al magen del sentido, como sucede también (bien que en un grado de desarrollo menor) en el aria de Pacuvio de La pietra del paragone (Missipipi, pipi, pipi o en el no menos celebrado son pentito, tito, tito de Il signor Bruschino. En el caso de L'Italiana en Algeri el juego va mucho más lejos, al combinarse con el referido efecto del crescendo, la energía rítmica y la aceleración del tempo: es una suerte de mecanismo librado a su propia dinámica que se justifica por sí mismo, por su efecto hilarante e irresistible. El vaciado de sentido cobra así un valor per se, al margen de cualquier eje referencial: pero no es otro el propósito de los trabalenguas que Eugène Ionesco emplease con extraordinaria fortuna en obras como La cantatrice chauve o La leçon: es bien sabido que el autor rumano-francés partió de los ejemplos utilizado en el método Assimil de enseñanza de la lengua de Shakespeare (L'anglais sans peine:

Scuola di Scenografia dell'Accademia di
Belle Arti di Urbino: modelli di scena.
Pesaro, 2012



bien podría ser un título rossiniano, por cierto) que aparecen, se contraponen y se reiteran en el diálogo de modo tal que su significado se desvanece por completo. Esas piezas databan de 1947 y 1952 respectivamente, estrenándose juntamente este último año formando una pareja ya codificada por el tiempo (algo así como el binomio *Cavalleria rusticana* – *Pagliacci* del teatro del absurdo). Pero ese mismo año, Goffredo Petrassi escribiría una de sus obras de mayor difusión (y gran acogida entre los coros aficionados), los *Nonsense* para coro a 4 voces sobre textos de Edward Lear, en los que juega igualmente con onomatopeyas (el bostezo del *vecchio di Rovigo*, los sonidos urbanos de la *vecchia di Polla*...). No parece preciso encarecer la cercanía de estos trampantojos fonéticos con los aspectos ya señalados de la poética rossiniana, ni tampoco su concomitancia con los juegos prosódicos de la poesía de Kurt Schwitters, Christian Morgenstern o Tristan Tzara de comienzos de los años treinta. Y el papel de síntoma que el, así llamado, teatro del absurdo, de Ionesco a Beckett, ha jugado en la descripción del imaginario social en la inmediata posguerra, cuando el hombre ha emergido de una catástrofe sin parangón que abarca de Auschwitz a Hiroshima debiendo encararse a la pérdida total del sentido de la historia, de un modo paradójico (y desde luego, ucrónico) no dejaría de recordar la inseguridad rossiniana ante la eclosión del Risorgimento, esa zozobra que le llevará paulatinamente a emigrar a un París en el que la herencia napoleónica se ha disuelto y donde, tras abandonar la escena, podrá al fin establecerse y llevar una vida de burgués bonvivant encubriendo su profunda desazón interior que, empezando por su salud más bien precaria, se enmascara mediante un humorismo que, ahora, utiliza como protección frente a visitantes,

curiosos y advenedizos.

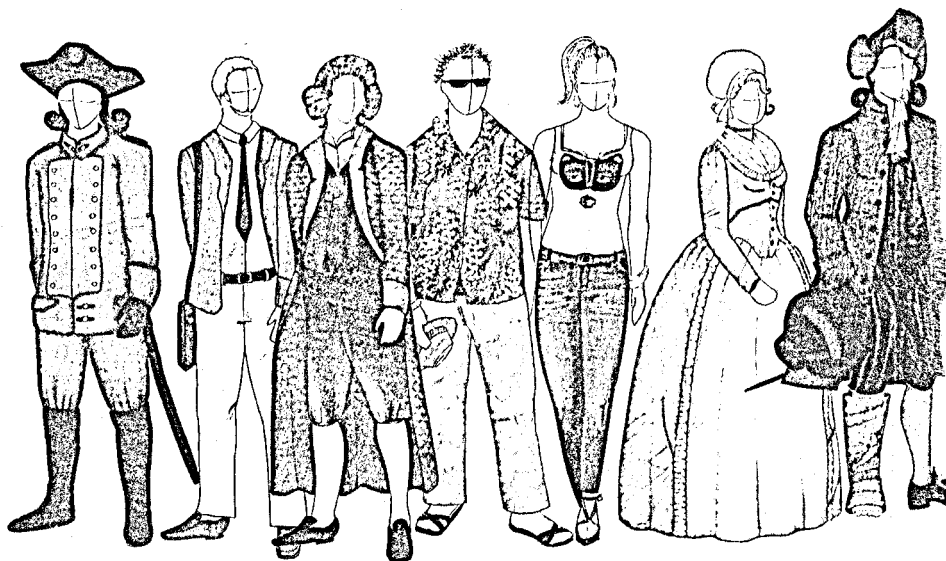
Sucedee pues que ciertos aspectos cruciales de la sensibilidad estética de la segunda mitad del S.XX se prefiguran en cierto grado en la obra de Rossini, de modo que su música, con independencia de los valores que tradicionalmente le atribuimos, se encuentra en nuestros días doblemente viva, en la medida en que algunos de sus rasgos esenciales y más definitorios enlazan con actitudes y realizaciones estéticas que han conectado con ella siguiendo sus propios y dispares caminos. Rossini, hombre sin atributos, naufrago de su propio éxito, es también la máscara y la contrafigura de un universo estético desencantado de las seguridades que, a cada paso, pone en cuestión la veracidad y el ámbito del signo. Rossini – su música, pero también su estética a caballo de dos mundos – nos provee así de una imagen y un tipo de sensibilidad que en su aspecto equívocamente nonchalante no deja de sugerir preocupaciones mucho más hondas y más próximas. De ahí su actualidad y su cercanía.

José Luis Téllez

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 perché 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 turlupinato vorrebbe chiamare il delegato di polizia; Gaudenzio ingannandosi pensa che il vecchio disconosca il figlio solo per acrimonia e finisce 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 inferisco-

no 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'imbroglione 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 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: ormai tutto è fatto e al vecchio tutore non resta che perdonare.

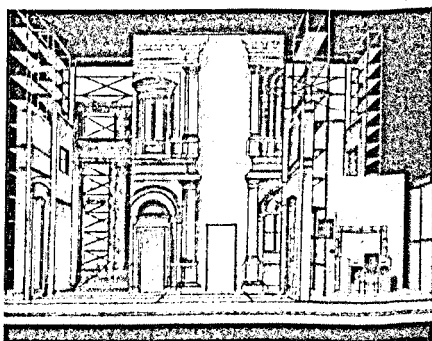
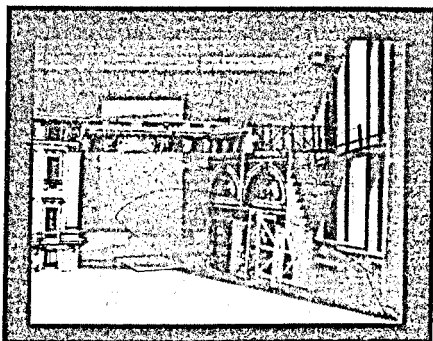


Story

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. Gau-

denzio has never seen the proposed bridegroom, and Florville decides to impersonate him and marry Sofia himself.

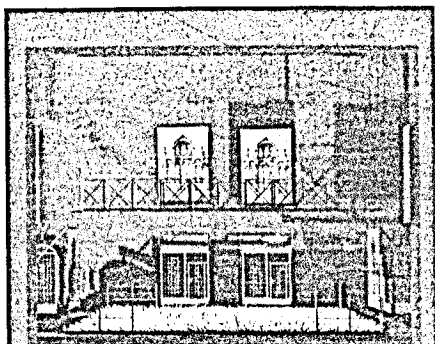
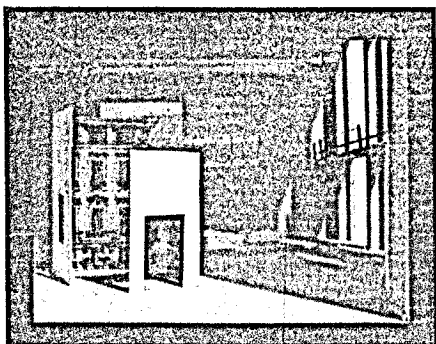
In order to round off the plot perfectly, he forges a letter purporting to be from Signor Bruschino, asking Gaudenzio to have his idle son arrested and brought to Gaudenzio's house; he encloses a description of his son (perfectly describing Florville himself, needless to say). He gives this letter to 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.

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. Gaudenzio interviews Sofia on her views about the married state; at first she most unconvincingly feigns innocence, but when Gaudenzio dilates upon the joys of

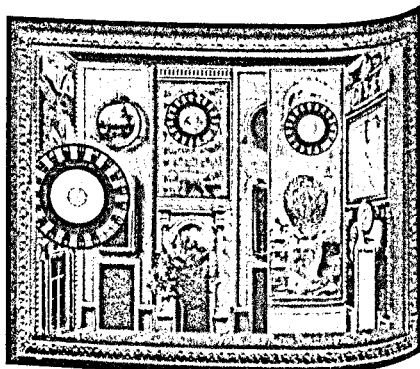
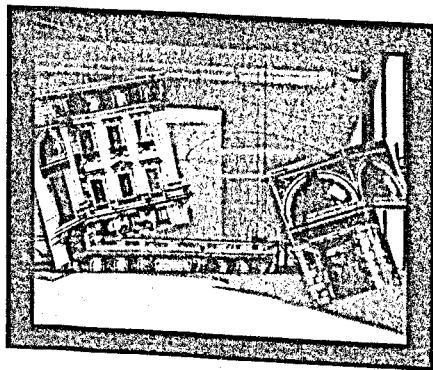
the married state, she begs to be married at once. Bruschino overhears Florville talking to himself and so discovers his real name; he is the son of Gaudenzio's worst enemy. Delighted by this discovery, and seeing his way to a little revenge for the trick that has been played on him, Bruschino now accepts 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. 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 the opera ends amidst the general rejoicings.



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

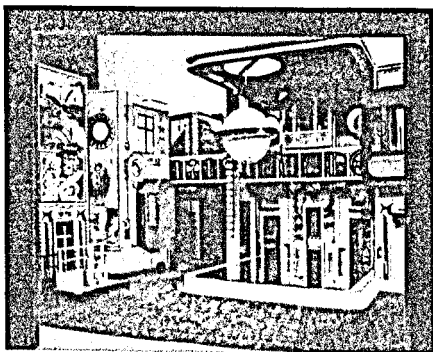
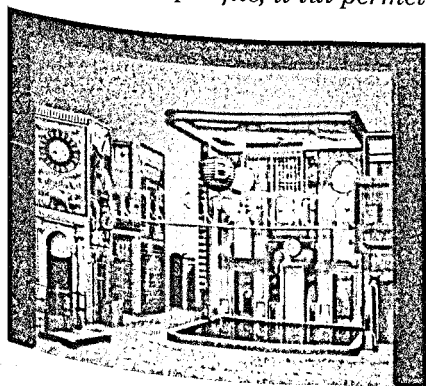
pour Gaudenzio par laquelle le père de Bruschino demande au tuteur de faire arrêter son fainéant fils et de le retenir chez lui, en lui fournissant une description détaillée du jeune homme. C'est ainsi que Florville, qui s'est fait arrêter volontairement, commence à jouer le rôle de Bruschino, affichant 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 Sophie, 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 po-



lice qui, pour prouver l'identité du nouveau Bruschino, compare une lettre du vrai Bruschino 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

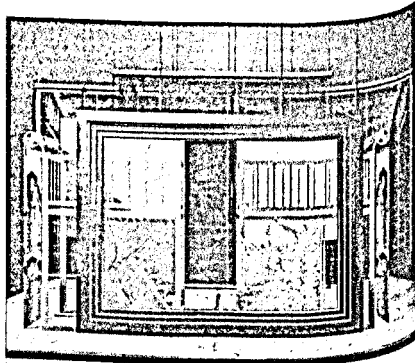
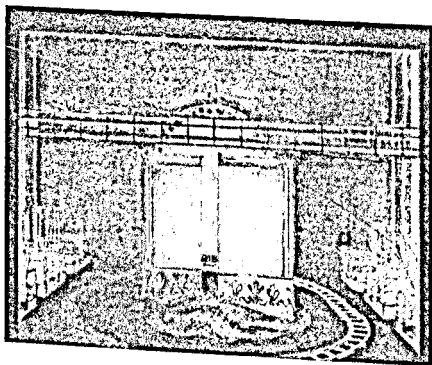
d'épouser Sophie. S'étant assuré que Sophie aime réellement le soi-disant Bruschino, Gaudenzio permet finalement lui aussi le mariage. Mais voici qu'apparaît le vrai Bruschino. La surprise de Gaudenzio se transforme en rage lorsqu'il apprend qu'il vient d'accorder la main de Sophie au fils de son pire ennemi: il est désormais trop tard et le vieux tuteur ne peut rien faire d'autre que de leur accorder son pardon.



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

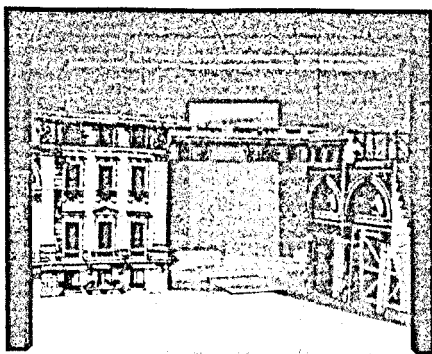
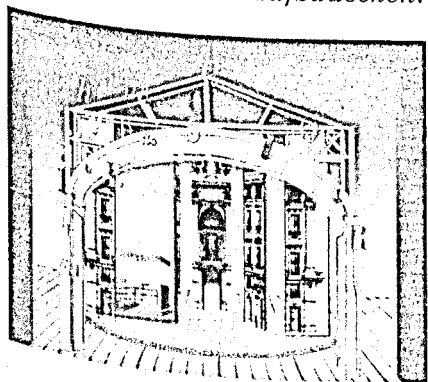
Aussehen nach kennt, beschließt er, an dessen Stelle Sofia zu heiraten. Zur Verwirklichung seines Plans übergibt er dem Zimmermädchen Marianna einen falschen Brief für Gaudenzio, in welchem Vater Bruschino den Vormund bittet, seinen nichtsnutzigen Sohn festzunehmen und unter Hausarrest zu stellen, mit 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 Mißtaten 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. Bruschino kommt so hinter den Schwindel von Florville und ist entschlossen, alles aufzudecken.

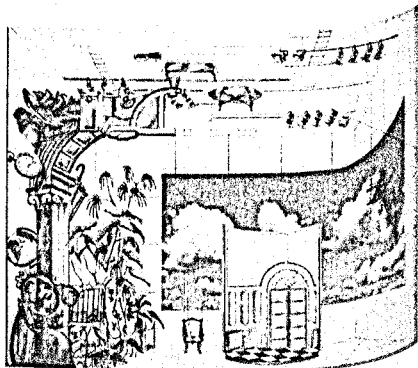
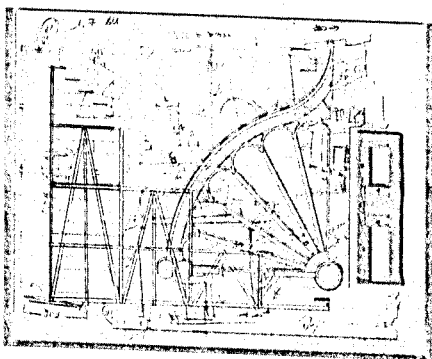
Als er jedoch erfährt, daß Florville der Sohn des Erzfeindes von Gaudenzio ist, beschließt er, sich für den erlittenen Streich zu rächen: er erkennt Florville als seinen Sohn an und erlaubt ihm, Sofia zu heiraten. Auch Gaudenzio stimmt endlich der Vermählung zu, nachdem er sich vergewissert hat, daß Sofia den vermeintlichen Bruschino wirklich liebt. Aber nun erscheint der echte Sohn von Bruschino. Die Überraschung 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.



Argumento

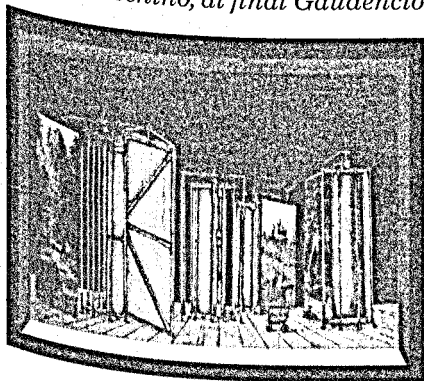
Al llegar al castillo del viejo Gaudencio para volver a ver a Sofía, pupila de éste, y tomarla finalmente por esposa, Florville se entera por medio de la camarera Mariana y luego por Sofía misma de que el tutor la ha destinado a casarse con el hijo de cierto señor Bruschino. Nadie conoce personalmente al prometido, cuya llegada se espera de un momento a otro. Decidido a cualquier precio a impedir que se cumpla el contrato, Florville, al quedarse solo, se encuentra por azar con el posadero Filiberto. Florville acaba enterándose de que el hijo de Bruschino está encerrado bajo llave en la posada por una deuda de 400 francos. Fingiéndose primo de Bruschino, Florville se ofrece a pagar la suma, a condición de que Filiberto mantenga encerrado al muchacho durante cierto tiempo. Despedido el posadero, que le ha entregado la carta de presentación de Bruschino, Florville, cuyo aspecto es desconocido a Gaudencio, se hace pasar por el hijo de Bruschino y así casarse con Sofía.

Para mejor urdir la burla, hace que Mariana entregue a Gaudencio una falsa carta de Bruschino, en la cual pide al tutor que haga arrestar a su hijo el vago y mantenerlo en la casa, dándole, por otra parte, una cumplida descripción del joven. Así Florville, haciéndose arrestar voluntariamente, empieza a fingir ante Gaudencio, arrepintiéndose de todas sus malas andanzas. Pero he aquí que, de improviso, se presenta Bruschino, furioso por los daños causados por su hijo. Siguiendo la comedia, Florville le pide perdón pero Bruschino, naturalmente, no lo reconoce y, creyéndose engañado, quiere llamar al jefe de la policía. Gaudencio, embaucado, cree que el padre desconoce a su hijo por estar airado y termina también irritándose. Al quedarse a solas con Sofía, Gaudencio le pide que reconduzca a la sensatez al "desnaturalizado padre" pero tampoco ahora Bruschino cede ante las razones y lamentos de la muchacha. Al poco llega el jefe de policía y, para probar la identidad



del nuevo Bruschino, confronta una carta del viejo Bruschino con la atribuida por Florville y en poder de Filiberto. Obviamente, la escritura de ambas resulta idéntica. Finalmente, la intervención de Filiberto, que se dirige a Florville llamándolo Bruschino, disuelve cualquier duda y todos se irritan contra el pobre Bruschino padre, que se queda aún más confundido y perdido, en tanto Gaudencio empieza a creer que él no quiere reconocer a su hijo para no cumplir con el contrato nupcial. Cuando todos se han alejado, Filiberto vuelve a reclamar el saldo de su crédito, importunando ahora al señor Bruschino, que descubre todo lo tramado por Florville. Bruschino está decidido a revelar todo, pero apenas se entera de que Florville es hijo de un senador, acérrimo enemigo de Gaudencio, decide vengarse de lo padecido y, reconociendo al joven como a su propio hijo, deja que se case con Sofía. Asegurándose de que Sofía ama verdaderamente al presunto Bruschino, al final Gaudencio

también consiente que haya boda. Pero entonces aparece el auténtico hijo de Bruschino. La sorpresa de Gaudencio se vuelve rabia cuando se entera de que ha prometido a Sofía al hijo de su peor enemigo. Pero, en fin, todo está consumado y al viejo tutor no le queda otra que perdonar.



あらすじ

ソフィアの後見人ガウデンツィオの城へ、彼女に会いにフロルヴィッレがやってきた。フロルヴィッレはソフィアと結婚したいと考えているのだが、彼女の小間使いであるマリアンナから、そしてソフィア自身からも、後見人ガウデンツィオが彼女をブルスキーノ氏なる男の息子と結婚させようとしていると知らされる。まだ誰も会ったことのないその婚約者が、いまにもやってくることになっているというのだ。ひとり残されたフロルヴィッレが、なんとしてもこの結婚を阻止するぞと決意を固めているところへ、宿屋の主フィリベルトがやってくる。この男の話によると、ブルスキーノ氏なる男の息子は、400フラン以上にもなる借金のかたとして宿に閉じ込められているらしい。そこでフロルヴィッレはブルスキーノの息子のいとこを装い、もうしばらくのあいだ彼を閉じ込めたままにしておいてくれれば、彼の借金を清算してもよいと持ちかける。帰り際、宿屋の主フィリベルトは、ブルスキーノ氏の紹介状をフロルヴィッレに託した。そこでフロルヴィッレは、ソフィアの後見人ガウデンツィオに顔かたちを知られていないのをよいことに、ブルスキーノ氏なる男の息子の替え玉となってソフィアと結婚してしまおうと思いつく。

この企てを完璧なものとするため、フロルヴィッレは小間使いのマリアンナに一通の手紙を託した。それはブルスキーノ氏を装ってソフィアの

後見人ガウデンツィオに宛てて書かれた手紙で、自分の怠惰な息子をつかまえ、彼の家に足止めしておいてほしいと依頼するものであった。もちろん、偽の息子の容貌を細部にいたるまで詳しく書き加えることも忘れなかった。そしてみずから進んでつかまったフロルヴィッレは、騙されやすいガウデンツィオを前に『ブルスキーノ氏の息子』役を演じはじめ、非行の数々を深く悔いるふりをしてみせた。万事順調にすすんでいるかと思われたそのとき、なんと父ブルスキーノ氏があらわれる。どうやら息子がしでかした厄介ごとに腹を立ててやってきたようである。茶番劇をつづけようと必死のフロルヴィッレは、怒れる父ブルスキーノ氏に許しを請うが、見も知らぬ男に父親よばわりされた父ブルスキーノ氏は、なにかの詐欺ではないかと疑い警官をよんでしまう。いっぽう、父ブルスキーノ氏があの放蕩者を息子と認めないのは、ただ単にその厳格さゆえであると早合点をしたガウデンツィオは腹を立てている。そこでソフィアとふたり残されたガウデンツィオは、「非情な父親」になんとか理性を取り戻させるよう彼女に要求する。情に訴え道理を説き父ブルスキーノ氏の説得に努めるソフィアであったが彼は頑として聞く耳を持たない。それから間もなく、自称『ブルスキーノ氏の息子』の正体をあばくため、警官がやってきた。本物のブルスキーノ氏の手紙と、『ブルスキーノ氏の息子』を演じるフロル

ヴィッレが宿屋の主フィリベルトから手に入れた紹介状の筆跡を比べてみようというのである。しかし当然ながらこの二通の手紙の筆跡は一致してしまう。結局、宿屋の主がフロルヴィッレを『ブルスキーノ氏』と呼びたてたことで彼にかけられた疑いは晴れ、次に皆の怒りの矛先は気の毒な父ブルスキーノ氏へ向けられた。皆が釈然としない思いでいるなか、ひとりガウデンツィオは、父ブルスキーノ氏が息子を認めようとしないのは、この婚約を破棄したいと考えているからではないかという疑念を抱き始めている。

皆が去ったところへ宿屋の主フィリベルトが戻ってきた。そして息子の借金の残りを返せと今度は父ブルスキーノ氏につきまとい、これをきっかけにとうとうフロルヴィッレの企てが明るみに出ることとなってしまった。一度はすべてを暴露しようと考えた父ブルスキーノ氏であった

が、フロルヴィッレの父親がガウデンツィオとは敵対する党の議員であると知るや、このことを利用して仕返しをしてやろうと思いつく。そこで父ブルスキーノ氏はフロルヴィッレを自分の息子であると認め、ソフィアと結婚させることにした。ソフィアがこのにせの『ブルスキーノ氏の息子』を本当に愛していると知ったガウデンツィオもまた、とうとうふたりの結婚を承認する。しかし、そこへ今度は正真正銘ブルスキーノ氏の息子本人が登場。びっくり仰天するガウデンツィオであったが、ソフィアが結婚の誓いを交わしたフロルヴィッレが自分の政敵の息子であると知り、その驚きは激怒へと変わる。しかしいまとっては時すでに遅し、年老いた後見人にはなすすべもなく、ただふたりの結婚を許すしかなかった。

訳：千葉健一(ミレニウムツーリスト)

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 Bruschino

Va tutto ben

(Sofia, Bruschino, Filiberto, Gaudenzio)

N. 7 Duetto [Sofia-Gaudenzio]

È 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
della 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.
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

È 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'in-
terno 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! È 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 mai da me fia rimediato?
Ah come,

Filiberto

Danari, e tutto è bello ed aggiustato.

Florville

Io danari vi darò!

Filiberto

È 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.

FilibertoOh 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.)
(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

(entra) *(Siete ben raccomandato.)*

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 ciell!...

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

(È 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

(È 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

È 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...

È 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. È una finzione.
Uh che caldo!... è una burla!

Gaudenzio

Ma vi prego
Di vederlo...

Bruschino

Vederlo! ohibò! non voglio
Neppur sentirlo a nominar!

Gaudenzio

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

Il servitore parte.

Bruschino

Nol 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!... ohibò!

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

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

Gaudenzio

È vostro figlio!...

Florville

Son vostro figliol!...

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

(come sopra)

Ehi!...

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 segli 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,

Qui venir lo fo a drittura,

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
Si 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

(È riscaldato.)

Gaudenzio

Mai non l'avrei pensato.
Fammi venir Sofia: poi se ritorna
Quel snaturato del signor Bruschino
Vienmelo 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... ohimè 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 barbarie... 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 sto 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
È 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

È un impostor!...

Gaudenzio

(a Bruschino)

Tacete!

(al Commissario)

È suo figlio. La prova eccola qua.

(cava la lettera avuta già da Florville)

Commissario

Che carta è quella?

Gaudenzio

È questa una sua lettera

(accennando Florville)

Che in oggi egli per lui m'ha consegnato.

È 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.

Bruschino e Gaudenzio

Ottimamente!

Gaudenzio

Vediamo.

Bruschino

Sì, vediamo...

Confrontano.

Gaudenzio

Ah!... Ah!...

Commissario

Il carattere

È 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 sospendete...
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
È sequestrato?

Bruschino

(con estremo stupore)

Sequestrato!...

Or non diceste?...

Filiberto

Cosa?

Bruschino

Che quel tale

Era mio figlio?

Filiberto

Ohibò, 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.

È 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.
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
È 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 smania 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

(vivamente a Gaudenzio)

Non perdansi i momenti,

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
È 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
(*a Florville accennandogli Bruschino*)
Or che il resto ei m'ha pagato
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

È 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 sì 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 nemico!...

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!...

Gaudenzio li abbraccia.

Gaudenzio e gli altri

V'ho
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.

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. È 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. È 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** È impegnato come "maestro al cembalo" al Teatro di Faenza nella stagione di primavera, 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** È un anno intenso per il giovane compositore che oltre a scrivere le due sinfonie dette *Al Conventello* e *Obbligata a contrabbasso*, affronta per la prima volta il pubblico con la cantata *Il pianto di Armonia sulla morte di Orfeo* scritta come saggio di fine anno ed eseguita al Liceo Musicale l'11 agosto. Gli anni bolognesi vedono anche la nascita di almeno due composizioni sacre: le messe di *Ravenna* e di *Milano* (così denominate in relazione al luogo dove sono nate e/o conservate, mentre è ormai accertata la non autenticità della cosiddetta *Messa di Rimini*).
-
- 1809** È 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 stagioni* di Haydn al Liceo. Nella stagione d'autunno al Teatro del Corso è "maestro al cembalo e direttore dei cori" nel *Ser Marcantonio* di Pavesi (21 settembre), mentre il 26 ottobre va in scena senza successo il suo "dramma giocoso" in due atti *L'equivoco stravagante*, ritirato dopo la terza replica per motivi di censura. Nel corso della stessa stagione dirige ancora la *Ginevra di Scozia* di Mayr e il *Quinto Fabio* di Domenico Puccini nel quale inserisce una sua cavatina per Maria Marcolini. Durante la prova generale di quest'ultimo (8 novembre) ha un alterco con i coristi, che minaccia col bastone, e viene tradotto in carcere.
-
- 1812** Cinque opere (sei, se si include *Demetrio e Polibio*, rappresentata a Roma al Teatro Valle il 18 maggio) vedono la luce questo anno: tre farse date al Teatro San Moisè di Venezia, *L'inganno felice* (8 gennaio), *La scala di seta* (9 maggio) e *L'occasione fa il ladro* (24 novembre). Scrive anche la prima opera seria *Ciro in Babilonia*, ossia *La caduta di Baldassarre* (Ferrara, Comunale, stagione di Quaresima); e debutta alla Scala di Milano con una grande opera comica in due atti *La pietra del paragone* (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 semiserie *Torvaldo e Doriiska* viene accolta freddamente al Teatro Valle di Roma (26 dicembre).
-
- 1816** È 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, 9 novembre) con protagonista ancora la Colbran. A Roma è la volta di *Adelaide di Borgogna* (Argentina, 27 dicembre).
-
- 1818** Di nuovo a Napoli per l'azione tragico-sacra *Mosè in Egitto* (San Carlo, 5 marzo) che riscuote un enorme successo. Recatosi a Bologna il compositore accetta l'invito dell'ispettore dei teatri del Portogallo Diego Ignácio de Pina Manique di scrivere la farsa *Adina*. L'opera andrà in scena solo il 12 giugno 1826 (Lisbona, San Carlo). 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 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).
-
- 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 esaltata dalla critica e dai musicisti (tra questi Bellini che la considera la sua "Bibbia musicale"). L'opera fa il giro d'Europa in edizioni più o meno amputate. Il 7 agosto Carlo X conferisce al compositore la *Légion d'honneur*. Sempre in agosto parte per Bologna con la moglie.
-
- 1830 Di ritorno a Parigi, nel frattempo sconvolta dalla rivoluzione di luglio che aveva visto la caduta di Carlo X, Rossini intenta una causa al nuovo governo di Luigi Filippo d'Orleans che non gli riconosce il contratto che aveva stretto con la precedente amministrazione.
-
- 1831 Ai primi di febbraio si reca in Spagna con l'amico banchiere Aguado, mentre Isabella viene affidata alle cure del padre Giuseppe a Bologna. Durante il soggiorno spagnolo Rossini accetta l'invito dell'Arcidiacono di Madrid Don Fernandez Varela di scrivere lo *Stabat Mater*. Riuscirà a comporre solo sei dei dieci pezzi finché, tornato a Parigi, non darà l'incarico a Tadolini di completarlo. Lo *Stabat* in questa versione viene eseguito il venerdì santo del 1833 nella cappella di San Filippo el Real a Madrid.
-
- 1832 Nel frattempo si avvertono i primi sintomi dell'esaurimento nervoso che colpirà gravemente il compositore, legatosi ormai a Olympe Pélissier. Ad essa dedica la cantata per soprano e pianoforte *Giovanna d'Arco*.
-
- 1835 Publica le *Soirées Musicales* scritte negli anni tra il 1830 e il 1835 e scrive altre brevi composizioni.
-
- 1836 Si conclude la causa contro il governo francese che gli riconosce una pensione vitalizia. Prima di tornare in Italia intraprende un viaggio in Germania e Belgio in compagnia del banchiere Rotschild.
-
- 1837 In settembre viene legalizzata la separazione da Isabella Colbran.
-
- 1839 In aprile accetta la nomina di Consulente perpetuo del Liceo Musicale di Bologna. Il 29 dello stesso mese muore il padre Giuseppe. Per un breve periodo si reca a Napoli.
-
- 1841 Riprende la composizione dello *Stabat Mater*, sollecitato dal pericolo che l'edizione ultimata da Tadolini venga data alle stampe dall'editore francese Aulagnier.
-
- 1842 Lo *Stabat Mater*, completato con l'aggiunta delle parti in sostituzione di quelle scritte da Tadolini, viene eseguito a Parigi il 7 gennaio. Segue l'esecuzione bolognese del 18 marzo diretta da Gaetano Donizetti.
-
- 1843 Dopo un breve soggiorno a Parigi, dove si reca per curare la malattia uretrale, i primi di ottobre è nuovamente a Bologna, città in cui probabilmente intende stabilirsi definitivamente.
-
- 1845 Il 7 ottobre assiste sconvolto alla morte di Isabella Colbran nella villa di Castenaso, presso Bologna.
-
- 1846 Il 16 agosto Rossini sposa in seconde nozze Olympe Pélissier.
-
- 1847 Il 1. gennaio viene eseguita la *Cantata in onore del Sommo Pontefice Pio Nono* (Roma, Senato del Campidoglio), approntata dal compositore 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 settantasettesimo compleanno. Viene tumulato nel cimitero di Père Lachaise.
-
- 1887** Il 30 aprile la salma di Rossini è esumata e trasportata in Santa Croce a Firenze dove viene tumulata il 3 maggio.
-
- 1902** Il 23 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.
-

Il Rossini Opera Festival
festeggia 20 anni di collaborazione con

PETER MOORES FOUNDATION

e ringrazia fraternamente Sir Peter Moores

per il rilevante contributo economico

e morale dato alla

Accademia Rossiniana

che ha permesso di formare

una intera generazione di nuovi talenti vocali,

oggi attivi in tutto il mondo



Tanti affetti

Amici
del Rossini Opera Festival 2012

Presidente

Paola Pierangeli Tittarelli

Soci Fondatori

Germano Buzzi

Eugenio Ceccolini

Anna Gasparucci Selci

Maurizio Gennari

Vittorio Livi

Francesco Merloni

Silvana Ratti

Consiglio d'amministrazione

Rosaria Rita Bonatti

Eugenio Ceccolini

Maurizio Gennari

Vittorio Livi

Francesco Merloni

Silvana Ratti

Luisa Rossi

Collegio sindacale

Roberto Riffelli, *Presidente*

Simona Corsini, *Sindaco*

Francesco Sanchioni, *Sindaco*

Sostenitori Platino

Sabine e Dan Stolero, *Rishon Lezion*

Sostenitori

Anna Maria Ambrosini Massari, *Fano*

Maria Adele Gagliardi, *Torino*

Francesco Merloni, *Fabriano*

Alberto Bonetti, *Reggio Emilia*

Rosaria e Guido Calvi, *Roma*

Wolfgang Lambrecht, *Hamburg*

Maria Luisa Libonati, *Roma*

Paolo Mannelli, *Roma*

Mayri Vouïte, *Paris*

Michael D. Watts, *Milano*

Paul Butler, *London*

Paola Campilli De Angelis, *Roma*

Kiyoko e Tadao Kato, *Tokyo*

Opera Pesaro, *Pesaro*

Aldo Battaini, *Varese*

Luciano Arcangeli, *Roma*

Ada Bertozzini, *Pesaro*

Matelda Bisigotti, *Urbino*

Canducci Holzservice, *Pesaro*

Annalisa e Eugenio Ceccolini, *Pesaro*

Maria Grazia Ceccolini Pototschnig,
Pesaro

Liliana e Agostino Cesaroni, *Pesaro*

Wanda Del Gobbo, *Bologna*

Heinrich Dülpe, *Seeshaupt*

Graziella e Marco Fazi, *Pesaro*

Valeria e Pietro Fenici, *Fano*

Patrick Furniss, *Norwich*

Galleria di Franca Mancini, *Pesaro*

Rosy e Maurizio Gennari, *Pesaro*

Maria Giovanna e Salvatore Giordano,
Pesaro

Juana Herrera Marroquin, *Valencia*

Jean-Luc au Sablon, *Bruxelles*

Vittorio Livi, *Pesaro*

Martha Lochmueller, *Feldkirchen*

Adriana Lora Totino Pagani, *Torino*
 Beatrice Mangiameli Molinari, *Milano*
 Attilio Marchetti Rossi, *Pesaro*
 Maria Teresa Mastromarino, *Roma*
 Peter Mielmann, *Pullach*
 Dorotee Obsieger, *Bonn*
 Grazia Paoletti, *Firenze*
 Paolo Petrini, *Courbevoie*
 Luciana Pierangeli, *Roma*
 Milena Pierangeli Ugolini, *Roma*
 Paola Pierangeli Tittarelli, *Pesaro*
 Silvana Ratti, *Pesaro*
 Luisa Rossi, *Pesaro*
 Giustina e Michael Ryan, *Netherbury*
 Wilhelm Schlötterer, *Pullach*
 Heliane Schmidt, *München*
 Mariadele e Marco Tamino, *Pesaro*
 Ida e Giuseppe Ugolini, *Roma*
 Villa Cattani Stuart, *Pesaro*

Amici

Heinz Willer, *München*

Karen Moylan, *Dublin*

Klaus P. Arnold, *Gauting*

Ghislaine e Christian de Menthon, *Paris*

Uriel Weltsch, *Tel-Aviv*

Pierre Criquet, *Marseille*

Robin Baxter-Brown, *Johannesburg*

Hans L. Beeck, *Stockholm*

Laurent Boccon-Gibod, *Paris*

Adam Hodgkin, *Firenze*

Guido Mastropaolo, *Paris*

Christos Mortzos, *Köln*

Liz e Nigel Peace, *Alton*

Jean-François Pechberty, *Paris*

Vincenzo Tessitore, *Palermo*

Irene Tomacelli, *London*

Werner Adam, *Karlsruhe*

Michele e Jean-Pierre Denies, *Dunkerque*

Claude Fernandez, *Aubervilliers*

Yoko Hosojima, *Utsunomiya*

Koichi Murakami, *Tokyo*

Aart Velthuijsen, *Maarssen*

Elke Wallat, *Rodgau*

Manlio Bassano, *Marmirolo*

David Adams, *Paris*

Francesco Agostini, *Magenta*

Daphne Joyce Allen, *Roma*

Christiane e Robert Arnaud, *Marseille*

Satoshi Asaoka, *Yokohama*

Gianluca Attanasio, *Faenza*

Anna Rosa Basile, *Genova*

Willi Bauer, *Gaggenau*

Mario Bazzoli, *Venezia Mestre*

Filippo Beck, *Zürich*

Ladislav Belanyi, *Kosice*

Alberto Benvenuti, *Vicenza*

Anna Berardi Marinuzzi, *Roma*

Teresa Berry, *Collazzone*

Angela Bertacchini, *Basilicanova*

André Birling, *Moscow*

Maria Luisa Biscuola, *Pesaro*

François Bise, *Villars-sur-Glâne*

Martine Blech, *Paris*

Marco Bonato, *S. Gencio ed Uniti*

Alfredo Bonetti, *Trento*

Pietro Boscolo, *Treviso*

Giuseppe Bosoni, *Piacenza*

Robert Botz, *Jetzelsdorf*

Peter W. Brooke, *Halifax*

Valery Brown, *Karlsruhe*

Lucius Caflisch, *Gingins*

John Cant, *Guildford*

Monella Cerri, *Bologna*

Sylvain Chambre, *Avon*

Kathleen Chiti, *Milano*

Akihiro Chiyoda, *Tokyo*

Morella Cottam, *London*

Colin Craig, *Parede*

Salvador Crespo Picò, *Alicante*

Marcello d'Antonino, *Zürich*

Neil Dalrymple, *London*

Pieter K. de Haan, *Harderwijk*

Luisa Rosa De La Torre Alcelay, *Madrid*

Mario de Martiis, *Genova*

Guillaume De Saint-Seine, *Paris*
 Philippe Debet, *Paris*
 Laura Del Monte Raffaelli, *Pesaro*
 Giuseppe Di Bilio, *Roma*
 Thibaut Dixneuf, *Pavant*
 Michael Dlabka, *Berlin*
 Hugh Dumas, *Stockbridge*
 Ulrike e Rainer Eisenmann, *Mannheim*
 Ente Olivieri, *Pesaro*
 Renza Esposito Carloni, *Pesaro*
 Bodo Fahlbusch, *Paris*
 François Falco, *Corenc*
 Maria Luisa Faraguna Onida, *Trieste*
 Valentina Fernandez, *Alicant*
 Paolo Floretti, *Firenze*
 Carlo Flamigni, *San Varano*
 Henry Forgues, *Biarritz*
 Giorgio Forni, *Bologna*
 Lilly Fröhlich, *Nänikon*
 Mauro Fuppi, *Macerata Feltria*
 Hugo Furrer, *Bern*
 Stefan Gagg, *Bangkok*
 Giorgio Girelli, *Roma*
 Ferdinando Giugliano, *Fano*
 Renato Giulietti, *Imola*
 Ines e Jordi Gonzalez Romeu, *Barcelona*
 Cecile Gordon, *London*
 Vittorio Gorgoni, *Pesaro*
 Stephan Grass, *Zürich*
 Werner Gumbert, *Karlsruhe*
 Joachim Hagen, *Hamburg*
 Rose-Marie e Rainer Hagen, *Hamburg*
 Susumu Hasegawa, *Tokyo*
 Takashi Hasegawa, *Hadano*
 Werner Hayder, *Moedling*
 Vera e Kenneth Heath, *Bulimba Old*
 Freya Hezel-Kübert, *München*
 Toshihiko Hirabayashi, *Tokyo*
 Chizuko Hironaka, *Yokohama*
 Walter Hirzinger, *Innsbruck*
 Roger Holden, *Richmond*
 Gerard Hurl, *Dublin*
 Yuriko Inouchi, *Tokyo*
 Tino Inselmini, *Vezia*
 Antonio Invernizzi, *Torino*
 Satomi Iritani, *Tokyo*

Halvor Jaeger, *Neu-Ulm*
 Howard Douglas Jones, *London*
 Pierre Julien, *Limoges*
 Tomio Kameoka, *Tokyo*
 Noriko Kanai, *Tokyo*
 Bernd-Rüdiger Kern, *Taucha*
 Michiko Kobayashi, *Tokyo*
 Monika e Dieter Koch, *Herrsching*
 Hiroshi Kojima, *Tokyo*
 Yoriko Komuro, *Tokyo*
 Michael Kornby, *Aseda*
 Anja Korpiola, *Helsinki*
 Gerhard M. Krenmeier, *Wien*
 Yoshiko Kumakura, *Ichikawa*
 Trevor Lau, *Auckland*
 Norman Lessels, *Edinburgh*
 Jacques Libert, *Bruxelles*
 Mariella e Francesco Lungarini, *Fano*
 Gaetano Maccaferri, *Bologna*
 Roberto Magro, *Milano*
 Giovanna Marchi Baldini, *Imola*
 Sylvie Marini, *Maisons-Alfort*
 Charlotte Marquart, *Gattikon*
 Isabel Martinez, *Zaragoza*
 Daijro Mashimo, *Tokyo*
 Franco Masseroni, *Descenzano del Garda*
 Elio Menzione, *Bogotà*
 Takako Mitani, *Tokyo*
 Yuko Miwa, *Tokyo*
 Sai Miyazawa, *Kawasaki*
 Rolf Mues, *München*
 Reto Müller, *Basel*
 Mitsuko Murase, *Tokyo*
 Kevin O'Hare, *Glasgow*
 Masato Oikawa, *Tokyo*
 Hiroshi Osawa, *Saitama*
 Akiko Otokita, *Tokyo*
 Thierry Paccoud, *Luxembourg*
 Giulia Panichi Pignatelli, *Castel di Lama*
 Ritta Peick, *München*
 Helene e Jean Peters, *Esher*
 Werner Poeppel, *München*
 François Poli, *Paris*
 Sophie Pommerell-Wintringer, *Echternach*
 Alessandro Properzi, *Roma*
 Cesare Questa, *Urbino*

Elisabeth Quoix, *Strasbourg*
 Caroline Rayman, *London*
 Bernard Rein, *Paris*
 Ruggero Ridolfi, *Forlì*
 Dorothea e Gian Luigi Rinaldi, *Pesaro*
 Herbert Robinson, *London*
 Lorenzo Rocchetti, *Ancona*
 Anurée e Leonardo Rolla-Techeur,
Bruxelles
 Ercole Romagna, *Pesaro*
 Georg Roth, *Maria-Enzersdorf*
 Thomas Row, *Wien*
 Takao Saji, *Nagoya*
 Georg Salem, *Wien*
 Maria Carolina Santini Buzzi, *Pesaro*
 Inge e Gert Scheumann, *Baden-Baden*
 Isabelle Schyns, *Bruxelles*
 Nicholas Scott, *London*
 Isabella Segerer, *München*
 David Siddle, *West End Old*
 Elena Sormani, *Pesaro*
 Robert William Stanton, *Milano*
 Jürgen Steinberg, *Berlin*
 Peter Ster, *Wien*
 Sergio Strata, *La Spezia*
 Masaya Suzuki, *Yokohama*
 Yasuo Suzuki, *Tokyo*
 Yasuo Takasaki, *Tokyo*
 Jacqueline Tarleton, *Exeter*
 Floriana Tessitore, *Palermo*
 Heinrich Tettinck, *Wien*
 Mario Torre, *Napoli*
 Pierre Touboul, *Montchaboud*
 Jürgen Trabant, *Niedernhausen*
 Erich Trachtenberg, *Wien*
 Roberto Tramarin, *Pavia*
 Armin, Trautmann, *Augsburg*
 Masahiro Tsuji, *Tokyo*
 Kei Tsuruma, *Tokyo*
 Giuseppe Ugolini, *Rimini*
 Pierre Valentin, *Paris*
 Peter Vandamme, *Brugge*
 Nicole Vecchioli, *Crans-Montana*
 Maria Pia Vivanti, *Roma*
 Rainer Voigt, *Sevenoaks*
 Janet e Roger Wallhouse, *Wallingford*

Heidemarie Werbetz, *Hamburg*
 Astrid Wilk, *Oberhaslach*
 Rose Willis, *London*
 Hans Winkler, *Wien*
 Hannelore Wolf, *Wien*
 Kinji Yamamoto, *Hong Kong*
 Kazu Yoshida, *Tokyo*
 Koji Yoshida, *Chiba*
 Masashi Yoshida, *Tokyo*
 Vittorio Zambon, *Legnano*
 Gianfranco Zanetti, *Vignola*
 Bernd Zeytz, *Gauting*

Amici giovani

Clementine Garcia Senecat, *Riviere*

 Ilaria Badino, *Celle Ligure*
 Michele Balistreri, *Quartu Sant'Elena*
 Stefano Benucci, *Donnini-Reggello*
 Emma Bonetti, *Trento*
 Immanuel Gartner, *Wien*
 Matteo Gerlegni, *Ghedi*
 Blagovest Biserov Kirov, *Gabicce Mare*
 Luca Marchetti, *Pesaro*
 Marion Massonnat, *Paris*
 Roberta Nuzzo, *Genova*
 Eva Padovani, *Dunkerque*
 Riccardo Rocca, *Castellamonte*
 Fulvio Sammuri, *Livorno*
 Amelia Simpson, *London*
 Nicholas Tagliatini, *Diano Castello*
 Giulia Urbinati, *Macerata Feltria*
 Marten H. Velthuisen, *Utrecht*



Tanti affetti

Friends
of the Rossini Opera Festival 2012

Board of Directors

Gary Gordon, *President*
Paola Pierangeli Tittarelli, *Vice President*
Alexander D. Crary, *Vice President*
Kay Bearman, *Treasurer*
James David Draper, *Secretary*
Welleda Donovan, *Development*

Honorary Board

Claudio Abbado
June Anderson
Rockwell Blake
Marilyn Horne
Chris Merritt
Samuel Ramey
Luca Ronconi

Patron

Isaacson-Draper Foundation, *New York NY*

Golden Supporters

Kay Bearman, *New York NY*
Alexander D. Crary, *Washington DC*

Supporters

Gary Gordon, *New York NY*
Beverly Kleiman, *Arlington MA*
Glenda & Alfred Law, *Tivoli NY*

Friends

Peter Yeomanson, *Miami FL*

Richard Beams, *West Roxbury MA*
Jack Belsom, *New Orleans LA*
Linda Bjelland, *Centennial CO*

George Dansker, *New Orleans LA*
J. Norman Dobbs, *Boston MA*
Frank Hartin, *New York NY*
Peggy & Charles Jernigan, *Loveland CO*
Thomas Kelly, *Cambridge MA*
Jules P. Kirsch, *New York NY*
David E. Koch, *New York NY*
John Ratcliffe, *Los Angeles CA*
Olivier Renaud-Clement,
Long Island City NY
William F. Rogers, *Los Angeles CA*
John Teffenhart, *Hillside NJ*
Marilee Wheeler, *Brookline MA*
Lucia & Thomas Wickens,
San Francisco CA

David Dodge, *Denver CO*

Le pubblicazioni del Rossini Opera Festival
sono realizzate con il contributo di



Amici del
Rossini Opera Festival



Friends of the
Rossini Opera Festival