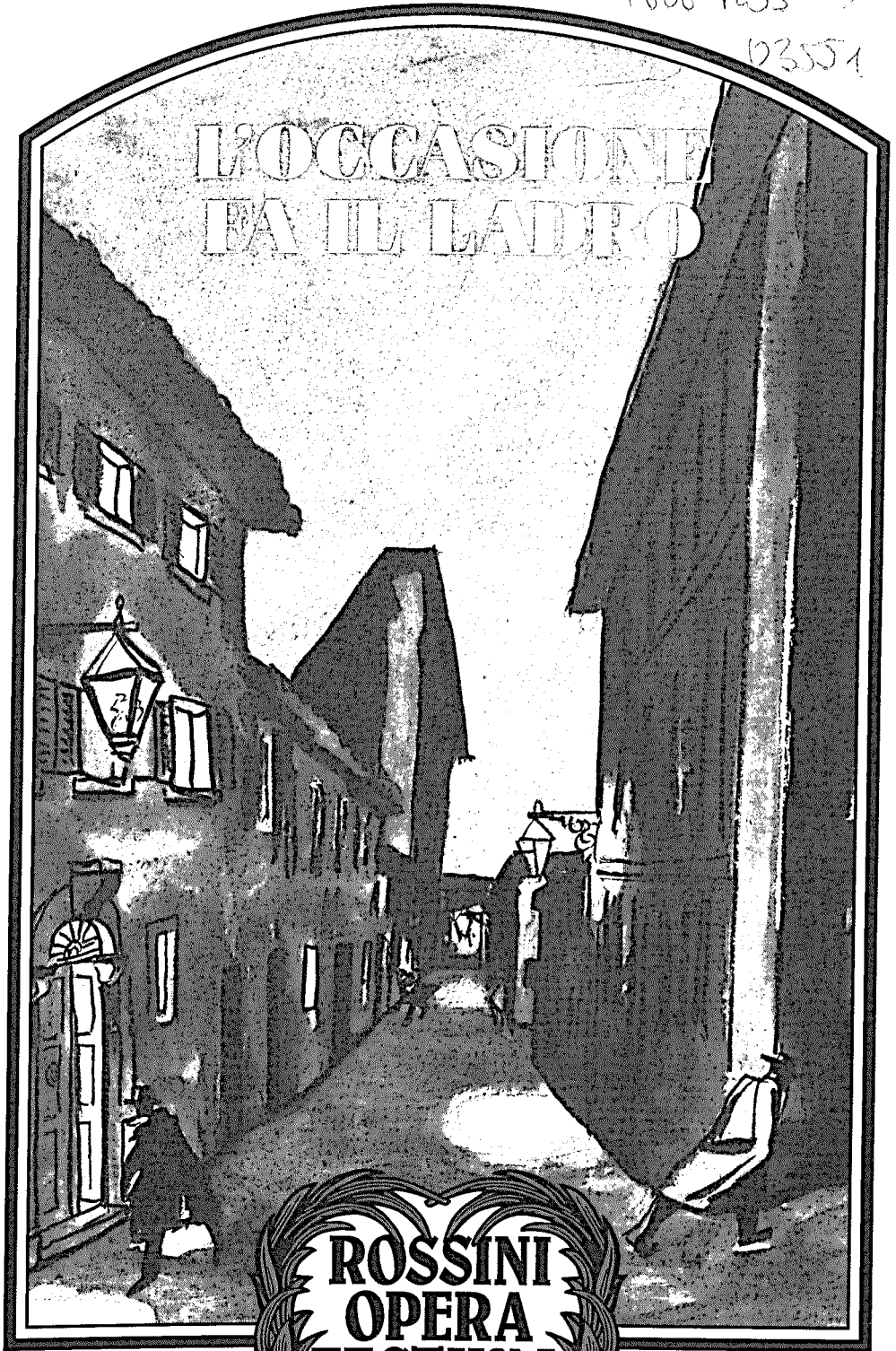


1868 nos 27

03554

L'OCCASIONE FA IL LADRO



**ROSSINI
OPERA
FESTIVAL**



SCHENKUNG
ALBERT GIER

Sotto l'Alto Patronato
del Presidente della Repubblica



Ministero per i Beni e le Attività Culturali



Regione Marche

Enti fondatori



Comune di Pesaro



Provincia di Pesaro e Urbino



Fondazione

Cassa di Risparmio
di Pesaro

1841



BANCA DELL'ADRIATICO



Fondazione Scavolini



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

Il Festival si avvale della collaborazione scientifica
della Fondazione Rossini.

Il Festival 2013 si attua

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

con l'apporto di: Banca Marche,
Banca dell'Adriatico, Peter Moores Foundation;

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

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

Il Festival è membro dell'Associazione Europea dei Festival.



Presidente
Luca Ceriscioli
Sindaco di Pesaro

Consiglio d'amministrazione
Maurizio Gennari
Stefano Pivato
Riccardo Paolo Uguccione
Maria Rosaria Valazzi

Collegio sindacale
Alessandro Cicoella (presidente)
Gabriele Angelini
Franco D'Angelo



Sovrintendente
Gianfranco Mariotti

Direttore artistico
Alberto Zedda

Direttore generale
Flavio Cavalli

Amministrazione e coordinamento
sicurezza del personale
Marco Angelozzi

Assistente del Sovrintendente
Maria Rita Silvestrini

Segreteria artistica
Sabrina Signoretti

Segreteria Sovrintendenza
Alexia Mariotti

Contabilità, Economato
e Servizi informatici
Loris Ugolini

Segreteria amministrativa
Paola Vitali

Servizi di Biglietteria e Promozione
Patricia Franceschini

Edizioni e Archivio storico
Carla Di Carlo

Archivio musicale
Federica Bassani

Direzione allestimenti scenici
Mauro Brecciaroli

Coordinamento tecnico
Claudia Falcioni

Ufficio tecnico
Katia Ugolini

Coordinamento di Produzione
Caterina de Rienzo

Ufficio Produzione
Daniela Ridolfini

Produzioni e Relazioni esterne
Francesca Battistoni

Pubbliche Relazioni
Welleda Fochesato Donovan

Collaborazioni esterne
Ludovico Bramanti

Ufficio Stampa
Simona Barabesi

Segreteria Ufficio Stampa
Giacomo Mariotti

La Fondazione Rossini

La Fondazione Rossini è il referente musicologico del Rossini Opera Festival: ad essa compete la responsabilità scientifica delle partiture eseguite mentre il Festival è partner istituzionale e primo referente teatrale della Fondazione. La Fondazione ha oggi come scopo precipuo quello dello studio e della diffusione della musica del Maestro. A tale fine, con la nomina di Bruno Cagli alla direzione artistica nel 1971, ha avviato la pubblicazione in Edizione critica dell'intera produzione rossiniana con un primo comitato, del quale facevano parte Philip Gossett e Alberto Zedda. Il grandioso progetto si sta puntualmente realizzando con l'apporto dei più importanti studiosi internazionali con un nuovo comitato scientifico composto da Ilaria Narici (direttore dell'Edizione critica), Emilio Sala, Annalisa Bini, Damien Colas, Davide Daolmi, Renato Meucci, Reto Müller, Cesare Scarton, Benjamin Walton. La Fondazione si fregia della presenza di un Comitato d'onore, presieduto da Bruno Cagli, di cui fanno parte Jeremy Commons, Johan Eckeloo, Maurizio Pollini, Antonio Pappano, Salvatore Settis.

Il piano editoriale è articolato in otto sezioni: Opere Teatrali; Musiche di Scena e Cantate; Musica Sacra; Inni e Cori; Musica Vocale da Camera; Musica Strumentale; Pêchés de Vieillesse; Varie. La ricerca che è alla base dell'Edizione critica ha portato, nel corso degli 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, e alla riproposta al pubblico di titoli dimenticati, come Sigismondo, Demetrio e Polibio, Ciro in Babilonia. Accanto all'Edizione critica si è sviluppata la ricerca sui documenti storico-biografici, ricerca approdata nel 1992 all'avvio della pubblicazione del nuovo epistolario rossiniano che, col titolo Lettere e Documenti e la cura di Bruno Cagli e Sergio Ragni, ha visto la pubblicazione dei primi quattro volumi.

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

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

Il Presidente
Oriano Giovanelli

L'OCCASIONE FA IL LADRO

Rossini Opera Festival 2013

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

Consulenza scientifica della Fondazione Rossini

Immagine grafica coordinata

Massimo Dolcini

Progettazione grafica

Antonio Trebbi

Service

Fotoedit, Repubblica di San Marino

Stampa

Studiostampa, Repubblica di San Marino

luglio 2013

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

Gruppo Cordenons

Sommario

«Jeu de l'amour et du hasard» all'italiana <i>di Giovanni Carli Ballola</i>	p. 13
An Italian "Jeu de l'amour et du hasard" <i>by Giovanni Carli Ballola</i>	p. 21
La farsa 'rossiniana': tradizione o novità? <i>di David Bryant</i>	p. 31
The Farces of Rossini: Tradition or Innovation? <i>by David Bryant</i>	p. 39
<i>Soggetto</i>	p. 45
<i>Story</i>	p. 47
<i>Argument</i>	p. 49
<i>Handlung</i>	p. 51
<i>Argumento</i>	p. 53
あらすじ	p. 55
<i>Schema musicale</i>	p. 58
<i>Libretto</i>	p. 61
<i>Gioachino Rossini, elementi biografici</i>	p. 103

**Ritratto di Gioachino Rossini attorno
al 1866. Litografia da un olio di Vito
D'Ancona, Zurigo 1876 (Collezione Reto
Müller, Basel)**



L'OCCASIONE FA IL LADRO

Burletta per musica in un atto di
Luigi Privaldi

Musica di
Gioachino Rossini

Personaggi

Don Eusebio, Zio di
Berenice, Sposa del
Conte Alberto
Don Parmenione
Ernestina
Martino, Servo

Camerieri di Locanda
Servi di Don Eusebio che non parlano

*La scena si finge in Napoli,
e suoi contorni*

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

Ritratto di Giacinta Canonici, prima interprete dell'opera nel ruolo di Berenice
(Collezione Ragni, Napoli)



"Carlotti del. e sc."
Giacinta Guidi
Canonici

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

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

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

se la intendevano effettivamente in forme più o meno esplicite e secondo un processo che sarà irreversibile. Di tale evoluzione l'opera di Rossini rappresenta, sotto molti aspetti, il culmine irradiante valori assoluti di stile e di drammaturgia, destinati contemporaneamente al trionfo e alla sconfitta storici. Dal momento, infatti, in cui il rossinismo diverrà la *langue* del melodramma coevo, il codice linguistico di uso corrente («Dio buono! come si faceva se non vi era altro mezzo per sostenersi?») dovrà ammettere con patetica sincerità Giovanni Pacini nelle sue tarde *Memorie*) avrà inizio la sua disgregazione ad opera dei germi patogeni di una poetica ad esso intimamente avversa, basata, come sarà, sulla comunicatività immediata e bruciante del *pathos* e sul mito della «verità» drammaturgica, agli antipodi del convenzionale «bello ideale» rossiniano.

Sarebbe comunque assai riduttivo il considerare gli esordi «buffi» del compositore ventenne nell'ottica angusta di un genere che già il Paisiello, il Sarti e il Cimarosa maggiori (per tacere, ovviamente, di Mozart) e in seguito musicisti come Mayr e Paër (da Stendhal considerati come pericolosi prevaricatori delle buone, vecchie maniere) avevano portato ad un punto estremo di saturazione stilistica e strutturale. E lo sarebbe in modo particolare per *L'occasione fa il ladro*, il più esorbitante, tra gli atti unici, dal proprio modesto contenitore di «burletta per musica»

LE
PRETENDU PAR HAZARD,

OU

L'OCCASION FAIT LE LARRON

COMEDIE,

EN UN ACTE ET EN PROSE

MÉLÉE DE COUPLETS

PAR M. A. E * * *

Représentée pour la première fois, à Paris, sur le Théâtre
des Variétés-Panorama, le 15 Janvier 1810.

~~~~~  
PRIX 124 sous.  
~~~~~

A PARIS.

Chez M. ^{me} MASSON, Libraire, Éditeur de Musique
et de pièces de Théâtre, rue de l'Échelle, N.º 10, au
coin de celle St-Honoré.

1810.

PERSONNAGES.

BENJAMIN du Terroir, prétendu d'Adele;	M. Pothier.
M. COURTOIS, père d'Adèle;	M. Dubois.
ADELE;	M. ^{lle} Duval.
GASPARD, se faisant passer pour Benjamin.	M. Aubertin.
DAUBIGNAC, gascou;	M. Cazot.
FLORVILLE amant d'Adèle;	M. Vernet.
Le père ROUSSELOT, vieux domes- tique;	M. Tiercelin.
LISE, sa fille;	M. ^{lle} Pauline.
GUILLAUME, valet de Florville;	M. Odry.

~~~~~  
La Scène se passe à Troyes en Champagne,  
chez M. Courtols.  
~~~~~

A V I S.

Il n'y a d'Édition avouée par l'Auteur, que celle dont
les Exemplaires sont signés par l'Éditeur. Il poursuivra
les Contrefacteurs, conformément à la loi.

Frontespizio e distribuzione delle parti di *Le prétendu par hazard, ou l'occasion fait le larron*, rappresentata a Parigi nel gennaio 1810

per diversi aspetti peculiari che qui si prenderanno in esame e che ne fanno un caso limite: oltre il quale la buccia del frutto stramaturato si spaccherà, lasciando allo scoperto la polpa turgida di *Tancredi* e dell'*Italiana in Algeri*.

«Burletta per musica» viene dunque definito l'intreccio fornito dall'impresario del San Moisè a Rossini, il quale, al dire del redattore musicale del «Giornale dipartimentale dell'Adriatico», l'avrebbe rivestito di note in undici giorni. Librettista è quel Luigi Prividali agente di teatro, gazzettiere e verseggiatore, di cui Giuseppe Rovani nei *Cento giorni* traccia un profilo tra penoso e grottesco. Un povero diavolo che «dalla cronica bolletta e dal fegato guasto era tenuto in continua esacerbazione»; uno dei tanti eredi e successori

di Macario, «cattivo e povero poeta» de *L'impresario delle Smirne* goldoniano, che allignano nel sottobosco teatrale di primo Ottocento e che, a fianco dell'inalamovibile Metastasio (che va sempre bene) e di una copia del rimario del Ruscelli (trisecolare direttore di coscienza di ogni zappatore di Parnaso), allineano sul loro tavolo più tomi di quelle «commedie francesi» che già una ventina d'anni prima a Vienna il maligno e ficcanaso Da Ponte aveva sbirciato negli scaffali dell'odiato rivale Bertati.

La Rivoluzione e l'Impero a codesto teatro d'ambiente borghese – *vau-devilles*, atti unici, farse e simili; Duval, in prima linea, seguito da Bouilly, Planard, Jars, Dupaty, Désaugières ecc. – avevano dato e stavano dando fondo in modo non meno che forsennato; e la schiuma del gran calderone parigino si riversava necessariamente sulla produzione buffa dei teatri d'opera italiani, in travestimenti librettistici di prima

mano (Rossini ne era già stato alle prese con *La scala di seta*) o in testi liberamente imitati. A quest'ultima categoria sembra appartenere la «burletta» di Prividali, della quale, sulla scorta del Radiciotti, è ormai invalso l'andazzo di dire tutto il male possibile. Scorrendo il libricciolo edito «in Venezia nella stamperia Rizzi», ci si avvede in realtà di un dato di fatto di qualche importanza. Certo che non è degno, non che di Monti e Pindemonte, neppure di Romanelli, Anelli o Rossi, questo Prividali; ma la sua tecnica teatrale, tutta francese, ad incastro (quella stessa che verrà sublimata da Scribe), i dialoghi e il carattere dei personaggi, per tacere del taglio e della distribuzione dei «pezzi», denotano che la stagione dell'opera buffa di fine Settecento (non importa se di Casti, Da Ponte, Bertati, o di Palomba) è finita per sempre e con essa i suoi tipi, i suoi intrecci, in una parola, il suo mondo.

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

Né l'elegante, bizzarro avventuriero, «uomo di ripiego, faceto e intraprendente» proprio come il Dottor Mala-

testa donizettiano, attorno a cui ruota l'intera vicenda della burletta, è il solo a tralignare ben oltre i confini delle patrie istituzionalità del genere buffo. L'interno borghese, con quel tutore di manica larga che si barca-mena tra le due coppie di giovani, scatenate in un *jeu de l'amour et du hasard* all'insegna dell'equivoco, del gusto per l'avventura e della spregiudicatezza morale e sociale, s'apre alla brezza eccitante di una Napoli murattiana, dove lo sventato *carpe diem*, insieme cinico e tenero, del giovane Stendhal ha spazzato via, con la semplice volgarità della farsa lazzaronica, ogni vecchio vestigio di moralismo settecentesco, con la sua spicciola saggezza illuministica e i suoi lacrimevoli ricatti sentimentali. Fine esclusivo della nuova opera buffa doveva essere il Piacere: ma un piacere assoluto, sublimato e assurto a categoria estetica in virtù di quell'«istinto del gioco» nel quale soltanto, secondo Schiller, l'uomo trova la propria compiutezza terrena e ideale, contemperando pura vita e pura forma. «L'Europa percossa dalla Rivoluzione e posta d'improvviso innanzi ad inquietanti incognite; l'Europa dispogliata delle sue antiche autorità e disperatamente intenta a fabbricarne di nuove, ricevette dall'immenso Rossini una specie di estrema vacanza [...]. Per una società già impegnata in dure intraprese, ma non ancora indifferente al vecchio fascino di riuscire a dimenticarsi, quelle tenere melodie e quei floreali rabeschi, quelle rappresentazioni un poco primitive ma precisamente allegoriche di eterni temi umani, rappresentavano un agile ponte gettato sopra i vortici delle sapienze, sopra le false promesse e le contraddizioni del secolo» (Confalonieri). A ben vedere, per un'Europa scossa alle radici da inauditi rivolgimenti ideologici, sociali e politici, l'avvento di Rossini ebbe la stessa profonda necessità di

L' OCCASIONE FA IL LADRO

BURLETTA PER MUSICA

DA RAPPRESENTARSI

PER LA PRIMA VOLTA

NEL TEATRO GIUSTINIANI

IN SAN MOISÈ

Nell' Autunno dell' Anno 1812.

Parole, di Luigi Prividali.

Musica, di Gioachino Rossini, Pesarese.

IN VENEZIA

NELLA STAMPERIA RIZZI

ATTORI PER L' AUTUNNO 1812.

3

Prima Donna Primo Mezzo Caratter.
Sig. Giacinta Guidi Canonici Sig. Tommaso Berti

Primi Buffi

Sig. Luigi Pacini Sig. Filippo Spada
Seconde Donne Secondo Mezzo Carattere
Sig. Carolina Nagler Sig. Gaetano dal Monte.
Sig. Teresa Batarelli

Compositore de' Balli per tutte le Stagioni,
Il Sig. GIUSEPPE CAJANI.

Primi Ballerini

Sig. Antonio Cortesi Sig. Giuseppina Cortesi

Baroni. Giovanni La Valle,
Rosa Comazzi,
Gatti, J. Kallide Gatti, Vicoenzo
Primi Oratteschi
Li Signori

Secondi Ballerini

Sig. Giuseppe Arnellini Sig. Giuseppa Serra
Primi Ballerini fuori dei Concerti
Sig. Giuseppa Pacini Signora Combe
Con Numero otto Ballerini di Concerto.

Copistaria di Musica Sig. Giacomo Lamboni.
Il Vestiario dell' Impresa diretto dal Sig. Giuseppe Diau.
Il Scenario sarà dipinto dal Sig. Giovanni Sabadini.
Macchinista ed Illuminatore Sig. Luigi Collalto.

L'occasione fa il ladro: frontespizio e distribuzione delle parti del libretto stampato in occasione della prima rappresentazione dell'opera al Teatro San Moisè di Venezia nell'autunno 1812

quello di Beethoven, nel senso che i due Grandi sentirono ed operarono nell'ambito di antitetiche sfere di valori espressi da una medesima realtà storica.

S'è detto più sopra come all'esuberante inventiva rossiniana, di fresco cimentatasi con due impegni compositivi di vasto respiro quali erano stati *Ciro in Babilonia* e *La pietra del paragone*, l'economia dell'atto unico di genere farsesco incominciassero a stare di stretta misura. In quasi ciascuno dei nove "numeri" di cui consta la partitura de *L'occasione fa il ladro* è evidente l'impazienza ambiziosa del giovane artista la cui prepotente personalità più non s'appaga di cose ordinarie.

Impazienza che esplode, è il caso di dire strepitosamente, fin dall'inizio dell'opera, col favore di quella «Notte oscura e tempestosa», di quel «fragore dei tuoni» e «chiarore dei lampi», proposti dalle didascalie della prima scena.

Prendendo tutto in parola, Rossini accantona per la prima volta la tradizionale sinfonia *passe-partout* ed eventualmente intercambiabile, adottando una soluzione specifica e squisitamente "drammaturgica": un brano orchestrale di carattere descrittivo che, trascorrendo da un *Andante* introduttivo a un corrusco *Allegro* in Do minore, denominato espressamente «Tempesta», conduce direttamente a levar di sipario sul monologo di Parmenione «Frema in cielo il nembro irato». È forse troppo scomodare al proposito il Gluck di *Iphigénie en Tauride*, il Salieri de *L'Europa riconosciuta* ed altri più o meno illustri autori di melodrammi

4

PERSONAGGI.

ATTORI.

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

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

La Scena si finge in Napoli, e suoi contorni,

L'OC-

seriosissimi? Troppo forse sì, ma per nulla incongruo: giacché resta il fatto della peregrina trovata rossiniana, lo sforzo di rivestire la prima scena dell'operina di una "tinta" adeguata e non generica, d'imprimerle un'allure vigorosa e sapida, di teatro comico fin che si vuole, ma concepito con impegno e realizzato, se ci si passa l'ossimoro, molto sul serio.

Che poi i materiali della «Tempesta» provengano da un altro temporale, quello scoppiato di recente nella *Pietra del paragone* per riapparire in seguito, convenientemente rielaborati, in quello del *Barbiere*, è un argomento in più a favore della miracolosa pertinenza in cui di regola avvengono tali trapianti nel contesto delle rispettive, diverse aiuole melodrammatiche. Si ascolti la bellissima frase melodica d'impronta primo-beethoveniana — quasi il "trio" dello "scherzo" di una

immaginaria sinfonia "zero" — che fiorisce quando Parmenione esclama: «Quanto è dolce il mar turbato / Dalle sponde il contemplar!» (dopo tutto anche il povero Prividali aveva letto Lucrezio); e vi si ravviserà una contropartita equilibratrice, di schietta dialettica sonatistica, alla turbata esagitazione della precedente pagina sinfonica; oltre che uno scampolo utile a comprendere di che stoffa sopraffina fosse l'inventiva di questo maestrino ventenne.

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

Le stesse considerazioni valgono per talune soluzioni formali, come l'aria con "pertichini" (ossia con uno o più personaggi che fanno da sfondo, con interventi sporadici e marginali, al canto del protagonista), della quale, ne *L'occasione*, si riscontrano due esempi nella sopra citata Aria di Berenice e in quella di Parmenione «Che sorte, che accidente», posta a conclusione del primo quadro.

Ritratto di Luigi Pacini, primo interprete dell'opera nel ruolo di Parmenione (Collezione Ragni, Napoli)



Luigi Pacini

*Repinto d'Albino
L'occasione fa il ladro*

In entrambi i casi, la frequenza e la consistenza delle entrate dei “pertichini” (Parmenione e Alberto, nella prima aria; Martino, nella seconda) sono tali da forzare i limiti entro cui si era mossa la tradizione di fine Settecento, sì da insinuare subdolamente, in un brano di istituzionale destinazione solistica, l’animazione e la varietà d’accenti e di situazioni sceniche, propri d’un pezzo d’assieme.

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

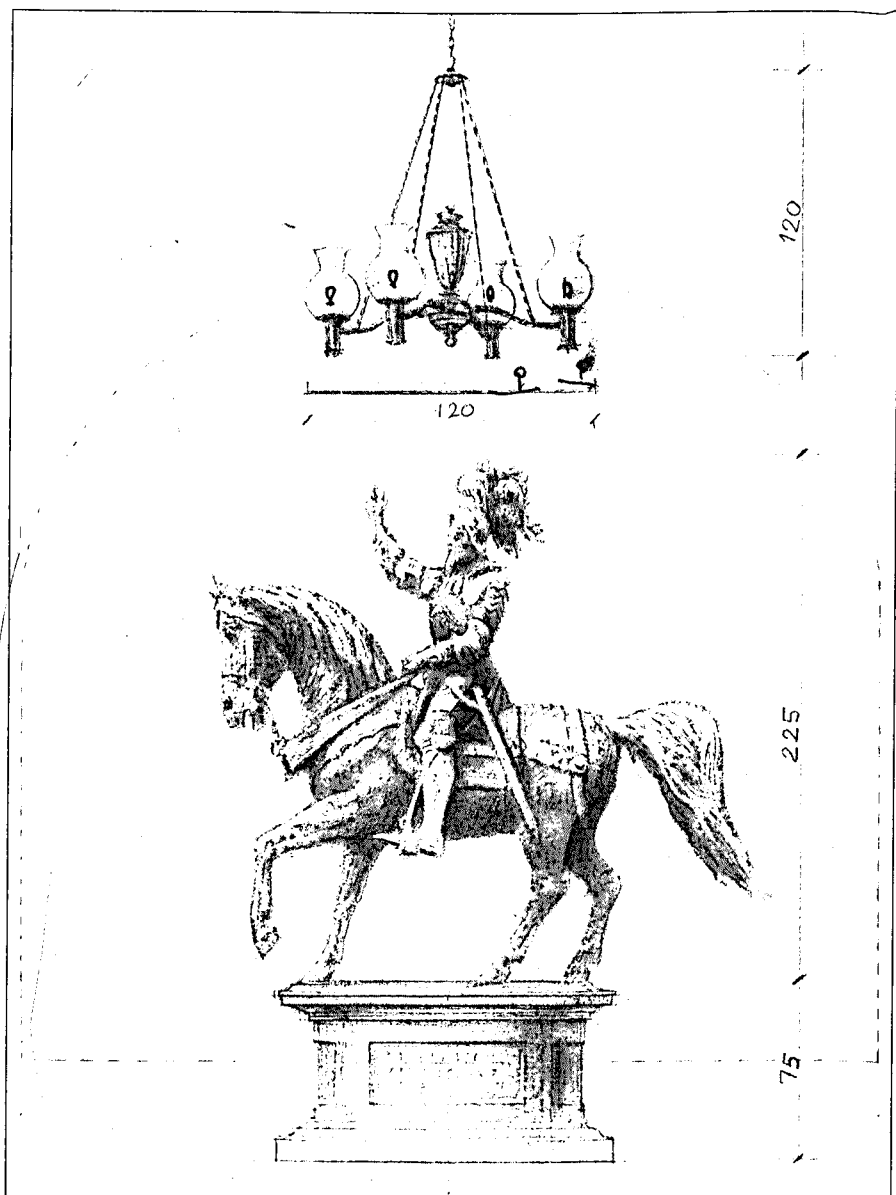
Il distacco dagli andazzi correnti di stampo cimarosiano o paisielliano, come anche dal fare opulento e greve inaugurato da Mayr, non potrebbe essere più clamoroso. Passi come lo stacco dell’*Allegro vivace* dell’Introduzione, giocato su un piccante “martellato” di ottavino, oboi, clarinetti, fagotto e corni contro un “pizzicato” di viole e celli; come il già citato *Andante* del Quintetto, intessuto di un ingegnossissimo intarsio policromo (flauto con clarinetti e fagotto; fagotto con corni; oboi con clarinetti, il tutto trapunto dal “pizzicato” di violini, celli e contrabbassi, mentre le viole si estendono in lunghe note tenute); il frequente ricorrere a coloriti particolari (“sul

ponticello”, “in punta d’arco”) e a incisive accentuazioni dinamiche; l’impiego privilegiato dei fiati non solo e non tanto – come in Paisiello e in Mayr – in interventi solistici, raddoppi, impasti con gli archi, quanto con un gusto tutto divisionistico della campitura timbrica, rivelano che una nuova dimensione del suono orchestrale, alternativa a quella del sinfonismo viennese o francese (Cherubini) si sta facendo strada in Italia tra epigonismo dei settecentisti in ritardo e i compromessi pseudosinfonici di Mayr.

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

Giovanni Carli Ballola

Jean-Pierre Ponnelle: particolare di un bozzetto per la scenografia de *L'occasione fa il ladro*. Pesaro, 1987



An Italian "Jeu de l'amour et du hasard"

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

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

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

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

L'OCCAZIONE
FA IL LADRO
BURLETTA IN MUSICA
DA RAPPRESENTARSI
NEL DUCALE TEATRO
DI PARMA

Nella Primavera dell'anno 1821.

Parole, di Luigi Prividalì.
Musica, di Gioachino Rossini, Pesarese.

MILANO
DALLA STAMPERIA DI CARLO DOVA
Nella Contrada dell'Agnello al Num. 962.

P E R S O N A G G I

D. EUSEBIO, Zio di
Signor Luigi Secchi.
BERENICE, Sposa del
Signora Carlotta Vigo Cavalli.
CONTE ALBERTO
Signor Francesco Barlassina.
D. PARVENIONE
Signor Girolamo Cavalli.
ERNESTINA
Signora Rosa Nerini.
MARTINO, Servo
Signor Giuseppe Zambelli.

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

La Scena si finge in Napoli; e suoi contorni.

L'occasione fa il ladro: frontespizio e distribuzione delle parti del libretto per una rappresentazione dell'opera al Teatro Ducale di Parma nel 1821 (Collezione Ragni, Napoli)

or farce) is that most prone to burst out of its container, because of various peculiar aspects which we shall consider below: beyond this particular example Rossini's inventiveness will shatter the mould, giving birth to the unfamiliar riches of *Tancredi* and *L'Italiana in Algeri*.

The libretto given by the impresario of the *San Moisè* to Rossini, who according to the musical editor of the newspaper "*Giornale dipartimentale dell'Adriatico*" set it to music in only eleven days, is defined as a "*burletta per musica*". The librettist was that very Luigi Prividalì, theatrical agent, journalist and scribbler of verses, of whom there is a painfully grotesque description in Giuseppe Rovani's book *Cento Giorni*. He was

a poor devil who "was kept in a state of constant embitterment by chronic penury and a bad liver". He was one of many successors to Macario, the "poor and poverty-stricken poet" of Goldoni's *L'impresario delle Smirne*, who thrived in the underworld of the early nineteenth century theatre, keeping within reach on their work tables not only the inevitable volume of Metastasio (always a useful source for plagiarism) and the rhyme-book of Ruscelli, for generations the confessor of every crude scribbler on the fringe of Parnassus, but also endless volumes of those "French comedies" that the malicious nosey parker Da Ponte had already spotted twenty years earlier in Vienna, lining the bookshelves of his hated rival Bertati.

The French revolution and the Empire had greatly stimulated the production of these bourgeois situation comedies – vaudevilles, farces, one-acters and the like-written by

L'OCCASIONE FA IL LADRO

BURLETTA PER MUSICA

D'UN SOLO ATTO

DA RAPPRESENTARSI

NELL'I. R. TEATRO ALLA SCALA

La Primavera Dell'anno 1822.

MILANO

DALLE STAMPE DI GIACOMO PIROLA

Giuliaccomò al detto I. R. Teatro.

L'occasione fa il ladro: frontespizio e distribuzione delle parti del libretto per una rappresentazione dell'opera al Teatro alla Scala nel 1822 (Collezione Ragni, Napoli)

*Duval, in particular, followed by Bouilly, Planard, Jars, Dupaty, Désaugières etc. – and they were still being churned out at an insane rate. The scum from this great Parisian cauldron naturally poured over and influenced the Italian comic opera, either in direct translations (Rossini had been involved with one when he set *La scala di seta*) or in free adaptations. Prividali's "burletta" seems to belong to this second category, and ever since Radiciotti's day it has been the fashion to heap abuse upon it. In actual fact, a superficial glance at the libretto published "in Venice at Rizzi's printing shop" reveals an important fact. Certainly, the work of this man Prividali is scarcely on a par with Romanelli, Anelli or Rossi, let alone Monti or Pindemonte; yet*

PERSONAGGI.

DON EUSEBIO, zio di

Sig. Lorenzo Biondi.

BERENICE, sposa del

Signora Teresa Belloc.

CONTE ALBERTO.

Sig. Luigi Sirelli.

DON PARMENIONE.

Sig. Luigi Lablache.

ERNESTINA.

Signora Carolina Sivelli.

MARTINO, servo di Don Parmenione.

Sig. Carlo Poggioli.

*Cono di Domestici di Don Eusebio dell'uno
e dell'altro sesso.*

Camerieri dell'Albergo che non parlano.

La Scena si finge in Napoli, e suoi contorni.

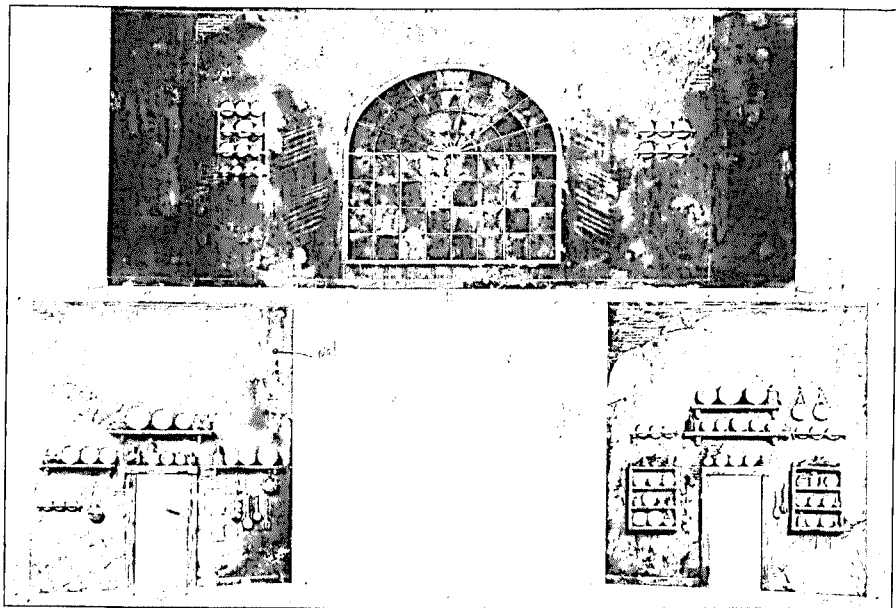
La musica è del Maestro

sig. GIOACHINO ROSSINI, Pesarese.

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

his theatrical technique, altogether French and based on the dovetailing of episodes (the style that Scribe later brought to perfection), his dialogues and his characters, not to mention the tailoring and the placing of the "set pieces", indicate that the typical opera buffa of the eighteenth century has had its day – no matter whether Casti, Da Ponte, Bertati or Palomba were the authors – and with it have been buried its typical characters and situations: its whole world, in short.

The cast list in the libretto, it is true, still lists the conventional subdivision of the cast: prima donna, seconda donna, primo and secondo buffo, primo and secondo mezzo carattere, each corresponding to a precise stipulation in a singer's contract and an equally precise, formal division of labour. Yet, looking beyond this formal description and seeing how things really stand, scorning the use of those blinkers that narrow-minded musical sociol-



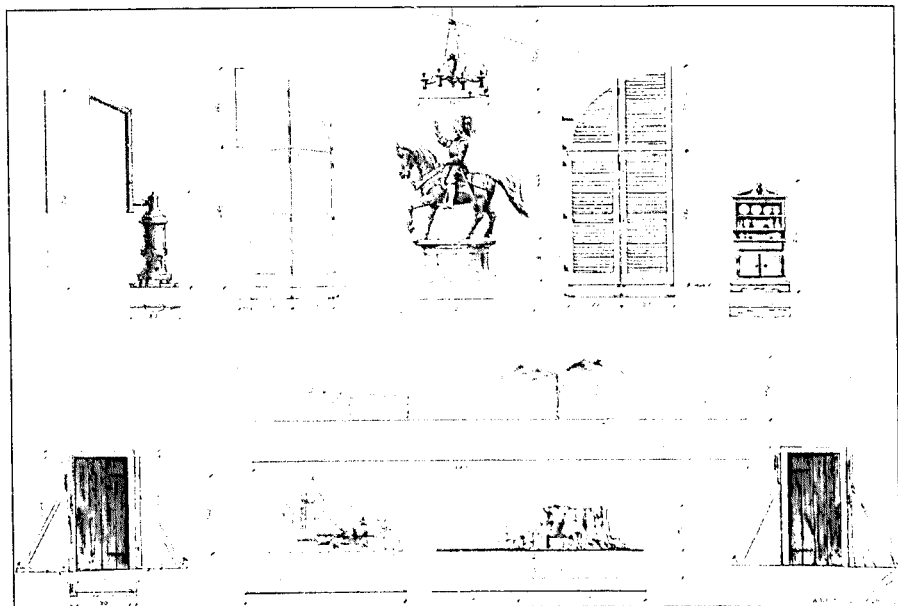
Jean-Pierre Ponnelle: bozzetti per la scenografia de *L'occasione fa il ladro*. Pesaro, 1987

ogy adopts so widely today, it is clear that the character of *Parmenione* does not at all fit the conventional idea of the Italian buffo. It is no coincidence that the role was created by Luigi Pacini, an eccentric artist much admired by Rossini for his acting and for his versatility – before becoming a basso he had been a tenor, singing a completely different repertory and interpreting quite different characters.

This elegant, bizarre adventurer “living on his wits, waggish and enterprising”, just like Donizetti’s *Doctor Malatesta*, is the fulcrum around which the whole tale revolves, and he is by no means the only character who burst the conventional bonds of the sacred institution of Italian opera buffa. The bourgeois household, with that indulgent guardian who keeps friendly with both the young couples who have dived into a *jeu de l’amour et du hasard* (a love gamble) all based on a misunderstanding,

with a taste for adventure and moral and social open-mindedness, is swept by the stimulating breeze of Naples in Murat’s day. The harum-scarum philosophy of *carpe diem*, both cynical and affectionate, of young Stendhal has blown away, with the simple vulgarity of the popular farce, any stale vestiges of eighteenth century moralising, with its two-penny-halfpenny illuminist wisdom and its tear-jerking sentimental blackmail.

This new kind of opera buffa aims at one thing only, and that is amusement: that absolute form of amusement, sublimated and risen to the dignity of an aesthetic category by virtue of that “instinct for playing”, through which only, according to Schiller, can man find his ideal earthly fulfilment, adapting pure life to pure form. “Europe, shattered by the Revolution and suddenly faced with alarming unknown quantities: Europe, stripped of its ancient rulers and desperately intent upon manufacturing new ones, was treated by the great Rossini to a kind of last great holiday [...]. A society already



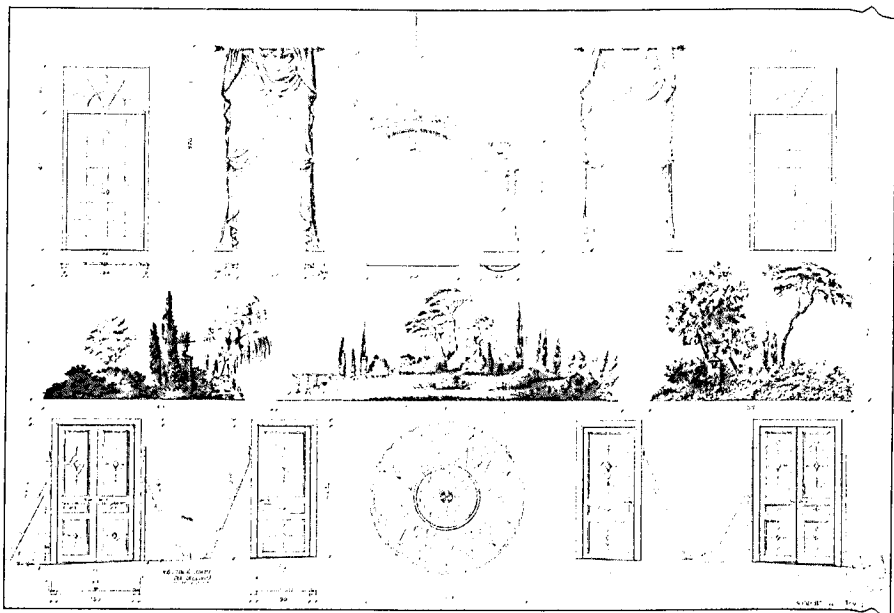
bound up in difficult enterprises, but not yet become indifferent to the old pleasures of letting one's hair down, found in those affecting melodies and florid arabesques, those rather primitive but precisely allegorical settings of the eternal human themes, a sort of airy bridge thrown over the whirl of scholarship, over the broken promises and the contradictions of their age" (Confalonieri).

We can now see that, in the context of a Europe shaken to the roots by unprecedented ideological, social and political upheaval, the advent of Rossini was as fundamentally necessary as that of Beethoven, in the sense that these two great men lived and worked within opposing spheres of values expressing a common historical reality.

We have already seen above how the enforced restrictions of the one act comic opera form were beginning to cramp Rossini's style, fresh as he was from tackling two broader canvases in such compositions as *Ciro in Babilonia* and *La pietra del paragone*. In almost every one of the nine numbers that make up the score

of *L'occasione fa il ladro* we detect the ambitious impatience of the young composer, whose personality is no longer satisfied with ordinary things. This impatience explodes, one might well say, right at the beginning of the opera, aided and abetted by such stage directions as "a dark and stormy night", "sounds of thunder" and "flashes of lightning" in the very first scene.

Taking it all literally, Rossini for the first time turns his back on the traditional kind of overture that would do just as well for any opera and writes a piece appropriate to the occasion, perfectly suitable dramatically; a piece of descriptive orchestral writing that passes from an introductory Andante to a coruscating Allegro in C minor, specifically entitled "Tempesta" (Storm), leading directly into Parmenione's monologue "Frema in cielo il nembo irato" (The angry storm rages in the heavens) as the curtain rises. Is it perhaps exaggerated to compare this with what Gluck did in *Iphigénie en Tauride* or Salieri in *L'Europa riconosciuta*, not to mention many other more or



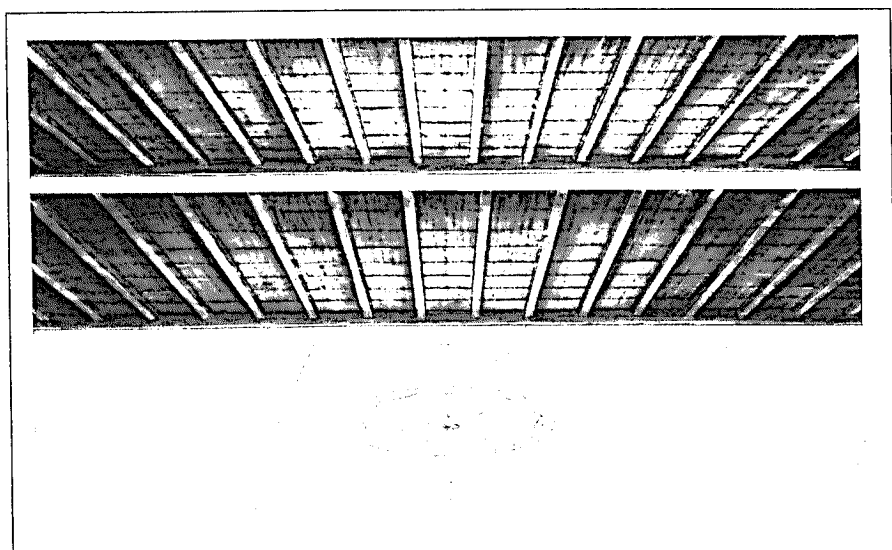
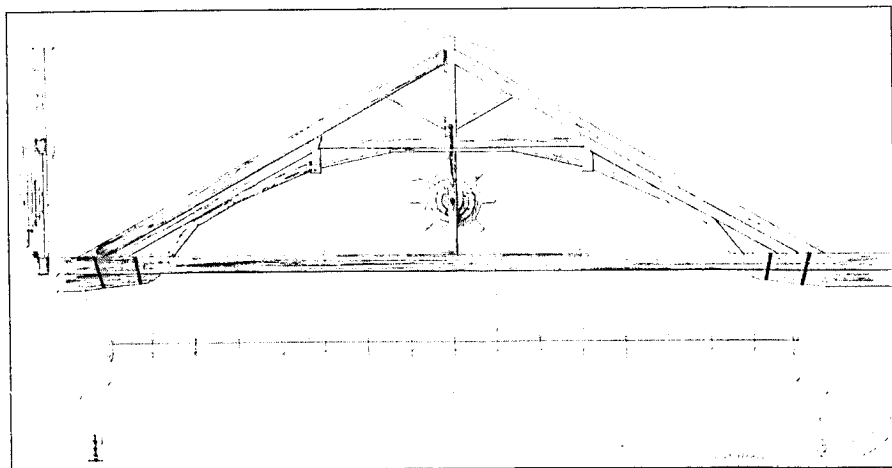
Jean-Pierre Ponnelle: bozzetti per la scenografia de *L'occasione fa il ladro*. Pesaro, 1987

less famous composers in their most serious operas? Perhaps it is exaggerated, but not at all incongruous: for we cannot get away from the fact that Rossini's is a singularly clever stunt. He makes the effort to set the first scene of his little opera to music of appropriate and not merely conventional colour, to give it vigorous and piquant allure; a comic opera if you will, but diligently thought out and seriously executed, if I may be forgiven the oxymoron.

The fact that the storm music is derived from another "Tempesta" that recently raged in the score of *La pietra del paragone* and that will crop up again in due course, suitable remodelled, in the *Barbiere di Siviglia*, is one more proof of the miraculous skill with which our composer achieves his transplants, fitting each one into its new operatic niche. Just listen to the beautiful tune, reminiscent of early Beethoven (almost like some "trio" from a "scherzo" in some

imaginary lost symphony), which flowers when Parmenione exclaims: "Quanto è dolce il mar turbato / Dalle sponde il contemplar" (Oh, how lovely is the tossing sea / When one views it from the shore). After all, even poor old Prividali had read his Lucretius! This is clearly a counter-balance, in strict sonata fashion, to the uneasy excitement of the preceding orchestral passage, as well as being a sample of the very fine quality of this twenty-year-old composer's inventive genius.

The score is solidly based upon three great ensembles: the *Sinfonia e Introduzione*, which, as we have seen, are all one block; the great central Quintetto "Quel gentil, quel vago oggetto" (That lovely, gracious creature); the Finale. These are significantly placed so as to form a symmetrical architectural foundation to the operatic construction. The other numbers are grouped around these foundation stones, almost all of them of vast proportions and sometimes (as in Berenice's aria "Voi la sposa pretendete" - You claim a bride) of complicated structure. If we



consider that the quintet comprising three quite separate scenes is 398 bars long that is to say slightly longer than the sextet in act two of *Don Giovanni* and slightly shorter than the typical first act finale of the most prolix eighteenth century opera buffa, we will get an idea of the formidable gusher of inventive energy that the youthful composer channelled between the confining banks of the one act farce, and, more generally, of how he changed the course of Italian opera with one great stroke of the rudder.

The same can be said of certain purely traditional forms such as the aria con pertichini (meaning an aria with minor characters joining in from time to time in support of the principal singer's efforts), of which there are two examples in *L'occasione fa il ladro*: the aforementioned aria for Berenice, and Parmenione's air "Che sorte, che accidente" (What rotten luck) at the end of the first scene. In both cases the pertichini or supporting singers (Parmenione and Alberto in the first aria, Martino in the second)

Jean-Pierre Ponnelle: figurino per il
costume di Berenice. Pesaro, 1987



BERENICE

JP

join in so often and so consistently as to force the traditional format of such pieces way beyond eighteenth century precedent, and to furtively introduce into the aria form the animation and variety of accent and of dramatic development more proper to the ensemble number.

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

The difference between this work and the then popular imitations of Cimarosa and Paisiello, not to mention the heavy, opulent style inaugurated by Mayr, could scarcely be more striking. Such passage as the opening of the Allegro vivace in the Introduzione, where he plays with a stimulating martellato (hammered-out theme) for piccolo, oboes, clarinets, bassoon and horns, contrasting it with a pizzicato on the violas and cellos; or the Andante of the quintet, embroidered with a highly ingenious polychrome marquetric (flute, clarinets and bassoon; bassoon and horns; oboes and clarinets, the whole punctuated by pizzicato violins, cellos, and double basses, the violas sustaining long notes); the frequent recourse to particular coloration (sul

ponticello – on the bridge; in punta d'arco – with the tip of the bow) and incisive dynamic accents; the preferential use of wind instruments not only, and not so much, as Paisiello and Mayr used them – for short solos, for doubling, or for blending with the strings – but rather with a selective taste for orchestral coloration; all these reveal that a new conception of orchestral sound is making itself felt in Italy, quite different from the symphonic style of Vienna or Paris (Cherubini, to be precise), alongside the feeble latterday imitators of the eighteenth century masters on the one hand and Mayr's attempt to ape the symphonists on the other.

This new orchestral dimension was destined to become codified into structures and procedures that would at times be, alas, all too easily recognisable, and thereafter, having declined into merely routine form, would feed that Rossinism that would dominate the theatre for decades, but in the small orchestra of L'occasione the new sound shines out in all its genial experimental tension and its overwhelming novelty. After one final polishing – in the score of Il signor Bruschino – Rossini's scintillating system of idealised pleasure, fulfilling a prophecy of Schiller's, will mix together comedy and tragedy in that cathartic impulse that had "banished from the countenances of the immortal Gods (of ancient Greece) not only the seriousness and the fatigue that corrode the cheeks of mortals, but also that fatuous pleasure that flattens the features, leaving them expression-less".

Giovanni Carli Ballola

Translation by **Michael Aspinall**

Jean-Pierre Ponnelle: figurino per il
costume di Alberto. Pesaro, 1987



La farsa 'rossiniana': tradizione o novità?

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

clino del fenomeno: la produzione di farse passa da un massimo storico nel 1800 di ben ventotto spettacoli in prima assoluta, ad una media dal 1801 al 1805 di quindici unità annue che si riduce ulteriormente a sei tra il 1806 e il 1813 (per l'appunto, l'ultima stagione farsesca di Rossini). Dal 1813 in poi, le farse presentate in prima esecuzione non sono mai più di due all'anno. A rafforzare ulteriormente il senso di 'tradizione' vi è poi, indubbiamente, l'affermarsi d'un altro fenomeno, quello della ripresa di spettacoli dati con successo in precedenti stagioni. Già nel 1801, quinto anno del vero e proprio fenomeno 'farsa' (il primo anno di massiccia produzione è il 1797), contro un totale di quattordici prime si contano ben quindici riprese. Se nel 1802, 1803 e 1804 prevalgono le prime, nel 1805 si registrano sedici riprese contro quattordici prime; in generale, negli anni successivi, le cifre confermano la tendenza non solo a replicare – sebbene, spesso, per poche volte – una notevole parte della produzione (più o meno il 35%), ma anche a riprendere su scala davvero 'repertoriale' i testi di maggior successo.

Farse come *Gli opposti caratteri* (di Giuseppe Foppa – librettista di farse per eccellenza – e Sebastiano Nasoni) con sette allestimenti veneziani documentati tra il 1799 e il 1813, *Il testamento e seicentomila franchi* (di Foppa e Giuseppe Farinelli) con sei riprese tra il 1806 e il 1821, *La scelta dello sposo* (di L.G. Buonavo-



Jean-Pierre Ponnelle: figurini per i costumi di Don Eusebio, della Domestica e dell'Oste. Pesaro, 1987

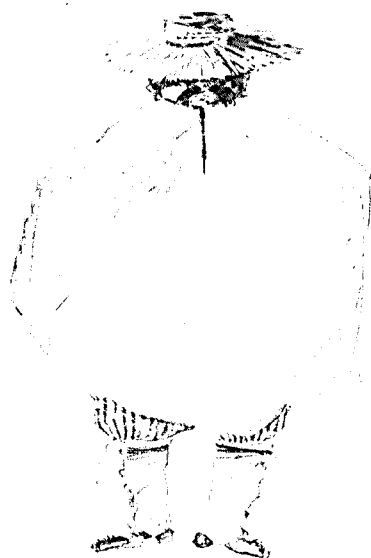
glia e Pietro Carlo Guglielmi) con ben undici allestimenti durante il periodo 1805-1811, e tante altre, non solo costituiscono un 'pre-assaggio' delle molte riprese rossiniane che verranno a caratterizzare il secondo decennio dell'Ottocento, ma formano anche il gusto del nuovo pubblico borghese, sempre più dominante nel corso del secolo, indicando al giovane Rossini un modello irrinunciabile. Detto questo, va subito precisato che la farsa musicale di fine Settecento, fino agli anni del suo coronamento rossiniano, è un repertorio che sfugge ad ogni tentativo di definizione, una specie di 'genere

non-genere' che ricorre ad una tipologia estremamente diversificata di soggetti, di funzioni, di ascendenti, di trattamenti, di significati. Se «l'oggetto della farsa», come afferma Giovanni Piazza nell'undicesimo volume della *Terza raccolta di scenici componimenti applauditi*, da lui curato, «è sol di piacere, e per ottenere questo scopo è permesso usare ogni cosa, anche stravagante e inusitata», evidentemente non solo «la favola e l'azione possono essere triviali, e quindi il dialogo basso, ed i personaggi di ordine inferiore», ma potranno darsi altre categorie, come, per esempio, quella "sentimentale" – di cui sono esemplari gli applauditissimi *Elisa* di Gaetano Rossi e Giovanni Simone Mayr (Venezia, San Benedetto,



1804), *L'amor coniugale* degli stessi autori (Padova, Nuovo, 1805, ripresa subito dopo al San Benedetto di Venezia, su soggetto tanto familiare dal *Fidelio* di Beethoven), *Adelina* di Rossi e Pietro Generali (Venezia, San Moisè, 1810) – o anche “eroica” (*Fedeltà ed amore alla prova* di Foppa e Giuseppe Gazzaniga, Venezia, San Moisè, 1798). Quanto alla veste musicale, accanto alle tante farse interamente musicate (alla maniera di piccoli drammi giocosi per musica) si danno quelle dette «ad uso francese, [...] co' recitativi [...] senza canto, e scritti in prosa» (F. Bartoli, *Notizie storiche de' comici italiani*, Padova 1782), che fanno propria la struttura caratteristica della *comédie mêlée d'ariettes* di stampo francese, nonché in via d'eccezione,

quelle che abbracciano, ai punti di massima tensione drammaturgica, lo stile del melologo, accompagnando la recitazione (parlata) con tremolii ed altri incisi affidati agli strumenti dell'orchestra. Alla base di questa apparente mancanza di coerenza al livello drammaturgico-musicale vi è, forse, la condizione apertamente ‘derivativa’, caratteristica, a quanto pare, della stragrande maggioranza dei soggetti prescelti per le farse. Ad una ventina di testi contrassegnati, sui frontespizi dei libretti, come “farse originali” si contrappongono, infatti, i tanti derivati da precedenti drammi giocosi per musica, da romanzi, dal teatro francese (musicale e non) e, soprattutto, da commedie teatrali di ascendenza italiana. Secondo Giuseppe Carpani, capo-



MARTINO

JP

Jean-Pierre Ponnelle: figurino per il costume di Martino. Pesaro, 1987

censore e regio ispettore dei teatri veneziani nel 1804, fu proprio «la mira di alcuni impresari di fare spesso delle serate piene con delle prime recite, e la speranza di riempire successivamente i teatri a minor spesa, che li mosse ad introdurre le farse»: in questa prospettiva non sarà difficile cogliere l'importanza del rivolgersi al mondo della commedia teatrale, a quello operistico, 'tradizionale', nonché a quello delle pubblicazioni di romanzi e fiabe, come misura di popolarità, al fine di poter meglio valutare la possibilità di successo dell'eventuale rifacimento musicale. In questa stessa ottica vanno lette, almeno in parte, le innumerevoli recensioni di spettacoli teatrali, comparse sui giornali (in particolare, per questo momento tanto cruciale per la storia del teatro musicale veneziano, il *Quotidiano Veneto*), nonché alcune pubblicazioni mensili o bimensili che riportano i testi teatrali di maggior pregio

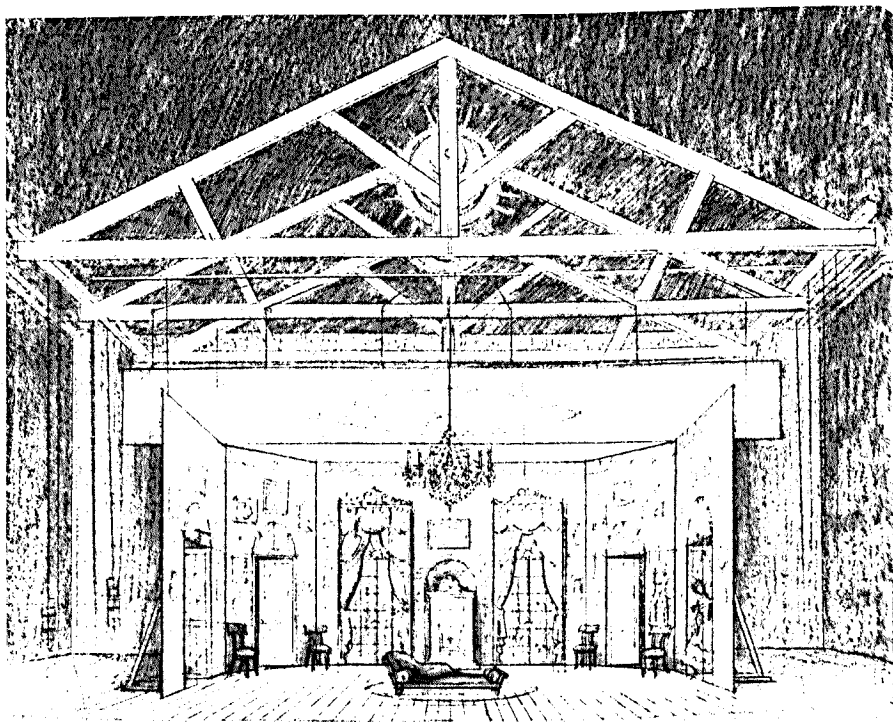
(o comunque di maggior voga); strumenti, a loro volta, di ulteriore pubblicizzazione e diffusione dello stesso repertorio teatrale.

Ferma restando la succitata definizione della farsa – quella, per l'appunto, di una «breve commedia», il cui «oggetto è sol di piacere» – è pur vero che questo fenomeno 'non-genere' assume, nell'ambito del teatro veneziano del tardo Settecento e dell'inizio del secolo successivo, una certa sua distinta fisionomia e modo di presentarsi. Eccezioni davvero le farse che non si articolano in un atto solo, di durata fra i 60 e i 90 minuti (esemplari le cinque farse rossiniane); la tipica 'serata' di carattere farsesco è costituita da due di queste *pièces* più due balli di cui uno sostituibile con un "gran concertone" o altra composizione strumentale.

Quanto alla struttura interna della singola farsa, sembra comune (essendo ancora difficile, allo stato attuale della ricerca, parlare in termini di prevalenza) il modello del tradizionale "dramma giocoso per

Jean-Pierre Ponnelle: figurino per il
costume di Ernestina. Pesaro, 1987





Jean-Pierre Ponnelle: bozzetto per la scenografia de *L'occasione fa il ladro*. Pesaro, 1987

musica", i cui due atti risulterebbero in qualche modo condensati in uno, con riduzione del numero e della lunghezza dei recitativi, del numero dei pezzi chiusi (in particolare quelli affidati, nei drammi giocosi di più ampio respiro, ai personaggi minori), ma conservazione, a metà della farsa, d'un pezzo concertato di funzione analoga a quei brani d'insieme che, posti alla fine dell'atto primo del dramma giocoso in due atti, costituiscono un momento di particolare tensione drammaturgica nello svolgimento dell'opera; schema, anche questo, in cui sono ampiamente riconoscibili i cinque contributi rossiniani al "genere".

Tipico si presenta il caso de *L'occasione fa il ladro*, laddove alla Sinfonia e Introduzione («Frema in cielo il nembo irato») susseguono, in

ordine, l'Aria di Parmenione («Che sorte, che accidente»), la Cavatina di Berenice («Vicino è il momento»), il Quintetto mediano («Quel gentil, quel vago oggetto», equivalente, in termini farseschi, al Finale dell'atto primo del dramma giocoso), l'Aria di Alberto («D'ogni più sacro impegno»), il Duetto di Berenice e Parmenione («Voi la sposa!», le Arie di Martino e Berenice («Il mio padrone è un uomo» e «Voi la sposa pretendete», rispettivamente), il Sestetto finale («Quello, ch'io fui, ritorno»), il tutto farcito di brevi tratti di recitativo.

Altre caratteristiche salienti della tradizione della farsa: la quasi totale mancanza dei cori (ma esistono alcune eccezioni); una notevole contrazione, rispetto al dramma giocoso per musica, nel numero delle mutazioni di scena, con una netta prevalenza di scene uniche o comunque di due o tre scene di grande semplicità (all'uso della scena

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

Quest'ultima tendenza, nel campo della scenotecnica, si manifesta in modo tangibile allorché, a partire dai primi anni del nuovo secolo, i libretti, specialmente in corrispondenza del levare del sipario, permettono di documentare la presenza di alcuni effetti riconducibili alle necessità di verosimiglianza, quali: «il sole [che] comincerà a spuntare su l'orizzonte» (*Le lagrime di una vedova* di Rossi e Farinelli, Padova, Nuovo, 1802), «la decorazione [che] andrà illuminandosi gradatamente fino al comparire del sole» (*Adelina*), la «notte oscura, e tempestosa» con «fragore dei tuoni» e «chiarore dei lampi» che introduce l'azione della stessa *Occasione fa il ladro*.

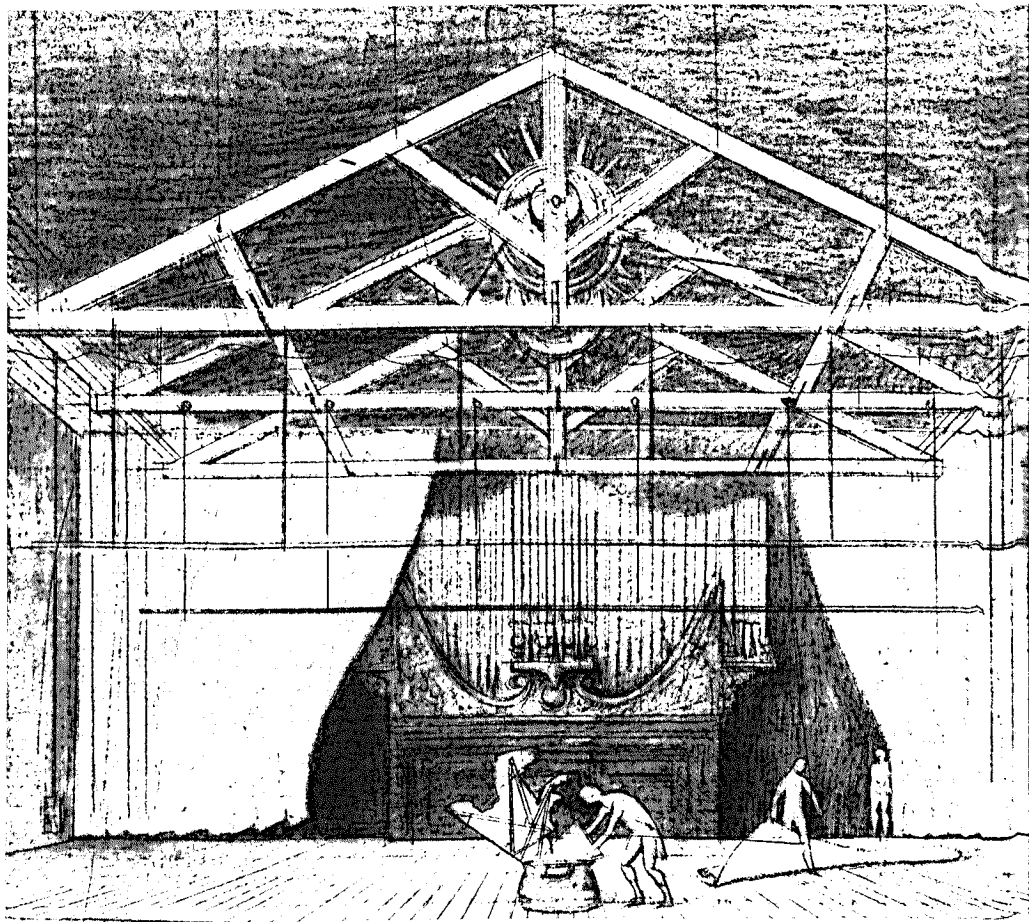
Quanto al modo in cui si presentano gli attori sul palcoscenico, le esigenze di credibilità vengono semmai garantite attraverso la tendenza, da parte loro, non solo a porre sempre maggiormente in rilievo gli aspetti del gesto, della mimica, dell'imitazione, ma anche a ricercare quel che potremmo definire un primo tentativo di vera e propria immedesimazione nei personaggi che essi interpretavano, e la conseguente identificazione da parte del pubbli-

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

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

David Bryant

Jean-Pierre Ponnelle: bozzetto per la
scenografia de *L'occasione fa il ladro*.
Pesaro, 1987



The Farces of Rossini: Tradition or Innovation?

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

performances in 1800, to an average of fifteen a year from 1801 to 1805 and six from 1806 to 1813 (Rossini's last season as a composer of farces). From this time onwards, the number of first performances of farces never exceeds two per year. The overall sense of tradition is undoubtedly strengthened by the growing tendency to re-stage works which had met with success in previous seasons. Already in 1801, fifth year of large-scale production of farces in Venice, a total of fourteen first performances are outnumbered by no less than fifteen revivals. In 1802, 1803 and 1804, first performances are more numerous; in 1805, however, there are sixteen revivals against fourteen *premières*, and in general the figures for the following years confirm the tendency not only to stage revivals (though, frequently, once only) of a considerable portion of the repertory (some 35%) but also to preserve the most successful texts as stock repertory.

Farces like *Gli opposti caratteri* (by key librettist Giuseppe Foppa and Sebastiano Nasolini), with seven Venetian productions on record between 1799 and 1813, *Il testamento e seicentomila franchi* (by Foppa and Giuseppe Farinelli), with six performances between 1806 and 1821, *La scelta dello sposo* (L.G. Buonavoglia and Pietro Carlo Guglielmi), staged on no less than eleven separate occasions between 1805 and 1811, and many others, provide a foretaste of the many

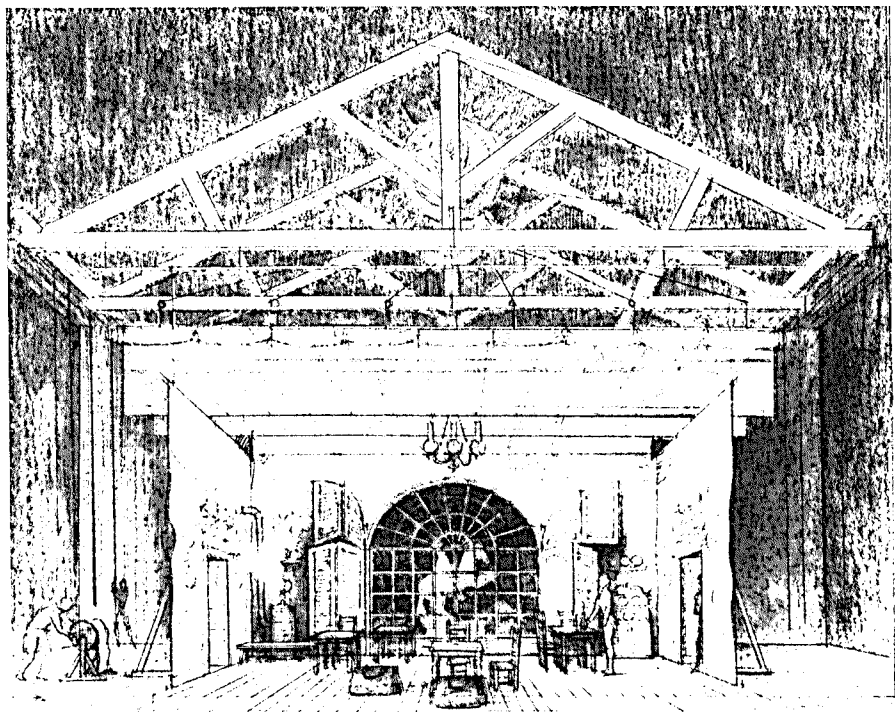
Rossini revivals which typify the second decade of the nineteenth century and mould the taste of the new middle-class public which increasingly dominates nineteenth-century operatic life. Rossini is faced with a model which he can little afford to decline.

Be this as it may, the musical farce of the late eighteenth and early nineteenth centuries is a repertory which strangely eludes all definition: a kind of 'anti-genre' which embraces a wide range of subject matters, functions, sources, treatments and meanings. If the "object of the farce", as stated by Giovanni Piazza in vol. 11 of the *Terza raccolta di scenici componimenti* (a collection of dramatic texts edited by Piazza himself), "is merely to please, and in pursuit of this aim all means are permissible, including the eccentric and unusual", it is clear that not only may "the story and the action be trivial, the dialogue simple and the characters of an altogether lower order", but that other categories may exist: for example, the 'sentimental' and 'heroic'. Examples of the former are the highly acclaimed *Elisa* by Gaetano Rossi and Giovanni Simone Mayr (Venice, San Benedetto, 1804), *L'amor coniugale* by the same authors (Padua, Nuovo, 1805, revived almost immediately at the San Benedetto in Venice; based on the same subject as Beethoven's *Fidelio*) and *Adelina* by Rossi and Pietro Generali (Venice, San Moisè, 1810), *Fedeltà ed amore alla prova* by Foppa and Giuseppe Gazzaniga (Venice, San Moisè, 1798) is a 'dramma eroicomico'. As for the music: the large number of farces set entirely to music (much in the way of miniature *drammi giocosi per musica*) contrast sharply with those set "in the manner of the French, [...] with unsung recitative in prose" (F. Bartoli, *Notizie storiche de' comici italiani*, Padua 1782), which embrace

the characteristic structure of the French "comédie mêlée d'ariettes", as also with those which, at moments of high dramatic tension, adopt an openly 'melodramatic' style in which spoken recitative is accompanied by tremolos and other side-effects in the orchestra. This apparent inconsistency in dramatic and musical structure is partly due, perhaps, to the openly derivative nature of the vast majority of subjects chosen for setting as farces. The roughly twenty libretti whose title-pages bear the description "original farce" are few in comparison to the many derived from earlier *drammi giocosi per musica*, novels, French musical and non-musical theatre and, in particular, Italian theatrical comedies.

Giuseppe Carpani, chief censor and inspector of the Venetian theatres in 1804, clearly equates the introduction of the farce with "the aim of certain impresarios to fill the theatre with first performances and their hope of later filling them at lower cost". In this light, it is easy to gauge the importance of the world of popular Italian comedy and traditional *dramma giocoso per musica*, together with that of the contemporary novel and fable, as a measure of the probable success of the one-act operatic revision. In this context, too, it is at least partly possible to interpret the numerous reviews of theatrical and operatic performances in contemporary newspapers (of particular interest at this critical moment in the history of Venetian musical theatre is the *Quotidiano Veneto*), as also those monthly and bimonthly collections which contain the theatrical texts of greatest literary value or, quite simply, greatest popularity: all these publications serve in turn as a means of further publicization and diffusion of the repertory.

Without prejudice to the above-cited definition of the farce as "a short



Jean-Pierre Ponnelle: bozzetto per la scenografia de *L'occasione fa il ladro*. Pesaro, 1987

comedy" whose "object is merely to please", it is nevertheless true that in the course of its development the phenomenon takes on a certain distinctive physiognomy and manner of presentation. The farce generally consists of a single act lasting between 60 and 90 minutes; in this respect, Rossini's farces offer no surprises. A typical "evening" comprised two of these pièces and two ballets (one of which was sometimes replaced by a "gran concertone" or other instrumental work).

The internal structure of the farce seems frequently to take as its model the *dramma giocoso per musica*; given the present state of research in the field, as yet far from complete, it is premature to talk of prevalence. The two acts of the more traditional form were somehow condensed into one,

with reduction in the number and length of the recitatives and number of closed-form pièces (especially those involving minor characters); typical, halfway through the farce, is the appearance of a concertato piece whose function is roughly similar to the finale ensemble in Act I of a two-act *dramma giocoso per musica* (generally a moment of particular dramatic tension): against, this scheme is clearly recognizable in Rossini's five contributions to the 'genre'.

L'occasione fa il ladro, for example, opens with an Overture and Introduction ("Frema in cielo il nembo irato"), followed, in order, by Parmenione's Aria ("Che sorte, che accidente"), Berenice's Cavatina ("Vicino è il momento"), the Quintet ("Quel gentil, quel vago oggetto"; equivalent to the Finale of Act I in the typical *dramma giocoso per musica*), Alberto's Aria ("D'ogni più sacro impegno"), the Duet of Berenice



Jean-Pierre Ponnelle durante le prove
de *L'occasione fa il ladro* all'Auditorium
Pédrotti nel 1987

and *Parmenione* ("Voi la sposa!"), *Martino's Aria* ("Il mio padrone è un uomo"), *Berenice's Aria* ("Voi la sposa pretendete"), the final *Sextet* ("Quello, ch'io fui, ritorno") – the whole filled out with short passages of recitative.

Other salient features of the farce tradition are: the almost total lack of choruses (though exceptions do exist); a considerable reduction, in comparison with the traditional *dramma giocoso per musica*, in the number of scene changes, with a clear preference for single scenes or, at most, one or two simple changes (sole exception to the single-scene principle in Rossini is *L'occasione fa il ladro*, where, however, the stage is changed once only); the absence, at least in the earlier farces, of stage effects (this situation is not atypical of other types of musical theatre, though exceptions do occur); "speed, naturalness, propriety, moderate action", a greater immediacy of rapport between actors and audience than in other forms of contemporary musical theatre, with a greater attention for detail, realistic gesture and action, and, in general, the accessibility and credibility of the theatrical product. This tendency, in the field of stage effects, manifests itself from the early years of the nineteenth century in those libretti which specify the imitation of certain natural effects whose origins can be traced in the newly-felt need for verosimilitude. Such effects are particularly common when the curtain rises on scene 1: for example, "the sun begins to appear in the horizon" (*Le lagrime di una vedova*, by Rossi and Farinelli, Padua, Nuovo, 1802), "the scene becomes gradually lighter until the sun appears" (*Adelina*), "the dark and stormy night" punctuated by "thunderclaps" and "flashes of lightning" which opens the action of *L'occasione fa il ladro*.

As regards the action itself: credibil-

ity is guaranteed not only through an increasing emphasis on the importance of gesture, mimicry and imitation but also through what may best be defined as a first attempt at true character portrayal on the part of the actors, with consequent identification of the public in the 'person' as opposed to the 'virtuoso'. Interesting, in this respect, are the comments of the anonymous critic in the *Quotidiano Veneto* for 22 April 1807, who compares the opera seria virtuoso who "stands immobile as a stone while the others sing" (it being risky for the great singer to do otherwise on these occasions) to the great comic singer, himself never a great virtuoso, whose "action alone is enough to arouse the interest and joviality which represent the object of the comic stage".

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

David Bryant

L'occasione fa il ladro, Pesaro 1987.

Interpreti: Luciana D'Intino, Luciana Serra, Claudio Desderi, Ernesto Gavazzi, Raul Giménez, J. Patrick Raftery



Soggetto

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

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

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

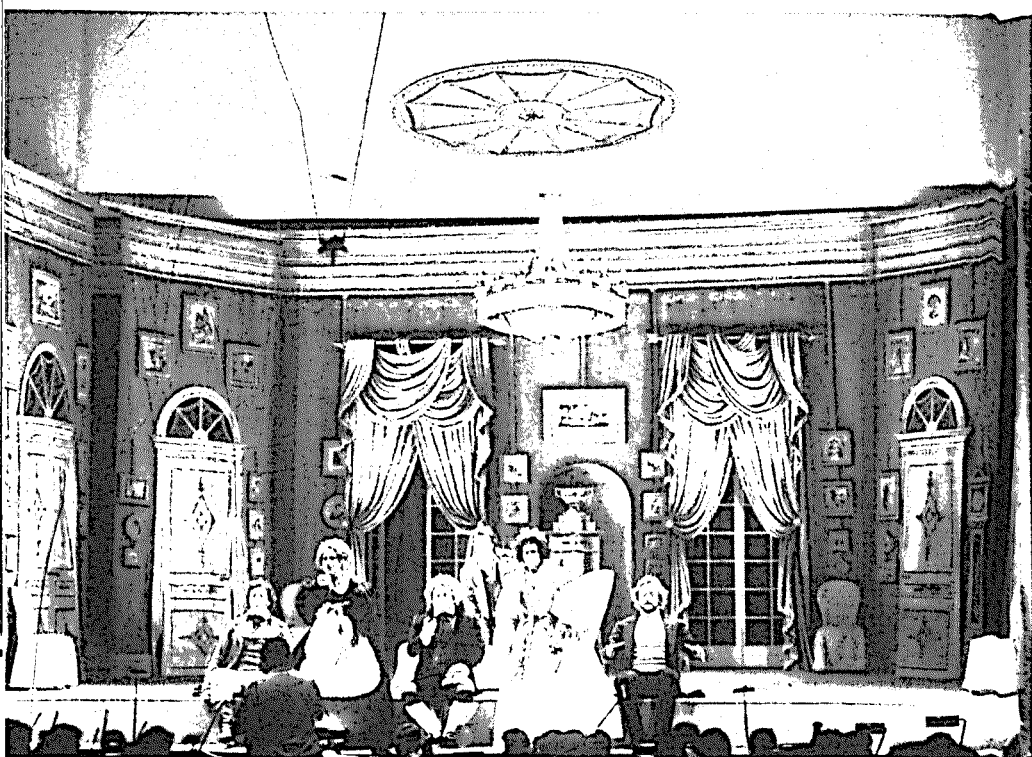
Giunge Don Parmenione, nei panni del Conte Alberto, ed incontra Ernestina in quelli della marchesa. Alla giovane piace immediatamente colui che crede il promesso della sua

padrona; e lui sembra ricambiarla, anche se non somiglia al ritratto. Arriva poi il vero Alberto, che s'imbatte in Berenice (in veste di cameriera). Anche loro si innamorano a prima vista, e mentre lei esulta in cuor suo per lo sposo destinatole, egli si lagna tra sé che la sua sposa non sia questa, che ha suscitato in lui un sentimento tanto immediato.

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

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

In presenza di Berenice, i due pretendenti giungono ad un confronto. Esso rivela, se non le loro identità, almeno i loro veri sentimenti: Parmenione ha scelto Ernestina, e se Berenice ricambia l'amore di



Alberto, questi la sposerà che sia marchesa o meno.

Malgrado ciò, Berenice è infuriata: vuol essere lei la padrona del suo destino e vuol sapere la verità. È infine lo stesso Parmenione che, di sua spontanea volontà, si presenta a Don Eusebio ed Ernestina col proprio vero nome: si scopre che proprio Ernestina è la fanciulla sulle cui tracce Parmenione si era messo in viaggio. L'uomo con cui era fuggita l'aveva poi abbandonata non riuscendo a vincerne il rigore.

Parmenione le si offre in sposo e lei accetta. Tutto va così al suo posto: Alberto può sposare Berenice e perdonare Parmenione. Si scopre inoltre che fu un equivoco a fare di Parmenione un ladro: il ritratto nella valigia effigiava in realtà la sorella di Alberto, e questi lo stava portando in dono alla futura sposa.

Story

On a stormy night, Don Parmenione and Count Alberto seek refuge in the same country inn. The former is hot on the heels of the sister of a friend of his, who has eloped with a seducer, whilst Count Alberto is on his way to Naples to meet his fiancée for the first time.

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

At the house of the bride-to-be, the Marchesina Berenice, all is being made ready for the wedding. Berenice, however, is unhappy; her father had promised her in marriage to Alberto before his death, but she does not want to marry him until she is convinced that they really love one another. She therefore decides to change places with her maid and confidante Ernestina. In this way the Count will be put to a test: with which young lady will he really fall in love? Don Eusebio, Berenice's uncle and guardian, will help her out in this scheme.

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

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

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

relating to Alberto. Then Martino, embarrassed by the questions that Don Eusebio and Ernestina fire at him about his master's true identity, tries to confine his answers to vague generalities.

The two suitors confront one another in Berenice's presence. The meeting reveals, if not the identities of the men, at least their true feelings: Parmenione has chosen Ernestina, and if Berenice returns Alberto love, he will marry her whether she be a marchesa or not.

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

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

Translation by **Michael Aspinall**

Argument

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

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

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

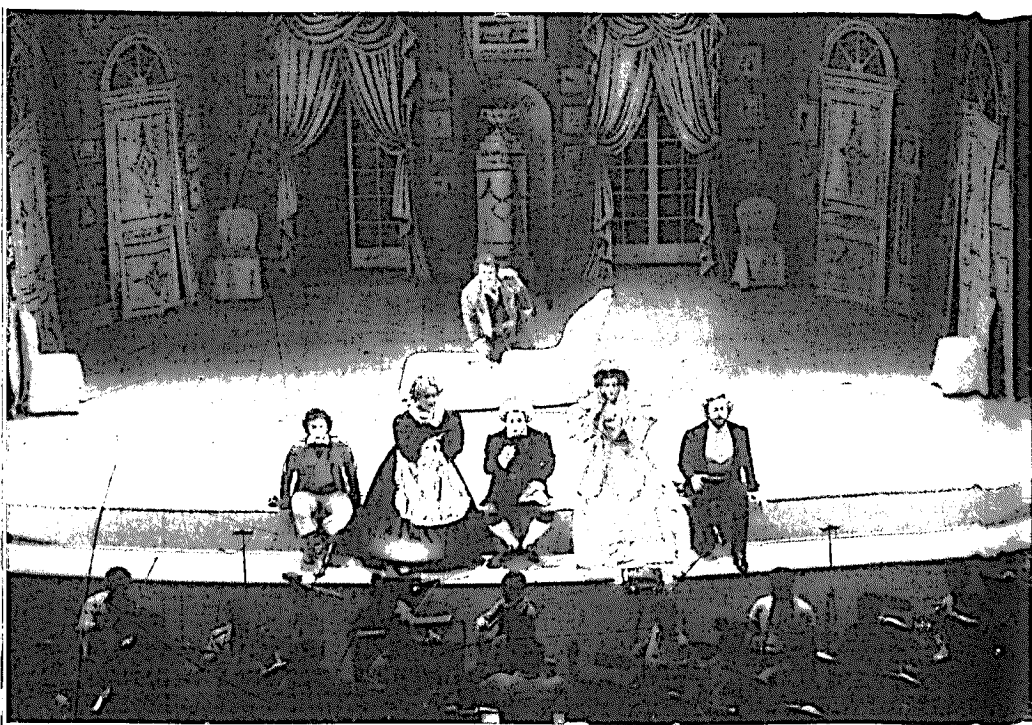
On est en pleins préparatifs chez la future épouse, la marquise Berenice. Toutefois, la jeune fille n'est pas tranquille: son père, avant de mourir, l'a destinée à Alberto, mais elle ne se résoudra à l'épouser que si elle est sûre de ses propres sentiments et de la sincérité du jeune homme. Elle décide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

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

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

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

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



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

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

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

Traduction de **M. France Merger**

Handlung

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

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

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

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

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

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

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

So findet alles ein gutes Ende: Alberto heiratet Berenice und verzeiht Parmenione. Außerdem klärt sich ein weiteres Mißverständnis: das Portrait in Graf Albertos Koffer stellte nicht Berenice dar, sondern Graf

Albertos Schwester, und er brachte es der zukünftigen Braut als Geschenk. Es war eben nur dieses Mißverständnis, das Don Parmenione zum vermeintlichen Dieb machte.

Übersetzung **Federico Hecker**

Argumento

Durante una noche de tormenta, encuentran refugio en la misma posada Don Parmenione y el conde Alberto. El primero está siguiendo los pasos de la hermana de un amigo suyo, que ha huido con un seductor. El segundo viaja hacia Nápoles donde verá por primera vez a su prometida.

Al retomar el trayecto, el criado del conde Alberto se lleva por error la maleta de Don Parmenione. Al quedarse solos, éste con su servidor Martino, advierten el trueque de las maletas. Martino, convencido de que puede aprovecharse del error, fuerza la maleta. Esta contiene, entre otras cosas, el pasaporte de Alberto y el retrato de una joven que encanta a Parmenione. Creyendo que se trata de la prometida de Alberto, Parmenione decide sustituirlo y así poder casarse con ella.

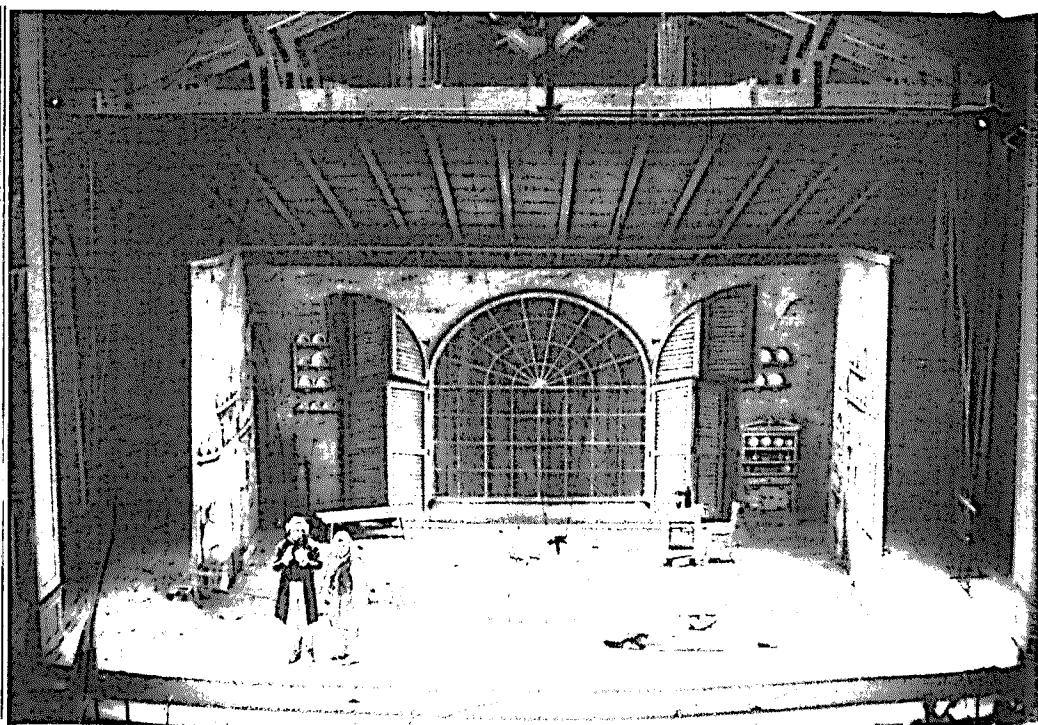
Entre tanto, la casa de la futura esposa, la marquesita Berenice, hierve en preparativos nupciales. Pero la joven no está tranquila. Antes de morir, su padre la destinó a Alberto, pero ella no se decidía a casarse sin estar convencida de sus propios sentimientos y de la sinceridad del otro. Por ello decide cambiar sus vestidos con los de Ernestina, su camarera y confidente. Así se verá de quién está realmente enamorado el conde. Don Eusebio, tío y tutor de Berenice, secundará sus planes.

Llega Parmenione, disfrazado de conde Alberto y encuentra a Ernestina vestida de marquesa. A la joven le gusta inmediatamente aquel a quien

cree el prometido de su señora, en tanto Parmenione decide aceptarla aunque no se parezca al retrato de Berenice. Luego se presenta el auténtico Alberto, que se entusiasma por Berenice, vestida de camarera. Ambos también se enamoran a primera vista. Mientras ella se entusiasma cordialmente por el marido que le han destinado, él se lamenta de que la esposa no sea ésta, que le ha producido un sentimiento tan repentino. Cuando ambas parejas se encuentran en presencia de Don Eusebio, se produce una escena de gran confusión. Nadie sabe quién está diciendo la verdad sobre su identidad pero Parmenione se ve favorecido porque tiene el pasaporte de Alberto.

El círculo empieza a cerrarse. Alberto declara a Ernestina, que él cree sea la esposa destinada, que está dispuesto a rescindir cualquier obligación previa si no hay un amor recíproco, mostrando así su propia sinceridad. Parmenione, a su vez, trata con desdenosa suficiencia a la camarera Berenice, sin creer nada de lo que ella declara, o sea que es la verdadera esposa e, interrogada por él, comete varios errores, demostrando saber muy poco sobre la vida privada de Alberto. Entre tanto, Martino, confundido por las preguntas de Don Eusebio y Ernestina sobre la verdadera identidad de su señor, intenta arreglárselas como puede.

En presencia de Berenice, ambos pretendientes se confrontan, lo cual revela, si no las identidades, al



menos sus verdaderos sentimientos. Parmenione ha elegido a Ernestina y si Berenice intercambia el amor de Alberto, él se casará con ella, sea o no marquesa.

A pesar de ello, Berenice está furiosa. Quiere ser ella la dueña de su destino y desea saber la verdad. Finalmente, es el mismo Parmenione quien, por su espontánea voluntad, se presenta ante Don Eusebio y Ernestina con su verdadero nombre. Se descubre que Ernestina es la muchacha cuyas huellas ha seguido Parmenione. El hombre con quien había huído la

hubo abandonada sin conseguir sus favores. Parmenione se ofrece a ser su esposo y ella acepta. Todo se ordena: Alberto puede casarse con Berenice y perdonar a Parmenione. Se descubre, por otra parte, que fue un error considerar a Parmenione como un ladrón. El retrato hallado en la maleta era, en verdad, el de la hermana de Alberto, quien lo iba a regalar a su futura esposa.

Traducción de **Blas Matamoro**

あらすじ

嵐の吹き荒れる夜、雨宿りのため身を寄せたとある鄙びた宿で行き合わせる事となったドン・パルメニオーネとアルベルト伯爵。ドン・パルメニオーネは、遊び人の男と駆け落ちをした友人の妹を連れ戻すという任務の道中にあり、一方のアルベルト伯爵は、婚約者との顔合わせのためナポリへ向かう途中である。

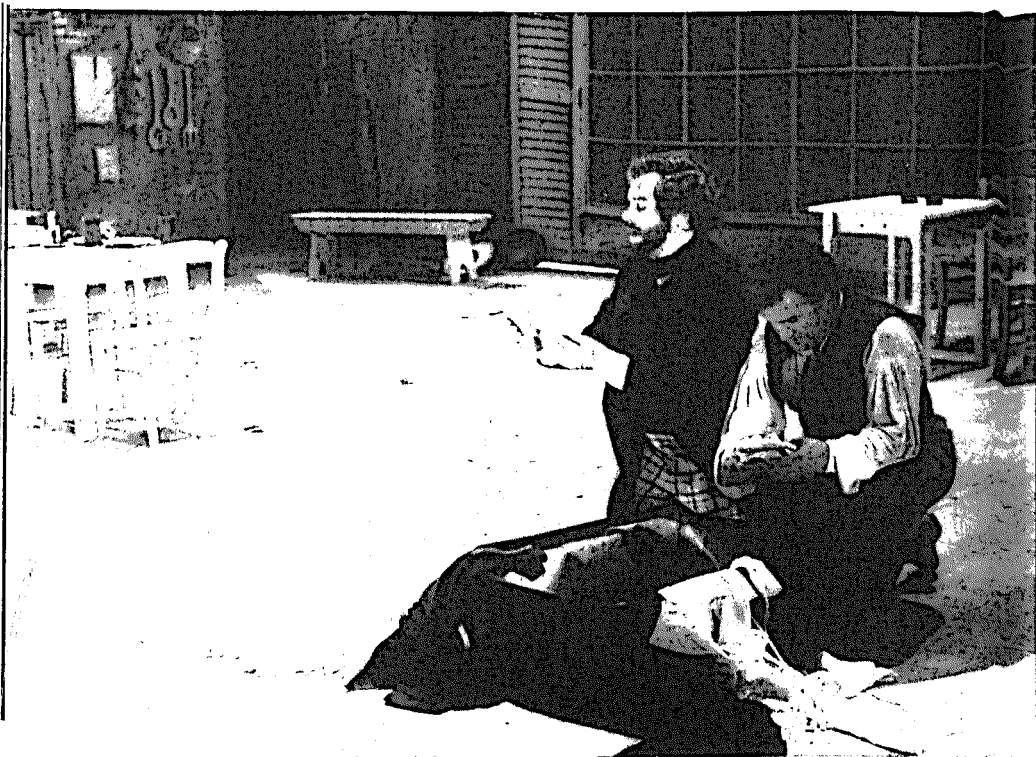
さて、宿を出発するとき、アルベルト伯爵の執事が主人とドン・パルメニオーネの旅行鞆を取り違えてしまう。彼らが出立した後でその間違いに気づいたドン・パルメニオーネであったが、彼の召使のマルティーノは当然の権利とばかり、手元に残された伯爵の旅行鞆を開けてみることにした。すると鞆のなかには、身の回りの品々に混じって、アルベルト伯爵の旅券と若い女性の肖像画が入っていた。その肖像画を目にするや、ドン・パルメニオーネはその女性にすっかり心を奪われてしまう。そしてその肖像画の女性はアルベルト伯爵の婚約者に違いはないと考えたドン・パルメニオーネは、伯爵になりすまし、彼女と結婚してしまおうと思いついたのであった。

一方、侯爵令嬢ベレニーチェの屋敷では、令嬢の婚約者アルベルト伯爵を迎える準備に大わらわである。しかしベレニーチェの心は晴れない。アルベルト伯爵との結婚は、父である亡き侯爵が生前に取り決めたことであったが、彼女は婚約者の愛情と誠意をたしかめることなく結婚することに躊躇しているのである。

そこで彼女は、侍女であり相談相手でもあるエルネスティーナと衣装を交換することにした。侯爵令嬢と侍女の立場を入れ替わり、果たして伯爵がどちらを選ぶかを見極めようというのである。そして侯爵令嬢ベレニーチェの叔父であり後見人でもあるドン・エウセビオも、この思いつきに賛同する。

そこへアルベルト伯爵に扮したドン・パルメニオーネがやってきて、おなじくベレニーチェの衣装を身につけ侯爵令嬢になりすました侍女エルネスティーナと出会った。侍女エルネスティーナはひと目で女主人の婚約者（と彼女が信じるころの紳士）を気に入ってしまい、またドン・パルメニオーネのほうも、肖像画の侯爵令嬢とは似ても似つかぬエルネスティーナに好意を抱いた。やがて本物のアルベルト伯爵も到着し、侍女のいでたちをした侯爵令嬢ベレニーチェと出会った。そしてこのふたりも、お互いひと目で恋に落ちてしまったのである。侯爵令嬢ベレニーチェは彼が婚約者だと知り心の中で歓喜するが、一方のアルベルト伯爵は、一目惚れをしたこの相手が自分の婚約者ではないことをひそかに嘆くばかりであった。

さて、この二組のカップルが侯爵令嬢ベレニーチェの後見人ドン・エウセビオのもとに会したとき、大混乱が巻き起こる。我こそが本物の婚約者だと言い立てるふたりの男のうち、どちらが真実を述べているのか判断のしようがないのだ。しかし



アルベルト伯爵の旅券を所有しているドン・パルメニオーネの方がどうやら有利なようである。

しかし次第にその状況も変わってきた。アルベルト伯爵が、婚約者（と彼は思い込んでいるが、実は婚約者ベレニーチェの侍女エルネスティーナ）に対して、ふたりの間に愛情がないならば、たとえどのような取り決めがあろうとこの婚約は解消するべきではないだろうかとし出て、誠意のあるところを示したのである。その一方で、侯爵令嬢ベレニーチェを侍女だとばかり思い込んでいるドン・パルメニオーネは、ベレニーチェに横柄な態度を取っていた。そして彼女が本当の身分を明かしても、その言葉を信じるべきかどうか決めかねている。さらに令嬢ベレニーチェ自身から質問攻めにあい、実際のところはアルベルト伯爵自身のことをなにも知らないという事実をさらけだしてしまったドン・パルメニオーネであった。そしてドン・パルメニオーネの召使マルティエーノのほうも、令嬢ベレニーチェの叔父ドン・エウセビオと侍女のエルネスティーナから、主人の身許について問い質され、なんとかその場を切り抜けようとあたふたするばかりであった。

やがて、侯爵令嬢ベレニーチェを前に、ふたりの求婚者たちが対峙することとなった。彼らのうちどちらが本物の婚約者であるかは依然として不明であるが、少なくとも彼らの本心は明らかとなる。ドン・パルメニオーネは侍女エルネスティーナを選んだ。そしてアルベルト伯爵のほうは、もしベレニーチェに彼の愛に応える気さえあるならば、彼女の身分がどうであれ彼女と結婚したいと思っていた。

しかしそれにもかかわらず、侯爵令嬢ベレニーチェは激しい怒りに駆られている。真実を知ったうえで自分の将来はみずから決めたいと

強く思い決めているのだ。とうとうドン・パルメニオーネは、ベレニーチェの叔父ドン・エウセビオと侍女のエルネスティーナに、みずからすすんで自分が偽の伯爵であると明かした。そしてなんと侍女エルネスティーナこそが、彼が探すべき当の本人、駆け落ちした友人の妹であることも判明した。一緒に逃げた男は、エルネスティーナの貞節を奪うことができないと知るや、彼女を置き去りにして逃げてしまったというのである。ドン・パルメニオーネはエルネスティーナに結婚を申込み、彼女もこれを受け入れた。めでたく侯爵令嬢ベレニーチェと結婚できることとなったアルベルト伯爵は、ドン・パルメニオーネを許した。さらに、ドン・パルメニオーネがなりゆきで泥棒のような真似をするはめになったのも、そもそもは誤解が発端になったのだということも判明する。アルベルト伯爵の旅行鞆のなかにあった女性の肖像画は、なんと彼の妹のもので、婚約者に見せようと持っていたというのである。こうしてめでたく一件落着くのはこびとなったのであった。

訳：千葉健一（ミレニウムツウリスト）

Schema musicale

N. 1 Sinfonia e Introduzione

Frema in cielo il nembo irato

(Alberto, Parmenione, Martino)

[Recitativo] Dopo l'Introduzione

Grato conforto è l'incontrar per viaggio

(Alberto, Parmenione, Martino)

N. 2 Aria Parmenione

Che sorte, che accidente

(Parmenione, Martino)

[Recitativo] Dopo l'Aria Parmenione

Non lo permetto

(Ernestina, Eusebio)

N. 3 Cavatina Berenice

Vicino è il momento

(Berenice)

[Recitativo] Dopo la Cavatina Berenice

Sposarsi ad un, che non s'è mai veduto

(Berenice, Ernestina, Parmenione, Martino)

N. 4 Quintetto

Quel gentil, quel vago oggetto

(Berenice, Ernestina, Alberto, Eusebio, Parmenione)

[Recitativo] Dopo il Quintetto

Non so più cosa far

(Ernestina, Alberto, Eusebio, Martino)

N. 5 Aria Alberto

D'ogni più sacro impegno

(Alberto)

[Recitativo] Dopo l'Aria Alberto

Quei fermi accenti

(Berenice, Ernestina, Parmenione)

N. 6 Duetto [Berenice-Parmenione]

Voi la sposa!

(Berenice, Parmenione)

[Recitativo] Dopo il Duetto Berenice e Parmenione

Qui non c'è scampo

(Ernestina, Eusebio, Martino)

N. 7 Aria Martino

Il mio padrone è un uomo

(Martino)

[Recitativo] Dopo l'Aria Martino

Senti, aspetta, ove vai?

(Berenice, Ernestina, Alberto, Eusebio, Parmenione)

N. 8 Recitativo

Ma se incerti voi siete

e Aria Berenice

Voi la sposa pretendete

(Berenice, Alberto, Parmenione)

[Recitativo] Dopo l'Aria Berenice

Fermatevi. Che c'è?

(Ernestina, Alberto, Eusebio, Parmenione)

N. 9 Finale

Quello, ch'io fui, ritorno

(Berenice, Ernestina, Alberto, Eusebio, Parmenione, Martino)

Libretto

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

Atto unico

Scena I

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

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

Parmenione

Frema in cielo il nembo irato,
Scoppi il tuono, e fischi il vento;
Che qui placido, e contento
Io mi voglio riposar.
Quanto è dolce il mar turbato
Dalle sponde il contemplar!

Tuono.

Martino

(si spaventa)

Ah saette maledette,
Deh! lasciatemi mangiar!

Parmenione

Cosa è stato?

Martino

Eh niente, niente.

Parmenione

Ma tu tremi.

Martino

Oh, no signore.

Parmenione

Tieni, e mangia allegramente.

Martino

Tante grazie...
(tuono)

Oimè, che orrore!
(lascia cadere il piatto ricevuto dal padrone, e vuol fuggire)

Parmenione

Senti, olà!

Martino

(si ferma)

Che comandate?

Parmenione

Dove vai?

Martino

Non m'arrestate.

Parmenione

Scaccia, bestia, il tuo timore.

Martino

Non vi posso contentar.

Parmenione

Cosa fai là sciocco in piè?
Siedi qui vicino a me.
Se anche vedi il ciel cascar,
Mangia, bevi, e non badar.

Martino

Voi morir mi fate affé,
O seduto, o stando in piè.
Par che debba il ciel cascar.
Come posso non tremar?

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

Scena II

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

Alberto

Il tuo rigore insano,
Fiero destin, sospendi:
Quel Dio d'amore offendi,
Che scorta mia si fa.
Tu gli elementi invano
A danno mio fomenti;
Di te, degli elementi
Amor trionferà.

Tuono e lampo.

Martino

Oimè, misericordia!
(cade con la sedia)

Alberto

Chi è là?

Parmenione

Siam noi.

Alberto

Chi siete?

Parmenione

Dal tempo trattenuto
Qui un forestier vedete.

Alberto

E la cagion medesima
M'ha pur condotto qua.

Martino

E chi sa quando il diavolo
Da qui ci porterà!

Parmenione

Dunque, facciamo un brindisi
Con questo vin perfetto.

Alberto

L'amico invito accetto
Di vostra urbanità.

*Stando in piedi empiono i bicchieri, mentre timoroso
Martino sta in disparte osservandoli.*

Parmenione e Alberto

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

Martino

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

Toccano i bicchieri, e li vuotano, poi si rimettono a sedere.

Alberto

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

Parmenione

Il fortunato

In caso tal son io.

Alberto

Bene obbligato.

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

Parmenione

Quella, signor, non è la strada mia.

Martino

Come!

Parmenione

A che c'entri tu?

Alberto

Me ne dispiace;

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

Parmenione

Esser deve un affar di gran premura,
Che a Napoli vi chiama.

Alberto

Un matrimonio.

Parmenione

Bravo!

Alberto

Certo.

Parmenione

La sposa

Voi conoscete?

Alberto

Oibò! Molto impaziente

Sono anzi di vederla; e giacché parmi,
Che la tempesta omai sia per finire,
Con vostra permission voglio partire.

Parmenione

Come v'aggrada.

Martino

E noi?

Parmenione

Taci.

Alberto

Su presto

La valigia riprendi, andiam, che ho fretta.
Vi ringrazio di nuovo, e vi saluto.

Parmenione

Mille felicità.

Alberto

Molto tenuto.

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

Scena III*Parmenione, Martino.*

Martino

E noi qui che facciam?

Parmenione

Noi partiremo.

Martino

Per Napoli?

Parmenione

Sì sa.

Martino

Ma perché dire

Di non volerci andar, perché con l'altro

Uniti non ci siam?

Parmenione

Perché non voglio

Far sapere ad ognuno i fatti miei,

Perché soffrir non posso,

D'andar con chi può farmi i conti addosso.

Martino

Sarà bene così.

Parmenione

Paghiamo il conto,

E poi si vada.

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

A meraviglia.

Parmenione

Oh bella!

*(si sforza inutilmente d'aprir la valigia)***Martino**

Cos'è?

Parmenione

Per tua indolenza il forestiere

Con la valigia sua cambiò la mia.

Martino

Credo, che un mal per voi questo non sia.

Parmenione

Che dici?

Martino

Eh c'intendiam.

Parmenione

Presto, va...

Martino

Dove?

Parmenione

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

Corri...

Martino

Ma dove mai?

Parmenione

Corri a cercarlo.

Martino

Nel suo galoppo, al buio ove trovarlo?

Parmenione

Ma intanto?

Martino

Intanto approfittar bisogna

Del favor della sorte.

Parmenione

E vuoi?...

Martino

Lasciate,

Ch'io sia l'indagator di tal scoperta.

Parmenione

Cosa fai?

Martino

Cosa faccio?

(spezza il lucchetto, strappa la catena, ed apre la valigia)

Eccola aperta.

Parmenione

Oh che ribaldo!

Martino

Zitto: ecco una borsa.

Parmenione

Lascia star...

Martino

Quante gioie! Oh! oh! un ritratto.

Parmenione

Mostralo.

Martino

Che vi par?

Parmenione

Che bella cosa!

Martino

Chi diavolo sarà?

Parmenione

Quest'è la sposa.

Martino

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

Parmenione

Oh che vaga, e gentil fisionomia!

Martino

Che fina biancheria!

Parmenione

M'incanta.

Martino

Un passaporto...

Parmenione

(lo prende)

Un passaporto!

Martino

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

Parmenione

Oh che bel colpo!

Più resistere non posso.

Martino

Ebben?...

Parmenione

Si faccia.

Martino

Come!

Parmenione

Riponi presto entro ogni cosa.

Martino

E volete?...

Parmenione

Per me voglio la sposa.

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

Martino

Ma come?...

Parmenione

Che scioccone!
Non sai capir?

Martino

Che cosa?

Parmenione

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

Martino

Piuttosto d'un bastone
Vi toccherà il favor.

Parmenione

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

E poi questo bel visetto
Fa scusabile ogni error.

Martino

Ebben, Don Parmenione?...

Parmenione

Chiamami: Conte Alberto.

Martino

Alberto... voi...

Parmenione

Sì, certo.

È questo il passaporto,
Che mi conduce in porto;
È questo il gran ricapito,
Che sottoscrive amor.

Martino

Ma per pietà...

Parmenione

Finiscila:

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

Martino ripone tutti gli effetti nella valigia, e portandola seco, segue il padrone, che pieno d'entusiasmo lo ha preceduto.

Scena IV

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

Don Eusebio, Ernestina, Servi.

Eusebio

Non lo permetto.

Ernestina

Il mio dover...

Eusebio

Scusate:

Dell'urbano trattar so la maniera.

Ernestina

Ma in questa casa io son per cameriera.

Eusebio

Il caso vostro esige

Rispetto, e compassione, e mia nipote

Sua compagna vi chiama.

Ernestina

So, che molta bontà per me conserva...

Eusebio

È ver, si tratta

D'un sposalizio in grande;

E lo sposo da noi splendidamente

Oggi s'accoglierà.

Ernestina

Dunque?

Eusebio

Per questo

In uffizi servili il vostro grado

Non dovete abbassar; che se vi piace

Manifestar per noi qualche premura,

Agl'altri il comandar sia vostra cura.

Ernestina

Ebben, permetterete?...

Eusebio

Anzi: a voi, presto
Attenti i cenni suoi tutti ascoltate,
E quanto essa dirà, fate, e disfate.
(*via*)

Ernestina

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

Scena V

Berenice, indi Ernestina, e detta.

Berenice

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

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

Ernestina

Comandate.

Berenice

Io per te non ho comandi.

Ernestina

Ma almen...

Berenice

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

Ernestina

Lo intesi a dire.

Berenice

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

Ernestina

Ciò pur m'è noto.

Berenice

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

Ernestina

Parlate.

Berenice

Io voglio
Cambiar teco di nome.

Ernestina

In qual maniera?

Berenice

Diventando tu sposa, io cameriera.

Ernestina

Che dirà vostro zio?

Berenice

Con noi d'accordo
Seconderà il progetto.

Ernestina

E qual motivo
V'induce?...

Berenice

E che? non lo conosci ancora?
Di noi due vo' scoprir chi l'innamora.

Ernestina

Pensate...

Berenice

Ho già pensato.

Ernestina

Un tal pretesto...

Berenice

Tu pensa a compiacermi, io penso al resto.

[partono]

Scena VI

Don Parmenione in abito da gala, e Martino.

Parmenione

Eccomi al gran cimento.

Martino

Aiuto!

Parmenione

Cosa fai?

Martino

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

Parmenione

Eh, bisogna arrischiar, per far fortuna.

Martino

Ma se...

Parmenione

Taci, ubbidisci, e fa ch'ognuno
Sia dell'arrivo mio tosto informato.

Martino

(Già non guarisce più chi pazzo è nato.)
(*via*)

Parmenione

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

Scena VII*Ernestina, e Parmenione.*

Ernestina

(Alma coraggio!)

Parmenione

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

Ernestina

Io m'inchino con rispetto
Alla vostra civiltà.

Parmenione

(L'ho colpita a prima vista
Non s'accorda col ritratto.)

Ernestina

(È bizzarro, ma grazioso.)

Parmenione

(Eh non serve! il colpo è fatto.)

Ernestina

(S'egli fosse almen mio sposo.)

Ernestina e Parmenione

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

Parmenione

Marchesina!

Ernestina

Mio Contino!

Parmenione

Io son qui.

Ernestina

Qui sono anch'io.

Parmenione

Posso?...

Ernestina

Presto andiamo da mio zio,
Che al vedervi esulterà.

Parmenione

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

Ernestina

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

(*via*)

Scena VIII

Alberto, e Berenice da parti opposte incontrandosi.

Alberto

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

Berenice

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

Alberto

Come?...

Berenice

Vi ho detto il vero.

Alberto

Dunque?...

Berenice

In error voi siete.

Alberto

Ma voi?...

Berenice

Non conto un zero.

Alberto

La sposa mia?...

Berenice

Vedrete.

Alberto

Mi sembra un impossibile.

Berenice

Vero vi sembrerà.

Alberto

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

Berenice

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

Scena IX

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

Eusebio

Dov'è questo sposo?

Berenice

È qui per l'appunto.

Eusebio

Oh siete alfin giunto!

Alberto

Vi son servitor.

Parmenione

Dov'è questo zio?

Ernestina

È lì, nol vedete?

Parmenione

Oh alfin permettete...

Eusebio

Chi siete, signor?

Parmenione

Io son Don Alberto,
Or vostro parente.

Berenice

Voi proprio?

Parmenione

Sì certo.

Alberto

Ed io?...

Parmenione

Non so niente.

Berenice, Ernestina ed Eusebio

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

Alberto e Parmenione

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

Eusebio

Orsù, spiegatevi.

Alberto e Parmenione

Cosa ho da dire?

Berenice

Legittimatevi.

Ernestina

Fate sentire...

Alberto

Io son lo sposo.

Parmenione

Quello son io.

Eusebio

Le prove io voglio, perché son zio.

Parmenione

Le prove? Subito: eccole qua.

Alberto

Le prove? Oh barbara fatalità!

Eusebio

Tutto va in regola.

Parmenione

Mi son spiegato.

Berenice ed Ernestina

Voi state mutolo.

Alberto

Sono ingannato.

Parmenione

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

Eusebio

Dunque lasciateci in libertà.

Alberto

Voi siete un asino, siete un briccone,
Rendere pubblica la mia ragione,
Ch'io son lo sposo si proverà.

Eusebio

Dunque lasciateci in libertà.

Alberto

Questa è un'ingiuria.

Parmenione

Meglio parlate.

Eusebio

Questa è una cabala.

Parmenione

Non v'alterate.

Eusebio

Posso...

Parmenione

Tacete.

Alberto

Voglio...

Parmenione

Finite.

Eusebio

Sono...

Parmenione

Cedete.

Alberto

Sento...

Parmenione

Partite.

Berenice ed Ernestina

Ma via calmatevi per carità.

Tutti

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

Scena X

Martino, poi Don Eusebio.

Martino

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

Eusebio

Voi chi siete?

Martino

(Ecco il caso.)

Eusebio

Ebben?

Martino

Signore!

Io sono il servitore...

Eusebio
Del forestiero?

Martino
Appunto.

Eusebio
E qui che fate?

Martino
Io? Niente.

Eusebio
Dunque andate.

Martino
Vorrei...

Eusebio
Non serve il replicar.

Martino
Ma almeno...

Eusebio
Andate dico.

Martino
E dove?

Eusebio
Oh che insensato!
In cucina a mangiar.

Martino
(Ripiglio fiato.)
(*via*)

Scena XI
Ernestina, indi Alberto.

Ernestina
Qual strano caso è il mio! Perdo un ingrato
Che mi sedusse: a vagheggiarmi un nuovo
Amante arriva, e questi...

Alberto
Oh alfin vi trovo!

Ernestina

Che cercate, signor?

Alberto

Ragione io cerco

Dell'insulto sofferto.

Ernestina

E sostenete ancor?...

Alberto

D'essere Alberto.

Ernestina

Il vostro ardir...

Alberto

È quell'ardir, che ispira

Il vero onor. Da un impostor tradito,

Dall'apparenza condannato io sono;

Ma il dritto mio, lo sbaglio vostro in breve

Risarcito sarà.

Ernestina

Qualunque dritto

Meco, signor, voi richiamate invano,

Che vostra esser non può mai questa mano.

Alberto

Voi pure dunque a mio danno

I torti vostri agl'altrui torti unite?

Se un preventivo, fortunato affetto

Occupi il vostro cor, approvo, e lodo

Sì bella ingenuità; ma se v'induce

Un error tanto ingiusto ad oltraggiarmi,

Trovar la via saprò di vendicarmi.

D'ogni più sacro impegno

Sciolta pur sia la fede,

Amor da voi non chiede,

Chi amor per voi non ha.

Pera, chi vuol costringere

Del cor la libertà.

Ma se un sospetto indegno

Di soverchiarmi intende,

Quel generoso sdegno,

Che il mio decoro accende,

Dalla ragione armato,

Dal vero onor guidato,

Un vano ardir confondere,

E impallidir farà.

(parte)

Ernestina

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

Scena XII

Berenice, indi Don Parmenione.

Berenice

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

Parmenione

(Fino adesso va ben.)

Berenice

(Voglio provarmi.)

Parmenione

Oh! chi vedo?

Berenice

(*inchinandosi*)

Signor!...

Parmenione

Brava, ragazza:

Tu mi piaci.

Berenice

Davver?

Parmenione

Certo: e se trovo

In te condotta, e abilità discreta
Della mia protezione
Forse ti onorerò.

Berenice

(Che mascalzone!)

Parmenione

Cosa?

Berenice

Troppo favore.

Parmenione

Io già ho fissato,
Dopo il mio sposalizio,
Di tener varie donne al mio servizio...
Onde...

Berenice

Dopo?

Parmenione

Si sa.

Berenice

Badate bene
A quel proverbio, che facendo il conto
Senza l'oste, talvolta
Si va a rischi di farlo un'altra volta.

Parmenione

Olà! Men confidenza: e se ti preme
Di stare in questa casa,
Bada di non mi far mai la dottora,
O ch'io...

Berenice

Signor! Non siete sposo ancora.

Parmenione

Se nol son, lo sarò.

Berenice

Ci son dei dubbi.

Parmenione

Quai dubbi?

Berenice

Che appianar prima dovete,
E poi ci parleremo.

Parmenione

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

Berenice

Sbagliate: io non son quella.

Parmenione

E chi sei dunque?

Berenice

Io sono un farfarello,
Che girare fa il cervello,
A chi non ha giudizio.

Parmenione

Orsù! T'accheta,
Lasciami.

Berenice

Io son...

Parmenione

Via dillo, in tua malora.

Berenice

Io sono...

Parmenione

Una servaccia ardimentosa.

Berenice

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

Parmenione

Voi la sposa!

Berenice

Appunto quella.

Parmenione

E quell'altra?

Berenice

È mia sorella.

Parmenione

(Se ciò è ver, l'ho fatta bella.)

Berenice

(S'incomincia a imbarazzar.)

Parmenione

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

Berenice

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

Parmenione

Le mie lettere...

Berenice

Ho vedute.

Parmenione

I ricapiti?...

Berenice

Li ho letti.

Parmenione

Quai son dunque i miei difetti?

Berenice

Or vi voglio esaminar.

Il padre vostro si porta bene?

Parmenione

Egli sanissimo è sempre stato.

Berenice

Ma se ci ha scritto ch'era ammalato?

Parmenione

Egli ha voluto così scherzar.

Berenice

Come si chiama vostra sorella?

Parmenione

Ha un brutto nome, detta è Pandora.

Berenice

Nelle sue lettere si scrive Aurora.

Parmenione

Io la più giovine volli indicar.

Berenice

E del processo che nuove avete?

Parmenione

Il tribunale ci dà ragione.

Berenice

Ma qual è il punto della questione?

Parmenione

Non so spiegarvelo, lungo è l'affar.

Berenice

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

Parmenione

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

Berenice

E così, Contino mio?

Parmenione

Cosa far per voi poss'io?

Berenice

Mi saluti il genitore.

Parmenione

Lo farò con tutto il core.

Berenice

E la cara sua sorella?

Parmenione

La Pandora? Sempre buona, quanto bella.

Berenice

Guadagnato è già il processo?

Parmenione

Così almen mi fu promesso.

Berenice

Dunque tutto va a dovere?

Parmenione

Tutto va, come ha d'andar.

Berenice

Ah uomo petulante,
Incomodo, arrogante!
Cessate di mentire,
Scoperto è il vostro ardire;
Voi siete un impostore,
Un vile avventuriere,
E queste le maniere
Non sono di trattar.

Per forza, o per amore
Da qui dovrete andar.

Parmenione

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

(partono)

Scena XIII

Don Eusebio, Ernestina, e Martino.

Eusebio

Qui non c'è scampo.

Ernestina

Qui parlar bisogna.

Martino

Cosa ho da far?

Eusebio

La verità ci spiega.

Martino

La verità! Ma come mai, signore,
Pretenderla si può da un servitore?

Ernestina

Meno pretesti.

Eusebio

Il tuo padron vogliamo
Conoscere da te.

Martino

Vorrei...

Ernestina

Il suo nome.

Palesa

Martino

Mi spiace.

Eusebio

Il suo casato...

Martino

V'assicuro...

Ernestina

Il suo stato...

Eusebio

Quel che fa.

Ernestina

Quel che pensa.

Martino

E voi bramate?...

Eusebio

Tutto scoprir da te.

Martino

Dunque ascoltate.

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

(fugge)

Eusebio

Senti, aspetta, ove vai?
(*lo insegue*)

Ernestina

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

Scena XIV

Don Parmenione, ed Alberto incontrandosi.

Alberto

Voi qui appunto io cercava.

Parmenione

Ed io correva
Giusto in traccia di voi.

Alberto

Dopo l'eccesso
Della vostra impostura
Mostrate tanto ardir?

Parmenione

Dopo d'avermi
Tolta la mia valigia
Non arrossite ancor?

Alberto

Dei cenci vostri
Io non ne so che far.

Parmenione

Io non mi curo
Delle vostre ricchezze.

Alberto

Ebben, sul fatto
Io le voglio.

Parmenione

Le avrete,
Quando gli effetti miei mi renderete.

Alberto

E il finto nome, e la mal tolta sposa
Chiedon riparo.

Parmenione

Oh! questa è un'altra cosa!

Alberto

Resistete?

Parmenione

Ma già.

Alberto

Così a un par mio?...

Parmenione

Un mio pari risponde.

Alberto

Soffrir non so...

Parmenione

Ceder non posso...

Alberto

Io giuro,

Che vi farò pentir.

Parmenione

Ed io protesto,

Che non mi pentirò.

Scena XV

Berenice, e detti.

Berenice

Qual chiasso è questo?

Parmenione

Tu qui che vuoi?

Berenice

Più flemma.

Alberto

(Oh quanto è bella!)

Parmenione

Ebben, che cerchi?

Berenice

Se per mia disgrazia

Lo sposo foste voi, nulla io ricerco;

Ma se poi...

Alberto

Se la prova,
Che lo sposo son io, fosse evidente?...

Berenice

Allor parlerei diversamente.

Parmenione

Tanto meglio.

Berenice

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

Parmenione

La tua padrona, e la mia sposa è quella.

Berenice

Bravo da ver!

Alberto

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

Parmenione

Ottimamente.

Alberto

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

Parmenione

E così finirà qualunque imbroglio.

Berenice

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

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

Parmenione

Se voi sposa esser bramate,
Più non sono il Conte Alberto.

Alberto

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

Berenice

Che parole inzuccherate,
Che obbligante ingenuità!
(Deh non tradirmi, amore,
In sì fatal mistero!
Tu mi rischiara il vero,
In tanta oscurità.)

Alberto e Parmenione

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

Berenice

E così, nessun favella?

Alberto

Mia vi voglio ad ogni costo.

Parmenione

Per me scelta ho l'altra bella.

Berenice

Vo' saper la verità.

Alberto

Io v'ho detto.

Parmenione

Io v'ho risposto.

Alberto e Parmenione

Stabilito il patto è già.

Berenice

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

(parte)

Alberto
Fermatevi.

Parmenione
Che c'è?

Alberto
L'impegno preso
Dovete mantener.

Parmenione
Son pronto.

Alberto
Insieme
Verificar dobbiam, qual sia la sposa.

Parmenione
E poi, come s'è detto...

Alberto
Il patto convenuto avrà il suo effetto.
[parte]

Scena XVI
Don Eusebio, Ernestina, indi Don Parmenione e detti.

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

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

Ernestina
Non mi pare.

Eusebio
Perché?

Ernestina
Perché diretto
Egli aveva a me sola ogni desio.

Parmenione
Eccomi al vostro piè, bell'idol mio.

Ernestina
Lo sentite?

Eusebio

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

Parmenione

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

Ernestina

Voi Parmenione di Castelnuovo?

Parmenione

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

Ernestina

Voi trovata l'avete: ecco io son quella.

Parmenione

Voi!

Eusebio

Che sento!

Ernestina

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

Parmenione

Che traditore!

Eusebio

Or comprendo...

Parmenione

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

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

Ernestina

D'un sì prezioso dono
L'offerta accetterò.

Eusebio

Ma chi sarà frattanto
Quell'altro forestiero?

Parmenione

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

Ernestina

Che bel momento è questo!

Parmenione

Che fortunato giorno!

Eusebio

Io sbalordito resto.

Ernestina e Parmenione

Io vostra ognor sarò.
vostro

Eusebio, Ernestina e Parmenione

A propagar si vada
L'inaspettato evento.
Del giubilo, ch'io sento,
Ognuno a parte io vo'!

Scena XVII

Alberto, e Berenice.

Berenice e Alberto

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

Berenice

Fidarmi poss'io?

Alberto

E ancor stai dubbiosa?

Berenice

Tu sei dunque mio.

Alberto

Tu sei la mia sposa.

Berenice e Alberto

Un tenero io provo

Tumulto nel petto.

A tanto diletto

Si perde il pensier.

Scena ultima

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

Martino

Miei signori, allegramente,
Ogn'imbroglio è accomodato.

Berenice

Cosa dici?

Alberto

Cosa è stato?

Martino

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

Alberto

Dunque?...

Berenice

Parla...

Martino

Appunto viene,
Chi più chiaro parlerà.

Eusebio

Ah nipote!

Ernestina

Anima mia!

Parmenione

Io son vostro servitore.

Berenice

D'onde vien quest'allegria?

Alberto

D'onde mai tal buon umore?

Eusebio

Non vedete?

Ernestina

Non capite?

Parmenione

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

Berenice

Come mai?...

Alberto

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

Parmenione

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

Eusebio

Dunque?...

Parmenione

Invece ho ritrovato,
Ciò che appunto io ricercava.

Martino

Così amore ha qui pigliato
Due piccioni ad una fava.

Parmenione

Spero alfin, che scuserete...

Berenice

Già scusato appien voi siete.

Ernestina

Io per me contenta sono.

Alberto

Io v'abbraccio, e vi perdono.

Eusebio

Ed un doppio matrimonio
La burletta finirà.

Tutti

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

Fine.

Gioachino Rossini

Elementi biografici e cronologia delle opere

a cura di Marco Mauceri

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

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

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

-
- 1817** L'anno vede Rossini fare la spola tra Napoli, Roma e Milano con la produzione di tre diversi capolavori: *La Cenerentola, ossia la bontà in trionfo* va in scena a Roma (Teatro Valle, 25 gennaio), *La gazza ladra*, grande opera semiseria, a Milano (Scala, 31 maggio), *l'Armida* a Napoli (San Carlo, 9 novembre) con protagonista ancora la Colbran. A Roma è la volta di *Adelaide di Borgogna* (Argentina, 27 dicembre).
-
- 1818** Di nuovo a Napoli per l'azione tragico-sacra *Mosè in Egitto* (San Carlo, 5 marzo) che riscuote un enorme successo. Recatosi a Bologna il compositore accetta l'invito dell'ispettore dei teatri del Portogallo Diego Ignácio de Pina Manique di scrivere la farsa *Adina*. L'opera andrà in scena solo il 12 giugno 1826 (Lisbona, San Carlo). Il 3 dicembre va in scena al Teatro San Carlo di Napoli *Ricciardo e Zoraide*.
-
- 1819** Il 7 marzo il *Mosè in Egitto* viene riproposto al San Carlo con l'aggiunta della preghiera «Dal tuo stellato soglio» nel terzo atto. Altre tre opere serie si aggiungono al catalogo rossiniano: *Ermione* (Napoli, San Carlo, 27 marzo), *La donna del lago* (Napoli, San Carlo, 24 ottobre), *Bianca e Falliero, ossia Il consiglio dei tre* (Milano, Scala, 26 dicembre). A Venezia presenta un centone, *Edoardo e Cristina* (San Benedetto, 24 aprile).
-
- 1820** Il 24 marzo viene eseguita la *Messa di Gloria* nella Chiesa di S. Ferdinando. Nonostante il lungo periodo di gestazione, *Maometto II* viene accolta da un insuccesso (Napoli, San Carlo, 3 dicembre).
-
- 1821** La rappresentazione di *Matilde di Shabran, ossia Bellezza e cuor di ferro* (Teatro Apollo, 24 febbraio) segna l'ultimo soggiorno romano di Rossini. Le lunghe trattative con la Deputazione dei Teatri di Roma per scrivere una nuova opera comica per il Carnevale 1821-22 infatti non hanno buon esito.
-
- 1822** Con *Zelmira* (San Carlo, 16 febbraio) si conclude il soggiorno napoletano di Rossini che un mese dopo a Castenaso sposa Isabella Colbran. Con lei e la compagnia del San Carlo, capeggiata da Barbaja, si reca a Vienna dove il 13 aprile viene allestita *Zelmira* (Kärntnertortheater) e la ripresa di altre sue opere. Dopo un breve soggiorno a Bologna, a dicembre è invitato dal principe di Metternich a Verona in occasione del Congresso delle Nazioni per scrivere quattro cantate (*La santa alleanza, Il vero omaggio, L'augurio felice, Il bardo*). Composizioni queste che negli anni successivi gli procureranno non pochi dissapori quando sarà accusato di essere reazionario.
-
- 1823** *Semiramide*, su libretto di Gaetano Rossi, il suo "papà di parole" (Venezia, La Fenice, 3 febbraio), conclude trionfalmente la carriera italiana di Rossini. Dopo una breve sosta a Parigi, si reca a Londra su invito di Giovanni Battista Benelli, impresario del King's Theatre, per dirigere alcune sue opere e scriverne una nuova. Sarebbe dovuta essere *Ugo, re d'Italia*, di cui compone forse un atto completo, ma il fallimento dell'impresa nel 1824 lo costringe ad abbandonare Londra e tornare a Parigi. Dell'opera non è stata finora ritrovata alcuna traccia.
-
- 1824** Il 9 giugno, a Londra, esegue la parte del tenore solo (Apollo) nella sua cantata *Il pianto delle Muse in morte di Lord Byron*. Il 26 novembre è nominato "Directeur de la musique et de la scène" del Théâtre Italien di Parigi.
-
- 1825** Il periodo francese di Rossini si apre con la cantata *Il viaggio a Reims, ossia L'albergo del giglio d'oro* (Parigi, Théâtre Italien, 19 giugno) scritta per l'incoronazione di Carlo X.
-
- 1826** Sembra che stia lavorando a *La figlia dell'aria* per Giuditta Pasta, ma nessuna musica è stata finora ritrovata. Il 9 ottobre presenta al Théâtre de l'Académie Royale de Musique (l'Opéra) *Le siège de Corinthe*, radicale rifacimento del *Maometto II*, che viene accolto con entusiasmo.
-

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

-
- 1848** Rossini non gode fama di simpatizzante per i moti liberali. La sera del 27 aprile a Bologna viene fatto oggetto di dimostrazioni ostili, mentre si presenta al balcone di casa per ringraziare la banda militare dei volontari che si è recata sotto le sue finestre per rendergli omaggio. Sconvolto, il giorno dopo parte per Firenze. Ugo Bassi si fa immediatamente latore delle scuse della cittadinanza bolognese e lo invita a scrivere un inno che sarà il *Coro della Guardia Civica di Bologna*, di cui Rossini scrive solo le parti vocali e un abbozzo dell'accompagnamento, incaricando Domenico Liverani di completarlo per banda. L'esecuzione ha luogo la sera del 21 giugno in Piazza Maggiore.
-
- 1850** Verso la metà di settembre torna a Bologna, ma solo per sistemare i suoi affari e prepararsi al definitivo trasloco a Firenze.
-
- 1855** Alla fine di aprile lascia Firenze per recarsi a Parigi. In questi anni la sua salute, resa malferma dalla malattia nervosa e da altri disturbi fisici, non ha avuto alcun giovamento. Un miglioramento comincia invece a riscontrarsi già dai primi giorni di permanenza nella capitale francese.
-
- 1857** Il 15 aprile regala alla moglie Olympe la *Musique Anodine*, album che fa parte dei *Péchés de vieillesse*, titolo ironico sotto cui Rossini raccolse le sue ultime composizioni.
-
- 1859** In primavera la villa di Passy, fatta costruire appositamente (oggi distrutta), è pronta. I Rossini alternano il soggiorno parigino al numero 2 della Chaussée d'Antin, dove danno accademie musicali, a quello a Passy, diventato luogo di incontro della società musicale internazionale.
-
- 1860** In marzo, secondo il biografo Edmond Michotte, riceve la visita di Richard Wagner. Il 9 luglio all'Opéra viene rimessa in scena con grande sfarzo la *Sémiramis*, eseguita dalle sorelle Barbara e Carlotta Marchisio.
-
- 1863** Scrive la *Petite Messe Solennelle*.
-
- 1864** Il 14 marzo la *Petite Messe Solennelle* per soli, coro, due pianoforti e harmonium, viene eseguita in forma privata nel palazzo parigino della contessa Louise Pillett-Will, alla quale la messa è dedicata. Rossini la strumenterà per grande orchestra nel 1867, ma questa versione sarà eseguita solo il 24 febbraio 1869 dopo la sua morte. Il 21 maggio, suo giorno onomastico, la città di Pesaro gli dedica solenni festeggiamenti con lo scoprimento di una statua.
-
- 1867** Il 1. luglio prima esecuzione de l'*Hymne à Napoleon III et à son Vaillant Peuple* (Parigi, Palais de L'Industrie).
-
- 1868** Dopo una grave malattia spira nella villa di Passy il 13 novembre, mentre Parigi si appresta a tributargli grandi onoranze per il suo prossimo settantasettesimo compleanno. Viene tumulato nel cimitero di Père Lachaise.
-
- 1887** Il 30 aprile la salma di Rossini è esumata e trasportata in Santa Croce a Firenze dove viene tumulata il 3 maggio.
-
- 1902** Il 23 giugno viene inaugurato nella basilica di Santa Croce il monumento sepolcrale di Rossini realizzato dallo scultore Cassioli. Illustre testimone della cerimonia è Pietro Mascagni che dirige l'orchestra del Liceo Musicale Rossini di Pesaro, nella preghiera del *Mosè in Egitto* «Dal tuo stellato soglio», nella trascrizione sulla quarta corda di Paganini.
-



Tanti affetti

Amici
del Rossini Opera Festival 2013

Presidente

Paola Pierangeli Tittarelli

Consiglio d'amministrazione

Eugenio Ceccolini

Maurizio Gennari

Vittorio Livi

Achille Marchionni

Francesco Merloni

Silvana Ratti

Luisa Rossi

Collegio sindacale

Roberto Riffelli, *Presidente*

Simona Corsini, *Sindaco*

Francesco Sanchioni, *Sindaco*

Sostenitori Platino

Sabine e Dan Stolero, *Rishon Lezion*

Sostenitori

Maride Gagliardi, *Torino*

Alberto Bonetti, *Reggio Emilia*

Paul Butler, *London*

Rosaria e Guido Calvi, *Roma*

Maria Luisa Grassi Libonati, *Roma*

Paolo Mannelli, *Roma*

Mayri Voûte, *Paris*

Michael D. Watts, *Milano*

Heinz Willer, *München*

Anna Maria Ambrosini Massari, *Fano*

Paola Campilli De Angelis, *Roma*

Kiyoko e Tadao Kato, *Tokyo*

Opera Pesaro, *Pesaro*

Luciano Arcangeli, *Roma*

Aldo Battaini, *Varese*

Ada Bertozzini, *Pesaro*

Matelda Bisigotti, *Urbino*

Canducci Holzservice, *Pesaro*

Annalisa e Eugenio Ceccolini, *Pesaro*

Maria Grazia Ceccolini Pototschnig,
Pesaro

Liliana e Agostino Cesaroni, *Pesaro*

Wanda Del Gobbo, *Bologna*

Heinrich Dülp, *Seeshaupt*

Graziella e Marco Fazi, *Pesaro*

Patrick Furniss, *Norwich*

Rosy e Maurizio Gennari, *Pesaro*

Giovanna Maria e Salvatore Giordano,
Pesaro

Juana Herrera Marroquin, *Valencia*

Jean-Luc au Sablon Hair Colorist,
Bruxelles

Wolfgang Lambrecht, *Hamburg*

Vittorio Livi, *Pesaro*

Adriana Lora Totino Pagani, *Torino*

Beatrice Mangiameli Molinari, *Milano*

Achille Marchionni, *Pesaro*

Maria Teresa Mastromarino, *Roma*

Francesco Merloni, *Fabriano*

Dorotee Obsieger, *Bonn*

Grazia Paoletti, *Firenze*

Paolo Petrini, *Saint Satur*

Luciana Pierangeli, *Roma*

Paola Pierangeli Tittarelli, *Pesaro*

Milena Pierangeli Ugolini, *Roma*

Silvana Ratti, *Pesaro*

Luisa Rossi, *Pesaro*

Michela Scarpa, *Milano*

Wilhelm Schlötterer, *Pullach*

Mariadele e Marco Tamino, *Pesaro*

Antony Thomlinson, *London*
Ida e Giuseppe Ugolini, *Roma*
Peter Vandamme, *Brugge*
Villa Cattani Stuart, *Pesaro*
Umberto Walter, *Faggeto Lario*

Amici

Thibaud Dixneuf, *Pavant*
Karen Moylan, *Dublin*

Klaus P. Arnold, *Gauting*
Ghislaine e Christian de Menthon, *Paris*
Nelly e Guido Glaeser, *Ostra*
Uriel Weltsch, *Tel-Aviv*

Pierre Criqueet, *Marseille*
Jean-François Pechberty, *Paris*

Hans L. Beeck, *Stockholm*
Adam Hodgkin, *Firenze*
Guido Mastropaolo, *Paris*
Christos Mortzos, *Köln*
Liz e Nigel Peace, *Alton*
Herbert Robinson, *London*
Emanuele Stauffer, *Lugano*
Vincenzo Tessitore, *Palermo*
Kinji Yamamoto, *Hong Kong*

Werner Adam, *Karlsruhe*
Manlio Bassano, *Marmirolo*
Claude Fernandez, *Aubervilliers*
Giuseppe Ferreri, *Milano*
Werner Hayder, *Moedling*
Satomi Iritani, *Tokyo*
Bruno Recchia, *Zollikofen*
Nicholas Scott, *London*
Elke Wallat, *Rodgau*

David Adams, *Paris*
Francesco Agostini, *Magenta*
Kazumasa Akiyama, *Tokyo*
Ken Aldred, *Jersey*
Daphne Joyce Allen, *Roma*
Jean Allouis, *Aix-en-provence*
Christiane e Robert Arnaud, *Marseille*
Koichi Asano, *Tokyo*
Satoshi Asaoka, *Yokohama*
Gianluca Atlanasio, *Faenza*

Catherine Bailey, *Tatsfield*
Maria Bazzoli, *Venezia Mestre*
Filippo Beck, *Zürich*
Ladislav Belanyi, *Kosice*
Alberto Benvenuti, *Vicenza*
Anna Berardi Marinuzzi, *Roma*
Teresa Berry, *Collazzone*
Angela Bertacchini, *Basilicanova*
André Birling, *Moscow*
Maria Luisa Biscuola, *Pesaro*
François Bise, *Villars-sur-Glâne*
Martine Blech, *Paris*
Laurent Boccon-Gibod, *Paris*
Marco Bonato, *S. Genesio ed Uniti*
Alfredo Bonetti, *Povo di Trento*
Pietro Boscolo, *Treviso*
Giuseppe Bosoni, *Piacenza*
Robert Botz, *Jetzelsdorf*
Marc Brisard, *Le Bourget*
Peter W. Brooke, *Halifax*
Valery Brown, *Karlsruhe*
Lucius Callisch, *Gingins*
John Cant, *Guildford*
Renza Carloni Esposito, *Pesaro*
Marina Cascini, *Fara in Sabina*
François Casier, *Bruxelles*
Annie Cattani, *Paris*
Monella Cerri, *Bologna*
Sylvain Chambre, *Avon*
Akihiro Chiyoda, *Tokyo*
Vadim Chugunov, *Moscow*
Helen Mary Cogswell Marsili, *Roma*
Morella Cottam, *London*
Colin Craig, *Parede*
Salvador Crespo Picò, *Alicante*
Stephen Cutler, *Dorking*
Marcello d'Antonino, *Zürich*
Neil Dalrymple, *London*
Christopher C. Davy, *Leeds*
Pieter K. de Haan, *Harderwijk*
Mario de Martiis, *Genova*
Guillaume De Saint-Seine, *Paris*
Philippe Debet, *Paris*
Laura Del Monte Raffaelli, *Pesaro*
Michèle e Jean-Pierre Denies,
Dunkerque
Dominique Desjeux, *Paris*
Michael Dlabka, *Berlin*

Luis Domingo, *Barcelona*
 Alan Dow, *Stirling*
 Hugh Dumas, *Stockbridge*
 Ulrike e Rainer Eisenmann, *Mannheim*
 Hans Engler, *Berlin*
 Ente Olivieri, *Pesaro*
 Esatour Srl, *Pesaro*
 Bodo Fahlbusch, *Paris*
 François Falco, *Corenc*
 Maria Luisa Faraguna Onida, *Trieste*
 Farmacia Centrale Ruggeri, *Pesaro*
 Paolo Fioretti, *Firenze*
 Marina e Carlo Flamigni, *San Varano*
 Henry Forgues, *Biarritz*
 Giorgio Forni, *Bologna*
 Lilly Fröhlich, *Nänikon*
 Mauro Fuppi, *Macerata Feltria*
 Hugo Furrer, *Bern*
 Stefan Gagg, *Bangkok*
 Galleria Franca Mancini, *Pesaro*
 Philippe Gilbert, *Neuilly-sur-Seine*
 Giorgio Girelli, *Roma*
 Ferdinando Giugliano, *Fano*
 Renato Giulietti, *Imola*
 Felix Glättli, *Wallisellen*
 Cecile Gordon, *London*
 Vittorio Gorgoni, *Pesaro*
 Stephan Grass, *Zürich*
 Irene Evelyn Guest, *Roma*
 Werner Gumbert, *Karlsruhe*
 Joachim Hagen, *Hamburg*
 Rose-Marie e Rainer Hagen, *Hamburg*
 Susumu Hasegawa, *Tokyo*
 Takashi Hasegawa, *Hadano*
 Freya Hezel-Kübert, *München*
 Toshihiko Hirabayashi, *Tokyo*
 Chizuko Hironaka, *Yokohama*
 Roger Holden, *Richmond*
 Louise e Peter Hoobin, *Brisbane*
 Philippe Hourcade, *Bayonne*
 Denise Huon, *Paris*
 Gerard Hurl, *Dublin*
 Ferruccio Hurlc, *Milano*
 Yuriko Inouchi, *Tokyo*
 Tino Inselmini, *Vezia*
 Antonio Invernizzi, *Torino*
 Howard Douglas Jones, *London*
 Pierre Julien, *Limoges*

Bogdan Kakolecki, *Warsaw*
 Tomio Kameoka, *Tokyo*
 Noriko Kanai, *Tokyo*
 Matsuki Katagiri, *Yokohama*
 Yukie Kawaguchi, *Urayasu*
 Bernd-Rüdiger Kern, *Taucha*
 Neil King, *Calvi dell'Umbria*
 Kazuo Kobayashi, *Kazo Saitama*
 Michiko Kobayashi, *Tokyo*
 Monika e Dieter Koch, *Herrsching*
 Stefan Koch, *Bonn*
 Takahiro Koida, *Osaka*
 Hiroshi Kojima, *Tokyo*
 Michael Kornby, *Aseda*
 Anja Korpiola, *Helsinki*
 Kremslehner Hotels, *Wien*
 Gerhard M. Krenmeier, *Wien*
 Yoshiko Kumakura, *Ichikawa*
 Trevor Lau, *Auckland*
 Jacques Libert, *Bruxelles*
 Mariella e Francesco Lungarini, *Fano*
 Gaetano Maccaferri, *Bologna*
 Roberto Magro, *Milano*
 Giovanna Marchi Baldini, *Imola*
 Sylvie Marini, *Maisons-Alfort*
 Isabel Martinez, *Zaragoza*
 Daijiro Mashimo, *Tokyo*
 Franco Masseroni, *Desenzano del Garda*
 Louisa McDonnell, *Petworth*
 Elio Menzione, *Berlin*
 Yuko Miwa, *Tokyo*
 Sai Miyazawa, *Kawasaki*
 Françoise Moeller, *Paris*
 Giuseppe Moreschini, *Firenze*
 Rolf Mues, *München*
 Reto Müller, *Basel*
 Koichi Murakami, *Tokyo*
 Mitsuko Murase, *Tokyo*
 Kevin O'Hare, *Glasgow*
 Masato Oikawa, *Tokyo*
 Hiroshi Osawa, *Saitama*
 Akiko Otokita, *Tokyo*
 Thierry Paccoud, *Ankara*
 Paolo Paolini, *Milano*
 Ritta Peick, *München*
 Jean Peters, *Esher*
 François Poli, *Paris*

Sophie Pommerell-Wintringer,
Echternach
 Alessandro Properzi, *Roma*
 Cesare Questa, *Urbino*
 Bernard Rein, *Paris*
 Hans Renner, *Groningen*
 Ruggero Ridolfi, *Forlì*
 Dorothea e Gian Luigi Rinaldi, *Pesaro*
 Lorenzo Rocchetti, *Ancona*
 Andrée e Leonardo Rolla-Techeur,
Bruxelles
 Ercole Romagna, *Pesaro*
 Roberto Romano, *Roma*
 Lionel Rosenblatt, *London*
 Susan Ross Malpeli, *Roma*
 Georg Roth, *Maria-Enzersdorf*
 Thomas Row, *Wien*
 Georg Salem, *Wien*
 Christina Salerno, *Kreischau*
 Maria Carolina Santini Buzzi, *Pesaro*
 Isabella Segerer, *München*
 Elena Sormani, *Pesaro*
 Raewyn e Michael Sprinz, *London*
 Robert William Stanton, *Milano*
 Jürgen Steinberg, *Berlin*
 Dirk Sterkendries, *Tienen*
 Lucki Stipetic, *Wien*
 Sergio Strata, *La Spezia*
 Vadim Subbotin, *Moscow*
 Masaya Suzuki, *Yokohama*
 Yasuo Suzuki, *Tokyo*
 Marek Szatanik, *Elblag*
 Yasuo Takasaki, *Tokyo*
 Masako Takase, *Tokyo*
 Maria Rosanna Talevi, *Ancona*
 Minoru Tamamura, *Tokyo*
 Ichiro Tanaka, *Kanagawa*
 Jacqueline Tarleton, *Exeter*
 Floriana Tessitore, *Palermo*
 Heinrich Tettinek, *Wien*
 Irene Tomacelli, *London*
 Mario Torre, *Napoli*
 Pierre Touboul, *Montchaboud*
 Jürgen Trabant, *Niedernhausen*
 Erich Trachtenberg, *Wien*
 Armin, Trautmann, *Augsburg*
 Masahiro Tsuji, *Tokyo*
 Masaki Tsunooka, *Genève*

Kei Tsuruma, *Tokyo*
 Giuseppe Ugolini, *Rimini*
 Pierre Valentin, *Paris*
 Nicole Vecchioli, *Paris*
 Aart Velthuisen, *Maarsen*
 Maria Pia Vivanti, *Roma*
 Rainer Voigt, *Sevenoaks*
 Heidemarie Werbetz, *Hamburg*
 Astrid Wilk, *Oberhaslach*
 Rose Willis, *London*
 Hans Winkler, *Wien*
 Tatsuo Yamashima, *Tokyo*
 Kazu Yoshida, *Tokyo*
 Masashi Yoshida, *Tokyo*
 Vittorio Zambon, *Legnano*
 Tatiana Zatsepina, *Moscow*
 Bernd Zeytz, *Gauting*

Amici under 30

Ilaria Badino, *Celle Ligure*
 Michele Balistreri, *Quartu Sant'Elena*
 Maria Angela Bellini, *Lecco*
 Stefano Benucci, *Donnini-Reggello*
 Emma Bonetti, *Povo di Trento*
 Clementine Garcia Senecat, *Riviere*
 Immanuel Gartner, *Wien*
 Matteo Gerlegni, *Ghedì*
 Astrid Iustulin, *Cervignano del Friuli*
 Blagovest Biserov Kirov, *Gabicce Mare*
 Davide Martini, *Cascina*
 Marion Massonnat, *Paris*
 Alessandro Morrone Mozzi, *Fermo*
 Roberta Nuzzo, *Genova*
 Eva Padovani, *Dunkerque*
 Riccardo Rocca, *Castellamonte*
 Fulvio Sammuri, *Livorno*
 Nicholas Tagliatini, *Diano Castello*
 Guido Tamino, *Milano*
 Giulia Urbinati, *Macerata Feltria*
 Marten H. Velthuisen, *Utrecht*
 Walter Vitale, *Palermo*

Francesco Esposito, *Lecco*



Tanti affetti

Friends
of the Rossini Opera Festival 2013

Board of Directors

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

Honorary Board

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

Patron

Isaacson-Draper Foundation, *New York NY*

Golden Supporters

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

Supporters

Gary Gordon, *New York NY*
Susan M. Kelly, *Houston TX*
Beverly Kleiman, *Arlington MA*

Friends

Peter Yeomanson, *Miami FL*

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

George Dansker, *New Orleans LA*
J. Norman Dobbs, *Boston MA*
Peggy & Charles Jernigan, *Loveland CO*
Thomas Kelly, *Cambridge MA*
Jules P. Kirsch, *New York NY*
William F. Rogers, *Los Angeles CA*
John Teffenhart, *Hillside NJ*
Marilee Wheeler, *Brookline MA*

David Dodge, *Denver CO*

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



Amici del
Rossini Opera Festival



Friends of the
Rossini Opera Festival