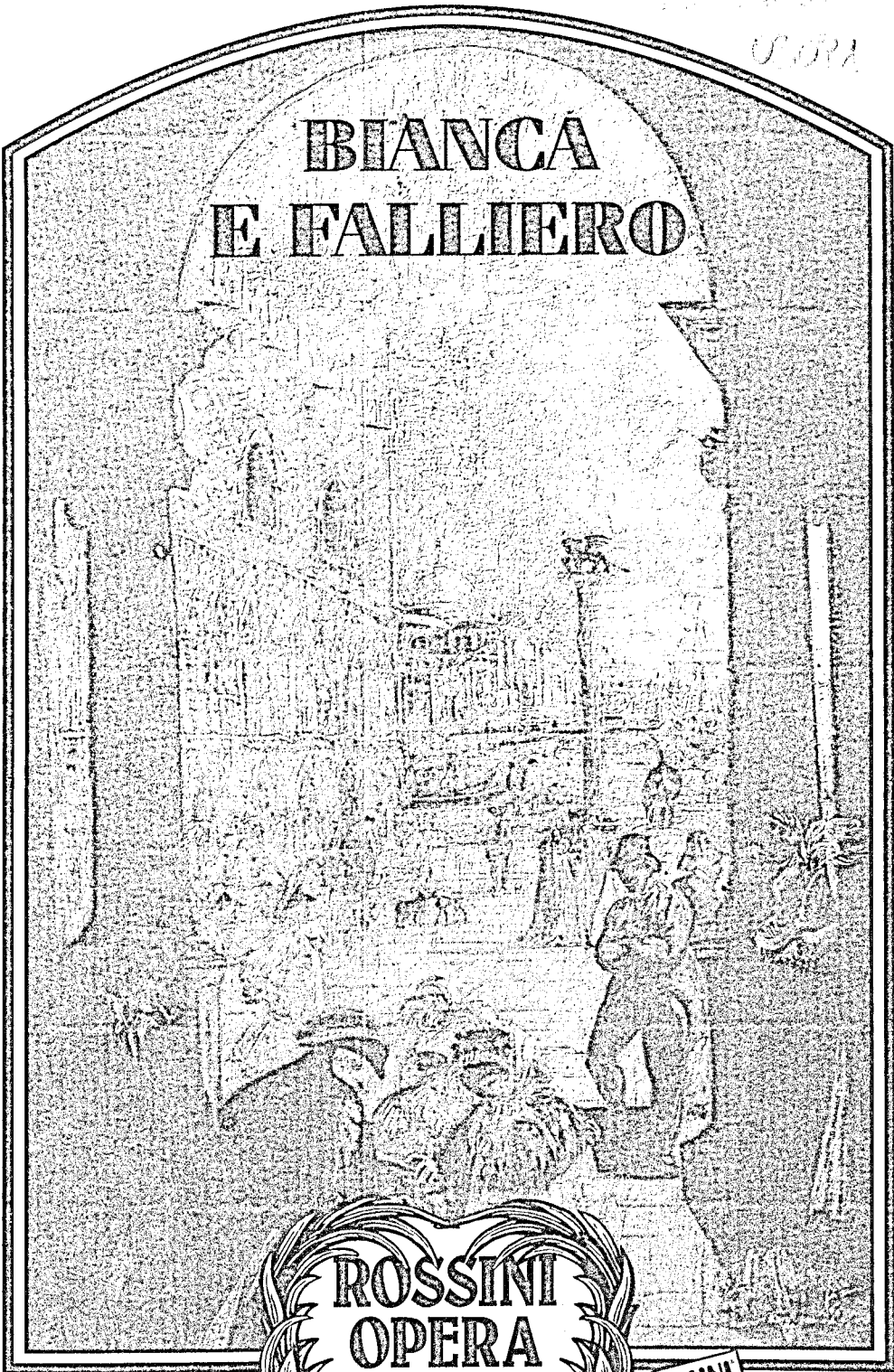


0001

BIANCA E FALLIERO



ROSSINI
OPERA
FESTIVAL

SCAVOLINI
SPONSOR

La Fondazione Rossini

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

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

L'attività artistica della Fondazione è coordinata da Bruno Cagli. Philip Gossett è direttore editoriale dell'edizione critica del cui comitato fanno parte Patricia B. Brauner, Ilaria Narici e, in qualità di segretario, Cesare Scaron. 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.

Paolo De Biagi

BIANCA E FALLIERO

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

Consulenza scientifica della Fondazione Rossini

Traduzioni

Michael Aspinall

Gabriele Dotto

Federico Hecker

Anna Herklotz

Marie-France Merger

Grafica

Dolcini Associati

Impaginazione

Antonio Trebbi

Service

Litograph 90, Pesaro

Stampa

Studiostampa, Repubblica di San Marino

luglio 2005

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

Gruppo Cordenons

Sommario

Un gioiello ritrovato <i>di Gabriele Dotto</i>	p. 13
Rediscovering a gem <i>by Gabriele Dotto</i>	p. 25
<i>Bianca e Falliero, o dell' "atmosfera morale"</i> <i>di Giovanni Carli Ballola</i>	p. 35
<i>Bianca e Falliero, or about "moral atmosphere"</i> <i>by Giovanni Carli Ballola</i>	p. 43
Un'opera dimenticata <i>di Giorgio Gualerzi</i>	p. 54
A forgotten opera <i>by Giorgio Gualerzi</i>	p. 55
<i>Soggetto</i>	p. 57
<i>Story</i>	p. 61
<i>Argument</i>	p. 65
<i>Handlung</i>	p. 69
<i>Schema musicale</i>	p. 72
<i>Libretto</i>	p. 75
<i>Gioachino Rossini, elementi biografici</i>	p. 117

Ritratto di Gioachino Rossini. Litografia di Luigi Gobbato, 1840 ca.
(Collezione Cavallari, Milano)



Luigi Gobbato

*In copertina
Giuseppe
Caffè verde
Olio su tela
Museo C
© 1990,*



BIANCA E FALLIERO

Melodramma in due atti
di **Felice Romani**

Musica di
Gioachino Rossini

Personaggi

Priuli, Doge di Venezia
Contareno, Senatore
Capellio, Senatore
Loredano, Senatore
Falliero, Generale di Venezia
Bianca, figlia di Contareno
Costanza, nutrice di Bianca
Un Cancelliere del Consiglio dei Tre
Ufficiale
Usciere

Senatori, Nobili Veneziani d'ambi i sessi, Uscieri, Soldati,
Domestici di Contareno, Ancelle di Bianca

*La Scena è in Venezia. L'azione è del secolo XVII
dopo la famosa congiura del Marchese di Bedamar.*

*Prima rappresentazione
Milano, Teatro alla Scala
26 dicembre 1819*

Bianca e Falliero: pagina autografa della Cavatina di Riccardo, primo, c. 87v (Archivio Storico Ricordi, Milano)

The image shows a handwritten musical score on aged paper. It consists of several staves. The top three staves contain the piano accompaniment, with various musical notations including notes, rests, and dynamic markings. The fourth staff is a vocal line with lyrics written below it. The lyrics are: "mi - gio l'amor mio gli pinga - ve gli pingarò il candor di questo giglio la mia de gli". The score includes various musical symbols such as clefs, time signatures, and performance instructions. There are also some handwritten annotations and corrections throughout the manuscript.

In copert.
Giuseppe
Caffè ven
Olio su ti
Museo C
© 1990,

Un gioiello ritrovato

Trentanove recite nella sua stagione d'esordio: un numero sorprendente visto alla luce della nostra epoca ma comunque impressionante anche secondo i criteri del 1820. Infatti, a tutt'oggi *Bianca e Falliero* vanta la più lunga serie di repliche in una stagione, di qualsiasi opera seria rossiniana mai programmata al Teatro alla Scala. Eppure, la critica giornalistica coeva non ne fu particolarmente entusiasta, e anzi una parte di essa fu decisamente gelida. Il caso della iniziale ricezione critica di *Bianca* sottolinea come, allora come oggi, le opinioni espresse nelle recensioni giornalistiche da una parte, e l'effettiva accoglienza da parte del pubblico dall'altra, abbiano a volte ben poco in comune. Come spiegare una simile situazione? Gli studi sulla storia della ricezione sollevano spesso delle perplessità e alcuni casi possono risultare inspiegabili all'osservatore moderno, ma l'accoglienza di *Bianca e Falliero* sembra un esempio estremo. Nel tentativo di chiarire il paradosso, una chiave di lettura fondamentale è il contesto culturale. La "prima" di *Bianca e Falliero* cadeva in uno dei momenti più incandescenti della *querelle* tra "Classicisti" e "Romantici" che in Italia ebbe inizio a Milano nel 1816. Quel dibattito coinvolgeva soprattutto la letteratura, la poesia e il teatro di prosa; molte delle recensioni di *Bianca* presero di mira il libretto di Felice Romani (un classicista inossidabile), e l'atmosfera di polemica del momento, a pre-

scindere dalla presa di posizione, è chiaramente riflessa nei loro commenti (alcuni dei quali verranno riportati più avanti). In un altro momento, o magari un'altra città, l'accanirsi dei recensori su tutto ciò che percepivano nell'opera come "vecchio stile" – sia nel libretto sia nella musica – forse non sarebbe giunto ad un livello così esagerato. Ma nonostante quelle recensioni, la risposta del pubblico fu positiva. Tuttavia, come spesso accadeva nell'Ottocento, una serie di prime recensioni tiepide poteva bastare a inibire la circolazione immediata di un'opera dopo l'esordio, sconsigliando altri impresari dal rischio di programmare il nuovo titolo. Sarebbero in effetti passati ben tre anni prima che un altro teatro (in questo caso, quello di Cremona) mettesse *Bianca* in cartellone, e Rossini stesso non fu coinvolto in alcuna successiva produzione scenica dell'opera. Altro fattore da tener presente è che non si può sopravvalutare l'effetto che ebbe la censura nei vari stati italiani in quegli anni, per quanto possano a volte sembrare arcane le motivazioni che la facevano scattare. Sebbene Romani abbia avuto cura di disinnescarli a monte (come vedremo più avanti), per una Milano sotto il dominio austriaco, gli aspetti politicamente più incendiari dell'originale modello letterario, le premesse di base di tale modello – con i suoi rappresentanti governativi opprimenti e le congiure straniere – restavano comunque indubbiamente

Violini
Viola
Violoncello
Contrabbasso

Recit. Duettino
Andante

Atto 2°

La tua vita... la tua vita...

«La riprende in quello instante da un trabello accanto»

**Bianca e Falliero: pagine autografe del-
 l'inizio del Recitativo e Duettino, Atto se-
 condo, c. 233r e del Quartetto, Atto se-
 condo, c. 315v (Archivio Storico Ricor-
 di, Milano)**

te un tema sconveniente, la cui presen-
 za non avrà certo facilitato la cir-
 colazione dell'opera in forma intat-
 ta. Anche qualche dettaglio all'ap-
 parenza innocuo può aver generato
 dei problemi. Un interessante stu-
 dio di parecchi anni fa sulla censu-
 ra nei libretti d'opera,¹ nel confron-
 tare il libretto della prima di *Bian-
 ca e Falliero* del 1819 con quello del-
 la ripresa scaligera del 1831, segnalò
 un cambiamento affascinante alla
 scena VI dell'atto primo. Nella ver-
 sione originale, Bianca raccoglie fiori
 dalle sue ancelle per tessere una
 ghirlanda, scegliendo le tonalità,
 guarda caso, del tricolore, vessillo
 già noto dalla fine del Settecento (in
 particolare nel settentrione) come
 simbolo di indipendenza italiana:

Della rosa il bel vermiglio
 L'amor mio gli pingerà.
 Il candor di questo giglio
 La mia fé gli mostrerà.
 Qua l'emblema di costanza...
 Là il color della speranza...
 Qua un pensiero... un altro qua...

Nel libretto del 1831, i versi vengo-
 no resi innocui:

Idolo mio, deh vieni,
 Vieni a colei che t'ama.
 Te chiede sol, te brama
 Il mio soffrente cor.
 Un guardo tuo sereni
 Il cor che oppresso giace:
 Vieni a donarmi pace
 Sull'ale dell'amor...

Come già l'autrice del saggio avver-
 te, la combinazione dei colori può
 essere stata casuale. Tuttavia, dato
 che secondo le istruzioni del libret-
 to Bianca effettivamente compone a
 vista il mazzo (la didascalia origina-
 le indica che «prende dalle ancelle i
 fiori e gl'intreccia in ghirlanda»), l'in-

Handwritten musical score for an opera, likely Rossini's *Bianca e Falliero*. The page contains multiple staves of music, including vocal lines and piano accompaniment. The lyrics are written below the vocal staves. The notation is dense and includes various musical symbols such as clefs, notes, rests, and dynamic markings like *f* and *p*. The page is numbered "15" in the top right corner.

dicazione di Romani non sarebbe rimasta una vaga metafora letteraria ma si sarebbe tradotta in un significativo "gesto" scenico: dunque un intervento da parte della censura austriaca, come deduce l'autrice, sembra più che plausibile. Uno spoglio dei libretti di parecchie altre riprese di *Bianca* dimostra che questi stessi versi furono cambiati anche in altre occasioni (ad esempio, e prevedibilmente, a Trieste nel 1829), forse semplicemente adattando parole nuove alla musica di Rossini, mentre nel caso del libretto del 1831 il cambio di metro (da *ottonari* a *settenari*) rende palese che venne sostituito l'intero brano.

E' stuzzicante ipotizzare che un fattore che possa aver contribuito alla limitata disseminazione ed eventuale scomparsa di *Bianca e Falliero* dalle scene possa essere stata l'ombra di questioni politiche che avrebbero potuto dare fastidio nei teatri italiani negli anni '20 e '30 dell'Ottocento (per non parlare degli anni '40, se la carriera scenica di *Bianca*

fosse mai giunta così lontano). Il "lieto fine" fornito da Romani non bastava per spianare i punti più politicamente pungenti dell'originale di Arnault; anche rendendo più innocua la conclusione, sembrerebbe inevitabile che una trama che tira in ballo congiure spagnole avrebbe avuto vita difficile con la censura locale quando sarebbe giunta a Napoli; che velati accenni a un patriottismo italiano (per quanto a uno stato embrionale) avrebbero fatto rizzare le penne ai mastini di guardia austriaci; che la rappresentazione di un ufficiale governativo che tratta con modi dispotici un eroe di guerra sarebbe risultata problematica ovunque. Insomma, dato il contesto, è alquanto curioso che Romani abbia scelto fin dall'inizio di tradurre in melodramma la tragedia di Arnault; d'altra parte, le decisioni della censura nell'Ottocento erano a volte tanto imprevedibili quanto lo sono oggi alcuni interventi censori incoerenti, a proposito di cinema e televisione. E mentre i punti poten-

zialmente delicati nella trama di Bianca non erano certamente tali da far bandire l'opera, avrebbero avuto l'effetto insidioso di portare a modifiche nell'opera, in un continuativo processo di distorsione. La moderna storiografia può aver contribuito anch'essa in qualche modo al continuato oblio di Bianca per buona parte del Novecento. Fino a pochi anni fa vigeva ancora un comune pregiudizio secondo il quale, se un'opera fosse uscita dal repertorio "una buona ragione doveva esserci" — con il sottinteso presupposto che tale "ragione" sarebbe stata lo scarso valore dell'opera stessa. Sebbene tale sospetto qualche volta si sia mostrato azzeccato, negli ultimi decenni del Novecento diversi "recuperi" di opere neglette hanno ampiamente dimostrato che tali generalizzazioni sono rischiose, in particolare per quanto riguarda il repertorio serio di Rossini. Infatti sono stati riportati alla luce alcuni tesori inaspettati, tra i quali si annovera senza dubbio anche Bianca. Ma ancora solo pochi anni fa, saggi storici e biografici reiteravano la stanchezza che Bianca e Falliero fosse presumibilmente "imbastita" con brani presi da altre opere, canard forse generato dall'atteggiamento di alcune delle prime recensioni nonché di una frase buttata lì da Stendhal nella sua *Vie de Rossini*, quando affermò che «Quant à la partition de Rossini, tout était reminiscence». Tale opinione venne riproposta acriticamente fino a tempi recenti, anche se sarebbe bastata una semplice lettura dello spartito per smentirla. Infatti, a parte una rielaborazione del brano finale della *Donna del lago* e qualche sezione della sinfonia, le "autocitazioni" in Bianca si limitano a pochi spunti. Senza dubbio la "leggenda" prese piede anche per un fattore di *hindsight* perché, infatti, sulla questione delle autocitazioni era vero invece l'opposto:

molta musica scritta per Bianca venne ben presto riutilizzata in altre opere, tanto che un ascolto di Bianca e Falliero qualche anno più tardi avrebbe inevitabilmente generato un forte (ma mal riposto) senso di *déjà entendu*. Parecchie sezioni e anche brani interi di Bianca riapparvero in altre opere, oppure vennero inseriti in qualche ripresa di opere precedenti di Rossini. Il compositore stesso riutilizzò il coro «Viva Fallier» in *Moïse* e una parte dell'Aria Contareno in *Maometto II*, e rielaborò la sezione iniziale della sinfonia come il celebre inizio della sinfonia per *Le siège de Corinthe*. Usò il Quartetto del secondo atto in una produzione viennese di *Elisabetta* nel 1822 e inserì sia il Quartetto sia il Duetto Bianca-Falliero del primo atto in una produzione parigina de *La donna del lago* nel 1824. Sempre il Quartetto fu ascoltato di nuovo in *Elisabetta* in una ripresa al milanese Teatro Re nel 1825 e perfino in opere di altri compositori, come ad esempio nella ripresa londinese del *Barone di Dolheim* di Pacini e, nel 1830, in una produzione a Verona della *Giulietta e Romeo* di Zingarelli. Questi, dunque, sono alcuni dei possibili fattori che contribuirono alla curiosa scomparsa dalle scene per un secolo e mezzo di un'opera che oggi si è mostrata essere un autentico gioiello. Ma guardiamo ora qual è stata la sua genesi. Nel 1819 Rossini ricevette l'incarico di inaugurare con una nuova opera seria la stagione di carnevale al Teatro alla Scala. Bianca e Falliero o sia *Il Consiglio dei Tre*, melodramma in due atti, fu la trentesima opera del musicista pesarese e la quarta che scrisse nel 1819. La stampa dell'epoca testimonia la grande attesa del pubblico milanese per il nuovo lavoro: l'ultima prima rossiniana alla Scala, *La gazza ladra*, risaliva ad oltre due anni e mezzo



FELICE ROMANI

Ritratto di Felice Romani, autore del libretto di *Bianca e Falliero*. Litografia Doyen su disegno di Chardon (Collezione Cavallari, Milano)

prima² Quasi già le prove erano iniziate, giunse a Milano la notizia dello strepitoso successo della *Donna del lago* a Napoli, dopo una deludente prima serata il 24 ottobre. Per questa nuova commissione Rossini intendeva attenersi ad una struttura collaudata: per le piazze dove la reazione del pubblico gli era meno familiare non sperimentava con forme e strutture come invece faceva qualche volta, sebbene cautamente, nelle opere serie per Napoli dove dal 1815 era padrone assoluto di ogni aspetto della produzione. Anche in quel caso tuttavia non mancarono esperienze amare, e la recente, disastrosa ricezione della sua innovativa opera *Ermione*, ritirata dal cartellone napoletano dopo una sola recita nel marzo 1819, poteva averlo indotto a particolare cautela con il pubblico della Scala, dove le sue opere serie non avevano mai goduto in passato di accoglienza particolarmente felice. Nell'opera scritta per Milano concentrò dunque l'attenzione sul virtuosismo vocale all'interno di una struttura formale tradizionale e collaudatissima, un ulteriore raffinamento di quello stile vocale assai fiorito che fu caratteristica fondamentale del suo linguaggio e che sarebbe giunto a uno dei suoi punti più alti quattro anni più tardi nella *Semiramide*.

Per *Bianca* Rossini poté contare su uno dei migliori librettisti italiani dell'epoca, Felice Romani, che già gli aveva fornito *Aureliano in Palmira* (1813) e *Il Turco in Italia* (1814). Romani scelse come soggetto una tragedia ambientata nella Venezia del XVII secolo scritta da Antoine-Vincent Arnault, le cui tragedie classicheggianti ebbero grande fortuna nei primi decenni dell'Ottocento. Su uno sfondo di agitazioni di natura politica la trama si concentra sui problemi privati dei quattro protagonisti: padre, figlia, amante e pre-tendente. Una struttura certamen-

te convenzionale, che offrì però a Romani la possibilità di tratteggiare con sensibilità e spessore quattro personaggi assai diversi. L'intreccio si scioglie in modo teatralmente efficace.

L'originaria tragedia di Arnault, *Blanche et Montcassin*, si concludeva con uno spettacolare colpo di scena. Montcassin (Falliero), incappucciato, rimane immobile durante tutto il processo. Dopo l'intervento di Blanche (Bianca), Capello (Capellio) cerca di far sospendere il giudizio. Ma il suo intervento giunge in ritardo: con gesto trionfante Contarini (Contareno) strappa il cappuccio a Montcassin, svelando che è stato strangolato. Blanche cade morta sul cadavere dell'amante mentre Capello denuncia sia i crimini di Contarini, sia il tribunale sanguinario. Romani scelse invece di chiudere il dramma con un lieto fine che, sebbene plausibile, è decisamente meno sensazionale. Vari fattori avranno contribuito alla scelta di Romani di modificare la conclusione – tra questi, ad esempio, le convenzioni riguardanti la rappresentazione della morte nelle opere di stile classico. Inoltre, come sopra accennato, è manifesta l'ombra della censura (o anche di una giudiziosa "autocensura" da parte dello stesso Romani) quando, nella prefazione al libretto l'autore si dichiara «obbligato a dare un lieto fine allo spettacolo» – sarebbe stato infatti assai improbabile che la censura austriaca a Milano avesse permesso la rappresentazione di un'autorità dispotica al punto da far assassinare un imputato innocente. Tuttavia Romani fu forse anche troppo sollecito nello scusarsi preventivamente per essersi piegato «alle leggi del teatro musicale»; tali compromessi erano tipici all'epoca e nessuno dei critici contemporanei pare essersi lamentato di questo particolare aspetto dell'adattamento operistico.

BIANCA E FALLIERO

O FIA

IL CONSIGLIO DEI TRE

MELODRAMMA

DEL SIG. FELICE ROMANI

DA RAPPRESENTARSI

NELL'IMPERIALE REGIO TEATRO

ALLA SCALA

il carnevale dell'anno 1820.

MILANO

DALLA STAMPERIA DI GIACOMO FIORELLA

dislocato al detto L. R. Teatro.

Bianca e Falliero: frontespizio e distribuzione delle parti del libretto stampato per la prima rappresentazione dell'opera al Teatro alla Scala nel Carnevale del 1820 (Collezione Ragni, Napoli)

Il teatro mise a disposizione una compagnia eccellente (alcuni dei cantanti erano collaudati interpreti di ruoli rossiniani, e già beniamini del pubblico milanese) e Rossini utilizzò al massimo le loro possibilità. Il contralto Carolina Bassi, detta la «Napoletanina», aveva 38 anni quando creò il ruolo di Falliero. Specializzata nelle opere di Rossini, il suo repertorio comprendeva *Il barbiere di Siviglia*, *Aureliano in Palmira* e, più tardi, *Maometto II* e *Semiramide*. Violante Camporesi (Bianca), un soprano romano, aveva cantato privatamente per Napoleone e sarebbe diventata una favorita del pubblico del King's Theatre di Londra. Assieme alla Bassi raccolse il maggior plauso alla prima. Claudio Bonoldi (Contareno) aveva già creato diversi ruoli rossiniani: Giocondo nella *Fietta del paragone*, Ladislao

PERSONAGGI.

PRULI, Doge di Venezia.
Sig. Alessandro De Angeli.
 CONTARENO } Senatori.
Sig. Claudio Bonoldi.
 CAPELLIO }
Sig. Giuseppe Fioravanti.
 LOREDANO }
Sig. N. N.
 FALLIERO, Generale di Venezia.
Signora Carolina Bassi.
 BIANCA, figlia di Contareno.
Signora Violante Camporesi.
 COSTANZA, nutrice di Bianca.
Signora Adelaide Ghinzani.
 UN CANCELLIERE del Consiglio dei Tre.
Sig. Francesco Biscottini.

Senatori.
 Nobili Veneziani d'amli
 i sessi.
 Uscieri.
 Soldati.
 Domestici di Contareno.
 Angelle di Bianca.

CORI e COMPAGNI di

La Scena è in Venezia. L'azione è del secolo XVII dopo la famosa congiura del Marchese di Badamer.

La musica è nuova espressamente scritta dal sig. Maestro GIOACCHINO ROSSINI di Pesaro.

Le Scene sono tutte nuove disegnate e dipinte dal sig. ALESSANDRO SANQUIRICO.

in *Sigismondo*, Gerlando e Ubaldo in *Armida*. Giuseppe Fioravanti (Capellio), appartenente ad una dinastia di compositori e cantanti, era invece al suo esordio: avrebbe poi avuto una brillante carriera cantando in opere di Pacini, Petrella, Raimondi e Donizetti, oltre che in quelle scritte dal padre, Valentino. In seguito, avrebbe creato il ruolo di Aliprando in *Matilde di Shabran*. L'orchestra della Scala, una delle migliori d'Italia, contava tra i suoi strumentisti principali numerosi celebri concertisti. Scenografo per il primo allestimento fu il celeberrimo Alessandro Sanquirico, le cui scene e dipinti furono ammiratissimi alla prima e nella ripresa scaligera del 1831. Un ottimo cast, un'orchestra tra le migliori, un maestro della scenografia e un'opera scritta dal più celebre librettista e compositore italiani del momento: tutti gli elementi necessari per una produzione d'altissimo livello.

Ricevuta a Napoli la tela del libretto nell'estate del 1819, Rossini l'approvò subito. Il libretto si concentra

va sulle situazioni ed emozioni del ristretto gruppo di personaggi coinvolti nel contrasto tra Bianca e suo padre circa il matrimonio di lei. Il sottofondo della congiura contro il governo, la conseguente restaurazione della legge che vietava i contatti con gli ambasciatori stranieri, e l'eventuale processo su prove indiziarie servono come complicazioni secondarie per accelerare lo svolgersi dell'azione verso il punto culminante. A quanto pare Rossini iniziò a scrivere la musica mentre era ancora a Napoli ed è possibile che quando giunse a Milano il 31 ottobre portasse con sé una parte non trascurabile del manoscritto già completata (sebbene l'affermazione di Stendhal, secondo la quale l'intero primo era stato composto a Napoli, sembri un'esagerazione: semmai, Rossini può aver plausibilmente abbozzato l'intera struttura dell'atto, fatto che può aver portato all'asserzione dello scrittore). L'opera è concepita come una serie di Arie, Duetti e pezzi concertati che portano al Quartetto che costituisce l'apice del secondo atto (secondo un procedimento sintetizzato magistralmente nel monumentale finale primo). Questo offrì a Rossini ampie opportunità di mettere in mostra una vocalità riccamente abbellita di stampo classico. Nell'assegnare i ruoli vocali, Rossini, per mantenere l'equilibrio soprano-contralto-tenore-basso, scrisse Falliero per contralto *en travesti*, un tipo di personaggio e di vocalità per i quali Rossini aveva una netta predilezione, e che utilizzò a Napoli nell'opera che scrisse appena prima di *Bianca*, *La donna del lago* e dopo, sempre a Napoli, nel *Maometto II*. Per molti aspetti infatti *Bianca* privilegia il ruolo del contralto; parecchi anni più tardi, in una lettera a Luigi Ferrucci, Rossini ribadiva la sua predilezione per quella voce: «Il contralto è la norma a cui bisogna subordinare voci e

strumenti in piena composizione musicale». Il coro, chiamato a rappresentare ancelle, senatori, attendenti ecc., partecipa nell'azione in misura superiore al consueto: canta in ben otto degli undici numeri dell'opera e interagisce con i protagonisti nei punti cruciali del dramma. Il suo ruolo è più di coinvolgimento che di osservazione distaccata degli avvenimenti.

La partitura di *Bianca e Falliero* fu scritta con grande cura, e con particolare attenzione ai dettagli di fraseggio e di articolazione. Rossini animò le strutture formali convenzionali della sua opera con raffinati effetti timbrici e armonici. Il disegno globale è costituito da due grandi "cunei" strutturali, formati dal progressivo ampliamento degli organici vocali dei brani: tre arie, un duetto e un grande pezzo concertato (il quale, a sua volta, forma un cuneo passando da duetto a terzetto a quartetto e, infine, tutti con coro) nel primo atto; due duetti, una gran scena con coro, e un quartetto nel secondo atto. Questo disegno complessivo è incorniciato dai pezzi concertati di apertura e di chiusura (il Coro introduttivo nell'atto primo; il Coro e Aria di Bianca nell'atto secondo). I singoli numeri sono articolati a loro volta dagli interventi del coro, creando una serie di piccoli cunei (a volte sovrapposti) che "legano" la struttura globale. La maggior parte dei temi vocali è costruita con cellule ritmico-melodiche brevi e caratterizzate, alcune delle quali riappaiono, modificate e sviluppate, in brani successivi: un accorgimento che rafforza un senso di continuità ed equilibrio nell'insieme dell'opera. Rossini decise di chiudere *Bianca e Falliero* adattando il Rondò di Elena, brano conclusivo della *Donna del lago*, con il quale Isabella Colbran aveva deliziato il pubblico napoletano. Nella nuova Aria di Bianca rimangono sostanzialmente integre

BIANCA E FALLIERO

M E L O - D R A M M A

I N D U E A T T I

D A R A P P R E S E N T A R S I

N E L T E A T R O V A L L E

D e g l ' I l l u m i S i g n o r i C o p r a n i c a

L a P r i m a v e r a d e l l ' A n n o 1830.

Poesia del Sig. FELICE ROMANI.
Musica del celeberrimo Sig. Cav.
GIO. ACCHINO ROSSINI.

R O M A

Nella Stamperia di Michele Puccinelli
a Tor Sanguigna, n.º 17.

Col permesso de' Superiori.

A T T O R I .

PRIULI Doge di Venezia.
Signor Luigi Garofoli.
CONTARENO,
Signor Gio: Battista Montresor. } Senatori.
CAPELLIO,
Signor Felice Bottelli.
LOREDANO,
Signor N. N.
FALLIERO, Generale dell'armi Venete.
Signora Isabella Fabbrica Montresor.
BIANCA, figlia di Contareno.
Signora Carolina Ungher.
COSTANZA,
Signora Carolina Lugani.
CANCELLIERE.
Signor Luigi Garofoli.
Nobili Veneti.
Dome.
Ancelle di Bianca.
Senatori.
Uscieri.
Soldati.
Domestici di Contareno.

La Scena è in Venezia.

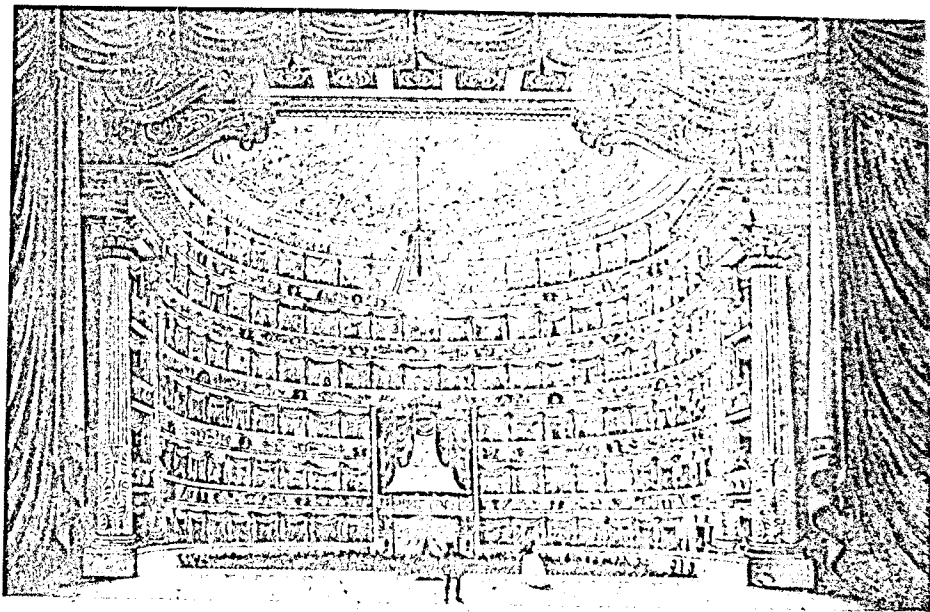
Primo Violino, e Direttore dell'Orchestra Sig. Gio:
Maria Pelliccia.
Inventore, e Dipintore delle Scene Sig. Luigi
Ferrari.
Il Vestibolo è di proprietà de' Soci Padroni Ma-
chessi, e Sartori, e diretto dal Capo Sarto Lu-
dovico Mojani.

Bianca e Falliero: frontespizio e distribuzione delle parti del libretto stampato per una rappresentazione dell'opera al Teatro Valle di Roma nella Primavera del 1830 (Collezione Ragni, Napoli)

linea vocale e struttura armonica, mentre le formule d'accompagnamento subiscono varie modifiche. Man mano che si studiano in dettaglio le partiture meno note di Rossini, si chiarisce sempre più questa sua prassi di utilizzare "autocitazioni" anche parziali. Ciò che in qualche caso fu un espediente dettato dalla scadenza di consegna ravvicinata, in altri casi invece si è dimostrato essere, sotto un attento esame, un deliberato processo di sviluppo e raffinamento dei materiali musicali. Nel caso specifico di *Bianca e Falliero* il recupero del brano scritto per *La donna del lago* pare riflettere una precisa scelta compositiva, e l'adattamento del brano,

modificato, in *Bianca* funziona assai bene: drammaturgicamente, poi, avendo optato per un finale lieto, un gioioso sfogo belcantistico rappresenta la conclusione più logica dell'opera. Infatti è il magnifico Quartetto a fungere da effettivo *climax*, che raccoglie e scarica la tensione accumulatasi nel corso del dramma. L'Aria di Bianca serve dunque come un elegante e prolungato epilogo, un sospiro di sollievo collettivo dei protagonisti.

L'opera andò in scena il 26 dicembre 1819. Fecero notevole impressione le interpretazioni della Bassi, della Camporesi e di Bonoldi, e molti brani (in particolar modo la Cavatina di Bianca e il Duetto Bianca-Falliero, entrambi del primo atto) furono accolti da applausi scroscianti. Il grande Quartetto del secondo atto (che nel corso dell'Ottocento venne considerato una delle migliori pagine di Rossini) produsse, nelle paro-



Interno del Teatro alla Scala. Incisione di Citterio (Collezione Cavallari, Milano)

le del biografo Azevedo, «une longue explosion d'admiration». Eppure l'opera nel suo insieme fu accolta piuttosto freddamente dai recensori. Il critico della *Gazzetta di Milano* fu decisamente poco gentile, incolpando soprattutto la ricca coloritura dello stile vocale rossiniano il quale, a suo dire, era del tutto inadatto a rappresentare le «forti passioni» che agitavano i personaggi. Egli chiudeva il suo articolo esprimendo il desiderio di sentire le brave Bassi e Camporesi «men giugulate da un canto più semplice e in conseguenza infinitamente più bello». Questa non era, ovviamente, una critica specifica a *Bianca e Falliero*, bensì una frecciata mirata allo stesso linguaggio compositivo di Rossini e dunque di tutta la sua *œuvre*. Il fenomeno Rossini era tale che un giudizio disinteressato era cosa davvero rara: i critici parteggiavano caldamente per lui o gli erano decisamente contro. Nonostante le senten-

ze della critica il pubblico milanese, come abbiamo già accennato, ben presto si affezionò all'opera e *Bianca e Falliero* ebbe una serie notevole di repliche in quella prima stagione. Rossini partì per Napoli il 29 dicembre; forse non confidando nel destino di quest'opera (per via dell'accoglienza buona ma non trionfale), Rossini ben presto attinse alla partitura di *Bianca* per successive sue opere.

Dopo una stasi di tre anni, l'opera iniziò ad avere riprese in vari città italiane, guadagnando dapprima buoni successi. Giunse a Lisbona nel 1824, a Vienna nel 1825 e a Barcellona nel 1830. Dobbiamo però ipotizzare che essa continuasse a circolare soprattutto grazie alla forza d'attrazione dei brani più celebri, in quanto un esame dei libretti delle varie riprese rivela che *Bianca e Falliero* subì fin dalla sua prima ripresa l'umiliante destino di tante opere serie rossiniane: tagli (anche massicci), pesanti manomissioni e l'inserimento di brani estranei. Tale forma di mutilazione toccò il fondo con la ripresa scaligera del 1831.

tanto che il recensore della *Gazzetta di Milano* denunciò il «barbaro divisamento d'innestare pezzi estranei in un'opera, la quale soventi volte non conserva di suo proprio che il nome; gli spettatori si mostrarono indifferenti e talvolta anche disgustati per tutto il corso di questa rappresentazione». Il delicato equilibrio della struttura musicale e drammatica di *Bianca* non resse a questi abusi, e l'opera ebbe solo sporadiche riprese dopo gli anni '30 dell'Ottocento.³ I brani più celebri rimasero nel repertorio concertistico fino agli anni '60, e Rossini scrisse una serie di varianti vocali per un'esecuzione non identificata della Cavatina di *Bianca* e del Duetto *Bianca-Falliero*.

La critica coeva si lamentò che l'opera contenesse troppe situazioni «già viste» sulle scene. Certamente matrimoni obbligati, amanti frustrati e padri tiranni non mancavano nelle opere serie contemporanee, e *Bianca e Falliero* offriva poche novità al genere: l'opera andava invece apprezzata per le sue raffinate sottigliezze vocali e strumentali. Nel

saggio pubblicato nel programma di sala della prima rappresentazione in tempi moderni di *Bianca* (Pesaro, Rossini Opera Festival, 1986; ristampato per la ripresa al ROF del 1989), chiudemmo con il seguente auspicio: «Oggi, distanti dalle dispute musicali dell'epoca, possiamo tranquillamente ignorare il problema della novità o meno dell'opera, e giudicare invece la musica di Rossini per le sue qualità intrinseche. Dopo oltre un secolo e mezzo, *Bianca e Falliero* potrà finalmente godere dell'accoglienza che ha sempre meritato». Il successo di pubblico e le recensioni entusiaste che hanno accompagnato le riprese moderne e le incisioni discografiche hanno mostrato che tale augurio è stato esaudito, ed è stata una soddisfazione non da poco constatare che questa ultima delle opere scritte da Rossini per Milano abbia potuto avere alla fine una sua piena, sebbene tardiva, rivincita.

Gabriele Dotto

¹ Ernestina Monti, *Contributo ad uno studio sui libretti d'opera in Lombardia e sulla censura teatrale in Milano nell'Ottocento*, in «Archivio Storico Lombardo» (Milano, Società Storica Lombarda), LXV, n.s. IV, fasc. 3-4 (luglio-dicembre 1939), pp. 306-66.

² Il 31 maggio 1817. Le altre opere scritte per la Scala furono *La pietra del paragone*

(1812), *Aureliano in Palmira* (1813) e *Il Turco in Italia* (1814). *Bianca e Falliero* fu l'ultima opera rossiniana scritta per il teatro milanese.

³ L'edizione critica, basata sull'autografo custodito nell'archivio di Casa Ricordi presso la Biblioteca Braidense di Milano, presenta *Bianca e Falliero* nella sua forma originaria.

Bianca e Falliero: frontespizio dello
spartito per canto e piano stampato da
Ricordi (Collezione Ragni, Napoli)



Rediscovering a gem

Thirty-nine performances in its opening run: an astonishing number by modern measure, but even by the standards of 1820, an impressive result indeed. In fact, to this day Bianca e Falliero holds claim to the longest single-season run of performances of any Rossini opera seria at La Scala. Yet contemporary newspaper critics were not overly enthusiastic about the new opera, and some were decidedly cold. The case of Bianca's initial critical reception underscores how, then as now, critical opinion and actual audience response at times have very little in common. How to explain such a result? The study of reception history often raises puzzling questions, and some situations can seem unfathomable to the modern observer, but the reception of Bianca e Falliero seems an extreme case. In an attempt to understand the paradox, cultural context is one key. The premiere of Bianca e Falliero occurred in the midst of one of the more incandescent moments of the querelle between "Classicists" and "Romanticists" that had initiated in Milan in 1816. The debate involved above all literature, poetry, and plays; many of the reviews focus on the libretto Felice Romani (a diehard Classicist), and the polemical atmosphere of the times, regardless the stance taken, is clearly reflected in their comments (some of which we report below). In another moment, or perhaps in another city, the focus of some reviewers on everything they perceived as

"old fashioned" style in the opera might not have been so extreme. Regardless those reviews, the audience response was positive. But as so often happened in the 19th century, lukewarm first-run reviews could suffice to hinder the immediate circulation of a new work, inhibiting other impresarios from taking a risk on a new title. Fully three years would pass before the opera was staged again (at Cremona), and Rossini himself would not be involved in any subsequent staging. Further, the effect of censorship throughout the various Italian states in those years, though sometimes mysterious in its workings, cannot be overestimated. Although Romani had taken care to defuse a priori the more politically incendiary aspects of the original literary model for Austrian-dominated Milan (as we shall see later in this essay), its basic underlying tenet of oppressive government figures and foreign conspiracies doubtless remained an uncomfortable theme whose presence would certainly not help the opera to travel intact. Even seemingly minor details may have caused problems. An intriguing study from several years ago on opera libretto censorship,¹ comparing the 1819 premiere libretto of Bianca e Falliero with that of the 1831 La Scala revival, pointed out an interesting change to Act I, scene 6. In the original version, Bianca collects flowers from her handmaidens to make a garland, choosing, as it happens, the

red, white, and green of the tricolored flags that, from the end of the eighteenth century, had come to symbolize the aspirations of Italian independence:

Della rosa il bel vermiglio
L'amor mio gli pingerà.
Il candor di questo giglio
La mia fé gli mostrerà.
Qua l'emblema di costanza...
Là il color della speranza...
Qua un pensiero... un altro qua...

The 1831 edition renders the verses innocuous:

Idolo mio, deh vieni,
Vieni a colei che t'ama.
Te chiede sol, te brama
Il mio soffrente cor.
Un guardo tuo sereni
Il cor che oppresso giace:
Vieni a donarmi pace
Sull'ale dell'amor...

As the author of the study suggests, the combination of colors mentioned in the libretto may have been casual. Yet, given that Bianca actually assembles the garland on stage (the original stage direction instructs her to "take the flowers from the handmaidens and weave them into a garland"), Romani's indication would not have remained a vague literary metaphor but rather a striking visual "gesture"; thus an intervention by the Austrian police, as the author deduces, seems more than plausible. An examination of librettos from several other productions of Bianca show that these verses had been changed elsewhere as well (for instance, and predictably, in Trieste in 1829), probably simply adapted to the same music, while here the change of meter in the 1831 libretto (from ottonari to settenari) indicates that the entire piece was replaced. It is tantalizing to hypothesize that one possible facet contributing to the

limited dissemination and ultimate disappearance of Bianca e Falliero from the stage may have been the shadow of politics that were uncomfortable for Italian theatres through the 1820s and '30s (and certainly the 1840s, had its stage career ever reached that far). Romani's happy end was insufficient to assuage the prickly parts of Arnault's original play: even mitigating the ending, it would seem inevitable that a plot revolving around Spanish conspiracies would ultimately cause problems with Neapolitan censors; that hints of patriotic Italian speech (albeit in embryo) would raise the hackles of Austrian watchdogs; that despotic government officials of any kind mistreating a returning war hero would be indigestible throughout the Italian peninsula. In sum, it seems somewhat puzzling that Romani would have chosen Arnault's play to render as melodrama in the first place, but then again censorial decisions of the 19th century are often as difficult for us to understand today as are the seemingly haphazard censorial decisions of our own time regarding movies and television. And while the issues in the plot where not of a kind to have the opera actually banned, they had the insidious effect of leading to modifications and alterations in the score, in an ongoing process of distortion. Modern historiography may have added its own contribution to Bianca's continued oblivion through most of the 20th century. Until recently a common prejudice toward works fallen out of the repertory was that "if they are no longer performed, there must be a reason" – usually assumed to be that the works themselves are second rate. Though this is occasionally true, the revival efforts in recent decades, especially as regards Rossini's opere serie, have amply disproved any attempt to generalize. Quite a few unsuspected

BIANCA E FALLIERO

OPERA

IL CONSIGLIO DEI TRE

MELODRAMMA IN DUE ATTI

DA RAPPRESENTARSI

NELL' I. R. TEATRO ALLA SCALA

NEL CARNOVALE 1831



MILANO

PER GASPARE TRUFFI

cont. del Cappuccino n. 543

Bianca e Falliero: frontespizio e distribuzione delle parti del libretto stampato per una rappresentazione dell'opera al Teatro alla Scala nel Carnevale del 1831 (Collezione Ragni, Napoli)

gems have been restored to the repertory, and Bianca is certainly among these. Yet historical and biographical essays of even just a few decades ago reiterated the tired notion that Bianca e Falliero is filled with pieces taken from other operas, a canard probably derived from the attitude of some of the early reviews and from Stendhal's offhand judgment in his Vie de Rossini, when he dismissed all but a few pieces of the opera with the phrase "Quant à la partition de Rossini, tout était reminiscence". This opinion was repeated uncritically up through recent times, even though it would have sufficed to read through the score to reveal the fallacy of the claim. In fact, apart the re-elaboration of the closing number from La donna del lago and

PERSONAGGI

PRICLI, Doge di Venezia
 sig. SPIAGGI DOMENICO

CONTARENO
 sig. BONFIGLI LORENZO *Primo
 tenore di Parma e Cappella di S. A.
 R. Filippo di Spagna Duca di Lucca*

CAPELLIO
 sig. OTTOLINI PORTO } Senatori.

LOREDANO
 sig. M. P.

FALLIERO, Generale di Venezia.
 signora ROSMUNDA PESARONI

BIANCA, figlia di Contareno
 signora GIUDITTA CRIST

COSTANZA, moglie di Bianca.
 signora RIVA MARIETTA

Un CAVALLIERE del Consiglio dei Tre.
 sig. TOCCINI LORENZO

Senatori.
 Nobili Veneziani d'ambì
 i sessi.
 Uscieri.
 Silfidi.
 Domestici di Contareno.
 Anzelle di Banca.

La Scena è in Venezia. L'azione è del sec. la XVII
 dopo la famosa congiura del Marchese di Badamar.

Musica del sig. Maestro GIOACCHINO ROSSINI

Le scene sono nuove, d'invenzione e d'esecuzione
 del sig. ALESSANDRO SINQUARO

a few sections of the overture, the "self-borrowings" in Bianca are limited to a few brief quotes. Doubtless this legend also grew, with hindsight, from the fact that much music from Bianca were soon recycled elsewhere and quickly became familiar, such that a subsequent hearing of Bianca e Falliero itself, even in abridged form, would have generated a strong but misplaced sense of déjà entendu. Quite a few numbers and sections from Bianca reappeared in later operas, or were inserted in revivals of his previous works. Rossini recycled the "Viva Fallier" chorus in Moïse, part of the Aria Contareno reappeared in Maometto II, and the opening section of the overture later became famous as the beginning of the Le siège de Corinthe overture. He also reused the second-Act Quartet in a Viennese production of Elisabetta in 1822 and inserted both the Quartet and the first-Act Bianca-Falliero Duet in an 1824 Parisian production of La don-

na del lago. *The Quartet* was used in *Elisabetta* again in a Milanese revival at the *Teatro Re* in 1825 and was also heard in operas by other composers, for instance in a revival of *Pacini's Barone di Dolsheim* in London and an 1830 Verona production of *Zingarelli's Giulietta e Romeo*.

These, then, are some of the reasons which contributed to the curious ses-
quicentennial oblivion of what has now proven to be a true gem of an opera. But let us now trace its original history.

In 1819 the *Teatro alla Scala* of Milan commissioned Rossini to inaugurate the winter season with a new opera seria. *Bianca e Falliero* o sia *Il Consiglio dei Tre* ("*Bianca and Falliero, Or: The Triumvirate Council*"), a melodramma in two acts, would be the composer's thirtieth opera, and the fourth written in 1819. Expectations for the new work were high: the last Rossini premiere in Milan, *La gazza ladra*, had taken place over two and a half years earlier.² By the time rehearsals were underway, news had reached Milan of the overwhelming success of *La donna del lago* in Naples, after a disappointing opening night on 24 October. For this new commission Rossini planned to follow a traditional design. For cities with whose audience he was less familiar, he did not attempt the structural novelties he had some of his opere serie in Naples where, since 1815, he had been the absolute master of every phase of production and felt he could experiment (somewhat) with operatic forms. Even so, the very recent experience that previous *March of the disastrous reception at Naples of his innovative Ermione*, which was pulled from the stage after a single performance, may well have advised particular caution. This would be especially the case with *La Scala*, where previously his opere serie had



CLAUDIO BONOLDI

*Compositore dell'Opera di Bianca e Falliero
Libretto di Felice Romani*

Ritratto di Claudio Bonoldi, primo interprete dell'opera nel ruolo di Contareno (Collezione Ragni, Napoli)

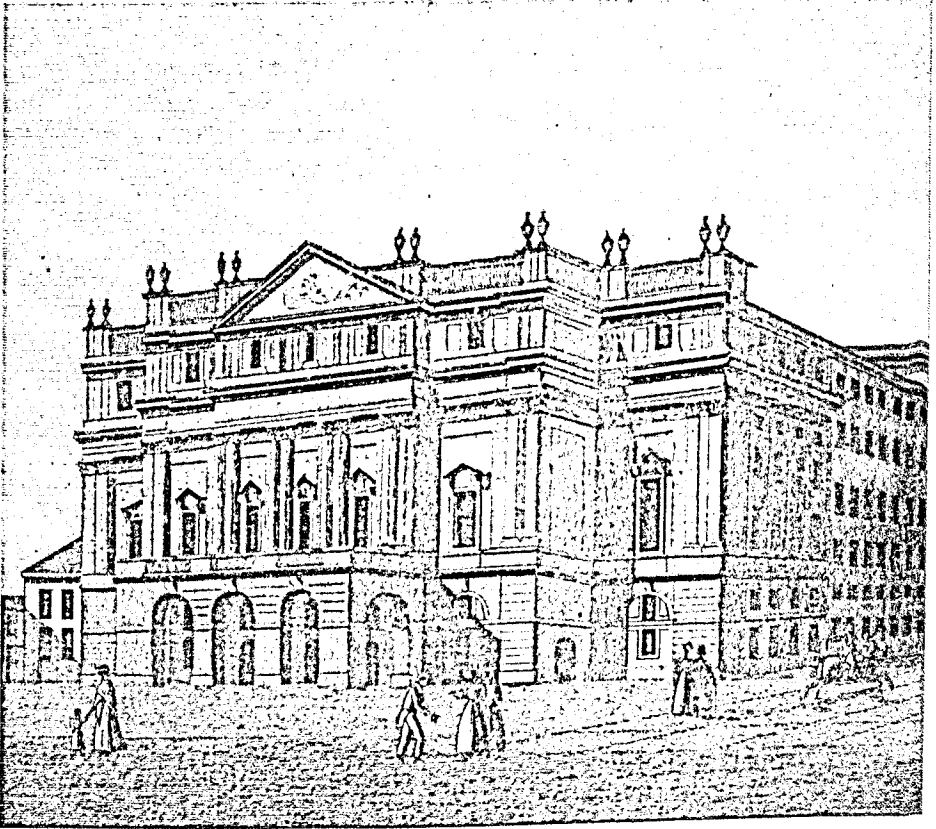
not fared well. Thus, this opera for the Milanese public would be a showcase of vocal virtuosity set within a perfectly conventional formal design, a further refinement of the floridly embellished vocal style which was the prime characteristic of his compositional language, and which would reach a dizzying summit in *Semiramide* four years later. For the *Bianca* libretto Rossini was on sure footing: Felice Romani, with whom Rossini had already collaborated (*Aureliano in Palmira*, 1813; *Il Turco in Italia*, 1814) was the most accomplished librettist of the day. He chose a tragedy set in 17th-century Venice written by Antoine-Vincent Arnault, whose classically flavored dramas enjoyed wide notoriety in those years. Set against a backdrop

of political turmoil, the play concentrates on the private turbulence in the lives of its four main characters – father, daughter, lover, and suitor. Romani was no doubt attracted by the opportunities the tragedy afforded to depict four very distinct personalities, and he drew them with sensitivity and depth. The plot unfolds along lines of sure theatrical effectiveness.

Arnault's original, *Blanche et Montcassin*, called for a striking shock ending. *Montcassin* (*Falliero*) is hooded and remains silent throughout the trial. After the testimony of *Blanche* (*Bianca*), *Capello* (*Capellio*) tries to suspend the proceedings. But it is too late: *Contarini* (*Contareno*) triumphantly whisks off *Montcassin's* hood to show that he has been strangled. *Blanche* falls dead across her lover's corpse, and *Capello* bursts into a downstage speech against the crimes of *Contarini* and Venetian bloodthirsty trials in general. Romani opted for a happy ending which, though not implausible, is certainly less gripping. Various factors contributed to Romani's decision to alter the ending – the conventions of classical opera regarding representation of death, the for one thing. Further, as mentioned above, the hand of the censorship office (or Romani's judicious pre-emptive self-censorship) is clear when the librettist speaks of being "obliged to provide a happy end" to the play (it would have been highly improbable that the censor would have allowed an opera portraying a government official who was despotic to the point of assassinating an innocent defendant). But Romani may have been overly solicitous in apologizing, in his preface to the libretto, for his concession to the "laws of theatrical convention": such adjustments were common at the time, and none of the contemporary critics seemed to mind this aspect of his adaptation.

The Milanese theatre assembled an excellent cast (some of them old hands at Rossini roles, and local favorites), and Rossini took full advantage of their capabilities. *Carolina Bassi*, a contralto known as "*La Napoletanina*", was 38 and at the height of her powers when she created the role of *Falliero*. A Rossini specialist, her repertoire included *Il barbiere di Siviglia*, *Aureliano in Palmira*, and later *Maometto II* and *Semiramide*. *Violante Camporesi* (*Bianca*), a Roman soprano, had sung privately for Napoleon and was to become a favorite at the King's Theatre, London. She and *Bassi* garnered the lion's share of accolades at the first performance. *Claudio Bonoldi* (*Contareno*) had already created a number of Rossini roles: *Giocondo* in *La pietra del paragone*, *Ladislao* in *Sigismondo*, and *Gerlando* and *Ubaldo* in *Armida*. The opera marked the debut of *Giuseppe Fioravanti* (*Capellio*), a member of a dynasty of composers and singers. He would go on to a brilliant career, singing operas by *Pacini*, *Petrella*, *Raimondi*, and *Donizetti*, as well as those of his father *Valentino*, and would later create the role of *Alibrando* in Rossini's *Matilde di Saba*. The *La Scala* orchestra was one of the finest in Italy, and featured a number of famous instrumentalists among its principal players. The scenographer for the first staging was the famous *Alessandro Sanguirico*, whose sets and scene paintings won admiration both in the opening season and at the 1831 *La Scala* revival. A fine cast, an excellent orchestra, a master set designer, and an opera written by the best Italian librettist and composer of the time: all the ingredients for an outstanding production.

Rossini received a plot synopsis in Naples in late summer of 1819, and quickly approved it, giving Romani the go-ahead. The libretto focused on



Veduta esterna del Teatro alla Scala intorno al 1830. Incisione (Collezione Cavallari, Milano)

the intimate situations and emotions of the tight group of characters involved in the differing marriage plans of Bianca and her father. The background of an attempted overthrow of the Venetian government, the consequent reinstatement of the law which prohibited contacts with foreign ambassadors, and the eventual trial on circumstantial evidence function as a sequence of secondary complications to motivate the action toward its climax. Rossini seems to have begun setting the opera while still in Naples, and a few of the numbers may have already been composed by the time he reached Milan on 31 October, though Stendhal's claim that the entire first act was

written while Rossini was still in Naples seems an exaggeration. (He may, however, have fully sketched out the first act, and this may have given rise the author's assertion). Conceived as a series of Arias, Duets, and ensemble pieces leading to the culminating second-act Quartet (a pattern masterfully summarized in the monumental first Finale), the opera gave him ample opportunity to concentrate on richly embellished vocal expression. In assigning the vocal roles he followed one of his favorite patterns, making the young Falliero an en travesti contralto to preserve the S-A-T-B ensemble structure. Rossini had already used a contralto en travesti in his immediately previous Naples opera, La donna del lago, and would use one again at Naples soon after in Maometto II. In many respects Bianca is a contralto show-

case; many years later Rossini, in a well-known letter to Luigi Ferrucci, underscored his predilection for the timbre: "The contralto is the voice to which all other voices and instruments must be subordinated in a composition". The chorus, variously representing handmaidens, senators, attendants, etc., is considerably involved in the stage action, singing in eight of the eleven numbers of the opera. It interacts with the protagonists at crucial points in the drama, and its role is for the most part one of involvement rather than of detached commentary.

The score to *Bianca e Falliero* is meticulously written, with a great deal of attention paid to nuances of phrasing and articulation. To animate the conservative formal structures, Rossini concentrated on subtle and refined timbric and harmonic effects. The overall framework is constructed as two large wedges (three solo pieces, a duet, and a large ensemble piece comprising a number of sections mirroring the wedge design, passing from duet, to trio, to quartet, and finally full ensemble with chorus in the first act; two duets, a gran scena with chorus, and a quartet in the second act) framed by opening and closing ensemble pieces (the introductory chorus in Act One; the Coro and *Aria Bianca* in Act Two). These pieces are in turn subdivided by the choral interventions into smaller, overlapping wedges which give further cohesion to the whole structure. Rossini gave homogeneity and balance to the vocal lines by constructing the majority of themes out of brief, clearly defined units. Many of these rhythmic and melodic cells, modified and developed, reappear in successive musical numbers, a subtle device which lends a sense of continuity to the overall design.

Rossini decided to close the opera with an adaptation of the final



MADAME CAMPORESI.

Portrait by W. P. Wood, 1792. Engraved by J. Smith, 1792.
London: J. Smith, 1792.

Ritratto di Violante Camporesi, prima interprete dell'opera nel ruolo di Bianca (Collezione Ragni, Napoli)

Rondò Elena which Isabella Colbran had sung to the delight of the Neapolitan audience in *La donna del lago*. In the new *Aria Bianca*, the basic vocal line and harmonic skeleton remain unchanged, while the accompanimental formulae are heavily retouched. As Rossini's less familiar operas are studied in detail, increasing light is shed on his practice of recuperating previously composed material, even in part, in the compositions. What was in some cases an expedient to gain time as deadlines approached, in other cases often reveals itself, upon closer examination, to be a deliberate process of development and refinement. The particular instance of self-borrowing in *Bianca e Falliero* seems to reflect a specific compositional decision, and its placement is dramatically felicitous, since a belcanto outburst of joy is the only sensible ending to the drama. The magnificent *Quartet* serves as the effective second *Finale* to the opera, collecting and releas-

OSSERVAZIONI

PER L'APPALTATORE DEI REGI TEATRI DI MILANO E MONZA

SIG. FRANCESCO BENEDETTO RICCI

NELLA CAUSA

CONTRO DI LUI PROMOSSA

DALLA CANTANTE

SIGNORA CAROLINA BASSI.

L' Signora Carolina Bassi citò avanti al Tribunale di Commercio l'Appaltatore de' Regi Teatri di questa Città, e di Monza il Sig. Francesco Benedetto Ricci e Compagno chiedendo che lo venga aggiudicata la somma di lire 18m. italiane a titolo di festa indennità perchè non può aver luogo l'accordo da lei stabilito col detto Appaltatore mediante la Scrittura 14 febbrajo 1814; nella quale si convenne, che ella avesse, qual prima donna, di cantare in detti Regi Teatri per un anno da cominciare col primo Dicembre 1814 contro il corrispettivo di italiane lire 50m. I principj di ragione dominanti per l'intelligenza delle convenzioni, la lettera pœcissa del patto dimostrano luminosamente l'insustanza di detta pretesa.

Con istrumento 28 Ottobre 1811 venne dal Governo deliberato al Sig. Ricci l'appalto de' detti Regi Teatri per un noverennio reciproco di tre in tre anni, e sotto i seguenti patti = 19. Nei casi fortuiti di peste, e guerra ec. non avrà l'Impresa alcun diritto a compenso. = 20. In caso d'incendio de' Teatri medesimi l'Impresa non potrà neppure pretendere abbonamento veruno, né potrà dichiarare cessato l'appalto per ogni sua obbligazione. = 58. Ogni qualvolta venisse tolta l'esercizio de' giuochi d'azzardo ne' due Regi Teatri, e quindi tolta la principale condizione di questo contratto s'intenderà sciolto il medesimo come per fatto di Principe all'epoca della proibizione, e libera l'impresa da qualunque retribuzione anche convenuta a favore degli Attori, e degli altri stipendiati pel tempo susseguente alla proibizione.

Avvenne, che il nuovo Governo nel giorno 2 Giugno 1814 dichiarò sciolto l'appalto del Sig. Ricci, e Compagno a ragione, che nel sistema politico debbono cessare i giuochi ne' detti Teatri; di ciò il Sig. Ricci fu avvisato con lettera 5 di detto Giugno.

II

Prima pagina della Memoria dell'appaltatore Francesco Benedetto Ricci, nella causa promossa contro di lui da Carolina Bassi (Collezione Cavallari, Milano)

ing the tension built up over the course of the drama. Bianca's Aria thus serves as a prolonged and elegant dénouement, a collective sigh of relief.

The opera premiered on 26 December 1819. The interpretations by Bassi, Camporesi, and Bonoldi made a striking impression, and many of the pieces (such as Bianca's first-act Cavatina and the first-act Bianca / Falliero Duet) earned thunderous applause. The great second-act Quartet (which would come to be regarded during the 19th century as one of Rossini's finest efforts) produced, in the words of Rossini's biographer Azevedo, "une longue explosion d'admiration". Yet, the initial critical reaction to the opera as a whole was somewhat cold. The Milanese critic for the Gazzetta di Mi-

lano was decidedly unkind, launching a frontal attack on Rossini's embellished vocal style which he considered entirely unadapted to portraying the "forti passioni" animating the characters, and closing with the hope that the fine Bassi and Camporesi could be heard in music "less oppressed by heavy ornamentation, and thus infinitely more beautiful". This was not, of course, specific criticism of Bianca e Falliero but rather of Rossini's own musical language and hence of all his work. The Rossini phenomenon was such that few critics could remain indifferent: they were either for him or against him. Nonetheless, as mentioned at the beginning of this essay, the Milanese audience soon warmed to the opera and Bianca e Falliero enjoyed an unusually long run. Rossini left Milan for Naples on 29 December. Perhaps wary of the good but not overwhelming success of Bianca, he soon put some of its music to use in other operas.

After a three-year hiatus, the opera traveled to a number of Italian cities, initially earning enthusiastic receptions. It reached Lisbon in 1822, Vienna in 1825, and Barcelona in 1830. We can only suspect, however, that the opera continued to travel on the sheer attraction of its many popular pieces, since a comparison of the various libretti reveals that Bianca e Falliero suffered the humiliating destiny of many Rossini opere serie in their subsequent careers: cuts, heavy alterations, insertions of pieces by other composers, wholesale amputations. This particular form of artistic abuse reached its nadir at the 1831 La Scala revival: the Gazzetta di Milano reviewer lamented "the barbarous practice of grafting extraneous pieces onto an opera, which often preserves nothing of its own beyond the title". The spectators remained cold and were at times even disgusted by thi-

performance". The musical and dramatic structural equilibrium of Bianca could hardly stand the strain, and the opera had very few stagings after the 1830s.³ The more famous numbers remained fixtures of recital repertoire up through the 1860s, and Rossini wrote a series of vocal variants for an unidentified performance of the Bianca Cavatina and the Bianca / Falliero Duet.

Contemporary criticism of Bianca e Falliero revivals complained that many of the plot situations were "things too often seen" on an operatic stage. Opere serie of the period were in fact rife with forced marriages, foiled lovers, and tyrannical fathers, and from a purely structural viewpoint Bianca offered no novelities to the genre. Bianca e Falliero was an opera to be appreciated for its vocal and instrumental subtlety. In our program note to the modern

premiere of Bianca e Falliero, *Opera Rossini Opera Festival, 1986*; reprinted for the ROF revival in 1989) we closed with the augur: "Today, detached from the musical debates of the past, we can comfortably ignore considerations of whether or not the opera is sufficiently progressive or novel, and judge Rossini's music for its own quality. After more than a century and a half, Bianca e Falliero can finally enjoy the reception it has always deserved". The enthusiastic response and reviews the opera has since enjoyed for its staged and concert performances, and CD recordings, have shown that hope to have been fulfilled, and it is no small pleasure to see that Rossini's last opera for Milan has finally received a full, if belated, vindication.

Gabriele Dotto

¹ Ernestina Monti, Contributo ad uno studio sui 'libretti d'opera' in Lombardia e sulla censura teatrale in Milano nell'Ottocento, in "Archivio Storico Lombardo" (Milano, Società Storica Lombarda), LXV, n.s. IV, fasc. 3-4 (luglio-dicembre 1939), pp. 306-66.

² On 31 May 1817. Other operas written for La Scala were *La pietra del paragone* (1812),

Aureliano in Palmira (1813), and *Il Turco in Italia* (1814); Bianca e Falliero was the last opera Rossini wrote for the Milanese theatre.

³ The critical edition, based on the autograph full score housed in the Casa Ricordi archive at the Biblioteca Braidense of Milan, has restored Bianca e Falliero to its original 1819 form.

Ritratto di Carolina Bassi, prima interprete dell'opera nel ruolo di Falliero. Incisione di Bozza su disegno di Guido Rizzardini (Collezione Ragni, Napoli)



Guido Rizzardini dis.

G. Bozza inc.

Carolina Bassi

Bianca e Falliero, o dell' "atmosfera morale"

«Cara madre, sono felicemente giunto e Spero di passare un'ottima permanenza. Il libro della Mia nuova Opera è buono, e farò di tutto per applicarvi una musica degna di mé e de' bravi milanesi che mi colmano di atenzioni. mà il più dolce momento per me sarà quello di riabbracciare in breve coloro a cui e [leggi: è] amoroso figlio Rossini». Tra maiuscole e accenti in libertà, stragi alla romagnola di consonanti doppie ed altre licenze grammaticali, il 10 novembre 1819 l'«amoroso figlio» informava mamma del suo arrivo nella capitale lombardoveneta. Vi avrebbe lavorato alla sua quinta ed ultima scrittura per quella Scala che nel 1812 aveva salutato nella *Pietra del paragone* l'Astro nascente con un entusiasmo poi rinnovato, dopo i mediocri riscontri di *Aureliano in Palmira* (1813) e del *Turco in Italia* (1814), al Maestro della *Gazza ladra* (1817). Il «libro buono» della nuova opera era di Felice Romani, attivo in Milano come poeta di teatro e già avviato a una fama che culminerà negli anni Trenta, quando istituirà con Bellini uno tra i più celebrati sodalizi della storia del melodramma e legherà il suo nome ad alcuni tra i capolavori di Donizetti.

Per Rossini il letterato genovese aveva già approntato i libretti del *Aureliano* e del *Turco*: un dramma serio di non pochi pregi e un tipico capolavoro del senno di poi, non però due «prime» di successo. Questa volta Romani aveva lavorato a un sog-

getto sul quale inciamberà più di un biografo rossiniano. La topica trarrà origine dall'aver accolto acriticamente una superficiale affermazione cui Stendhal si lascia andare nel capitolo trentottesimo della *Vie de Rossini*, ove si legge che la trama di *Bianca e Falliero* o sia *Il Consiglio dei Tre* «c'est à peu près le sujet du comte de Carmagnola, tragédie de M. Manzoni». In realtà, sarebbe bastato dare un'occhiata alla tragedia manzoniana per avvedersi che, fatte salve una guerra dalla quale il protagonista torna vittorioso e l'accusa di tradimento di cui è fatto segno da parte del Consiglio dei Dieci, null'altro essa ha a che vedere col libretto che Romani aveva destinato a Rossini. E, a tagliar la testa al toro, sarebbe bastato semplicemente scorrere l'«Avvertimento» da Romani anteposto al suo melodramma, dove si legge a chiare note che «il soggetto è già conosciuto per una Tragedia del sig. Arnault».

La puntuale ricognizione storica condotta da Bruno Cagli ha altresì tassativamente escluso che *Il conte di Carmagnola* potesse financo essere capitato sott'occhi a Romani: detto per inciso, un acceso classicista che sul teatro manzoniano non mancherà di pronunciarsi in termini tutt'altro che benevoli. *Blanche et Montcassin ou Les Vénitiens*, tragedia in cinque atti di Antoine-Vincent Arnault (1766-1834) autore di una dozzina di drammi di tendenza classicheggiante e di una produzione letteraria che sfiorò Leopardi (il qua-

le sotto il titolo di *Imitazione* tradusse una sua delicata lirica, *La feuille*, che chi scrive ricorda di avere mandato a memoria in quinta elementare) è dunque la fonte utilizzata da Romani per uno dei suoi libretti di livello medio e di contenuto pseudostorico. La congiura scoperta nel 1618 e attribuita al marchese di Bedmar ambasciatore di Filippo III di Spagna presso Venezia e l'inasprimento delle misure con le quali la Repubblica «puniva con la pena di morte qualsivoglia nobile veneziano che avesse avuto corrispondenza con gli Ambasciatori o Ministri delle estere Potenze» diviene pretesto per una tra le prime navigazioni operistiche politicamente corrette nelle lagune di una Serenissima che, morta a Campofornido per mano franco-austriaca (non a caso la tragedia di Arnault appare nel 1798) e sepolta al congresso di Vienna, drammaturghi e librettisti faranno a gara nel rappresentare come cloaca dei tenebrosi orrori di un assolutismo oligarchico d'altri tempi.

Un vero *tópos*, quello che, a partire dalla *Bianca e Falliero* attraverso *Il bravo* di Rossi e Mercadante, i *Due Foscari* di Piave e Verdi giù giù (e tacendo d'altri) fino alla *Gioconda* di Tobia Gorrio (*alias* Arrigo Boito) e Ponchielli, percorrerà l'Ottocento melodrammatico anticipando le imprese di James Bond negl'inferni del Kgb e della Cia: col supporto di un teatro di parola nel quale accanto a Byron, Hugo, Arnault, Anicet-Bourgeois e altri più o meno illustri, trova, almeno in questo, posto legittimo anche il Manzoni del *Conte di Carmagnola*. Sostituito con un più plausibile Falliero l'improbabile Montcassin dell'originale francese e «obbligato [...] a dare un lieto fine allo spettacolo e a servire alle leggi del teatro musicale, ben diverse da quelle del teatro tragico», Romani si mantenne relativamente vicino alla



VIOLANTE CAMPORESI

Romana e Callista cantante, che dopo aver formata le delizie dei Reffetti Inglesi, nella notte scorsa di Nubos e nella scuraffuna voce melo gli oroscchi, e forma l'ammirazione di che appropria i lampi all'armonia del canto

Ritratto di Violante Camporesi, prima interprete dell'opera nel ruolo di Bianca. Incisione di Sasso (Collezione Ragni, Napoli)

fonte utilizzata tranne che per le scene conclusive. Anche prescindendo dall'obbligo di un lieto fine da melodramma, sarebbe stato comunque inconcepibile proporre al pubblico scaligero (e non solo a quello) il macabro *coup de théâtre* di quel protagonista che presenzia al proprio processo immobile e col volto celato da un velo nero, rimosso il quale, appare morto strangolato: un processo a papa Formoso in piena regola, trasposto da Arnault nel XVII secolo.

La compagnia di canto predisposta dall'impresa scaligera annoverava virtuosi di provata esperienza rossiniana come Violante Camporesi (Bianca), Claudio Bonoldi, ora Contareno, già primo Giocondo nella *Pietra del paragone* e Carolina Bassi la quale, nelle vesti del protagonista maschile rinverdiva il ruolo del *travesti* rossiniano: quello stesso che,

fermo restando il predominio tenorile delle opere per Napoli (dove i "musicisti" erano stati praticamente banditi fin dal periodo napoleonico-murattiano), si era ristretto alle committenze fuori piazza, ma che proprio in quello stesso anno era rispuntato alla grande con *La donna del lago* e, proseguendo con *Bianca e Falliero* e *Maometto II*, avrebbe splendidamente concluso il suo ciclo vitale con *Semiramide*. Capellio era Giuseppe Fioravanti, ramo canoro di una celebre dinastia musicale e destinato a fortunata carriera come buffo. L'esito della prima, il 26 dicembre 1819, non sarà dei migliori. Nella Milano di Manzoni e Cattaneo, aperta a venti culturali provenienti dalla Vienna di Beethoven non meno che dalla Parigi di Spontini e dell'imminente Berlioz e nel pieno della virulenta polemica classico-romantica, un baco inesorabile rodeva già dall'interno il rutilante frutto di un rossinismo, del quale anche la critica gazzettiera non si peritava di individuare e deprecare le presunte antinomie. Rimosso il fogliame delle piaggerie di circostanza rivolte al «bell'ingegno che sembra destinato a segnare una nuova epoca nei fasti della musica italiana» (*La Gazzetta di Milano*, 29 dicembre), il velen dell'argomento non stava tanto nel rilevare in quella musica pecche opinabili quali la «penuria di pensieri immaginosi e di melodie originali» o la «macchia di riprodurre in ogni spartito quei pensieri medesimi di cui erasi preventivamente giovato»; bensì nel denunciarvi l'«abuso dei frastagli di canto, che esclude la vera espressione dell'affetto» e la «frequente applicazione di motivi che hanno un carattere buffo. I personaggi», segue l'articolista, «sono agitati da forti passioni e non ristanno dai gorgheggi, dalle volate, dai vocalizzamenti! oltrecché non è questo il genere di canto proprio a dipingere e a desta-

ALLA IMPAREGGIABILE LISMIA CANTANTE
 An. Sig. 1819
CAROLINA BASSI
 PRIMO SOPRANO ASSOLUTO
 AL TEATRO DA S. AGOSTINO
 IN SCENATESSA
 DELLA FESTA TEATRALE
 PROPRIETÀ AL SUO BANDO MENTRE.
Epigramma.
 Sei Donna? No, che la viril baldanza
 In te sol veggio lampeggiar nel viso;
 Sei Diva? No, che fra i mortali hai stanza
 Degna di seggio nel beato Eliso;
 Sei Musa? No, che il tuo valor l'avanza
 Se fai col labbro il cuor più rio conquiso;
 Chi sei dunque? Ah! sei Spirto in uman velo
 Sceso a mostrar come si canta in cielo.
 Del Prof. G. M. C.
 GENOVA. — STAMPERIA FASCIO.

Sonetto in lode di Carolina Bassi, prima interprete dell'opera nel ruolo di Falliero (Collezione Cavallari, Milano)

re gli affetti».

Siamo scesi, come ognuno vede, nel cuore della sfortunata critica che velerà di nemi sempre più fitti l'Astro maggiore, paradossalmente proprio negli anni in cui Arthur Schopenhauer, il pensatore cui l'arte rossiniana maggiormente è debitrice, di quest'arte si farà mallevadore potente con argomenti che le accuse sopra riportate radicalmente vanificano. Come dovrebbe ormai essere arcinoto ai frequentatori di casa Rossini, nella conversazione del 1836 con Antonio Zanolini lo stesso Maestro si compiacque di delineare con esemplare lucidità espositiva la sua poetica musicale che si incentra nella mirabile definizione di arte "ideale" e non "imitativa": «l'atmosfera morale che riempie il luogo in cui i personaggi del dramma rappresentano l'azione» poiché «mentre le parole e gli atti esprimono le più minute e le più concrete particolarità degli affetti, la musica si propone un fine più elevato, più ampio, più astratto». Siamo, come si vede,

al polo opposto (ma, come si vedrà, non contrario, men che mai incompatibile) a quella mimesi espressiva operante per via realistica e immediata che da oltre due secoli si era scavata una profonda galleria nelle viscere dell'opera in musica tra la soddisfazione di teorici e riformatori e che ormai premeva nel cono del cratere dal quale sarebbero sgorgati l'"amore violento" di Donizetti, la "parola scenica" di Verdi, la plastica gestualità del *grand opéra*, l'emozionale affabulazione dell'opera tedesca prewagneriana.

A fronte di tutto ciò il Rossini di *Bianca e Falliero* opponeva il conforto di un bello ideale che, calato in un recipiente teatrale di sentore già belliniano-donizettiano, doveva suonare più che mai assoluto e quasi provocatorio ad ascoltatori, quali i milanesi, più dei napoletani predisposti ad istanze estetiche di tipo "moderno". Onde la taccia di edonistico, astratto formalismo belcantistico che l'opera si porterà appresso nei giudizi critici successivi al suo breve cammino sulle scene del tempo. Ma a ben vedere la sua drammaturgia musicale non si differenzia affatto nella sostanza da quella dei capolavori napoletani, in modo particolare da quella *Donna del lago* che immediatamente la precede e cui sembra geneticamente legata per più di un tratto morfologico, confermato da scambi di doni del valore dell'Aria finale, che Bianca eredita da Elena, e del Quartetto «Cielo il mio labbro ispira», passato dall'opera milanese a quella napoletana nella sua prima esecuzione parigina del 1825 al Théâtre Italien. La stessa sinfonia di tipo composito, ove al magnifico motivo dell'«Allegro vivace» iniziale (passato poi all'ouverture del *Siège*) seguono sezioni contrastanti per tempo e carattere e provenienti da *Ricciardo e Zoraide* e da *Ermione*, nella sua emancipazione dal tradizionale modulo sona-

tistico s'informa allo stesso spirito sperimentatore che da *Armida* in poi aveva guidato e guiderà la mano del compositore nel risolvere in modo non convenzionale il problema squisitamente formale del proemio orchestrale all'opera. Del pari, nella sua articolazione e ricchezza di particolari, l'Introduzione che segue denota una complessità e rifinitezza di scrittura anche superiori a quelle della *Donna del lago*, dove è vincente lo *Schwung* dell'incanto lirico a presa rapida. Mentre diversa è la "tinta" pervasiva del *Consiglio dei Tre*: d'una solennità seria e *bien faite* che ritroviamo in tutte le scene d'assieme e che culminerà in quel Finale primo la cui climax drammatica è costituita dallo scandalo di una festa nuziale turbata dall'irruzione risentita («Importuno! In qual momento / si presenta e mi sorprende!») dell'Edgardo della situazione, *alias* Falliero, e dallo sconcerto che ne segue. Rossini vi costruisce un inedito, stupendo concertato disseminato di suggestioni e persino di procedimenti compositivi che Donizetti – ovviamente, da par suo – non potrà disattendere.

Né questa è la sola pagina tale da giustificare quel «non fui un gambaro!!!», pronunciato a chiare note dal Maestro in una lettera a Tito Ricordi del 1868. In un'opera giudicata affrettatamente come stereotipica e di buona *routine*, non potrà non sorprendere la varietà di modulazioni drammatiche che caratterizza il Recitativo e Duetto Bianca-Falliero «Divisi noi!» – «Sappi che un dio crudele» (I, 10), varietà realizzata attraverso un ricco repertorio di microstrutture strumentali e vocali. A tal proposito, si consideri, nell'inizio dell'«Andante» centrale, la finissima differenziazione del canto di Falliero, impennato in aspri intervalli di ottava e di settima minore, da quello di Bianca, spezzato nei singulti dolorosi di una linea discen-

SINFONIA
 Nell' Opera Bianca e Falliero
 Del celebre M.
Rossini
 Ridotta per Cembalo solo
 DA
 Bartolomeo Grassi

Proprietà dell'Editore
 N° 747.

Classe II^a Fascicolo 3^o della VIII^a di Musica moderna

Deposita alle C. R. U. B. I.
 Prezzo Lit. 4. 50.

MILANO

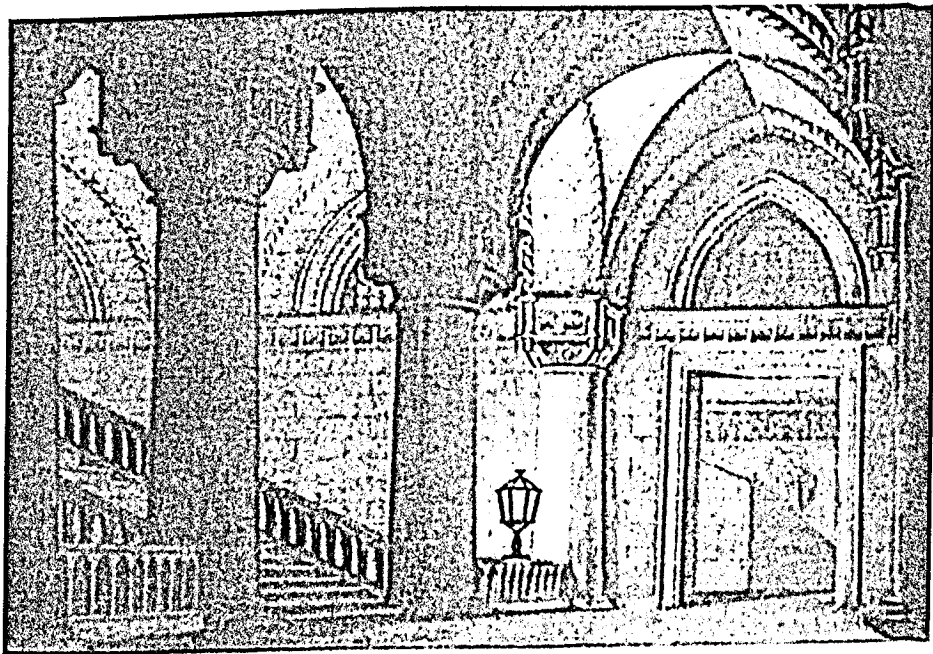
Presso GIO. RICORDI Negoziante di Musica, Editore del C. R. Conservatorio, e Proprietario della Musica del R. Teatro alla Scala, alle Vene Stamperie, Archivio di Spartiti e Magazzino di Cembali di Verona e Monaco, dirimpetto al n. 411. R. T. 100

Bianca e Falliero: frontespizio della Sinfonia nella riduzione di Bartolomeo Grassi stampata da Ricordi (Collezione Ragni, Napoli)

dente, ad esprimere efficacemente due diversi stati d'animo; il tutto sopra un febbrile accompagnamento a ritmi e accentuazioni composti. Ma la sorpresa più grande la riserva la cabaletta, che attacca inopinatamente in un drammaticissimo La minore («Ah dopo cotanto / penar per trovarsi») concluso con l'illusorio conforto schubertiano del ritorno al modo maggiore d'impianto. Nella sua singolarità per non dire unicità, un vero colpo di scena, o, per dirla con Verdi, un "effetto" raro a trovarsi persino nel più acceso melodramma romantico, ove la cabaletta è di regola catartica liberazione, non desolato ripiegamento. Siamo al livello subliminare dell' "atmosfera morale" della poetica rossiniana: quello che lampeggia nei momenti culminanti del dramma, ad avvertire l'ascoltatore che anche la "musica ideale" ha i suoi inferi, del pari

governati da Ermes, il dio enigmatico dalle molte verità.

«Troppo dolce comincia la scena, / in amaro potria terminar» cantano Zerlina e Masetto invitati alla festa di Don Giovanni. E che il duetto sopra descritto – nonché la severa aria di Contareno che lo precede, siano introdotti dall'idillica sortita di Bianca e del suo coro di seguaci, è tratto significativo di una strategia drammaturgica cui il Rossini giunto al culmine della propria maturità spirituale ed artistica appare sempre più sensibile e che relega tra i ferri vecchi della critica l'idea della sua pacifica accettazione di un'opera a pezzi chiusi non d'altro governata che da rapporti interni di strutture e dinamiche puramente musicali. La zuccherosa Arcadia di quei versi posti da Romani sulle labbra di Bianca e delle ancelle in un luogo «tutto adorno di vasi di fiori» dai quali «ne van raccogliendo or da questo, or da quello», quadretto di genere che per tutto il secolo imperverserà in chissà quante altre cavatine femminili con coro, in mano a Rossini, dei com-



«Atrio nel palazzo di Contareno»: bozzetto di Alessandro Sanquirico per la prima rappresentazione dell'opera. Incisione colorata (Collezione Ragni, Napoli)

positori d'ogni tempo il meno mellifluido, diviene pretesto per una moderna scena di carattere, ove l'umbratile innocenza della fanciulla e la tenera intimità dell'ambientazione vengono rappresentati non in tinte generiche, come avrebbe fatto assai bene qualsiasi altro operista del tempo, ma con quella peculiare finezza di accenti e di particolari che ritroviamo in *Desdemona*, *Angelina*, *Elena*, *Anna*, *Anai*, *Mathilde*. Un'atmosfera morale" da manuale rossiniano, arricchita nel recitativo iniziale e nelle introduzioni orchestrali dalla stessa prodigalità di sopraffini materiali musicali riscontrabili nelle grandi opere coeve. L'incanto di questa pagina in parte si riverbererà nel *Viaggio a Reims-Le Comte Ory*, dove riascolteremo l'introduzione orchestrale all'aria di Bianca «Della rosa il bel vermiglio», rifluita in altra tonalità e con vari ritoc-

chi nel duetto di Corinna-Cavaliere Belfiore «Nel suo divin sembiante» (scena 15), divenuto poi duetto di Adèle-Ory «Ah! Quel respect, Madame» (II-3). Potremmo aggiungere che a una siffatta affettuosa "atmosfera morale", calata in altri contesti drammatici ed espressa in altre note, non sarà insensibile il Bellini della *Sonnambula* e neppure il Verdi dell'introduzione a *Luisa Miller*. La partitura di *Bianca e Falliero* comprende diverse scene trattate col recitativo semplice (altrimenti detto "recitativo secco", ossia sostenuto dal solo basso continuo e dovuto qui, come in altri casi, alla mano di un anonimo collaboratore); e il pregiudizio critico che vede nella presenza di tale tecnica compositiva nell'opera seria di quegli anni un indice di arretratezza o di trascuraggine, ha pesantemente contribuito al giudizio riduttivo per lo più riservato a un melodramma che in realtà si configura come un momento di ricapitolazione e di assestamento di quelle intuizioni drammaturgiche che abbiamo visto accalcarsi nella

sperimentazione ardente e tumultuosa delle creazioni napoletane. Come, *mutatis mutandis*, avverrà per *Semiramide* rispetto a *Maometto II*, così all'emozionale percorso sghebo e segmentato di *Ermione* e della *Donna del lago*, succede qui (complice il classicista Romani) un armonioso equilibrio che equipara i due atti in una meditata dinamica scenica culminante, rispettivamente, nel Finale primo e nel Quartetto del secondo atto. Se poi si considera nella sua globalità la climax drammatica dell'opera, converrà riconoscere che essa, nello spirito di una melodrammaturgia decisamente moderna, aumenta gradatamente d'intensità toccando il vertice assoluto nel secondo atto attraverso episodi quali il possente Duetto di Bianca e Contareno, il Coro, Scena, Cavatina e Aria di Falliero e il già menzionato Quartetto, al quale l'opera deve la sua memoria storica.

Affatto giustificata è la fama di cui appare circondata presso i contemporanei questa pagina (ancora nel 1865 se ne ricorderà Pacini nella prima edizione delle sue *Memorie artistiche*) che itinerò in territori non solo rossiniani, come la già ricordata *Donna del lago* e l'*Elisabetta*, ma altresì d'altri, tra cui lo stesso Pacini e Zingarelli. Si tratta in realtà di un grandioso, articolato organismo solistico e corale, aperto da uno tra i più struggenti “Andantini” di dolorosa contemplazione concepiti da Rossini nella prediletta forma del falso canone e frammezzato da un “solo” di Bianca in un La minore di concitata angoscia, dove al fremente disegno in semicrome dei violini (che tanta traccia lascerà nella retorica drammaticistica del melodramma avvenire: si pensi solo al Bellini di *Norma*) si contrappone una linea vocale singolarmente frantumata in brevi, affannosi incisi che gradatamente si sciolgono in lunghe, dolenti perorazioni. Null'al-

tro, a ben vedere, che quella «parola declamata, giusta, vera» da Verdi individuata e tanto decantata in diversi luoghi rossiniani. “Parola”, crediamo, insuperata persino nelle prossime e ben più celebri scene di disperazione femminile, la grande aria finale di Anaï nel *Moïse* e quella di Mathilde nel terz'atto del *Tell*; “parola” che ritroviamo negli stupendi recitativi accompagnati che introducono quasi tutti i numeri dell'opera e che si qualificano tra i migliori mai composti dal Maestro. Concluso da una elaborata, rapinosa stretta, nell'economia drammatica dell'atto il Quartetto riveste infine la funzione effettiva di Finale secondo e la sua immensa tensione si scarica nell'Aria di Bianca, ripresa, come già s'è detto, dalla *Donna del lago*, ma (come quasi sempre era avvenuto in casi analoghi) interamente ripensata mediante sensibili mutamenti nel canto e nell'orchestra.

Ancora una volta l'arte di Rossini si rivelava nel suo duplice aspetto di esplorazione attenta delle potenzialità della parola intonata e delle ragioni del dramma, e di trascendenza nelle sfere del bello ideale: e nella compresenza organica di tali elementi consiste l'unicità e il mistero di una drammaturgia che non avrà seguito nei casi del melodramma moderno. Della dialettica di queste due anime diverse ma non antitetiche né tampoco conflittuali, anime che l'artista maturo andava sempre più configurando come peculiari alla propria creatività, vive anche l'ultimo dono di Rossini a un pubblico che non lo seppe apprezzare, «per la qual cosa» scriverà ancora il buon Pacini «ebbe a soffrire, qual gran genio, non pochi dispiaceri». Dono disatteso dai contemporanei ma, come si è cercato di spiegare, non dai posteri.

Giovanni Carli Ballola

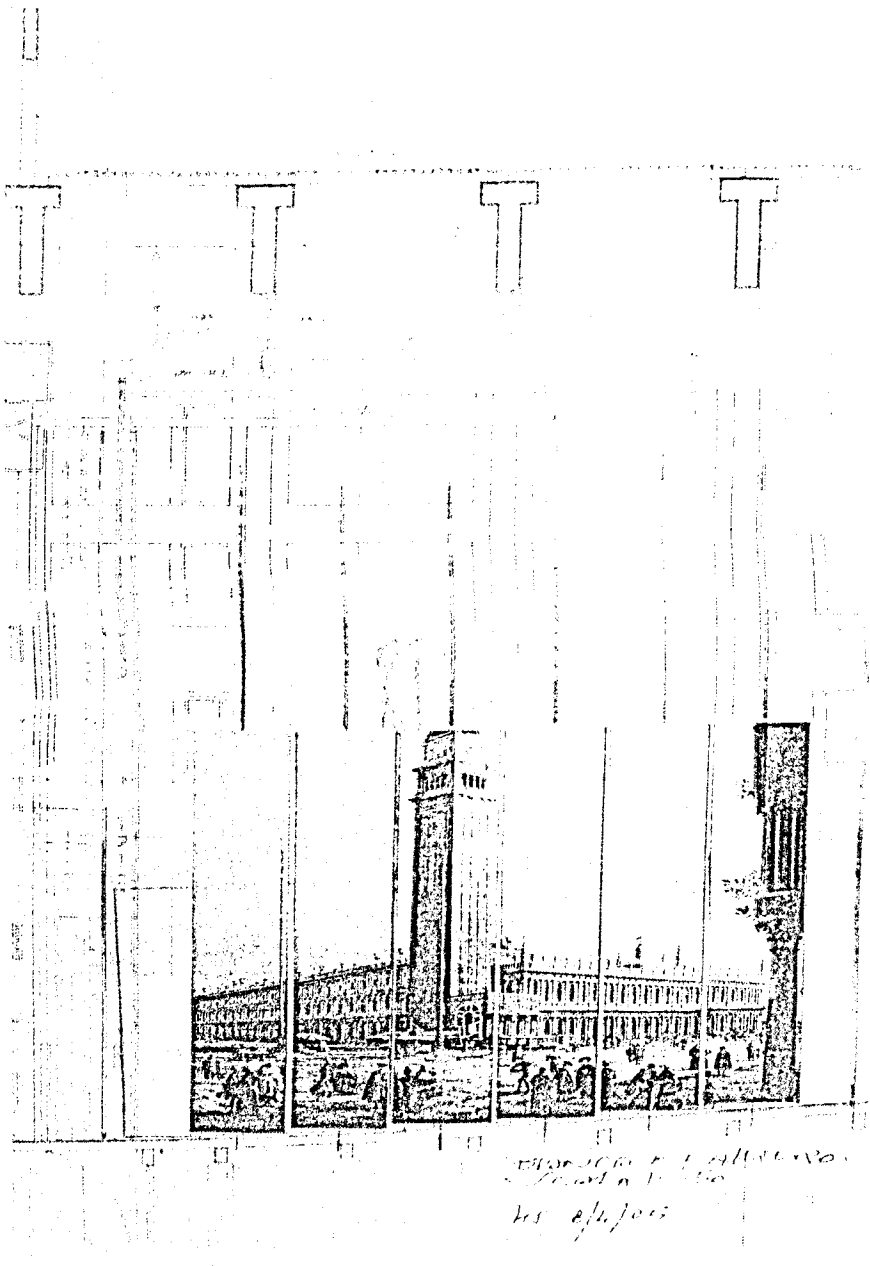
Bianca e Falliero, **or about "moral atmosphere"**

"Dear Mother, I have arrived here safely and I hope to have a good stay. The libretto of my new opera is good, and I shall do all in my power to set it to music worthy of me and the good Milanese who are as kind as possible to me, but the sweetest moment for me will be when I can soon hold in my arms again she whose loving son I am, Rossini". With a flurry of misplaced capital letters and accents, and a typically Romagnolo abuse of double consonants and other grammatical infelicities, on the 10th of November 1819 the "loving son" informed mummy of his arrival in the capital city of Lombardy-Veneto. Here he would work on his fifth and last contract for La Scala, the theatre that had greeted him as the rising star in 1812 with La pietra del paragone, this enthusiasm having waned rather with the mediocre success of Aureliano in Palmira (1813) and Il Turco in Italia (1814), and finally recognized him as a Master with La gazza ladra in 1817. The "good libretto" of the new opera was by Felice Romani, active in Milan as a theatre poet and already launched into a fame that would culminate in the eighteen-thirties, when he would form, together with Bellini, one of the most famous partnerships in the history of opera and would also join his name with Donizetti's in several masterpieces.

For Rossini the Genoese writer had already prepared the libretti of Aureliano and Il Turco: the one a drama serio of no little merit and the

other a masterpiece of the kind typically recognized as such only by posterity, not however two immediately successful works. This time Romani had worked on a subject that would cause several Rossini biographers to slip up. The blunder would arise from the uncritical acceptance of a superficial assertion thrown out by Stendhal in Chapter 38 of his Life of Rossini, where we read that the plot of Bianca e Falliero o sia Il Consiglio dei Tre "c'est à peu près le sujet du comte de Carmagnola, tragédie de M. Manzoni" (more or less the subject of M. Manzoni's tragedy Bianca e Falliero o sia Il Consiglio dei Tre). In actual fact, a casual glance at Manzoni's play would have sufficed to show that, apart from a war from which the protagonist returns victorious and the accusation of treason hurled at him by the Council of Ten, it has nothing to do with the libretto that Romani prepared for Rossini. And, to make matters short, it would have been enough simply to read Romani's preface to the libretto, where he plainly declares that "the subject is taken from the familiar tragedy by Sig. Arnault".

Bruno Cagli's meticulous historical reconstruction has similarly rigorously excluded any possibility that Romani could have even read Il conte di Carmagnola: incidentally, Romani was an enthusiastic classicist who would take the opportunity to write scathingly about Manzoni's theatrical works. Blanche et Mont-



Hans Schavernoeh: studio preparatorio di scenografia. Pesaro, 2005

cassin ou Les Vénitiens, a tragedy in five acts by Antoine-Vincent Arnault (1766-1834), the author of a dozen plays of a classical tendency and whose literary production has connections with Leopardi (who, under the title of *Imitazione*, translated one of his delicate poems, *La feuille*, which the writer remembers having learned in elementary school), is, therefore, the source used by Romani for this libretto, of average merit and pseudo-historical in content. The conspiracy discovered in 1618 and attributed to the Marquis of Bedmar, ambassador of Philip III of Spain to Venice, and the tightening of the measures with which the Republic “punished with sentence of death whatsoever Venetian nobleman who entered into relations with the ambassadors or ministers of foreign powers” serves as pretext for one of the first politically correct operatic navigations through the lagoons of a Venice that, once it had been killed at Campofornido by the French and the Austrians (it is no coincidence that Arnault’s play appeared in 1798) and buried at the Congress of Vienna, playwrights and librettists rushed to represent as a sewer of the dark horrors of an old-world oligarchic absolutism.

This would constitute an authentic *tópos* (stock rhetorical theme) which, starting with *Bianca e Falliero* and continuing through Rossi and Mercadante’s *Il bravo* and *Piave* and Verdi’s *I due Foscari* (not to mention others) would sink down to the *La Gioconda* of Tobia Gorrio (alias Arrigo Boito) and Ponchielli, running through the operatic nineteenth century in a way that anticipates the exploits of James Bond in the hell-holes of the KGB and the CIA: with the support of legitimate stage plays by such as Byron, Hugo, Arnault, Anicet-Bourgeois and other more or less illustrious writers, beside whom, at least in this respect, even the Man-

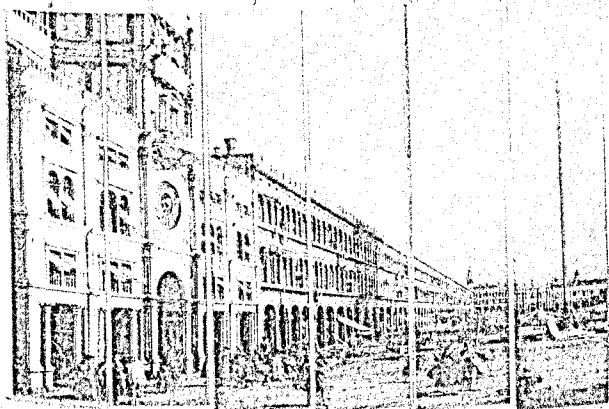
zoni of *Il conte di Carmagnola* can claim a place. Once Romani had replaced the improbably named *Montcassin* with the more plausible *Falliero*, and though “obliged [...] to supply a happy ending to the performance in obedience to the laws of the musical theatre, very different from those governing the tragic stage”, he remained relatively faithful to his source except in the final scenes. Even apart from the obligation of a happy ending to the story, it would have been unthinkable to offer the audience at *La Scala* (and not only that theatre) the macabre coup de théâtre of a leading character who sits through his own trial motionless and with a black veil thrown over his head, which, when removed, reveals that he has already been strangled to death: a fully fledged trial of Pope Formoso, transposed by Arnault to the seventeenth century.

The singers gathered by the management of *La Scala* featured experienced Rossini singers such as Violante Camporesi (*Bianca*), Claudio Bonoldi (*Contareno*), who had created *Giocondo* in *La pietra del paragone*, and Carolina Bassi, who, in the role of the male lead, gave new life to Rossini’s conception of the travesti role: because of the dominant importance of tenors in Naples (whence the “musici” had practically been banished since the beginning of the Napoleon-Murat period), this type of vocal writing had been restricted to the operas Rossini had composed for other cities, but in this very same year it had blossomed with renewed vigour in *La donna del lago* and, continuing with *Bianca e Falliero* and *Maometto II*, would splendidly conclude its life cycle with *Semiramide*. *Capellio* was sung by Giuseppe Fioravanti, a singing member of a distinguished musical dynasty, destined to achieve a great career as a buffo. The first night of 26 December 1819 would not be an

unmitigated triumph. In the Milan of Manzoni's and Cattaneo's time, open to the cultural breezes blowing from the Vienna of Beethoven no less than the Paris of Spontini and the soon-to-appear Berlioz, and in the midst of a violent debate between Classical and Romantic, an inexorable worm was already gnawing at the inside of the glowing fruit of Rossinism, a style of which even the critics of the daily papers did not hesitate to point out and deprecate the contradictions. Once we have peeled away the usual superficial flattery praising "the fine talent that seems destined to mark a new epoch in the glories of Italian music" (*La Gazzetta di Milano*, December 29), the poison of criticism lies not so much in pointing out dubious errors such as "the penury of imaginative thought and of original melody" or the "fault of reproducing in every score the very same thoughts that he had made use of before", but rather in denigrating "excessive ornamentation in the vocal parts, which excludes the expression of true feeling" and the "frequent employment of tunes that in their character rather suggest comic opera. The characters", the writer goes on to say, "are in the grip of strong passions and they cannot leave off their warblings, their runs and their twitterings! Besides, this is not the style of singing that can properly depict or stimulate feel-

ing". As we can all see, here we have already descended into the heart of the critical disfavour that would shroud our great star in ever thicker clouds, paradoxically at the very time when Arthur Schopenhauer, the thinker to whom Rossini's art owes most, would go bail for this art with powerful arguments that the accusations quoted above would radically frustrate. As ought by now to be very well known to visitors to Rossini's house, in his conversations of 1836 with

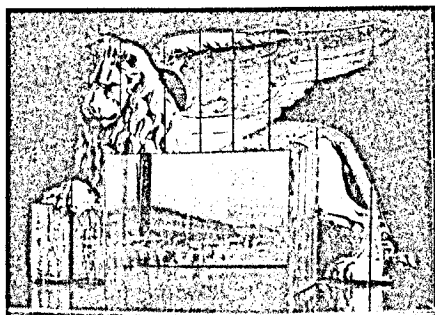
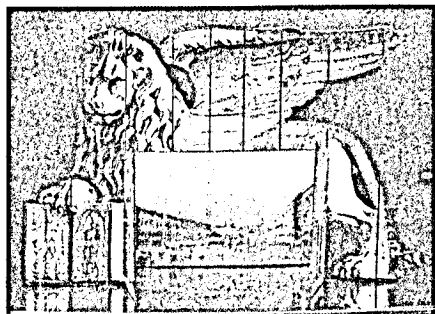
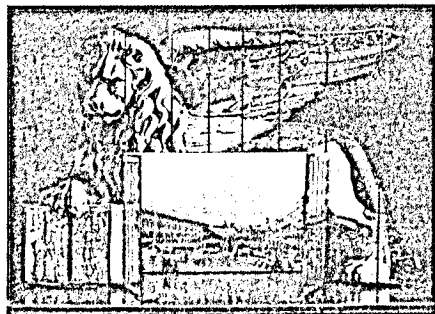
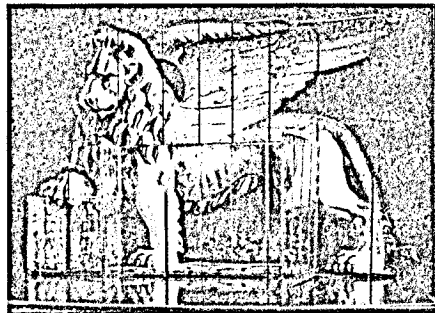
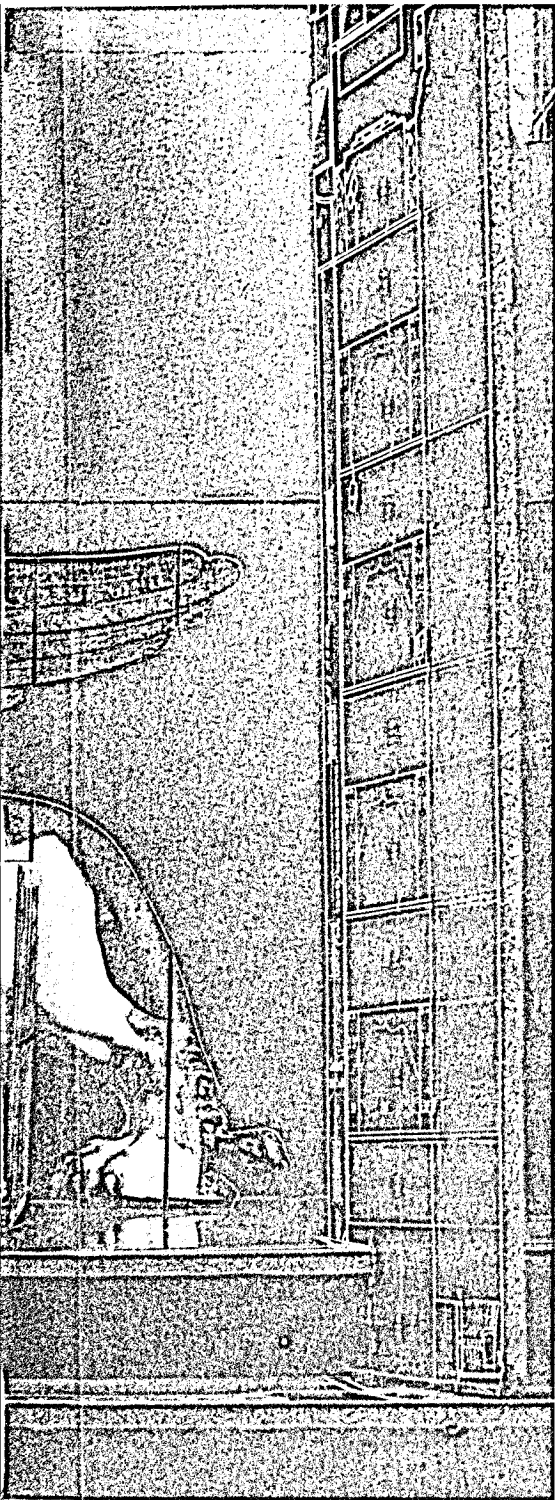
Antonio Zanolini the Maestro himself was pleased to outline with exemplary clarity of explanation his theory of musical poetics, which hangs on his admirable definition of art as "ideal" and not "imitative": "the moral atmosphere filling the place in which the characters in the drama carry out the action" since "whilst the words and the actions express the most minute and the most concrete details of the feelings, the music has much higher aims, broader and more abstract". As can be seen, here we are at a different pole (though, as will be seen, not a contrary nor, even less, an incompatible one) from the expressive mimicry operating through realistic and immediate channels that for two centuries had been burrowing its way deeply through the bowels of opera, to the satisfaction of theorists and reformers and that by now was about to burst through the volcanic crater from which would flow Donizetti's "violent love", Verdi's "parola scenica" (words effectively set to expressive music), the plastic gestuality of grand opéra, and the emotional plots of pre-Wagnerian German opera. In the face of all this the Rossini of Bianca e Falliero offered instead the comfort of an ideal beauty which, poured into a theatrical container already suggesting Bellini and Donizetti, must have seemed even more absolute and provocative to its audience, for the Milanese were more open than the Neapolitans to aesthetic statements of the "modern" type. This explains the accusations of hedonistic, abstract bel canto formalism levelled at the opera by the critics in its short subsequent career on the stages of the day. But on thinking it over its musical dramaturgy is no different from that of the Neapolitan masterpieces, especially that of *La donna del lago*, which immediately preceded it and to which it appears genetically connected by



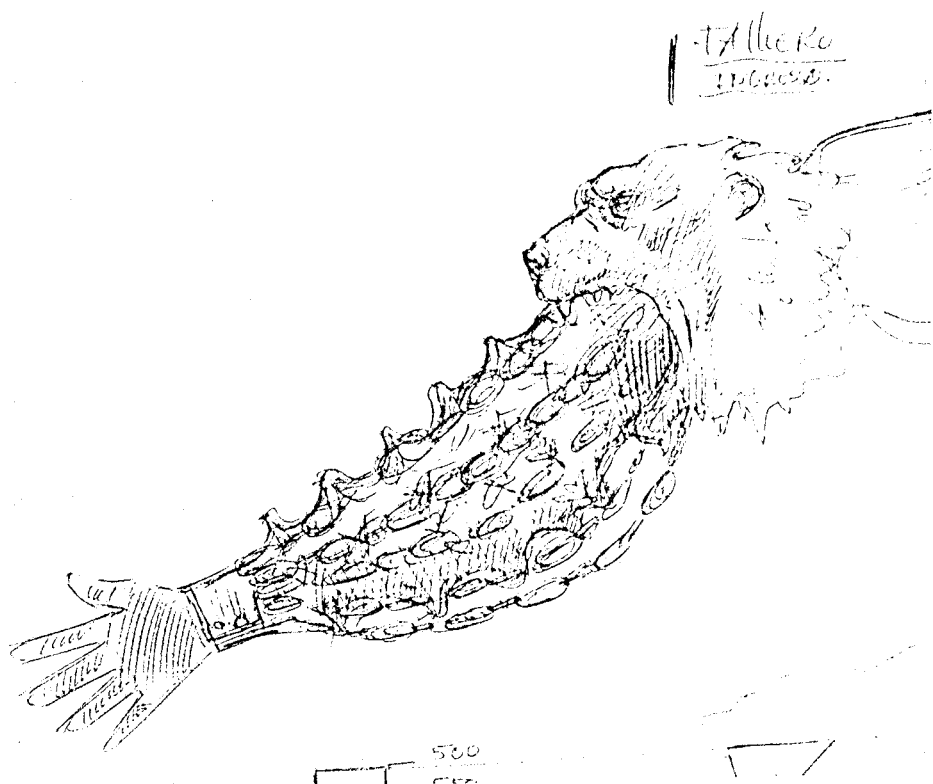
*Disegno preparatorio
per la scena
18. 8/1. 05*

Hans Schavernoch: studio preparatorio
di scenografia. Pesaro, 2005





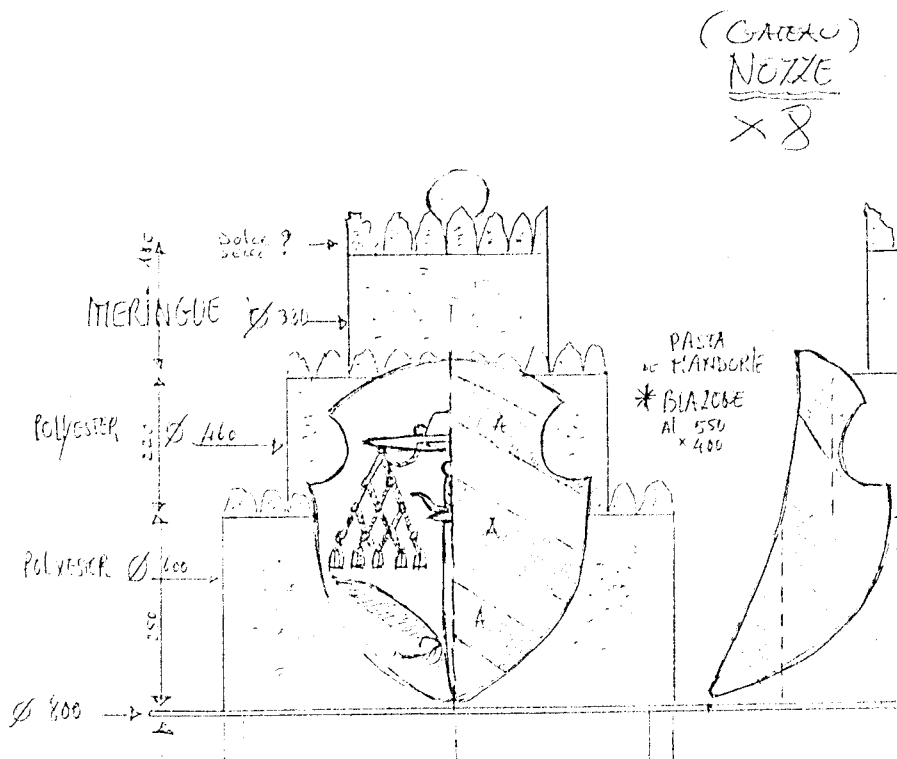
Hans Schavernoeh: modello di scena. Pesaro, 2005



Hans Schavernoch: studi preparatori di scenografia. Pesaro, 2005

more than one morphological trait, confirmed by the transfer from one opera to another of such notable pieces as the Final aria, which Bianca inherits from Elena, and the Quartet "Cielo il mio labbro ispira", which passed from the Milan opera to the Neapolitan opera when *La donna del lago* was first produced in Paris at the Théâtre Italien in 1825. The very Overture, of composite type, in which the magnificent tune of the opening Allegro vivace (later incorporated into the Overture to *Le siège*) is followed by sections in contrasting tempi borrowed from Ricciardo e Zoraide and Ermione, in its emancipation from the traditional sonata form, follows along the same experimental lines that, from *Armida* on, had guided and would guide the composer's pen in resolv-

ing in a far from conventional manner the essentially formal problem of the orchestral prelude to the opera. In the same way, in its shaping and in its richness of detail, the Introduzione (opening number) that ensues marks a complexity and refinement in writing that surpasses even those in *La donna del lago*, in which the immediately appealing Schwung of lyrical ecstasy wins the day. Different, on the other hand, is the pervasive "tint" of the Council of Three, of a serious and well constructed solemnity that we will find in all the ensemble scenes and that comes to a head in the first act Finale, whose dramatic climax consists of the scandal of a marriage feast disturbed by the angry interruption ("Importuno! In qual momento / si presenta e mi sorprende!" – "Intruder! What a time you have chosen / to come in and surprise me!") of the Edgardo of the case, alias Fal-



liero, and by the ensuing consternation. Rossini makes of all this a stupendous and unprecedented ensemble full of atmosphere and even of compositional procedures that Donizetti—obviously, in his own way—would not neglect to study.

Nor is this the only number remarkable enough to justify the expression "I was no shrimp!" ("non fui un gambaro!") included by the Maestro in a letter of 1868 to Tito Ricordi. In an opera hastily judged as a stereotype and a good routine composition, we cannot but be amazed by the variety of dramatic shadings that characterizes the Recitative and Duet of Bianca and Falliero, "Divisi noi!"—"Sappi che un Dio crudele" (Act I, scene 10), a variety achieved through a rich repertory of instrumental and vocal microstructures. A propos of this, just consider, at the beginning of the central Andante, the highly refined differentiation between the

vocal line of Falliero, launched into harsh intervals of octaves and minor sevenths, and that of Bianca, broken up into the melancholy sobbings of a descending line, in order to efficiently express two different states of mind; all resting on a feverish accompaniment of multiple rhythms and accents. But the greatest surprise is reserved for the cabaletta, which unexpectedly begins in a highly dramatic A minor ("Ah dopo cotanto / penar per trovarsi") only to end in the illusory Schubertian comfort of a return to the major mode. In its singularity not to say uniqueness, this is a real coup de théâtre, or, to use Verdi's phrase, an "effect" which one finds rarely even in the wildest Romantic operas, where the cabaletta usually constitutes cathartic liberation and not desolate withdrawal. We are at the subliminal level of the "moral atmosphere" of Rossini's poetics: the one

shining through at the climax of the drama, to let the listener know that even "ideal music" has its infernal gods, also governed by Hermes, the enigmatic god of many truths.

"Troppo dolce comincia la scena, / in amaro potria terminar" ("Things have begun too well, surely they could end in bitterness"), as Zerlina and Masetto sing when they are invited to Don Giovanni's party. And the fact that the duet described above, not to mention Contareno's severe aria that precedes it, are introduced by Bianca's idyllic entrance aria and by the chorus of her retainers, is a significant feature of a dramaturgic strategy to which Rossini, having reached the high point of his own spiritual and artistic maturity, seems ever more sensitive and which relegates to the dust heap of critical platitudes the idea that he might have uncritically accepted an opera consisting of separate numbers with no other governing principle than the internal balance of purely musical structures and dynamics. The sugary Arcadian style of the verses given by Romani to Bianca and her serving maidens in a setting "all adorned with vases of flowers" which they "go gathering, first here then there", a type of conventional stage picture that would abound in who knows how many other cavatinas for female voice and chorus for the rest of the century, in the hands of Rossini, the least mellifluous of all composers, becomes a pretext for a characterful modern scene, where the reserved innocence of the girl and the tender intimacy of the setting are painted not in generalized tints, which practically any other opera composer of the period could have achieved quite well, but with that particular refinement of accent and detail that we also find in Desdemona, Angelina, Elena, Anna, Anai, or Mathilde. A classic Rossinian "moral atmosphere", enriched in its

introductory recitative and in the orchestral introductions by the same prodigality of refined musical materials that we find in his great operas of the period. The enchantment of this number will partially re-echo in *Il viaggio a Reims* and *Le Comte Ory*, where we shall hear again the orchestral introduction to Bianca's aria "Della rosa il bel vermiglio", launched in another key and with various new touches in the duet for Corinna and the Cavalier Belfiore "Nel suo divin sembante" (Scene 15), which then becomes the duet for Adèle and Ory "Ah! Quel respect, Madame" (Act II Scene 3). We might add that such an affectionate "moral atmosphere", inserted into different dramatic contexts and expressed in different notes, would have its effect on Bellini in *La sonnambula* and Verdi too in the introduction in *Luisa Miller*.

The score of *Bianca e Falliero* includes numerous scenes set to simple recitative (otherwise known as "recitativo secco", or rather recitative supported only by the basso continuo and here, as in other cases, the handiwork of an anonymous collaborator); and the critical prejudice that considers the presence of this particular composing technique in an opera seria of that date as evidence of old fashioned or neglectful procedure, has heavily influenced the classification as mediocre generally reserved for an opera that in truth takes its place as a moment of recapitulation and adjustment of those dramaturgic intuitions that, as we have seen, began to mount up in the ardent and tumultuous experiments of his Neapolitan creations.

Just as would happen, *mutatis mutandis*, with *Semiramide* in respect to *Maometto II*, so the oblique and segmented course of *Ermione* and *La donna del lago* would be followed by (thanks to the classicist Romani) a harmonious balance creating two

equally weighted acts each with its own culminating high point, respectively the *Finale* to Act One and the *Quartet* in Act Two. If we then consider the overall picture of the dramatic climax to the opera, we will have to admit that, in the spirit of a decidedly modern operatic dramaturgy, it gradually grows in intensity reaching its absolute peak in the second act through episodes such as the powerful duet between Bianca and Contareno, the Chorus, Scene, Cavatina and Aria of *Falliero* and the already mentioned *Quartet*, for which the opera is known to history. The fame which this number notoriously acquired amongst Rossini's contemporaries seems totally justified (as late as 1865 Pacini would refer to it in the first edition of his *Memorie artistiche*) as it was transplanted not only into other Rossini operas, such as *Elisabetta* and the already mentioned *Donna del lago*, but even into foreign soil such as operas by Pacini and Zingarelli. In fact we have here a grand, complex solo and choral organism, opening with one of the most anguished *andantini* of painful contemplation conceived by Rossini in his favourite form of false canon and including a solo for Bianca in an agitated and anguished *A minor*, where a throbbing semi quaver pattern for the violins (which would serve as a model for so much dramatic rhetoric in the future: only think of Bellini's *Norma*, for example) is set to a vocal line unusually broken up into brief, gasping phrases that gradually resolve themselves into long, wailing perorations. On close inspection this is nothing else than that very "parola declamata, giusta, vera" ("declaimed word, convincing in its truth") that Verdi discerned and so highly praised in various pieces by Rossini. It is our opinion that the "parola" – the musically heightened word – in this case is not surpassed in effect

even by his next and more famous examples of scenes of feminine despair; Anai's great final aria in *Moise* and Mathilde's in Act Three of *William Tell*; we find other examples of this "parola" in the stupendous accompanied recitatives introducing almost all the numbers in the opera and which may be considered among the best ever composed by the Maestro. Ending in an elaborate and thrilling stretta, the *Quartet* fulfils the effective function of a set *Finale* to the second act and its immense tension is relieved in the ensuing aria for Bianca, borrowed, as we have seen, from *La donna del lago*, but (as almost always happened in similar cases) entirely re-thought through noticeable alterations in the vocal and orchestral writing.

Once more Rossini's art was revealed in its double aspect of careful exploration of the potentialities of the sung word and the motives of the drama, and of transcendent revelations in the sphere of ideal beauty: and in the mutual internal presence of these elements in the organic structure lies the uniqueness and the mystery of an operatic dramaturgy that would have no followers in the case of modern opera. In the interacting development of these two diverse but not antithetic nor even argumentative souls, souls that the composer in his maturity liked ever more to represent as peculiar to his own special artistic creativity, the opera still lives today – Rossini's last gift to an audience that did not know how to appreciate him, "for which reason", good old Pacini would also write, "that great genius was called upon to suffer numerous disappointments". A gift that escaped the notice of his contemporaries but, as I have tried to explain, posterity has been grateful for.

Giovanni Carli Ballola

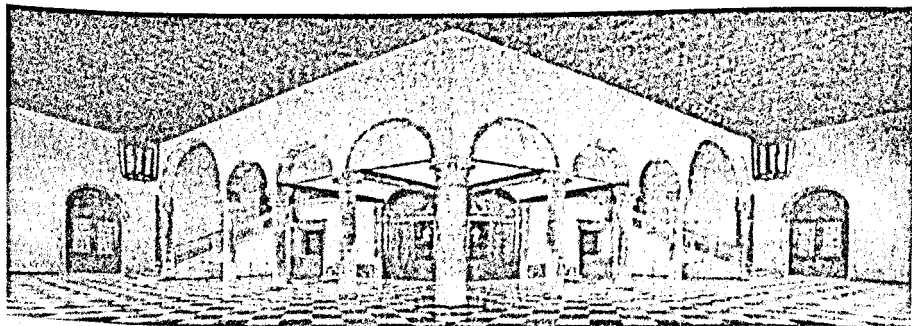
Un'opera dimenticata

Si è riparlato di *Bianca e Falliero* qualche tempo fa, in occasione cioè della pubblicazione, da parte di *Opera Rara* – la benemerita casa discografica inglese specializzata nella diffusione del repertorio italiano del primo Ottocento – di un'ottima edizione in 3 CD registrata nel 2001 (direttore David Parry); essa è venuta ad aggiungersi all'edizione targata Ricordi-Fonit Cetra, che ha consegnato agli archivi la storica ripresa pesarese, la prima in epoca moderna, dell'agosto 1986. Da allora però *Bianca e Falliero* – salvo errore, sempre in agguato in ricerche di questo genere –, dal punto di vista della realizzazione scenica, è rimasta praticamente nella medesima posizione subalterna, rispetto alle consorelle, registrata nel programma di sala di *Otello* del 1998.¹ Si ha infatti notizia di due sole edizioni, rappresentate rispettivamente il 7 dicembre 1987 al Dade County Auditorium di Miami e l'1 settem-

bre 1989 ancora all'Auditorium Pedrotti di Pesaro. La composizione dei cast offre la possibilità di ripercorrere, nel susseguirsi degli anni, una parte significativa del neobelicantismo rossiniano, grazie alla presenza di alcuni fra i suoi più prestigiosi protagonisti, da Katia Ricciarelli a Marilyn Horne, da Lella Cumberli a Martine Dupuy, da Gianna Rolandi a Kathleen Kuhlmann, da Chris Merritt a Gregory Kunde, fino alle recenti Majella Cullagh e Jennifer Larmore, con l'aggiunta, fondamentale sul piano della visibilità, di Pier Luigi Pizzi.

Giorgio Gualerzi

¹ Cfr. Alberto Bottazzi e Giorgio Gualerzi, *I diciannove titoli della Rossini renaissance*, in *Otello*, Rossini Opera Festival 1998.



Hans Schavernoch: studi preparatori di scenografia. Pesaro, 2005

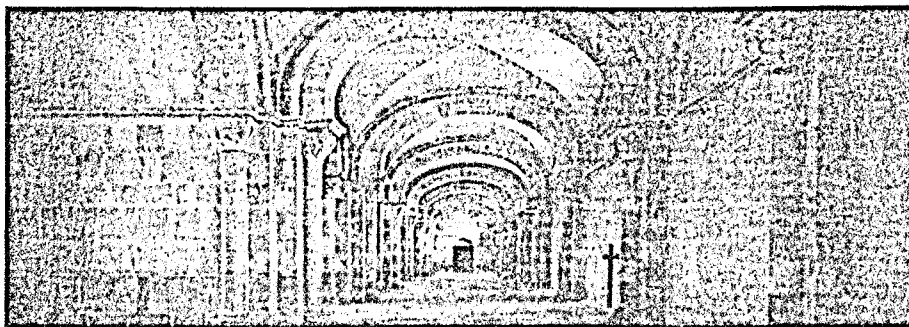
A forgotten opera

Bianca e Falliero came back into the news recently when Opera Rara – the praiseworthy English recording company specialising in the restoration to the repertoire of Italian opera of the early nineteenth century – published their excellent performance on 3 compact discs recorded in 2001 and conducted by David Parry; this had been preceded by the recording under the Ricordi-Fonit Cetra label, which preserved for the archives the historic first modern performances of the opera, in Pesaro in 1986. Since that time *Bianca e Falliero* – unless I have fallen victim to the kind of error always lying in wait of researchers into these chronologies – where staged revivals are concerned, has remained more or less in the same subordinate position with respect to her sister operas that we found her in in the programme *Otello* in 1998.¹ In fact only two revivals have been discovered, with performances on the 7th De-

cember 1987 at Dade County Auditorium, Miami, and the 1st September 1989 at the Auditorium Pedrotti, Pesaro, once more. The cast lists over the years offer us the possibility of running through some of the most significant names in the Rossini bel canto revival, thanks to the participation of several of the most distinguished exemplars, from Katia Ricciarelli to Marilyn Horne, from Lella Cuberli to Martine Dupuy, from Gianna Rolandi to Kathleen Kuhlmann, from Chris Merritt to Gregory Kunde, to the recent addition of Majella Cullagh and Jennifer Larmore, with the fundamentally important contribution of Pier Luigi Pizzi on the visual side.

Giorgio Gualerzi

¹ Cf. Alberto Bottazzi & Giorgio Gualerzi, *I diciannove titoli della Rossini renaissance, in Otello, Rossini Opera Festival 1998*.



Daniel Ogier: bozzetto per il costume di Bianca. Pesaro 2005



NOZZE

D. OGIER
25/02/05
[Signature]

BIANCA

Soggetto

Atto I

Piazza San Marco, affollata di popolo.

Una congiura ai danni del governo veneziano, ordita da potenze straniere, è stata sventata. Nel coro iniziale il popolo esulta per la vittoria. I senatori Contareno e Capellio s'incontrano; a causa di una "contesa eredità" un odio antico divide le loro famiglie, ma ora si affaccia una speranza di riconciliazione: il ricco Capellio, innamorato della figlia di Contareno, Bianca, ne chiede la mano. Questi accetta entusiasta, speranzoso del conseguente ritorno della sua famiglia ai passati splendori. Un colpo di cannone annuncia l'arrivo del corteo dogale. Il Doge dà ordine di affiggere per le vie il decreto, suggerito da Contareno, con il quale si ripristina la temibile legge che punisce con la morte qualunque nobile veneziano abbia rapporti con gli ambasciatori di potenze straniere. Capellio giudica eccessiva tanta severità ed esprime il proprio dissenso. Il Doge replica che Venezia corre sempre pericolo di nuove minacce; è inoltre giunta voce che il generale Falliero sia caduto sul campo di battaglia. Un ufficiale lo interrompe annunciando invece il ritorno di Falliero vincitore sull'"Ispano" nemico. Esulta di nuovo il popolo e a Falliero, che fa il suo ingresso seguito dagli ufficiali, il Doge esprime la riconoscenza di Venezia, invitandolo a seguirlo nel tempio per una cerimonia di ringraziamento.

Atrio in casa di Contareno.

Attornata dalle ancelle, Bianca gioisce per il ritorno dell'amato Falliero. La sua nutrice Costanza le descrive le feste fatte in città per ricevere il vincitore e informa Bianca che Falliero intende ora chiederne la mano; certamente Contareno non le negherà il permesso di sposare un eroe. Ma Bianca teme che il padre la voglia sposa ad un uomo ricco. Uscita Costanza entra Contareno; dichiara alla figlia che in lei è riposta ogni speranza di risollevare le sorti della famiglia e che per lei ha scelto lo sposo più degno. Bianca spera che si tratti di Falliero e rimane atterrita quando sente il nome di Capellio. Contareno la richiama al suo dovere di figlia, minacciando di ripudiarla se ancora pronunzierà il nome di Falliero; non esiterebbe ad usare il proprio potere per rovinare la carriera del giovane eroe, e aggiunge che morirebbe disperato se Bianca non gli ubbidisse. La povera fanciulla è costretta a piegarsi al ricatto paterno e Contareno se ne compiace trionfante.

Sala in casa di Contareno.

Falliero è convinto di potersi finalmente presentare in casa di Contareno come degno partito per Bianca. Costanza gli conferma la fedeltà dell'amata e quindi esce. Bianca, angosciata, comunica a Falliero che il padre si oppone alle loro nozze. Temendo la sua reazione, gli nasconde tuttavia le minacce paterne. Allontanatasi, Falliero esprime a Co-

Daniel Ogier: bozzetto per il costume di
Falliero. Pesaro 2005



stanza la sua preoccupazione per l'atteggiamento di Bianca. Costanza, temendo per la sua sicurezza, lo convince ad andarsene. Entrano il corteo nuziale, Contareno, Capellio e infine Bianca. La ragazza è rassegnata, ma al momento di firmare il contratto tenta di sottrarsi. Irrompe Falliero, che la rimprovera di essere spergiura. Contareno gli ordina di uscire; in un fitto intrecciarsi di minacce e anatemi si chiude l'atto primo.

Atto II

Atrio interno nel palazzo di Contareno.

Bianca, pur temendo di recare ulteriore danno a Falliero, viene convinta da Costanza ad incontrarlo un'ultima volta. Nel loro colloquio ribadisce a Falliero il suo amore ma insiste di non poter disubbidire al padre; egli le chiede di fuggire con lui. Ritorna di corsa Costanza: Contareno è in arrivo. Per Falliero non rimane altra via d'uscita che varcare il muro comunicante con il palazzo dell'ambasciata spagnola. Contareno per evitare ogni ulteriore intoppo, vuol celebrare subito le nozze; è riuscito a rassicurare Capellio sulle intenzioni di Bianca. Entra Capellio con il suo seguito, pronto a firmare l'atto, ma Bianca cerca nuovamente di opporsi. Al nuovo rifiuto Capellio si allontana sdegnato per l'offesa ricevuta. Contareno infuriato vuole ripudiare la figlia. Giunge in quell'istante il cancelliere Pisani con una notizia sorprendente: Falliero è stato colto nel palazzo dell'ambasciatore spagnolo e per giudicarlo si riunirà immediatamente il Consiglio dei Tre. Contareno gioisce: tra breve avrà l'opportunità di vendicarsi e disfarsi del giovane generale.

Sala dove si raduna il Consiglio dei Tre, addobbata di nero.

Falliero, scortato dalle guardie, chiede a Pisani i nomi dei suoi giudici; saranno Loredano, Capellio e Contareno. Al nome di quest'ultimo capisce di essere perduto, ma Pisani lo invita a non disperare: Capellio è generoso e senza un voto unanime il giudizio passerà al Senato. Inoltre, credendo Bianca sposa di Capellio, il cancelliere informa di ciò Falliero che cade nella più cupa prostrazione. Chiamato dinanzi al Consiglio il giovane generale non cerca di difendersi e acconsente a firmare la sua condanna. Lo interrompe un usciere annunciando un ignoto che si presenta quale "complice del reo"; questi altri non è che Bianca. Contareno cerca di farla allontanare ma Capellio insiste perché venga ascoltata. La giovane chiarisce l'intera vicenda, ribadendo il suo amore per Falliero che colmo di gioia dichiara ora la sua innocenza. Contareno cerca comunque di farlo condannare ma Capellio si rifiuta nuovamente di firmare; già contrario per principio alla severa legge, ora si è convinto della sincerità dei due giovani. A giudicarlo sarà il Senato intero.

Sala nel palazzo di Contareno.

Capellio porta a Costanza la rassicurante notizia: il Consiglio è sciolto e andrà lui stesso a deporre favorevolmente dinanzi al Senato. Entra Bianca, che confida a Costanza la sua angoscia. Ma ecco di ritorno Capellio con i nobili veneziani e Falliero, che assolto dall'accusa di tradimento, corre tra le braccia di Bianca. Contareno tenta ancora di opporsi alla loro unione, ma ormai è troppo tardi: per non perdere l'affetto della figlia, tra il sollievo generale, acconsente rassegnato all'unione dei due giovani.

**Daniel Ogier: bozzetto per il costume di
Costanza. Pesaro 2005**



Story

Act I

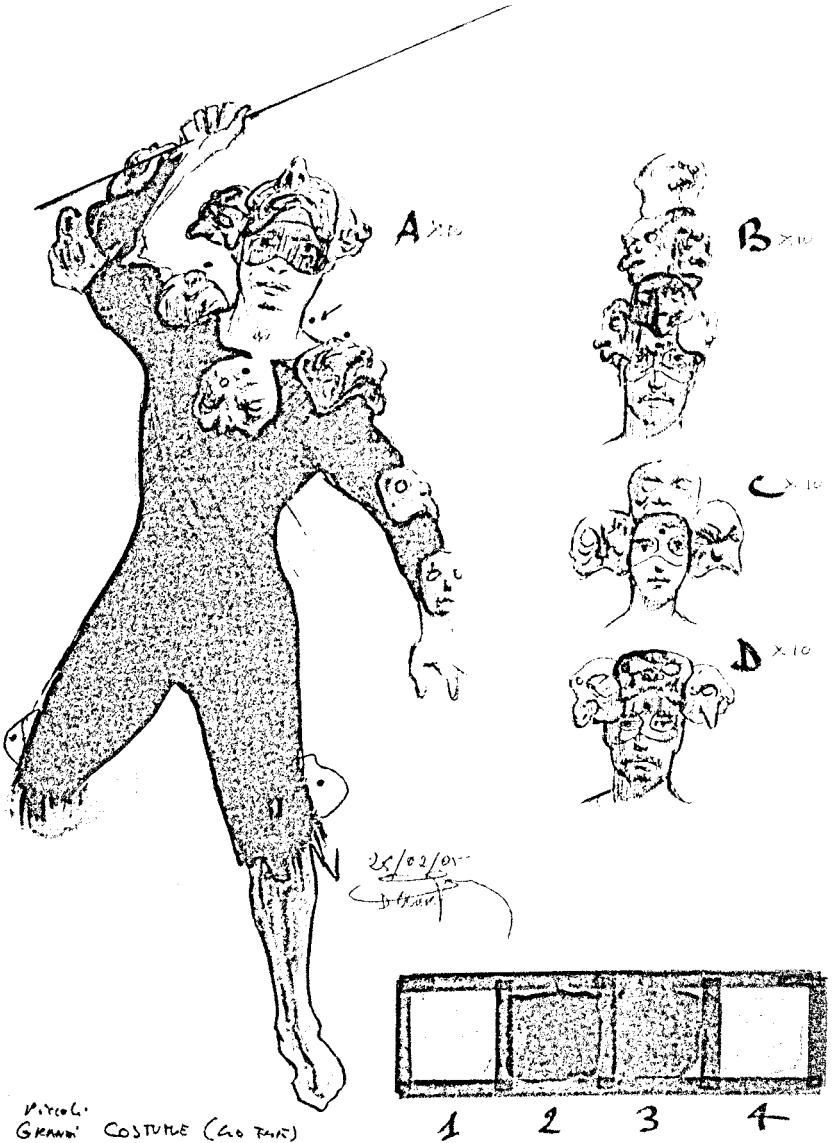
St. Mark's Square, filled with people.

A conspiracy of foreign powers against the Venetian government has been discovered and foiled. In the opening chorus the people rejoice over this victory. Contareno and Capellio, two Senators of Venice whose families have long been divided in a dispute over a contested inheritance, meet and look forward to a possible reconciliation: the well-to-do Capellio is in love with Contareno's daughter Bianca, and asks for her hand in marriage. Contareno joyfully agrees to this, hoping that this will be the means of restoring his family's fortunes. A cannon-shot announces the arrival of the Doge and his court. Following Contareno's suggestion, the Doge orders a proclamation to be posted throughout the city, reinstating the terrible law punishing by death any Venetian noble found guilty of any kind of familiarity with foreign ambassadors. Capellio finds this decree excessively severe and does not hesitate to express his opinion. The Doge replies that Venice is still in danger of being attacked, and furthermore, rumour has it that General Falliero has fallen on the field of battle. However, an officer bursts in with the news that Falliero is coming home, having vanquished the Spanish enemy. Falliero enters, followed by his officers, and is greeted by the exulting mob; the Doge expresses the gratitude of all Venice

and invites Falliero to accompany him to a service of thanksgiving at the basilica.

A hall in Contareno's house. Surrounded by her handmaidens, Bianca rejoices that her beloved Falliero has returned. Her nurse, Costanza, describes the festivities going on in the city to celebrate the victor's homecoming, and tells her that Falliero intends to ask for her hand in marriage; her father, Contareno, will surely not refuse his daughter to a hero. But Bianca fears that her father aspires to marry her to a rich man. Costanza leaves her and she is joined by Contareno, who tells his daughter that she is the only hope for the restoration of the family's fortunes, and that he has chosen the worthiest of husbands for her. Bianca hopes that it is Falliero and is stunned when her father names Capellio. Contareno reminds her of her duty and threatens to disown her if she even mentions Falliero's name again; he would not hesitate to use his political power to ruin the young men's career, and tells her that if she does not obey him he will die of grief. The poor girl is obliged to submit to this parental blackmail and Contareno goes off in great satisfaction.

A room in Contareno's house. Falliero believes that he may now worthily present himself to Contareno as a suitor for Bianca's hand; Costanza assures him that Bianca is faithful to him, then goes out. The



200 P. 100 L.
300/240 GRAMMI COSTUME (20 FAN)

Daniel Ogier: bozzetto per i costumi del carnevale. Pesaro 2005

distraught Bianca tells him that her father is opposed to their marriage, but does not tell him of all her father's threats, as she is afraid of his possible reactions. When Falliero is again left alone with Costanza he expresses his doubts and fears about Bianca's attitude. Costanza, fearing that he might be in danger, per-

suades him to leave. The wedding entourage now files in, followed by Contareno, Capellio and, finally, Bianca. The girl seem resigned, but when she is told to sign the marriage certificate she hesitates. Just then Falliero bursts into the room and taxes her with being faithless. Contareno orders him out of the house and the curtain falls on a rapid exchange of threats and curses.

Act II

An internal hall in Contareno's house.

Bianca lets herself be persuaded by Costanza to meet Falliero for one last farewell, though she fears that she may only cause him further trouble. When he joins her she tells him that she will always love him, but that she cannot disobey her father; he begs her to elope with him. Costanza hurries in to warn them that Contareno is coming. Falliero's only way of escape is to climb over the wall communicating with the Spanish embassy. Contareno has managed to quieten Capellio's suspicions about Bianca's feelings and wishes to marry the young people at once in order to avoid any further obstacles. Capellio joins them, accompanied by his followers, and is more than ready to sign the contract, but Bianca again refuses to commit herself. Capellio is indignant to be treated again in this offensive manner, and leaves the house. Furiously angry, Contareno feels like disowning his daughter, but at that very moment the chancellor Pisani comes in with very surprising news: Falliero has been caught in the Spanish embassy and the Triumvirate Council is about to meet to judge him. Contareno gleefully looks forward to being revenged in short order and to getting rid of the troublesome young general.

Assembly Hall of the Triumvirate Council, draped in black.

Falliero, escorted by guards, asks Pisani the names of the judges: they turn out to be Loredano, Capellio and Contareno. When he hears the last name he realizes that his case is hopeless, but Pisani encourages him to hope. Capellio is a generous man, and the vote has to be unanimous; in the event of the judges failing to agree, the case will go before

the Senate. Pisani believes that by now Bianca has been married to Capellio, but when he tells Falliero this the young general falls prey to the deepest dejection. When Falliero is called before the Council he refuses to defend himself and agrees to sign his own death warrant. An usher prevents him from doing this, announcing an unknown witness who claims to be an "accomplice" of the accused; this turns out to be Bianca. Contareno tries to have her sent away, but Capellio insists on her being heard. The young woman explains the entire affair, once more declaring her love for Falliero who, restored once more to happiness, declares his own innocence. Contareno still tries to have him condemned but Capellio once again refuses to sign his agreement; he is opposed to the severity of the law and convinced of the sincerity of the young lovers. The case is remanded to the Senate.

A hall in Contareno's house.

Capellio brings Costanza the reassuring news that the Council has reached no decision, and he himself will speak before the Senate on behalf of Falliero. Bianca comes in and tells Costanza of her anxiety. Capellio now returns, accompanied by the nobles of Venice and by Falliero himself, who has been absolved of treason, and who embraces Bianca. Contareno makes one last attempt to oppose their union, but in vain; rather than lose the love of his daughter he becomes resigned to the inevitable, and, to everyone's relief, consents to the marriage of Bianca and Falliero.

**Daniel Ogier: bozzetto per il costumi di
Contareno. Pesaro 2005**



Argument

Acte I

Une grande foule, place Saint-Marc. Une conjuration contre le gouvernement vénitien, tramée par des puissances étrangères a été éventée. Dans le chœur initial le peuple se réjouit de cette victoire. Les sénateurs Contareno et Capellio se rencontrent; à cause d'un héritage disputé une vieille querelle divise leurs familles mais un espoir de réconciliation apparaît: en effet, le riche Capellio est amoureux de la fille de Contareno, Bianca, et il la demande en mariage. Contareno enthousiaste accepte, espérant que sa famille pourra ainsi retrouver sa splendeur passée. Un coup de canon annonce l'arrivée du cortège des doges. Le Doge donne l'ordre d'afficher dans les rues le décret – proposé par Contareno – qui rétablit la redoutable loi punissant de mort tout noble vénitien qui aurait des rapports avec les ambassadeurs des puissances étrangères. Capellio juge cette sévérité excessive et exprime son désaccord. Le Doge réplique que Venise court toujours le risque de nouvelles menaces; en outre, le bruit court que le général Falliero serait tombé au champ d'honneur. Un officier l'interrompt et annonce au contraire le retour de Falliero, vainqueur de l'ennemi espagnol. Le peuple se réjouit de nouveau et le Doge exprime la reconnaissance de Venise à Falliero, lequel fait son entrée suivi de ses officiers. Le Doge l'invite à le suivre à la Basilique pour une cérémonie de remerciement.

Hall du palais de Contareno.

Entourée de ses servantes, Bianca se réjouit du retour de Falliero qu'elle aime. Costanza, sa nourrice lui décrit les fêtes organisées en ville pour recevoir le vainqueur et dit à Bianca que Falliero a l'intention de demander sa main; Contareno ne refusera certainement pas que sa fille épouse un héros. Mais Bianca craint que son père ne la marie à un homme riche. Une fois Costanza sortie, Contareno entre et déclare à sa fille que c'est sur elle que reposent tous les espoirs de sauver leur famille et qu'il a choisi pour elle l'époux le plus digne. Bianca espère qu'il s'agit de Falliero et elle est terrifiée lorsqu'elle entend le nom de Capellio. Contareno la rappelle à son devoir de fille, menaçant de la répudier si elle prononce encore le nom de Falliero; il n'hésiterait pas à user de son pouvoir pour briser la carrière de jeune héros et il ajoute qu'il mourrait désespéré si Bianca ne lui obéissait pas. La pauvre jeune fille est obligée de céder au chantage de son père et Contareno s'en réjouit.

Une salle du palais de Contareno.

Falliero est convaincu qu'il peut se présenter chez Contareno, il est enfin devenu un bon parti pour Bianca. Costanza lui confirme la fidélité de celle qu'il aime et sort. Bianca, angoissée, annonce à Falliero que son père s'oppose à leur mariage. Craignant toutefois sa réaction, elle lui cache les menaces paternelles. S'étant éloignée, Falliero fait part à

Acte II

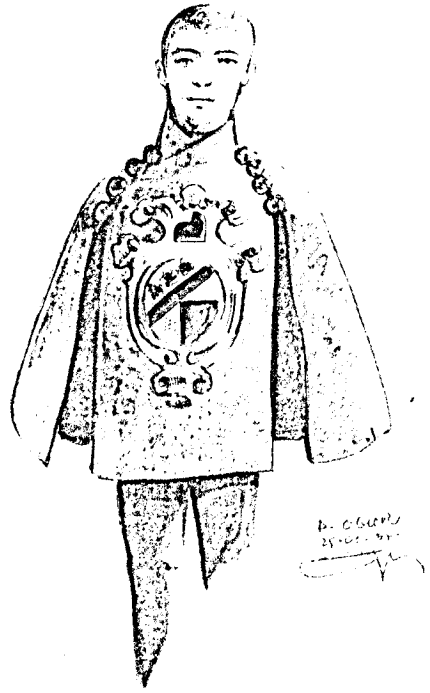
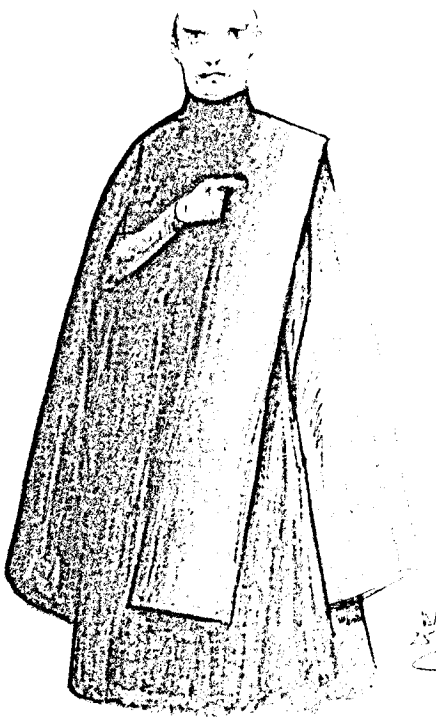


Costanza qu'il est inquiet de l'attitude de Bianca. Costanza, qui craint pour la sécurité du jeune homme, le convainc de s'en aller. Le cortège nuptial, Contareno, Capellio et Bianca, la dernière, entrent. La jeune fille est résignée, mais au moment de signer le contrat, elle tente de s'y soustraire. Falliero fait irruption et lui reproche d'être parjure. Contareno lui ordonne de sortir; l'acte se termine sur des menaces et des anathèmes de part et d'autre.

Vestibule interne dans le palais de Contareno.

Costanza réussit à convaincre Bianca de rencontrer Falliero une dernière fois, bien que la jeune fille craigne de lui porter encore préjudice. Au cours de leur entretien, elle lui confirme son amour mais elle répète qu'elle ne peut désobéir à son père; il lui demande de fuir avec lui. Costanza revient et annonce l'arrivée de Contareno. Falliero n'a qu'une solution: franchir le mur qui communique avec le palais de l'ambassade espagnole. Contareno pour éviter d'ulérieures difficultés veut célébrer tout de suite le mariage; il a réussi à rassurer Capellio sur les intentions de Bianca. Capellio entre avec sa suite, prêt à signer l'acte, mais Bianca essaie de nouveau de s'opposer. Devant ce nouveau refus, Capellio s'en va indigné de l'insulte qu'il vient de recevoir. Contareno furieux veut répudier sa fille. C'est alors qu'arrive le chancelier Pisani avec une nouvelle étonnante: Falliero a été surpris dans le palais de l'ambassade espagnole et le Conseil des Trois doit se réunir immédiatement pour le juger. Contareno se réjouit: il aura bientôt l'occasion de se venger et de se libérer du jeune général.

Salle où se réunit le Conseil des Trois, elle est tendue de noir. *Falliero escorté par les gardes, demande à Pisani le nom de ses juges; ce sont Loredano, Capellio et Contareno. En entendant le nom de ce dernier, il comprend qu'il est perdu mais Pisani l'exhorte à ne pas désespérer car Capellio est généreux et sans un vote unanime le jugement passera au Sénat. En outre, croyant que Bianca est l'épouse de Capellio, le chancelier en informe Falliero qui tombe dans un état d'abattement extrême. Appelé devant le Conseil, le jeune général n'essaie pas de se défendre et consent*



à signer sa condamnation. Un huissier l'interrompt annonçant l'arrivée d'un inconnu qui se présente comme le "complice du coupable". Il s'agit de Bianca; Contareno essaie de s'éloigner mais Capellio insiste pour qu'on l'écoute. La jeune fille explique tout, elle redit son amour pour Falliero lequel, au comble de la joie, proclame à présent son innocence. Contareno essaie malgré tout de la faire condamner mais Capellio refuse encore une fois de signer; lui qui était contraire par principe à cette loi sévère, est désormais convaincu de la sincérité des jeunes gens. Ce sera le Sénat qui jugera Falliero.

Salle dans le palais de Contareno. Capellio rassure Costanza: il ira lui-même déposer en faveur de jeune homme devant le Sénat. Bianca entre et exprime son angoisse à Co-

stanza. Mais Capellio est de retour avec les nobles vénitiens et Falliero qui est acquitté et qui court dans les bras de Bianca. Contareno tente encore de s'opposer à leur union, mais il est trop tard désormais: pour ne pas perdre l'affection de sa fille, résigné, dans le soulagement général, il consent à l'union des deux jeunes gens.

Daniel Ogier: bozzetti per i costumi di Senatore, Consigliere e Usciere. Pesaro 2005

**Daniel Ogier: bozzetto per il costumi di
Capellio. Pesaro 2005**



Handlung

Akt I

Ort: Der Markusplatz in Venedig, Volksgedränge.

Eine von ausländischen Mächten gegen die venezianische Regierung angezettelte Verschwörung ist aufgedeckt worden. Das Volk jubelt als Chor zu Beginn der Oper über den Sieg. Die Senatoren Contareno und Capellio, deren Familien aufgrund eines Erbschaftsstreites seit alters her verfeindet sind, begegnen einander. Eine Versöhnung zwischen den beiden Familien erscheint jetzt möglich, da der reiche Capellio sich in Contarenos Tochter Bianca verliebt hat und um ihre Hand anhält. Dieser willigt begeistert ein in der Hoffnung, seine Familie könne so die verlorene politische und ökonomische Position zurückgewinnen. Kanonendonner kündigt die Ankunft des Dogen und seines Gefolges an. Dieser befiehlt in allen Straßen durch Ausschänge, das von Contareno vorgeschlagene Dekret zu veröffentlichen, wodurch das alte fürchterliche Gesetz wiedereingeführt wird, nach dem jeder adelige Venezianer mit dem Tod bestraft wird, sofern er Beziehungen mit den ausländischen in der Seerepublik ansässigen Botschaftern unterhält. Capellio hält solche Strenge für übertrieben und gibt seinem Mißfallen Ausdruck. Der Doge wiederholt, Venedig sei ständig neuen Bedrohungen ausgesetzt, außerdem wird bekannt, der General Falliero sei auf dem Schlachtfeld gefallen. Da erscheint jedoch ein Of-

fizier, unterbricht den Dogen und kündigt die Rückkehr des über den spanischen Feind siegreichen Falliero an. Vom Volk bejubelt und von seinen Offizieren gefolgt erscheint Falliero auf dem Markusplatz, wo ihn der Doge empfängt, ihm den Dank der Stadt Venedig zusichert und ihn zu einem Dankgottesdienst in die Kathedrale einlädt.

Ort: Innenhof im Palast der Contareno.

Umgeben von ihren Dienerinnen freut sich Bianca über die Rückkehr des von ihr geliebten Falliero. Ihre Amme Costanza beschreibt ihr die für die Rückkehr des Siegers von der Stadt organisierten Festlichkeiten und läßt Bianca wissen, Falliero habe vor, um ihre Hand anzuhalten. Selbstverständlich könne Contareno die Erlaubnis zur Heirat mit einem Helden nicht verweigern. Aber Bianca fürchtet, Contareno wolle sie mit einem reichen Mann verheiraten. Costanza geht ab, Contareno tritt ein und erklärt der Tochter, von ihr allein hänge das Schicksal bzw., der Wiederaufstieg ihrer Familie ab, und deshalb habe er für sie den würdigsten Bräutigam ausgewählt. Bianca hofft, es handele sich um Falliero und hört zu ihrem grenzenlosen Entsetzen den Namen Capellios. Contareno mahnt Bianca an ihre Pflichten als Tochter, droht ihr, sie zu verstoßen, sofern sie noch einmal den Namen Falliero ausspreche; er werde keinen Moment zögern, all seinen Einfluß zu benutzen, um Fallieros



Daniel Ogier: bozzetti per i costumi degli amici di Falliero e del Doge. Pesaro 2005

Karriere zu zerstören und außerdem werde er vor Verzweiflung sterben, wenn Bianca ihm nicht gehorche. Das arme Mädchen ist gezwungen, der väterlichen Erpressung nachzugeben, und Contareno frohlockt und triumphiert.

Ort: Ein Zimmer im Palast Contareno. Falliero ist überzeugt, endlich im Hause Contareno als würdiger Bewerber um Biancas Hand vorsprechen zu können. Costanza bestätigt ihm die Treue der Geliebten und verläßt das Zimmer. Bianca teilt in ihrer Angst Falliero mit, der Vater sei absolut gegen ihre Heirat. Aus Furcht vor seinen Reaktionen verweigert sie jedoch die Drohungen ihres Vaters. Nachdem sich Bianca

entfernt hat, bekundet Falliero Costanza seine Besorgnis über Biancas Verhalten. Costanza überzeugt ihn jedoch aus Furcht um seine Existenz, das Haus zu verlassen. Der Brautzug, Contareno und Capellio kommen auf die Bühne, schließlich auch Bianca. Das Mädchen hat sich ergeben, aber im Moment der Unterzeichnung des Heiratsvertrages versucht sie, sich zu entziehen. Falliero tritt stürmisch dazwischen und beschuldigt Bianca des Meineids. Contareno befiehlt ihm, das Haus zu verlassen, und der erste Akt schließt in einem wilden Durcheinander von Drohungen und Verfluchungen.

Akt II

Ort: Innenhof im Palast der Contareno. Trotz Biancas Angst, Falliero weiteres Unheil zuzufügen, läßt sie sich

von Costanza überzeugen, ihm ein letztes Mal zu begegnen. Im Gespräch mit Falliero versichert sie ihm erneut ihre Liebe, behauptet aber fest, ihrem Vater gehorchen zu müssen, als Falliero ihr die gemeinsame Flucht vorschlägt. Plötzlich kommt Costanza gerannt, weil Contareno zurückkommt. Falliero bleibt keine andere Fluchtmöglichkeit als über die Mauer der an den Palast Contareno angrenzenden spanischen Botschaft. Contareno will zur Vermeidung weiterer Schwierigkeiten sofort die Hochzeit feiern, weil es ihm gelungen ist, Capellio von Biancas Absichten zu überzeugen. Als Capellio mit seinem Gefolge eintritt, um den Heiratsvertrag zu unterzeichnen, versucht Bianca wiederum sich zu widersetzen. Auf die erneute Weigerung Biancas hin verläßt Capellio aufgebracht wegen der erfahrenen Kränkung den Schauplatz. In diesem Moment erscheint der Kanzler Pisani mit der überraschenden Botschaft: Falliero sei im Palast des spanischen Botschafters abgefangen worden, der "Rat der Drei" trete sofort zusammen, um ihn zu verurteilen. Contareno frohlockt, in Kürze hat er Gelegenheit sich zu rächen und sich des jungen Generals zu entledigen.

Ort: Schwarz ausgeschlagener Versammlungssaal des "Rates der Drei". Falliero wird von den Wachen hergeführt und fragt nach den Namen seiner Richter. Als er außer Loredano und Capellio den Namen Contareno hört, ist ihm klar, nichts mehr erhoffen zu können. Pisani ermutigt ihm, trotzdem nicht zu zweifeln, denn Capellio sei großzügig und ohne einmütigen Beschluß, müsse die Entscheidung an den Senat weitergegeben werden; außerdem sei Bianca Contareno Capellios Braut. Auf diese Nachricht hin fällt Falliero in dumpfe Niedergeschlagenheit. Während des Verhörs

vor dem "Rat der Drei" macht der junge General keinen Versuch sich zu verteidigen, er ist im Gegenteil bereit, sein Todesurteil zu unterschreiben. In diesem Moment meldet ein Amtsdienner, eine unbekannte Person habe sich als Mittäter dieses Verbrechens gestellt und wolle gehört werden. Es ist Bianca; Contareno versucht sie zu entfernen, aber Capellio besteht darauf, daß sie angehört wird. Die junge Frau erklärt den Hergang des Geschehens und bekennet nun öffentlich ihre Liebe zu Falliero, der jetzt außer sich vor Freude, auch seinerseits seine Unschuld behauptet. Trotzdem versucht Contareno, ihn verurteilen zu lassen, aber Capellio weigert sich erneut, das Urteil zu unterschreiben, insofern er von Anfang an gegen dieses strenge Gesetz war und nun um so mehr von der Aufrichtigkeit der beiden jungen Menschen überzeugt ist. So geht die Urteilsfindung an die Vollversammlung des Senats über.

Ort: Saal im Palast der Contareno. Capellio bringt Costanza die gute Nachricht, der "Rat der Drei" sei auseinandergegangen, und er, Capellio, selbst werde vor dem Senat zu Fallieros Gunsten aussagen. Danach tritt Bianca herein und beschreibt Costanza ihre Ängste. Aber nun kommen Capellio, viele venezianische Adlige und Falliero, der freigesprochen von jeder Anklage des Landverrates Bianca umarmt. Contareno versucht sich immer noch der Verbindung zu widersetzen; aber umsonst: um die Zuneigung der Tochter nicht gänzlich zu verlieren, billigt er resignierend in der allgemeinen Erleichterung und Hochstimmung die Verbindung der jungen Leute.

Schema musicale

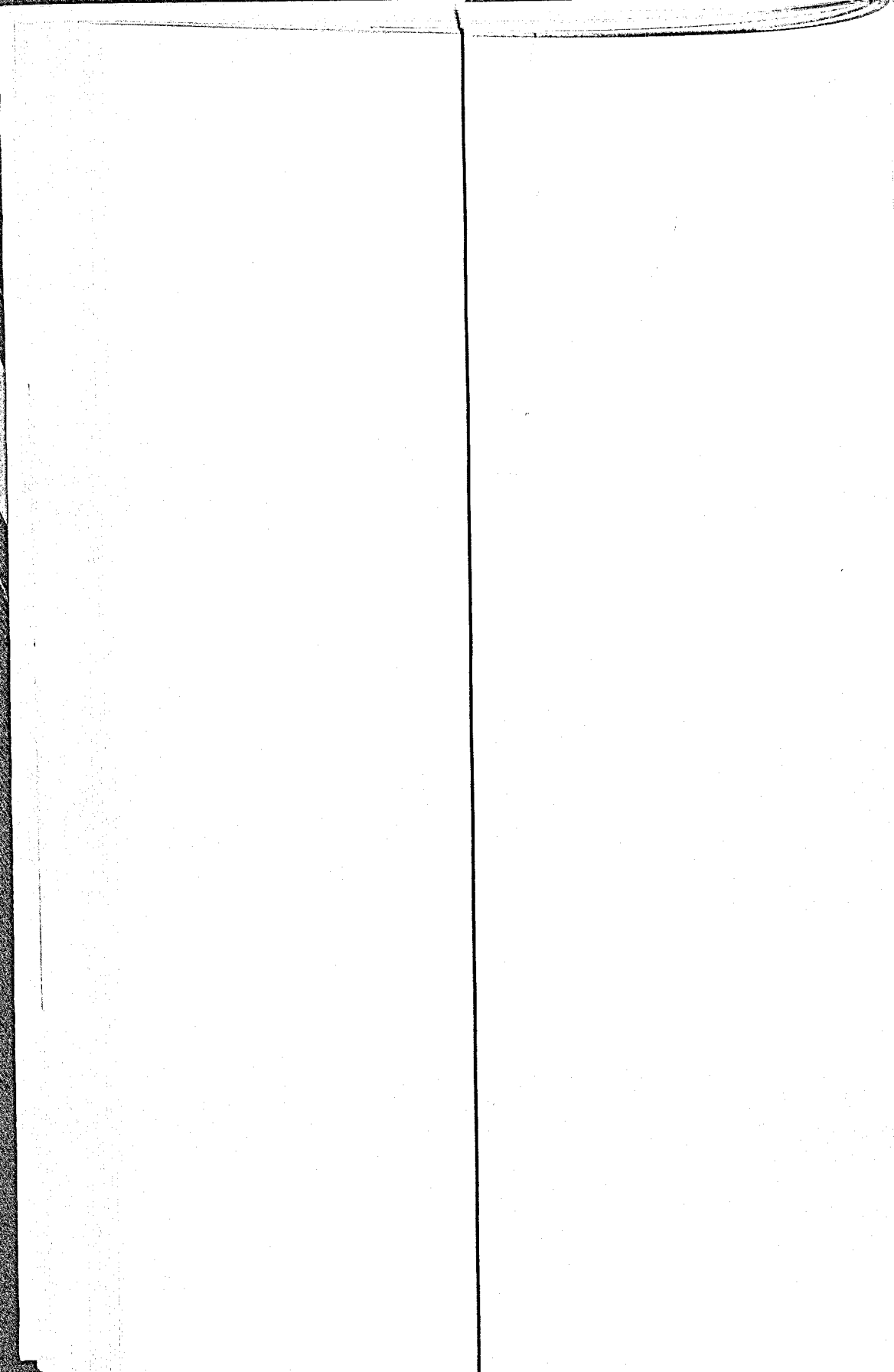
Sinfonia

ATTO PRIMO

- N. 1 Introduzione** Dalle lagune Adriache
(Contareno, Capellio, Coro)
[Recitativo] Dopo l'Introduzione Ministri del Consiglio
(Contareno, Ufficiale, Doge, Capellio)
-
- N. 2 Coro** Viva Fallier, lode al guerrier
e Cavatina Falliero Se per l'Adria il ferro strinsi
(Falliero, Contareno, Doge, Capellio, Coro)
[Recitativo] Dopo la sortita di Falliero
Grata Vinegia, o prode
(Doge)
-
- N. 3 Coro** Negli orti di Flora
e Cavatina Bianca Della rosa il bel vermiglio
(Bianca, Coro)
[Recitativo] Dopo la sortita di Bianca
Costanza? ebben? che rechi?
(Bianca, Costanza, Contareno)
-
- N. 4 Recitativo** Se l'amor mio ti è caro
ed Aria Contareno Pensa che omai resistere
(Bianca, Contareno, Coro)
[Recitativo] Dopo l'Aria Contareno
Mai con maggior coraggio in queste soglie
(Bianca, Costanza, Falliero)
-
- N. 5 Recitativo** Divisi noi! Pur troppo
e Duetto [Bianca-Falliero] Sappi che un Dio crudele
(Bianca, Falliero)
[Recitativo] Dopo il Duetto [Bianca-Falliero]
Ella mi fugge: a mille dubbi in preda
(Costanza, Falliero)
-
- N. 6 Coro** Fausto Imene e di gioia cagione
e Finale Primo Sì, congiunti, omai son pieni
(Bianca, Falliero, Costanza, Contareno, Ufficiale, Capellio, Coro)
-

ATTO SECONDO

-
- [Recitativo]** Al mio timor, deh! cedi
(Bianca, Costanza, Falliero)
- N. 7 Recitativo** Dell'onor tuo! crudele!
e Duettino [Bianca-Falliero]
Va crudel... vedrai l'effetto
(Bianca, Falliero)
- [Recitativo]** Dopo il Duett[in]o
Fermate... siam perduti
(Bianca, Costanza, Falliero, Contareno, Capellio)
-
- N. 8 Scena** Come potesti, indegna
e Duetto [Bianca-Contareno] Non proferir tal nome
(Bianca, Contareno, Capellio)
-
- N. 9i Coro**, Ah! Qual notte di squallore
Scena Qual funebre apparato, e qual d'intorno
e Cavatina Falliero Alma, ben mio, sì pura
(Falliero, Coro)
- N. 9ii [Recitativo]** Dopo la Cavatina di Falliero
Vieni, Signor: in altra stanza
(Falliero, Cancelliere)
- N. 9iii Aria Falliero** Tu non sai qual colpo atroce
(Falliero, Coro)
- [Recitativo]** Dopo l'Aria di Falliero
No, non è reo, misero è solo
(Falliero, Cancelliere, Usciare, Contareno, Capellio)
-
- N. 10 Recitativo** Donna chi sei?
e Quartetto Cielo, il mio labbro ispira
(Bianca, Falliero, Contareno, Capellio, Coro)
- [Recitativo]** dopo il Quartetto Innoltra il dì... lassa!
(Costanza, Capellio)
-
- N. 11 Coro** Vieni: per te tremante
Recitativo Perdona, o mia Costanza
ed Aria Bianca e Finale Secondo
Teco io resto: in te rispetto
(Bianca, Costanza, Falliero, Contareno, Capellio, Coro)
-



Libretto

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



Atto primo

Scena prima

Piazza di S. Marco.

*Le procuratie son piene di popolo. Nobili Veneziani
d'ambi i sessi trascorrono la piazza.*

Coro

Dalle lagune Adriache
Fin dell'Ionia ai lidi
Si spanda un suon che ai popoli
Terribilmente gridi:
Veglia il Leon magnanimo
Né di poter scemò.
Invan con arti perfide
Lacci gli ordì l'Ismano;
Contro di lui s'armarono
Braccia ribelli invano;
Levò la fronte indomita
E i traditor prostrò.

La moltitudine si disperde per le procuratie.

Scena seconda

Contareno, e Capellio.

Contareno

Pace alfin per l'Adria splende,
Tutto è gioia, e festa intorno:
Per noi soli in questo giorno
Non vi è speme d'amistà.

Capellio

Sol da te, signor, dipende
D'obbliar lo sdegno antico:
Il mio cor ti brama amico,
Odio alcun per te non ha.

Contareno

Tu non m'odii?...

Capellio

(con trasporto)

E odiar potrei

Te di Bianca genitore!

Contareno

(sospeso)

Bianca... l'ami?

Capellio

Ah! sol di lei

Da gran tempo è pieno il core:

Cedo a te, se lei mi doni,

La contesa eredità.

Contareno

(Ah! Grazie, o sorte; alfin sereno

Mi volgesti il tuo semblante,

Lo splendor di Contareno

A brillar ritornerà.)

Capellio

Si decide in questo istante

Della mia tranquillità.

Contareno

Vien, Capellio, a questo seno:

Ama Bianca, e tua sarà.

Capellio

Oh! piacer! felice appieno

Questo amplesso alfin mi fa.

Odesi sparo d'artiglieria: ricompare la moltitudine.

Coro

Esce il Doge.

Contareno e Capellio

Alla festa solenne

Col Senato già movesi al tempio.

Coro

Viva il Prence, che l'Adria sostenne,

Che rimosse dell'Adria lo scempio!

Misto al suon di guerrieri stromenti

Salga al ciel del suo nome l'onore!

Della patria fra i prosperi eventi

Il presente fia sempre il maggior.

Contareno e Capellio

Ma forier di più grandi contenti,

O Capellio
O Contareno , è tal giorno al mio cor.

Scena terza

Esce il Doge coi Senatori dal palazzo di S. Marco. Gli Uscieri che sono al loro seguito recano il decreto del Gran Consiglio. All'avanzarsi del Doge si fa silenzio.

Doge

(agli Uscieri)

Ministri del Consiglio, ite, e per tutte

Di Vinegia le vie tosto si affigga

Del Senato il decreto.

(gli Uscieri escono da varie parti. La moltitudine si affolla in fondo etc.; il Doge si appressa a Contareno)

O Contareno,

Il tuo parer prevalse. Un'altra volta

Ristabilito è il tribunal temuto

Della patria custode: accorti i padri

Dal passato periglio

Han segnato la legge in pien consiglio.

Capellio

Signor, perdona; ma s'io pur presente

Era al consesso, io non avrei segnato

Così terribil legge. Ed a che giova

Di nuovo armarsi del rigore antico,

Or che svanito è il congiurar nemico?

Contareno

A che giova, o Capellio? a prevenire

Nuovi attentati, a vigilar sull'opre

Dei legati stranieri, a preservarne

Da novelle congiure, e nuovi orrori.

Capellio

Tutti gli Ambasciatori

Non sono Bedamar; e omai dell'Adria

La sicurtade è ferma.

Doge

Ancor del tutto

L'Adria non è sicura.

Pur dalle Orobie mura

Ci minaccia l'Ispano, e tutto intorno

Vasto incendio di guerra arde il paese.

A rintuzzar le offese

Di sì fiero nemico invan si mosse

Contareno

Tu non m'odii?...

Capellio

(con trasporto)

E odiar potrei

Te di Bianca genitore!

Contareno

(sospeso)

Bianca... l'ami?

Capellio

Ah! sol di lei

Da gran tempo è pieno il core:

Cedo a te, se lei mi doni,

La contesa eredità.

Contareno

(Ah! Grazie, o sorte; alfin sereno

Mi volgesti il tuo sembiante,

Lo splendor di Contareno

A brillar ritornerà.)

Capellio

Si decide in questo istante

Della mia tranquillità.

Contareno

Vien, Capellio, a questo seno:

Ama Bianca, e tua sarà.

Capellio

Oh! piacer! felice appieno

Questo amplesso alfin mi fa.

Odesi sparo d'artiglieria: ricompare la moltitudine.

Coro

Esce il Doge.

Contareno e Capellio

Alla festa solenne

Col Senato già movesi al tempio.

Coro

Viva il Prence, che l'Adria sostenne,

Che rimosse dell'Adria lo scempio!

Misto al suon di guerrieri stromenti

Salga al ciel del suo nome l'onore!

Della patria fra i prosperi eventi

Il presente fia sempre il maggior.

Contareno e Capellio

Ma forier di più grandi contenti,

O Capellio , è tal giorno al mio cor.
O Contareno

Scena terza

Esce il Doge coi Senatori dal palazzo di S. Marco. Gli Uscieri che sono al loro seguito recano il decreto del Gran Consiglio. All'avanzarsi del Doge si fa silenzio.

Doge

(agli Uscieri)

Ministri del Consiglio, ite, e per tutte

Di Vinegia le vie tosto si affigga

Del Senato il decreto.

(gli Uscieri escono da varie parti. La moltitudine si affolla in fondo etc.; il Doge si appressa a Contareno)

O Contareno,

Il tuo parer prevalse. Un'altra volta

Ristabilito è il tribunal temuto

Della patria custode: accorti i padri

Dal passato periglio

Han segnato la legge in pien consiglio.

Capellio

Signor, perdona; ma s'io pur presente

Era al consesso, io non avrei segnato

Così terribil legge. Ed a che giova

Di nuovo armarsi del rigore antico,

Or che svanito è il congiurar nemico?

Contareno

A che giova, o Capellio? a prevenire

Nuovi attentati, a vigilar sull'opre

Dei legati stranieri, a preservarne

Da novelle congiure, e nuovi orrori.

Capellio

Tutti gli Ambasciatori

Non sono Bedamar; e omai dell'Adria

La sicurtade è ferma.

Doge

Ancor del tutto

L'Adria non è sicura.

Pur dalle Orobie mura

Ci minaccia l'Ispano, e tutto intorno

Vasto incendio di guerra arde il paese.

A rintuzzar le offese

Di sì fiero nemico invan si mosse

Il giovane Fallier: voce si sparse
 Che giacque il generoso in campo estinto.

Capellio

Cielo! estinto Fallier?

Scena quarta

Un Ufficiale, e detti.

Ufficiale

(inchinandosi al Doge)

Falliero ha vinto.

In questo punto approda
 Alla vicina riva, e a te, al Senato
 Reca l'annunzio della sua vittoria.
 Ei già s'appressa.

Tutti

Onore al prode, e gloria!

Coro

Viva Fallier,
 Lode al guerrier
 Del patrio onor
 Conservator.

Scena quinta

Falliero con seguito d'Ufficiali, e detti.

Falliero

Inclito Prence, illustri padri, e quanti
 Amor di patria in questo istante aduna,
 La Veneta fortuna
 Di se stessa maggiore è alfin risorta.
 Pace, spoglie, trofei, Fallier vi porta.
 Vinte e disperse come polve al vento
 Fur dei ribelli, e dell'Ispan le schiere.
 In sulle mura altere
 Dell'Orobia città sventola il nostro
 Glorioso vessillo, e al mondo insegna
 Che il temuto Leon pur vince e regna.

Doge

Giovane valoroso, a te la patria
 Va debitrice di salute e di pace:
 Te figlio suo verace
 Appellerà mai sempre, e il tuo gran nome
 Vivrà nei fasti dell'Adriaco impero:
 In ogni cor vivrà.

Coro

Viva Falliero!

Falliero

Le tue parole, e il plauso
Di così nobil gente, oh! qual mi sono
Preziosa mercé di quanto oprai!
Più che non diedi a te, Patria, mi dai.

Se per l'Adria il ferro strinsi,
Il dover compiei di figlio:
Sacro a lei nel suo periglio
Era il braccio, il ferro, il cor.
Seguitai, se in campo io vinsi,
L'orme sue, l'avito onor.

Coro

Vero prode! ai detti tuoi
Sembri a noi
Più grande ancor.

Falliero

Il ciel custode
Di queste mura
Ogni congiura
Disperderà.
Per far che l'Adria
Felice sia
La vita mia
Si spenderà.

Coro

Il ciel custode
Di queste mura
Ogni congiura
Disperderà.

Doge

Grata Vinegia, o prode,
Accetta i voti tuoi. Sì bel desio
Segui a nutrir, e il tuo sublime esempio
Mille di onore desterà faville
In ogni cor di patrio amore ardente.
Intanto il ciel clemente
Conservator dei regni abbia di lodi
E d'incensi tributo: ei di là sopra
Siede moderator d'ogni bell'opra.

S'avviano tutti verso il tempio.

Scena sesta

Atrio in casa di Contareno, che mette a un canale. Il luogo è tutto adorno di vasi di fiori.

Le ancelle di Bianca ne van raccogliendo or da questo, or da quello. Indi esce Bianca medesima.

Tutte

Negli orti di Flora,
 Nel regno d'aprile
 Un fior più gentile
 Di Bianca non v'ha.
 Men vermiglia è di lei questa rosa.
 Questo giglio è men puro di lei.
 Men modesta tu mammola sei.
 Questo anemone ha men di beltà.

Bianca

Come sereno è il dì! come più bello
 Risplende il sole, e l'aura è queta e pura!
 Tu sorridi, o natura,
 Lieta come il mio cor... O mio Falliero!
 Se ogni cosa si allegra a me d'intorno
 E' prodigio d'amor pel tuo ritorno.
 Caro, amato Falliero! io pur ti appresto
 Con l'Adria intera un serto... io di mia mano
 Tel porgerò... grato ti fia per certo...
 Non val quello d'amor di gloria il serto.
(prende dalle ancelle i fiori e gl'intreccia in ghirlanda)

Della rosa il bel vermiglio
 L'amor mio gli pingerà.
 Il candor di questo giglio.
 La mia fé gli mostrerà.
 Qua l'emblema di costanza...
 Là il color della speranza...
 Qua un pensiero... un altro qua...

Bianca e Coro

Ogni affetto del mio core
 tuo
 Ogni fiore a lui dirà.

Bianca

(alzandosi, e contemplando le ghirlande con tenera malinconia)

Oh! serto beato,
 Invidia mi fai.
 All'idolo amato
 Vicino sarai;
 Baciarti l'udrai,
 Parlarti di me.

(ritornando lieta)
Ma spero... ma sento
Lusinga nel core
Che a tanto contento
Mi serba l'amore,
Che il dolce momento
Lontano non è.

Coro

Sì, tanto contento
Serbato è per te.

Scena settima

Costanza e Bianca.

Bianca

Costanza? ebbene? che rechi?
Vedesti il mio Fallier?

Costanza

Lo vidi, o Bianca,
Fatto più bello ancor della sua gloria.
Sì nobile vittoria,
L'onor che a lui si rende, ardir gli danno
Di chieder la tua mano:
A me lo disse...

Bianca

Ah! non la chieda invano.

Costanza

Che temi? e qual vi è padre
Che superbo non fora esser di questo
Valoroso guerriero
Suocero fortunato?

Bianca

O amica! è vero.
Ma tu del padre mio
L'anima conosci appieno:
E' povero Fallier.

Costanza

Vien Contareno.

(parte)

Scena ottava
Contareno e detta.

Contareno

Bianca, in sì lieto giorno, al par di quante
Nobili donne ha l'Adria, io te vo' lieta,
E in mio pensiero ne ho già volto il modo.
Avventuroso nodo
D'illustre imene oggi ha per te formato
Il mio paterno amore.

Bianca

Padre! qual nodo?... (oh come batte il core!)

Contareno

Lo sposo ch'io t'ho scelto è tal che pari
In Venezia non ha: d'onore, esempio,
Specchio di valor vero.

Bianca

(Cielo! chi è questi se non è Falliero?)

Contareno

A te fra pochi istanti
Presentarlo promisi, e so che grata
Tu men sarai... nel tuo sembiante io leggo
La gioia che tal nuova in cor ti desta.

Bianca

Dov'è desso, o Signor? che mai lo arresta?

Contareno

Pria di mostrarsi a te mi fea preghiera
D'investigar se inclina
Ad amarlo il tuo cor.

Bianca

(*con trasporto*)

E del mio core

Non gli è noto l'amore,
Non rammenta i sospir?

Contareno

(*sorpreso*)

Bianca! che parli?

Quando svelasti mai
A Capellio il tuo cor?

Bianca*(atterrita)*

Capellio! oh Dio!

Son perduta!...

Contareno

Che ascolto?

Bianca

O padre mio!

Contareno

Parla... d'altr'uom

Saresti amante forse, o Bianca?...

Bianca

Oh! me infelice!...

Sventurato Fallier!

Contareno

Perfida!...

Bianca

Ah! padre...

Non ti sdegnar...

Contareno

Trema... se ancor ti sfugge

Il nome di Fallier, l'amor paterno

Hai perduto per sempre.

Bianca

Oh ria minaccia!

Padre... il tuo sdegno di terror m'agghiaccia.

Contareno

Se l'amor mio ti è caro

Rispetta il mio voler... Se a me t'opponi...

Paventa l'ira mia. Tutto in Vinegia,

Tutto poss'io. Farti obbliar Falliero,

Altrimenti saprò... per lui pur trema...

Bianca

Ah! che dici?

Contareno

Intendesti.

Bianca

Oh pena estrema!

Contareno

Pensa che omai resistere
Al mio comando è vano;
 Pensa che al nobil giovane
 Giurai di dar tua mano;
 Che un Contareno, un veneto
 Non può mancar di fé.

Bianca

Padre... al mio pianto muoviti,
 Mira... io ti cado al piè.
(cadendo ai piedi di Contareno)

Coro

(sollevandola)
 Al genitore arrenditi,
 Si placherà con te.

Contareno

(accostandosi a Bianca con bontà)
 Figlia mia, se forza al core
 Non ti dà figlial rispetto,
 Deh! ti vinca il mio dolore:
 Da tal nodo io tutto aspetto:
 Tutto io perdo se ti opponi:
 Disperato io morirò.

Bianca

Tu morir! di me disponi...

Contareno

(Io trionfo.)

Bianca

Ubbidirò.

Contareno

Ah! mi abbraccia: alfin ritrovo
 La mia Bianca, la mia figlia.
 Lo splendor di mia famiglia
 Per te sorgere vedrò.
 Il piacer di mia ventura,
 Figlia mia, spiegar non so.

Bianca

*(Giusto ciel, più ria sventura
 Della mia chi mai provò?)*

Coro

Viva Bianca! alfin natura
 Dell'amore trionfò.
(partono tutti)

Scena nona*Sala in casa di Contareno.**Falliero e Costanza.*

Falliero

Mai con maggior coraggio in queste soglie
Non posi il piè, Costanza. Alfin venirne
Potrò palese, io spero, e non indegno
Del genitor di Bianca.

Costanza

Il ciel secondi
La tua speranza; io ne sarei, tel giuro,
Lieta di Bianca al paro.

Falliero

O amica mia,
Conosco a prova il tuo bel cor qual sia;
Né forse il dì fia lunge
Che far chiaro potrò quant'io son grato
Al tuo cortese oprar. Ma dì; qual trovo
L'adorata mia Bianca?

Costanza

Ognor fedele,
Tenera sempre; oltre ogni dir felice
Dei tanti allori onde tu riedi adorno
Di vederti sospira.

Falliero

Oh lieto giorno!
Deh! tu, Costanza, or compi
Il beneficio tuo: per poco almeno
Fa ch'io favelli a lei.

Costanza

Mira: ella stessa
Sola ver noi si appressa.
Seco io ti lascio...
(parte)

Scena decima*Bianca e Falliero.*

Bianca*(arrestandosi sull'ingresso)**(Oh! ciel! Falliero!)*

Falliero

(correndo a lei con trasporto)

O Bianca!

Io ti rivedo alfin!

Bianca

(lentamente avanzandosi)

(Il cor mi manca.)

Falliero

Ma che vedo? tu tremi?

Impallidisci? ed evitar ti sforzi

L'incontro de' miei sguardi? in questa guisa,

Bianca, mi accogli tu?

Bianca

Falliero... (Oh Dio!

Che deggio dir?)

Falliero

(Che mai pensar degg'io?...))

Bianca

(facendosi forza)

Falliero, hai tu coraggio?...

Falliero

Pari al sommo amor mio.

Bianca

Soffrir potrai

Il colpo a cui ti serba avversa sorte?

Falliero

Tutto; l'istessa morte

Fuor che perderti, o Bianca.

Bianca

E se il destino

Ci volesse divisi, ed infelici...

Falliero

Divisi noi!

Bianca

Pur troppo.

Falliero

Oh ciel!... che dici?

Fremi mi fai... favella...

Fremo in interrogarti... avresti forse

Obbliata la fé che mi giurasti?

Mi avresti tu tradito?...

Bianca

Ah!... no: giammai.

Ma ti perdo, o Fallier.

Falliero

Spiegati omai.

Bianca

Sappi che un Dio crudele
Al nostro amor si oppone...
Sappi che il padre impone
Ch'io più non pensi a te.

Falliero

Se tu mi sei fedele,
Se il cor non hai cambiato,
Il genitore, il fato
Sfido a rapirti a me.

Bianca

Vana speranza!... Deh, lasciami.

Falliero

Qui Contareno aspetto.

Bianca

Ah! no: dal suo cospetto
Sempre fuggir dei tu...

Falliero

Perché? favella, o barbara.

Bianca

Non domandar di più.

Falliero

Ciel! qual destin terribile
Tronca ogni mia speranza!

Bianca

Ciel! come è mai possibile,
Serbar la mia costanza!

A due

A questo colpo orribile
Manca la mia virtù.

Bianca

Deh! va, ti scongiuro,
Restar più non dei.

Falliero

Andrò, ma sicuro
Che infida non sei.

Bianca

T'adoro... lo giuro...
Consolati... va.

A due

Ah! dopo cotanto
Penar per trovarsi;
Vedersi nel pianto,
Nel pianto lasciarsi;
E' pena, è dolore
Che eguale non v'ha:
E' affanno che un core
Soffrire non sa.

Scena undicesima*Falliero indi Costanza.***Falliero**

Ella mi fugge: a mille dubbi in preda
Me lascia, e a mille angosce. Un rio sospetto
Mi surge in cor ch'ogni tormento avvanza.

Costanza*(frettolosa)*

Signor...

Falliero

Fedel Costanza,
Trammi d'angoscia tu.

Costanza

Vieni: è periglio
Oltre restar... partir tu dei.

Falliero

Ma pria
Rassicura l'oppressa anima mia.

Costanza

Ah! no: seguimi tosto
Se ti cale di Bianca... In queste soglie
Contaren non ti trovi. A miglior tempo
Forse tornar potrai.

Falliero

Cielo! qual mistero!

Costanza*(traendolo seco)*

Andiam, vieni, il saprai.

(partono per una piccola porta)

Scena dodicesima*Dalla gran porta escono i parenti di Contareno e di Capellio. Dame, Cavalieri e gran seguito di Servi, indi Contareno e Capellio medesimi, poi Bianca.*

Coro

Fausto Imene e di gioia cagione
Sovra ogni altro per l'Adria fia questo:
Di due grandi famiglie compone
L'odio antico alla patria funesto,
E noi tutti congiunge con nodi
Di verace e di salda amistà.
Sovra ogni altro di gioia cagione
Questo Imene per l'Adria sarà.

Contareno

Sì, congiunti, omai son pieni
I miei voti in questo dì.

Capellio

Dei Capellì e Contareni
Le discordie Amor finì.

A due

Spettatori al lieto evento
Rimanete, illustri amici,
Dividete in tal momento
Il contento del mio cor.

Coro

Il mirarvi appien felici,
Rende noi felici ancor.

Capellio

Ove è Bianca? appaga omai
Di sua vista il mio desire.

Contareno

Qua l'attendo: la vedrai,
Né fia lenta a comparire:
Mira: è dessa.

Capellio

Oh come bella
Sempre più rassembra a me!

Bianca

(avviandosi)

(Cruda sorte!) Si ubbidisca.

Scena ultima

Falliero invano trattenuto da Costanza, e detti.

Falliero

Bianca!... arresta.

Bianca

Oh ciel!

Capellio

Che sento?

Falliero

(inoltrandosi)

Pria m'uccidi.

Contareno

Che ardimento!

Bianca

Ah Fallier!...

Contareno

(Oh! mio furor!)

Falliero

Questa, o Bianca, è la tua fede?
Così serbi i giuramenti?

Contareno

Temerario!

Capellio e Coro

Quali accenti?

Falliero

Deh! perdonami, o Signor.
Bianca adoro, a me si diede...
Mi giurò costanza e amor.

A quattro

Contareno

(Importuno!... in qual momento
Si presenta, e mi sorprende!
Il furore che m'accende
M'impedisce il favellar.)

Capellio

(Ah! di Bianca il turbamento
Abbastanza il cor comprende.
La sorpresa mi contende
Di alzar gli occhi e di parlar.)

Bianca e Falliero

(Da un istante, da un accento
La mia vita, o ciel, dipende:
Se pietà di me non prende
Non mi resta che spirar.)

Contareno

Con qual dritto il piè ponesti,
Temerario, in queste porte?

Falliero

Con qual dritto? ah! l'intendesti:
Bianca adoro.

Capellio

(avanzandosi)

E' mia consorte.

Falliero

Ella è mia: concorde affetto
Non le destre, i cori unì.
Pria dovrai passarmi il petto
Che rapirla a me così.

Capellio

Esci, audace.

Bianca

Oh ciel!... fermate.

Falliero

(a Bianca)

Infedel!

Bianca

Oh pena!

Contareno

Oh ardire!

Capellio e Contareno

Esci... parti.

Coro

Ah vi calmate!

Contareno

Trema!

Capellio

Indegno! io so punire...

Contareno

Servi, olà; dal mio cospetto
Sia scacciato.

Bianca

Oh rio dolor!

Falliero

*(ai servi che si avanzano verso di lui, indi a Contareno
e Capellio)*

Ah! codardi... questa offesa,
Questo tratto infame e vile,
Chi voi siete appien palesa,
Pone il colmo al mio furor.
Scorgerete in brevi istanti
Quel che può furente amor.

Contareno e Capellio

Va: t'invola a noi davanti
Se ti cal del proprio onor.

Bianca

Ah! fra tanti affetti e tanti
Geme oppresso e scoppia il cor.

Tutti

Flutti irati e resistenti
Al furor delle tempeste,
Fiero turbine di venti
Che scompiglia le foreste,
Etna ardente che disserra
Mille fiamme di sotterra,
Non eguaglian lo scompiglio
Che in quest'anima si fa.

Priv^o_a sono di consiglio,

L'ira mia
Il mio duol più fren non ha.

Costanza

Il tuo pensiero
Finge perigli, ed il verace obblia.
Tua cruda ritrosia
Al misero dà morte.

Bianca

Va... l'introduci...
(*Costanza parte*)
E' fissa omai mia sorte.

Scena seconda

Bianca indi Falliero.

Bianca

Lassa! ogni istante addoppia
L'affanno del mio cor... facil fui troppo
A cederti, o Costanza... Oh! ciel, non sia
Di estremo danno il mio timor foriero!
Oh incertezza crudel!

Falliero

(*entra agitato*)

Bianca!

Bianca

(*andandogli incontro tremando*)

Falliero!

Falliero

Tutto è perduto... invan discesi ai prieghi...
In questa notte istessa
N'andrai sposa a Capellio... a noi non resta
Che la fuga o la morte.

Bianca

Oh! Dio! non avvi
Riparo dunque a questo passo estremo?

Falliero

Che fuggire, o morir... Decidi...

Bianca

(Io tremo.)

Falliero

Bianca!... esitar puoi tu?

Bianca

Tal onta al padre
Recar dovrei?

Falliero

Maggior dell'onta ei reca
Sventura eterna a te. Se ancor ricusi,
Se incerta ancor ti stai
O più non m'ami, o non mi amasti mai.

Bianca

Ah! t'amo sì: più di me stessa t'amo,
Ma figlia io sono... Deh ti caglia almeno
Dell'onor mio.

Falliero

Dell'onor tuo! crudele!
Caglia a te di mia vita: essa dipende
Da questo istante, da un tuo solo accento.

Bianca

La tua vita... oh! Fallier! qual rio cimento!

Falliero

Va crudel... vedrai l'effetto
Della tua virtù fatale:
Te consorte al mio rivale,
Me trafitto il sol vedrà.

Bianca

Senti, oh Dio... l'orrendo aspetto
De' miei mali appien discerno.
Mi condanna a pianto eterno
Del destin la crudeltà.

Falliero

Vinci meco il tuo destino.

Bianca

Ah! sperarlo il cor non osa.

Falliero

Deh! risolvi... è il dì vicino.

Bianca

Sì... decisi... io son tua sposa.

Falliero

Ch'io t'abbracci: ha vinto amore.

Bianca

Più timore il cor non ha.



A due

Questo istante, mia speranza,
 De' miei dì, de' tuoi decide;
 Ma se è ver che alla costanza,
 Se a virtude il ciel sorride;
 Mille giorni di contento
 Tal momento apporterà.

Scena terza

Costanza frettolosa, e detti.

Costanza

(entra mentre Bianca, e Falliero stanno per uscire)
 Fermate... siam perduti: a questa volta
 Si appressa Contareno: impor lo intesi
 Che qui scenda tu stessa.

Bianca

Avversa sorte!

Fu verace il timor.

Falliero

Vieni: sottrarci

Per altra parte a quel crudel sapremo.

Bianca

Ah! null'altra ve n'ha.

Falliero

Null'altra!... io fremo.

Che far?...

Costanza

Fuggir dei solo: a te non resta
 Che quel muro varcar.

Falliero

Guidami.

Bianca

Ah! quello

E' dell'Ispano Ambasciator l'ostello.
 Morte ti sta sul capo.

Falliero

A te lo sdegno
 Del padre tuo... peggior di morte assai
 S'ei qui mi scopre... addio... mi rivedrai.
(parte frettoloso [assieme a Costanza])

Scena quarta

Bianca, indi Contareno con seguito.

Bianca

Veglia, o ciel, su di lui: guida i suoi passi
Per quel funesto loco. Ardir mio core,
Si appressa il genitor.

Contareno

Bianca!

Bianca

Signore.

Contareno

Il tuo venir qua pronta
Chiaro mi fa che ti arrendesti alfine
Al paterno voler. Capellio è presso.
In questo istante istesso
Nel domestico tempio io vo' compito
Segretamente di tue nozze il rito.

Bianca

Padre!...

Contareno

Non più: intendesti.
Giunge il tuo sposo.

Bianca

M'uccidi pria... Oh! mia sventura estrema!

Contareno

Taci, ubbidisci... e trema.

Scena quinta

Capellio con seguito, e detti.

Contareno

Vieni Capellio: le tue rare doti
Vinsero Bianca alfin: ella consente
All'imeneo bramato.
(a Bianca)
Avvicinati.

Bianca

(Oh pena!)

Capellio

Oh! me beato!

Bianca, te sposa a forza
Io non avrei voluto, e altrui lasciarti
Non potea senza pena. Or che all'altare
Spontanea vieni, e il tuo bel cor mi dai,
Lieto e felice oltre ogni dir mi fai.

Bianca

(Misera me!)

Capellio

Un tuo detto

Mi rassicuri alfin... ma che vegg'io?
Pur turbata sei tu!

Contareno

(*minacciosamente*)

Bianca!

Bianca

Ah! non posso

Più tacer, né soffrir... Tropp'oltre, o padre,
Estendi i dritti tuoi.

Contareno

Perfida!

Capellio

(*a Contareno*)

All'onta

Di un novello rifiuto eccomi esposto,
Contareno, per te. L'ultima è questa
Offesa ch'io ricevo... Addio.
(*per partire*)

Contareno

(*arrestandolo*)

Ti arresta.

(*volgendosi a Bianca*)

Come potesti, indegna,
Proferir tai parole, e con qual fronte
Sfidar l'ira paterna! Essa fia grave,
Irreparabil fia
Come il tuo fallo, e la vergogna mia.
Trema: da questo punto
Più figlia a me non sei: tu mi costringi,
La paterna pietà posta in obbligo,
Perfida, a maledir...

Tutti

(*movendosi*)

Ah!...

Bianca

(atterrita prostrandosi)

Padre mio!

Contareno

Non proferir tal nome,
Sdegno ed orror mi desta:
Tutto a soffrir ti appresta,
Bandita andrai da me.

Bianca

Quanto ho sofferto, e come
Piansi al tuo piede il sai.
Più non mi resta omai
A sopportar da te.

Contareno

Perfida!

(odesi picchiare fortemente all'ingresso, Contareno si arresta)

Bianca

Oh ciel!

Contareno

Chi battere
Ardisce a queste porte?

Scena sesta

Il Cancelliere del Consiglio dei Tre, e detti.

Contareno e Capellio

Pisani!

(Il Cancelliere porge un foglio a Contareno)

Tutti

(sorpresi)

Che sarà?

Contareno

(legge da sé)

Vieni dei Tre al Consiglio: in questo istante

Entro il palagio del ministro Ispano

Dalle veglianti scorte

Fallier fu colto.

(a Capellio)

Prendi, leggi. (Oh sorte!)

(Cadde il fellon... oh! giubilo!

Oh! non pensato evento!

Dà loco al mio contento,
Furor, che m'empì il cor.)

Bianca

(Ciel, qual mistero!... ahi misera!
Si accresce il mio spavento.
A qual maggior tormento
Son io serbata ancor?)

Capellio

(a Contareno)

Prendi il foglio: andiam: affrettati.
(*esce con Pisani*)

Contareno

(per seguir Capellio)

Si punisca il traditore.

Bianca

(spaventata)

Traditor? chi mai? deh! spiegati.

Contareno

Lo saprai per tuo terrore.

Bianca

Forse?... ahi!... lassa!...

Contareno

E' un fellon.

Il vil Falliero

Bianca

Ah! non è vero.

Contareno

Vanne.

Bianca

Ascolta.

Contareno

Taci... scostati.

Bianca

Pria m'uccidi, o genitor.

Contareno

Servi, ancelle, alle sue stanze
Quell'indegna trascinate.

Bianca

Ah! crudeli! mi lasciate...

Contareno

Ubbidite.

Bianca

Oh! mio dolor!

Contareno

Sorte amica, a vendicarmi
Opportune a me dai l'armi:
Del piacer della vendetta
Già si pasce il mio furor.

Bianca

Deh! consenti di ascoltarmi...
Padre mio... deh! non lasciarmi...
Ciel pietoso, a te si aspetta
Di proteggere Fallier.

Scena settima

Sala ove si raduna il Consiglio dei Tre addobbata di nero.

Alcuni Uscieri vanno assettando il tavolino, e preparando le sedie pei Giudici: alcuni Arcieri vengono a schierarsi d'ambi i lati.

Coro

Ah! Qual notte di squallore
E' seguita al più bel dì!
Della patria il difensore
A perir verrà così?
Se Falliero è traditore...
Se mentita è sua virtù...
Che in un'alma alberghi onore
Chi può credere mai più?

Scena ottava

Falliero in mezzo alle guardie e scortato dal Cancelliere del Consiglio.

Falliero

Qual funebre apparato, e qual d'intorno
Languida e smorta luce
L'error ne addoppia? Oh come ai rei tremendo
Deve apparire il taciturno aspetto,
Se scuote a me innocente il cuore in petto!

O Bianca, fu presago
 Il tuo timor: eccomi in ceppi, e forse
 Volgeran molti giorni
 Anzi che a te ritorni. Oh Dio!... se intanto
 Dal padre astretta... al mio rival cedessi...
 Se ti perdessi mai... pensier crudele!
 Lungi, ah! lungi da me... Bianca è fedele.

Alma, ben mio, sì pura
 Come la tua non v'è.
 La stessa mia sventura
 Mi fa più caro a te.

Cancelliere

Vieni, Signor: in altra stanza è d'uopo
 Che i tuoi giudici attenda.

Falliero

Il nome loro

Saper mi lice almeno?

Cancelliere

Loredano, Capellio e Contareno.

Falliero

Contaren! son perduto.

Cancelliere

Il suo rigore

E' inflessibil, è ver; ma spera, è giusto
 Capellio e generoso: avrà su quello
 Quant'aver puote su paterno core
 Forza e potere un figlio.

Falliero

Un figlio! come?

Che dici tu?

Cancelliere

Si: di Capellio sposa

Bianca divenne.

Falliero

Tu deliri.

Cancelliere

Io stesso

Vidi la pompa e l'apparecchio intero
 Delle sue nozze: ella è a Capellio unita.

Falliero

(con tutta la disperazione)

Bianca!... la mia sentenza è proferita.

Cancelliere

Tu tremi?... impallidisci?... il tuo delitto
Certo saria?

Falliero

La mia sventura è certa.

Cancelliere

Né speme hai tu?

Falliero

Quella che agl'infelici
Sola rimane: morte.

Coro

(accostandosi a lui)

Oh ciel! che dici?

Falliero

(prendendo per mano il Cancelliere dice con somma passione)

Tu non sai qual colpo atroce,
Qual pugnàl mi hai fitto in core:
E' la morte un duol minore
Del dolor che a me recò.

Coro

Deh! ti spiega.

Falliero

Umana voce
Non può dir l'affanno mio.

Coro

Deh! favella.

Falliero

Ah! non poss'io:
Fino il pianto a me mancò.

(da sé)

Lasso! cessar di vivere
Degli anni suoi sul fiore...
In un istante perdere
Gloria, fortuna, onore...
Ah! dove è un cor sì barbaro
Che me non piangerà?

(risoluto)

Ma più che onore e vita
A me rapì l'ingrata:
Si mora, e sia compita
La sorte mia spietata;
Del mio morir la perfida
Un dì rimorso avrà.

Coro

Ah! dove è un cor sì barbaro
Che te non piangerà?

Falliero si ritira in mezzo agli arcieri.

Scena nona

Il Cancelliere, indi Loredano, Capellio e Contareno.

Cancelliere

No, non è reo, misero è solo: ei chiude
Fatal segreto che lo guida a morte.
Ma chi sarà sì forte
Di alzar per lui la voce? A noi non spetta
Innanzi a questi giudici temuti
Che vedere, tremar, e starsi muti.

I tre Giudici siedono al Tribunale; gli Uscieri e gli Arcieri si ritirano.

Contareno

(al Cancelliere)

Pisani, il reo si avanzi.

Capellio

(O mia virtute

Stammi d'intorno al cor: su tanti affetti
Che mi fan guerra abbi tu sola impero.)

Scena decima

Il Cancelliere introduce di nuovo Falliero, indi va a collocarsi presso di Contareno su di una sedia più bassa, e scrive.

Contareno

(a Falliero)

Il tuo nome?

Falliero

Falliero.

Contareno

La tua patria?

Falliero

Vinegia.

Contareno

Il tuo rango?

Falliero

Patrizio.

Contareno

Era a te nota

Tremenda legge, che ai patrizi vieta
Ogni commercio con Ministro estrano?

Falliero

Sì.

Contareno

Del Ministro Ispano
Fosti tu nel palagio.

Falliero

E' ver.

Capellio

Qual puoi

Scusa trovar al fallir tuo?

Falliero

Nessuna.

Capellio

Alcun disegno, alcuna
Alta cagion ti spinse?

Falliero

E' manifesto

Il mio delitto: è mio segreto il resto.

Contareno

Pensa che sul tuo capo
Pende il vindice ferro
Della legge.

Falliero

Lo so.

Contareno

Che questo scritto

Segnar dovrai.

Falliero*(corre risoluto a sottoscrivere)*

Pronto son io.

Contareno

Pisani,

A noi porgi lo scritto: ei s'allontani.

Coro

Ah! dove è un cor sì barbaro
Che te non piangerà?

Falliero si ritira in mezzo agli arcieri.

Scena nona

Il Cancelliere, indi Loredano, Capellio e Contareno.

Cancelliere

No, non è reo, misero è solo: ei chiude
Fatal segreto che lo guida a morte.
Ma chi sarà sì forte
Di alzar per lui la voce? A noi non spetta
Innanzi a questi giudici temuti
Che vedere, tremar, e starsi muti.

I tre Giudici siedono al Tribunale; gli Uscieri e gli Arcieri si ritirano.

Contareno

(al Cancelliere)

Pisani, il reo si avanzi.

Capellio

(O mia virtute

Stammi d'intorno al cor: su tanti affetti
Che mi fan guerra abbi tu sola impero.)

Scena decima

Il Cancelliere introduce di nuovo Falliero, indi va a collocarsi presso di Contareno su di una sedia più bassa, e scrive.

Contareno

(a Falliero)

Il tuo nome?

Falliero

Falliero.

Contareno

La tua patria?

Falliero

Vinegia.

Contareno

Il tuo rango?

Falliero

Patrizio.

Contareno

Era a te nota

Tremenda legge, che ai patrizi vieta
Ogni commercio con Ministro estrano?

Falliero

Si.

Contareno

Del Ministro Ispano
Fosti tu nel palagio.

Falliero

E' ver.

Capellio

Qual puoi

Scusa trovar al fallir tuo?

Falliero

Nessuna.

Capellio

Alcun disegno, alcuna
Alta cagion ti spinse?

Falliero

E' manifesto

Il mio delitto: è mio segreto il resto.

Contareno

Pensa che sul tuo capo
Pende il vindice ferro
Della legge.

Falliero

Lo so.

Contareno

Che questo scritto

Segnar dovrai.

Falliero

(corre risoluto a sottoscrivere)

Pronto son io.

Contareno

Pisani,

A noi porgi lo scritto: ei s'allontani.

Scena undicesima

Mentre Falliero sta per ritirarsi, un Usciere si presenta, indi esce Bianca; Falliero si arresta.

Usciere

Signor, l'ingresso chiede
Un complice del reo.

Falliero

(tornando indietro)

Complice mio?...

Contareno

Entri...

(esce Bianca velata)

Donna chi sei?

Bianca

(avanzandosi e togliendosi il velo)

Bianca son io.

Tutti

(sorpresi)

Bianca!...

Contareno

(levandosi e seco tutti)

Che ardire è il tuo?

Giudici, al mio palagio

Si riconduca.

Capellio

No: resti... La guida

Alta cagion per certo: a noi la legge

Impone d'ascoltarla... Giudici siam.

(si avvanza verso di lei)

Bianca, fa core, e parla.

A quattro**Bianca**

(Cielo, il mio labbro ispira,

Reggi il mio cor tremante:

Dammi virtù bastante

Ad ottener pietà.)

Falliero

(Ciel, se a salvarmi aspira,

Fa ch'ella sia costante:

Se del rivale è amante
La morte mia vedrà.)

Contareno

(Mio cor, nascondi l'ira,
Frenati un solo istante:
Nulla a salvar l'amante
Il suo dolor potrà.)

Capellio

(Fra la pietade e l'ira
Ondeggia il cor tremante:
Ma solo in questo istante
L'onor ascolterà.)

Contareno

Parla dunque: qual mistero
Svelar devi al tribunale?

Bianca

Che innocente è il mio Falliero,
Che lo perde amor fatale.

Contareno

Folle...

Capellio

Segui.

Bianca

(affannosa)

Al fianco mio
Meco stava, ed ecco, oh Dio!
Sopraggiunge il genitor,
Via di scampo a lui non resta
Fuor che quella sì funesta
D'onde all'atrio si discende
Dell'Ispano ambasciator.

(crescendo di forza e di passione fino all'ultimo del suo discorso)

Quella legge... e cieco il rende
Il mio rischio, il nostro amor.
Deh! se barbari non siete,
Il mio ben non m'uccidete:
E se in voi di sangue è sete
Tutto il mio versate ancor.

Falliero

(con gioia)

Bianca... oh gioia! or lieto io moro
Che ritrovo il tuo bel cor.

Contareno

Di sottrarlo alla sua sorte
Tenti invan, donzella audace,
Folle amor ti fa mendace,
Egli è reo, perir dovrà.

Falliero

(a Contareno)

Reo non sono:

(a Capellio)

A te consorte

A me infida io la pensai,
Tacqui allor, morir bramai,
Ma innocente: il ciel lo sa.

Contareno

Fé non merta un traditore,
Come tale io ti condanno.

(si appressa al tavolino e segna la sentenza; Loredano fa lo stesso)

Bianca

Me infelice!

Falliero

Ciel tiranno!

Contareno

(appressandosi a Capellio)

Tu pur segna.

Capellio

(rigettando il foglio)

No: vivrà.

Contareno

Che mai dici!

Bianca e Falliero

Oh nobil core!

Contareno

Segna il foglio, o sconsigliato.

Capellio

Di lui giudichi il Senato.

Bianca e Falliero

Oh contento!

Contareno

Oh qual viltà!

Loredano (*forte*), Pisani e tutti gli altri*(fra loro)*

Si: ben parli: il sol Senato
Giudicar di lui dovrà.

Bianca e Falliero

(Grazie o cielo! vi è un'anima ancora
Che a pietade e a giustizia si arrende.
Nuova speme nel petto mi scende,
Mi consola, e coraggio mi dà.)

Contareno

(Il furore che il cor mi divora,
Le parole al mio labbro contende.
Una benda sul ciglio mi stende
La vendetta che sfogo non ha.)

Capellio

(Oh giustizia! quel cor che ti onora
D'ogni affetto maggiore si rende.)

Coro con Capellio

Dal Senato Falliero dipende,
Su lui dritto il Consiglio non ha.

(partono tutti)

Scena dodicesima

*Sala nel palazzo di Contareno come all'Atto Primo.
Costanza sola entra agitata, indi frettoloso Capellio.*

Costanza

Innoltra il dì... lassa! per ogni via
Bianca ho cercato invan... Allorché il padre
Dal Consiglio ritorni, e a me richieda
La figlia sua, che dir degg'io? qual posso
Trovar discolpa a disarmar bastante
Il suo giusto furor... Crudele amica
A che mi esponesti?... Alcun s'avanza...
Cielo! è Capellio... ah... mio Signor...

Capellio*(entra premuroso)*

Costanza,

Io stesso riconduco
Bianca al paterno tetto... a te l'affido,
Veglia tu su di lei... fa di salvarla
Dall'estremo suo duol... Corro al Senato:
Se fia secondo il fato
Al mio giusto desio
Cesseranno i suoi mali... eccola... addio.
(parte)

Scena tredicesima

Costanza va incontro a Bianca: ella viene circondata dalle sue ancelle, e da alcuni servi.

Coro

Vieni: per te tremante
Afflitto è ognun per te.
Spera: il tuo fido amante
Perduto ancor non è.

Bianca

Perdona, o mia Costanza;
Tu soffristi per me. Ma le tue pene
Non eguaglian le mie. Mille ho provate
In pochi istanti angosce, eppur maggiori
Me ne apprestano ancor gli astri tiranni.

Costanza

Bianca... fa core: hanno confin gli affanni.

Bianca

In questo istante, o cruda,
Proferisce il Senato
Il destin di Falliero.

Costanza

Ei fia salvo: mel credi.

Bianca

(sorgendo)

Ah fosse vero!

Odi? indistinto parmi
Suon di grida ascoltar... gente si appressa?
O m'inganna il pensiero?

Voci (di dentro)

Bianca!...

Bianca

Qual voce, oh Dio!

Scena ultima

Falliero, Capellio, nobili veneziani e dette; indi Contareno.

Falliero

(correndo a Bianca)

Bianca!

Bianca

(precipitandosi nelle sue braccia)

Falliero!

Sei tu? respiri ancor?

Qual Dio ti rende a me?

Falliero

Capellio, o cara,

Il Principe, il Senato.

Capellio

All'ira ingiusta

Del padre tuo voglion sottrarti i padri.

Falliero

Segui i miei passi.

Bianca

Ah! che mai dici?

Capellio

E' questa

Del Senato la legge.

Falliero

(prendendo Bianca per mano)

Andiam.

Contareno

(esce rapidamente, e si oppone)

Ti arresta.

Falliero

Crudele! ancor ti opponi? ancor non sei

Sazio de' pianti miei,

Pago del suo dolor?

Contareno

Bianca! dal padre

Fuggir vuoi tu? Compier potrai tu stessa

La mia vergogna estrema? il mio rossore?

Rispondi...

Bianca

Ah, padre!... mi si spezza il core.

Teco io resto: in te rispetto

La cagion dei giorni miei;

Se crudel con me tu sei,

Figlia amante io sono a te.

(a Falliero)

Tu lo vedi, o mio diletto:

Non nascesti, oh Dio, per me.

Coro

Oh virtude!... e tu potrai,
Fiero cor, lasciarla in pianto!

Falliero

Deh! ti placa.

Capellio

Cedi omai.

Contareno

Ah! non son tiranno tanto.
Bianca hai vinto: è tuo Falliero.
Il tuo cor assai penò.

Falliero

Bianca! oh gioia!

Bianca

Oh mia ventura!

Coro

La natura trionfò.

Bianca

Deh! respirar lasciatemi
Un sol momento almeno.
Sento che oppresso in seno
E' dal piacere il cor.

(a Contareno)

O padre!

(a Capellio)

O eroe benefico!

(a Falliero)

O sposo!... oh bel momento!
A tanto mio contento
Non presto fede ancor.

Tutti

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

- 1808** E' un anno intenso per il giovane compositore che oltre a scrivere le due sinfonie dette *Al Conventello* e *Obbligata a contrabbasso*, affronta per la prima volta il pubblico con la cantata *Il pianto di Armonia sulla morte di Orfeo* scritta come saggio di fine anno ed eseguita al Liceo Musicale l'11 agosto. Gli anni bolognesi vedono anche la nascita di almeno due composizioni sacre: le messe di *Ravenna* e di *Milano* (così denominate in relazione al luogo dove sono nate e/o conservate, mentre è ormai accertata la non autenticità della cosiddetta *Messa di Rimini*).
- 1809** E' incaricato dal Comitato degli insegnanti del Liceo di mettere in musica una cantata su testo di padre Ruggia. Sempre per la distribuzione dei premi di fine anno al Liceo, scrive una *Sinfonia a più strumenti obbligati* e una *Sinfonia concertata* eseguite il 28 agosto. Nella stagione di Carnevale 1809-10 viene scritturato come "maestro al cembalo" al Teatro Comunale di Ferrara e al Teatro Comunale di Bologna.
- 1810** Sempre come "maestro al cembalo" si esibisce il 9 aprile e il 25 maggio in due concerti all'Accademia dei Concordi a Bologna. Il 3 novembre 1810 va in scena la sua prima farsa *La cambiale di matrimonio* al Teatro San Moisè di Venezia, su libretto di Gaetano Rossi. Il successo ottenuto gli procura l'incarico di scrivere un'opera buffa per il Teatro del Corso di Bologna.
- 1811** In maggio dirige *Le 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 *Lequivoco 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, *Linganno felice* (8 gennaio), *La scala di seta* (9 maggio) e *L'occasione fa il ladro* (24 novembre). Scrive anche la prima opera seria *Ciro in Babilonia, ossia La caduta di Baldassarre* (Ferrara, Comunale, stagione di Quaresima); e debutta alla Scala di Milano con una grande opera comica in due atti *La pietra del paragone* (26 settembre), su libretto di Luigi Romanelli, il cui successo gli vale l'esonero dal servizio militare.
- 1813** La carriera di Rossini prosegue intensamente nell'Italia settentrionale: il fiasco clamoroso de *Il signor Bruschino, ossia Il figlio per azzardo* (Venezia, San Moisè, 27 gennaio) è riscattato poco dopo dai trionfi del *Tancredi* (Venezia, La Fenice, 6 febbraio) e de *L'Italiana in Algeri* (Venezia, San Benedetto, 22 maggio); *Aureliano in Palmira*, su libretto di Giuseppe Felice Romani alla prima collaborazione con Rossini, cade alla Scala il 26 dicembre.
- 1814** Ancora su libretto di Romani, *Il Turco in Italia* (Scala, 14 agosto) viene accolto con freddezza dal pubblico milanese che considera il "dramma buffo" una parodia dell'*Italiana*. Non migliore accoglienza ha *Sigismondo* (Venezia, La Fenice, 26 dicembre).
- 1815** Il 5 aprile dirige al Teatro Contavalli di Bologna l'inno *Agli Italiani* su testo di Giambattista Giusti per l'ingresso di Gioacchino Murat in città. Inizia a comporre le musiche di scena per l'*Edipo Coloneo* di Sofocle tradotto da Giusti. In estate si trasferisce a Napoli, ingaggiato dall'impresario dei Teatri Reali Domenico Barbaja e il 4 ottobre va in scena il "dramma in due atti" *Elisabetta regina d'Inghilterra* con protagonista Isabella Colbran. Il clamoroso successo ottenuto gli spiana la strada e inaugura la nuova stagione creativa napoletana. Al contrario la semiseria *Thorvaldo e Dorsiska* viene accolta freddamente al Teatro Valle di Roma (26 dicembre).
- 1816** E' l'anno di *Almaviva, ossia L'inutile precauzione* (poi *Il barbiere di Siviglia*) che va in scena al Teatro Argentina di Roma il 20 febbraio. L'iniziale fiasco si tramuta in un successo clamoroso alle repliche. Il 29 successivo firma il contratto per *La Cenerentola*.

- Prosegue il suo impegno a Napoli con l'opera seria *Otello, ossia Il moro di Venezia* (Teatro del Fondo, 4 dicembre), preceduta tuttavia da due obblighi contrattuali: la cantata *Le nozze di Teti, e di Peleo*, composta per il matrimonio della Principessa Maria Carolina con il duca di Berry (Fondo, 24 aprile) e l'opera comica *La gazzetta* (Teatro dei Fiorentini, 26 settembre).
-
- 1817 L'anno vede Rossini fare la spola tra Napoli, Roma e Milano con la produzione di tre diversi capolavori: *La Cenerentola, ossia la bontà in trionfo* va in scena a Roma (Teatro Valle, 25 gennaio), *La gazza ladra*, grande opera semiseria, a Milano (Scala, 31 maggio), *l'Armida* a Napoli (San Carlo, 11 novembre) con protagonista ancora la Colbran. A Roma è la volta del centone *Adelaide di Borgogna* (Argentina, 27 dicembre).
-
- 1818 Di nuovo a Napoli per l'azione tragico-sacra *Mosè in Egitto* (San Carlo, 5 marzo) che riscuote un enorme successo. Recatosi a Bologna il compositore accetta l'invito dell'ispettore dei teatri del Portogallo Diego Ignácio de Pina Manique di scrivere la farsa *Adina*. L'opera andrà in scena solo il 12 giugno 1826 (Lisbona, San Carlos). Il 3 dicembre va in scena al Teatro São Carlo di Napoli *Ricciardo e Zoraide*.
-
- 1819 Il 7 marzo il *Mosè in Egitto* viene riproposto al San Carlo con l'aggiunta della preghiera «Dal tuo stellato soglio» nel terzo atto. Altre tre opere serie si aggiungono al catalogo rossiniano: *Ermione* (Napoli, San Carlo, 27 marzo), *La donna del lago* (Napoli, San Carlo, 24 ottobre), *Bianca e Falliero, ossia Il consiglio dei tre* (Milano, Scala, 26 dicembre). A Venezia presenta ancora un centone, *Edoardo e Cristina* (San Benedetto, 24 aprile).
-
- 1820 Il 24 marzo viene eseguita la *Messa di Gloria* nella Chiesa di S. Ferdinando. Nonostante il lungo periodo di gestazione, *Maometto II* viene accolta da un insuccesso (Napoli, San Carlo, 3 dicembre) e mai più ripresa nell'Ottocento.
-
- 1821 La rappresentazione di *Matilde di Shabran, ossia Bellezza e cuor di ferro* (Teatro Apollo, 24 febbraio) segna l'ultimo soggiorno romano di Rossini. Le lunghe trattative con la Deputazione dei Teatri di Roma per scrivere una nuova opera comica per il Carnevale 1821-22 infatti non hanno buon esito.
-
- 1822 Con *Zelmira* (San Carlo, 16 febbraio) si conclude il soggiorno napoletano di Rossini che un mese dopo a Castenaso sposa Isabella Colbran. Con lei e la compagnia del San Carlo, capeggiata da Barbaja, si reca a Vienna dove il 13 aprile viene allestita *Zelmira* (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 degli ugnoli d'oro* (Parigi, Théâtre Italien, 19 giugno) scritta per l'incoronazione di Carlo X.
-
- 1826 Sembra che stia lavorando a *La figlia dell'aria* per Giuditta Pasta, ma nessuna musica è stata finora ritrovata. Il 9 ottobre presenta al Théâtre de l'Académie Royale de Musique (l'Opéra) *Le siège de Corinthe*, radicale rifacimento del *Maometto II*, che viene accolto con entusiasmo.

- 1827 Alla vigilia della rappresentazione trionfale di *Moïse et Pharaon, ou Le passage de la Mer Rouge* (Parigi, Académie Royale de Musique, 26 marzo) la morte della madre lo colpisce profondamente.
- 1828 Pronto a cimentarsi con un'opera nuova Rossini, nella primavera, ha già scelto il soggetto: *Guillaume Tell*. Ma nel desiderio di far rivivere parte della musica scritta per *Il viaggio a Reims*, propone *Le Comte Ory* (Parigi, Académie Royale de Musique, 20 agosto), su libretto di Scribe e Delestre-Poirson.
- 1829 *Guillaume Tell* è l'ultima fatica rossiniana nel teatro musicale. L'opera va in scena a Parigi il 3 agosto (Académie Royale de Musique) ottenendo solo un "succès d'estime" da parte del pubblico, mentre è esaltato dalla critica e dai musicisti (tra questi Bellini che lo considera la sua "Bibbia musicale"). L'opera fa il giro d'Europa in edizioni più o meno amputate. Il 7 agosto Carlo X conferisce al compositore la *Légion d'honneur*. Sempre in agosto parte per Bologna con la moglie.
- 1830 Di ritorno a Parigi, nel frattempo sconvolta dalla rivoluzione di luglio che aveva visto la caduta di Carlo X, Rossini intenta una causa al nuovo governo di Luigi Filippo d'Orleans che non gli riconosce il contratto che aveva stretto con la precedente amministrazione.
- 1831 Ai primi di febbraio si reca in Spagna con l'amico banchiere Aguado, mentre Isabella viene affidata alle cure del padre Giuseppe a Bologna. Durante il soggiorno spagnolo Rossini accetta l'invito dell'Arcidiacono di Madrid Don Fernandez Varela di scrivere lo *Stabat Mater*. Riuscirà a comporre solo sei dei dieci pezzi finché, tornato a Parigi, non darà l'incarico a Tadolini di completarlo. Lo *Stabat* in questa versione viene eseguito il venerdì santo del 1833 nella cappella di San Filippo el Real a Madrid.
- 1832 Nel frattempo si avvertono i primi sintomi dell'esaurimento nervoso che colpirà gravemente il compositore, legatosi ormai a Olympe Pélissier. Ad essa dedica la cantata per soprano e pianoforte *Giovanna d'Arco*.
- 1835 Pubblica le *Soirées Musicales* scritte negli anni tra il 1830 e il 1835 e scrive altre brevi composizioni.
- 1836 Si conclude la causa contro il governo francese che gli riconosce una pensione vitalizia. Prima di tornare in Italia intraprende un viaggio in Germania e Belgio in compagnia del banchiere Rotschild.
- 1837 In settembre viene legalizzata la separazione da Isabella Colbran.
- 1839 In aprile accetta la nomina di Consulente perpetuo del Liceo Musicale di Bologna. Il 29 dello stesso mese muore il padre Giuseppe. Per un breve periodo si reca a Napoli.
- 1841 Riprende la composizione dello *Stabat Mater*, sollecitato dal pericolo che l'edizione ultimata da Tadolini venga data alle stampe dall'editore francese Aulagnier.
- 1842 Lo *Stabat Mater*, completato con l'aggiunta delle parti in sostituzione di quelle scritte da Tadolini, viene eseguito a Parigi il 7 gennaio. Segue l'esecuzione bolognese del 18 marzo diretta da Gaetano Donizetti.
- 1843 Dopo un breve soggiorno a Parigi, dove si reca per curare la malattia uretrale, i primi di ottobre è nuovamente a Bologna, città in cui probabilmente intende stabilirsi definitivamente.
- 1845 Il 7 ottobre assiste sconvolto alla morte di Isabella Colbran nella villa di Castenaso, presso Bologna.
- 1846 Il 16 agosto Rossini sposa in seconde nozze Olympe Pélissier.
- 1847 Il 1. gennaio viene eseguita la *Cantata in onore del Sommo Pontefice Pio 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 13 giugno viene inaugurato nella basilica di Santa Croce il monumento sepolcrale di Rossini realizzato dallo scultore Cassioli. Illustre testimone della cerimonia è Pietro Mascagni che dirige l'orchestra del Liceo Musicale Rossini di Pesaro, nella preghiera del *Mosè in Egitto* «Dal tuo stellato soglio», nella trascrizione sulla quarta corda di Paganini.
-