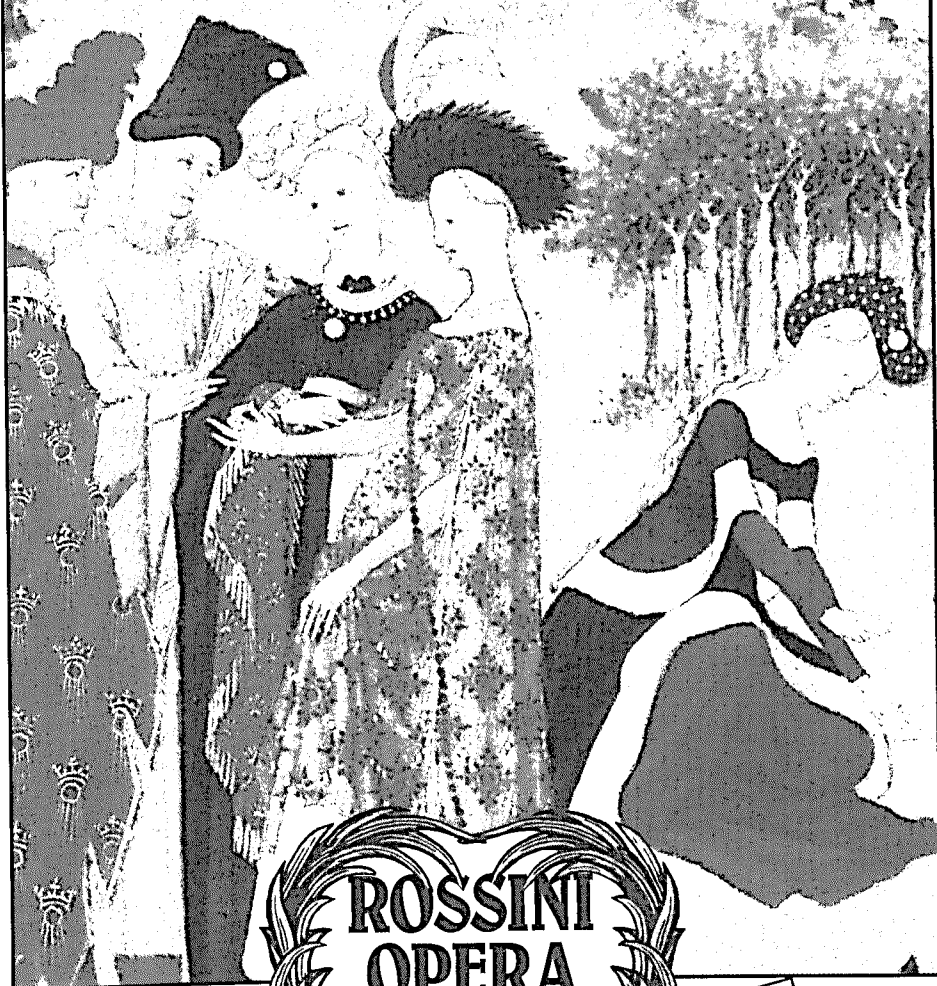


1868 R25

031P1

LE COMTE ORY



ROSSINI
OPERA
FESTIVAL

SCAVOLINI
SPONSOR



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 POPOLARE
DELL' ADRIATICO**
GRUPPO SINDACATO IMI



Fondazione Scavolini



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

Il Festival si avvale della collaborazione scientifica della Fondazione Rossini.

Il Festival 2003 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 la partecipazione di: Scavolini Spa, Banca Popolare dell'Adriatico,
Banca delle Marche, Peter Moores Foundation;

con l'apporto di: Abanet Internet Provider,
Classicauto-Concessionaria Lancia, Gorini Banqueting,
Ratti Abbigliamento, Vittoria & Savoy Hotels;

collaborano il Conservatorio di musica «G. Rossini»,
Consorcio para la Promoción de la Música de la Coruña,
IAT-Centro di informazione e accoglienza turistica.

Il Festival è membro dell'Associazione Europea dei Festival.



Presidente
Oriano Giovanelli
Sindaco di Pesaro

Consiglio d'amministrazione
Rosaria Rita Bonatti
Germano Buzzi
Catervo Cangiotti
Paolo Dal Poggetto
Renato Raffaelli
Rolando Tittarelli

Collegio sindacale
Flavio Cavalli (presidente)
Lorella Megani
Renata Balestrieri



Sovrintendente
Gianfranco Mariotti

Direttore artistico
Alberto Zedda

Segretario generale
Dario Zini

Direzione tecnica
Mauro Brecciaroli

Direzione amministrativa
Marco Angelozzi

Coordinamento generale
di Segreteria
Maria Rita Silvestrini

Coordinamento tecnico
Claudia Falcioni

Coordinamento artistico
Ludovico Bramanti

Coordinamento di Produzione
Caterina de Rienzo

Segreteria artistica
Sabrina Signoretti

Direzione Teatri comunali
Giorgio Castellani

Ufficio Sovrintendenza
Annalisa De Franchi

Contabilità ed Economato
Loris Ugolini

Pubbliche Relazioni
Welleda Fochesato Donovan

Edizioni e Archivio storico
Carla Di Carlo

Servizi di Biglietteria
Patricia Franceschini

Archivio musicale
Federica Bassani

Promozione
Francesca Maria Carboni
Marco Cadeddu

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 e, dal canto suo, il Festival è partner istituzionale e primo referente teatrale della Fondazione.

Sorta nel 1869 per volontà del Comune di Pesaro - erede universale di Gioachino Rossini - la Fondazione ha oggi come scopo precipuo quello dello studio e della diffusione della musica del Maestro. A tale fine, con la nomina di Bruno Cagli alla direzione artistica nel 1971, ha avviato la pubblicazione in edizione critica dell'intera produzione rossiniana con un primo comitato, del quale facevano parte Philip Gossett e Alberto Zedda. Il grandioso progetto si sta puntualmente realizzando con l'apporto dei più importanti studiosi internazionali e sulla base di un piano articolato in otto sezioni (Opere Teatrali; Musiche di Scena e Cantate; Musica Sacra; Inni e Cori; Musica Vocale da Camera; Musica Strumentale; Péchés de Vieillesse; Varie). La ricerca che è alla base dell'edizione critica ha portato, nel corso degli ultimi anni, a scoperte fondamentali nel campo delle fonti autografe e documentarie e al recupero di musiche considerate perdute, come, per fare qualche esempio, Il viaggio a Reims o il Finale tragico del Tancredi. Accanto all'edizione critica si è sviluppata la ricerca sui documenti storico-biografici, ricerca approdata nel 1992 all'avvio della pubblicazione del nuovo epistolario rossiniano che, col titolo Lettere e Documenti e la cura di Bruno Cagli e Sergio Ragni, ha visto la pubblicazione dei primi tre volumi.

L'attività editoriale della Fondazione si è inoltre arricchita nel corso del tempo di collane destinate a occuparsi di ulteriori aspetti della produzione rossiniana: "Saggi e Fonti" ospita atti di convegno e studi specialistici; "I libretti di Rossini" riproduce, in versione anastatica e con un ampio commento introduttivo, le fonti letterarie e le principali edizioni del libretto di ogni opera; "Iconografia rossiniana" include volumi dedicati all'analisi delle fonti iconografiche (bozzetti, figurini, materiali scenici, ecc.). A queste collane si affianca la pubblicazione del "Bollettino del Centro rossiniano di studi", rivista di studi musicologici di alto profilo internazionale.

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

LE COMTE ORY

Rossini Opera Festival 2003

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

Consulenza scientifica della Fondazione Rossini

Grafica
Dolcini Associati
Impaginazione
Antonio Trebbi

Service
Litograph 90, Pesaro

Stampa
Studiostampa, Repubblica di San Marino
luglio 2003

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

Quando non diversamente indicato, fonte dell'apparato iconografico è il volume *Rossini sulla scena dell'Ottocento. Bozzetti e figurini dalle collezioni italiane*. A cura di Maria Ida Biggi e Carla Ferrario, Pesaro, Fondazione Rossini, 2000.

Sommario

La nuit et le silence <i>di Bruno Cagli</i>	<i>p. 13</i>
La nuit et le silence <i>by Bruno Cagli</i>	<i>p. 25</i>
Ory ou un esprit de finesse <i>di Giovanni Carli Ballola</i>	<i>p. 39</i>
Ory ou un esprit de finesse <i>by Giovanni Carli Ballola</i>	<i>p. 47</i>
<i>Soggetto</i>	<i>p. 57</i>
<i>Story</i>	<i>p. 61</i>
<i>Argument</i>	<i>p. 65</i>
<i>Handlung</i>	<i>p. 69</i>
<i>Schema musicale</i>	<i>p. 72</i>
<i>Libretto</i>	<i>p. 75</i>
<i>Gioachino Rossini, elementi biografici</i>	<i>p. 121</i>

Ritratto di Gioachino Rossini. Incisione di Pernel, da un disegno di Louis Dupré. Parigi 1836 (Collezione Reto Müller, Sissach)



LE COMTE ORY

Opéra en deux actes
di **Eugène Scribe**
e **Charles-Gaspard Delestre-Poirson**

Musica di
Gioachino Rossini

Personnages

Le Comte Ory, seigneur châtelain
Le Gouverneur du Comte Ory
Isolier, page du Comte Ory
Raimbaud, chevalier, compagnon de folies du Comte Ory
La Comtesse de Formoutiers
Ragonde, tourière du château de Formoutiers
Alice, jeune paysanne

Chevaliers amis du Comte Ory,
Chevaliers de la suite du Comte Ory, Chevaliers croisés,
Ecuyers, Paysans et paysannes,
Dames d'honneur de la Comtesse

La scène se passe à Formoutiers, en Touraine

Prima rappresentazione
Parigi, Théâtre de l'Académie Royale de Musique
20 agosto 1828

Laure Cinti-Damoreau, prima interprete dell'opera nel ruolo della Comtesse. Incisione di Pacini (Collezione Ragni, Napoli)



*M^{lle} Cinti,
Artiste du Théâtre Royal, Italien.*

A Paris, chez Pacini, boul. Italien, N.º 11.

La nuit et le silence*

l'ombre trattando come cosa calda

Dante

(*Purgatorio*, XXI, 136)

1. La Maison Scribe & C.

«Il faut que le prêtre vive de l'autel» scrisse un giorno Eugène Scribe a Giuseppe Verdi che gli chiedeva cambiamenti al libretto dei *Vespri siciliani*. Col che, mescolando con discreta dose di cinismo sacro e profano, intendeva dire che non c'era tempo né modo di limare, correggere, star dietro più che tanto ai dettagli. E sarebbe stato in effetti ben difficile farlo per il principe dei librettisti francesi che dominò il teatro parigino per diversi decenni. Per un lungo periodo la Maison Scribe & C. (di questo si trattava, dal momento che l'insigne autore aveva al suo servizio una schiera di aiutanti che, a seconda dei casi e dell'apporto, potevano poi firmare il testo con lui) riuscì a fornire ai teatri della città la media di una quindicina di testi l'anno, tra *opéras-comiques*, *grands-opéras*, *comédies-vaudevilles*, *dramas*, etc., creandosi così una situazione di monopolio contro la cui potenza tentarono invano di lottare Donizetti, Meyerbeer, Verdi, per tacere dei minori. Come avveniva questa produzione industriale? Scelto un argomento, il relativo testo veniva confezionato con tutta una serie di prestiti, autoimprestiti, rielaborazioni, spostamenti di interesse scene e via scorrendo. Una volta adotta-

to, il soggetto poteva poi uscire in due o anche tre diverse versioni o destinazioni, magari a distanza di decenni. Così lo stupore di Verdi nei riguardi del già defunto Scribe, quando si avvide nel 1882 che il libretto dei *Vespri* altro non era che il rifacimento dell'incompiuto *Duca d'Alba* di Donizetti, era solo in parte giustificato, dato che egli avrebbe dovuto sapere che in casa Scribe non si buttava via mai niente, come avviene nelle sartorie e nei ristoranti. E gli abiti smessi venivano, a cicli regolari, rimessi a nuovo. Era già stato il caso, nel 1828, del *Comte Ory* di Rossini, i cui antecedenti potranno essere agevolmente reperiti all'interno dei volumi dell'opera omnia di Scribe, offrendoci così la possibilità di risalire «su per li rami». Nella periodica esplorazione di possibili fonti per la propria produzione teatrale, il giovane, ma precocissimo Scribe si era imbattuto in una ballata medioevale il cui protagonista era una specie di Don Giovanni *ante litteram*: il Conte Ory. Con la collaborazione di Delestre-Poirson ne aveva tratto un *vaudeville* in un atto rappresentato, col sottotitolo «anecdote du XI^e siècle», il 16 dicembre 1816. Per la musica dei *couplets* ci si era serviti, al solito, di alcune arie in voga e anche, e la scelta è

* Questo saggio, variamente riedito, è stato riveduto in vista della presente ristampa anche alla luce dei documenti da ultimo ritrovati. Per le lettere di Rossini ai familiari, di recente acquisite e che compariranno nel quarto volume di *Lettere e Documenti* in preparazione presso la Fondazione Rossini, sono grato a Sergio Ragni che mi ha messo a disposizione la primissima trascrizione.

indicativa, di una del *Don Giovanni* di Mozart. Nella presentazione del *vaudeville* Scribe aveva già offerto un'efficace descrizione del futuro protagonista dell'opera rossiniana:

Le Comte Ory était fameux dans le moyen âge. On voit encore en Touraine et sur les bords de la Loire les ruines de ce couvent de Formoustiers qui fut, dit-on, le théâtre de ses galantes entreprises. Du reste, on ne connaît point l'époque précise où vécut le comte Ory; son historien n'a parlé que de ses exploits consignés dans cette ancienne légende [...].

La *légende*, o ballata (preposta all'edizione del testo), narrava della determinazione del Conte di penetrare nel convento di Formoutiers «pour plaire aux nonnes et pour se désennuyer». Per consiglio del proprio paggio, Ory si travestiva da monaca e, insieme con i compagni, trovava modo di consolare la badesse e le altre consorelle. La narrazione si chiudeva con la constatazione che, nove mesi dopo l'impresa, ogni monaca aveva avuto «un petit chevalier». Una *légende* dunque di sapore, come suol dirsi, boccaccesco, appartenente a quel filone dissacratorio che prediligeva i conventi. Ma, essendo quelli di Scribe gli anni della Restaurazione, all'apparenza meno libertini di quelli medioevali, nel *vaudeville* del 1816 era scomparsa la conclusione e anche ogni sospetto di quel che si denomina 'vilipendio della religione'. Le monache erano state trasformate in una castellana con le sue dame e nel finale si vedeva il Conte allontanarsi senza aver concluso l'impresa per l'improvviso arrivo del feudatario-marito reduce dalla crociata. Restava dunque il solo gioco delle intenzioni e il *vaudeville*, condotto con quell'*esprit de finesse* che è vanto del teatro di Scribe, dimostrava che il sommo sarto era pur sempre in grado di far fronte ad ogni esigenza. In verità, tolte le monache, restava il

travestimento degli assalitori del castello e dunque la dissacrazione rientrava dalla finestra, ben più perigliosa, dell'allusione e del rimanendo.

Fu questo il soggetto sottoposto a Rossini e da questi accettato e su di esso si basò il libretto definitivo, anche se i rapporti tra poeta e compositore non dovettero essere facili, al punto che Scribe tolse deliberatamente il proprio nome dal libretto della prima, con l'intento forse di mettere le mani avanti o di vendicarsi, lui abituato ad imporre i propri prodotti preconfezionati, per aver dovuto subire il 'libero arbitrio' di Rossini. Ma nel 1828, in termini di potenza, la bilancia pendeva tutta dalla parte del Pesarese.

Nulla sappiamo fino ad oggi su come si svolse la rielaborazione del testo originario. La scelta stessa e la stesura del libretto dovette essere molto rapida. Certo si scavalcarono alcune delle rigide regole che presiedevano alle produzioni del massimo teatro parigino. Ancora l'11 giugno 1828 Emile Lubbert, direttore dell'Opéra, al Visconte de La Rochefoucauld, capo del «Département des beaux-arts»,¹ che sollecitava una riunione del «Comité de mise en scène» per i futuri allestimenti, rispondeva assicurando che le opere da montarsi «avant de Guillaume Tell», non avrebbero comportato alcuna spesa supplementare per le scene. Evidentemente si puntava tutto sulla già annunciato *Tell*. Nella lettera non si fa menzione del *Comte Ory* o di una nuova altra opera di Rossini. Né le oltre duecento lettere di Rossini ai familiari, fonte documentaria di enorme interesse recentemente acquisita, ci forniscono qualche lume su quest'opera dalla singolare genesi.² Il suo titolo, di fatto, compare per la prima volta solo il 30 giugno 1828 - dunque a meno di due mesi dalla prima! - in un «rapporto d'ispezione» (sempre inviato al Vi-

sconte) in cui la direzione lamentava che non si fosse ancora a conoscenza del poema e che non si fosse tenuta nessuna riunione «pour la lecture en comité et l'admission de cet ouvrage». Col che Lubbert metteva le mani avanti, tanto più trattandosi di un soggetto «si épineux... qui touche d'auSSI près à l'indécence». E' facile leggere, tra le righe di questa corrispondenza burocratica, il desiderio di declinare ogni responsabilità sottolineando che tutte le scelte relative a questo imprevisto allestimento stavano passando sopra la testa del povero Lubbert! Fatto sta che solo a metà luglio si esamina, nell'apposito comitato, il problema dei costumi e delle scene, per le quali, data la fretta, si adattarono materiali preesistenti. La velocità con cui si concretizza il progetto, paragonata ai tempi delle opere francesi precedenti di Rossini e all'iter che avrà il già prescelto *Guillaume Tell*, sorprende non meno dell'insolita tolleranza con cui furono scavalcate tutte le regole dell'Académie, tolleranza determinata forse non solo dal prestigio di Rossini, ma anche dai favori di cui godeva presso la duchessa di Berry il coautore del testo, Delestre-Poirson. Occorrerà dunque tentar di scoprire le ragioni per le quali, tra i tanti soggetti che gli passarono sotto gli occhi, il compositore abbia preferito proprio questo e da un atto unico di ben esile consistenza abbia voluto trarre un'opera comica in due atti, a suo modo monumentale. Il tutto poi getta una luce singolare sui comportamenti del Rossini di quel periodo estremo della sua produzione teatrale.

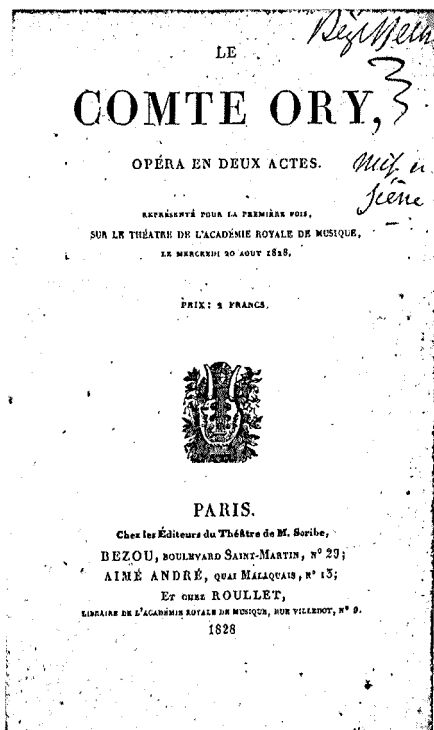
2. Le compositeur du Roi

Sia pure su un piano più elevato, i procedimenti di Rossini non sembrano apparentemente molto dissimili da quelli di Scribe. Il compositore, dopo anni di spasmodica attesa che

aveva alimentato nei parigini speranze, *querelles*, dibattiti sulla stampa e perfino *pièces* teatrali ironiche, doveva soddisfare la richiesta di un'opera francese che non fosse il rifacimento di un lavoro italiano precedente. In più, avendo fatto togliere a viva forza dal palcoscenico il *Viaggio a Reims*, forse convinto che non potesse avere vita duratura per la circostanza celebrativa che lo aveva dettato (l'incoronazione di Carlo X) e per il costo troppo oneroso del cast di stelle che prevedeva, ambiva riutilizzarne almeno in parte la musica. Ma la somiglianza con Scribe si ferma qui. Quello che nello scrittore era calcolato mestiere e sfrontata sicurezza, in Rossini rispondeva ad impulsi più intimi e contraddittori. E contraddittorio affatto ci si presenta il Rossini francese in quegli anni che precedono il grande silenzio. Chiamato a Parigi al culmine della carriera e della notorietà con un posto di preminenza che andò via via crescendo fino al conferimento, nel 1826, del titolo di «Compositeur du Roi et Inspecteur Général du Chant», Rossini si era mostrato tutt'altro che prolifico, fatte ovviamente le proporzioni col suo ritmo precedente di lavoro. Contro la produzione italiana di tre o quattro opere nuove l'anno, già in verità ridottasi negli ultimi tempi della sua carriera in patria, stanno a Parigi i due rifacimenti del *Maometto II*, divenuto *Le siège de Corinthe* (1826) e del *Mosè in Egitto*, trasformato in *Moïse et Pharaon*, (1827) oltre al citato *Viaggio a Reims* (suo ultimo prodotto teatrale in italiano). Vi era in questi tre lavori musica nuova in quantità tale da inorgoglire qualsivoglia compositore, ma non un Rossini, celebrato per la facilità, la ricchezza di invenzione, di genio nativo, tutti temi ricorrenti sulla stampa parigina quando si lamentavano le vane attese di nuovi capolavori da parte del Pesarese. Il quale invece,

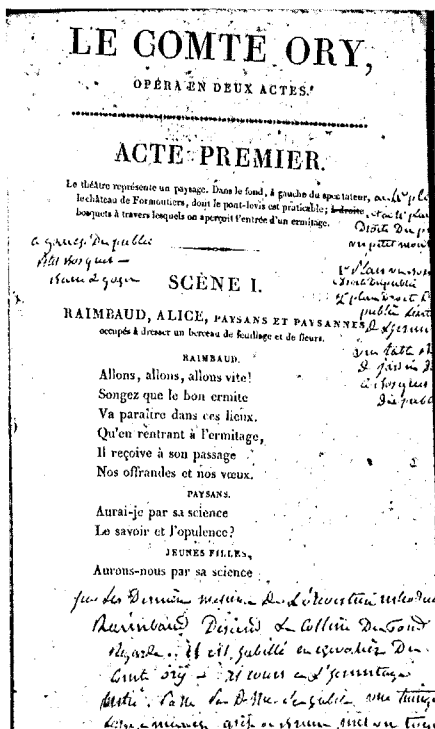
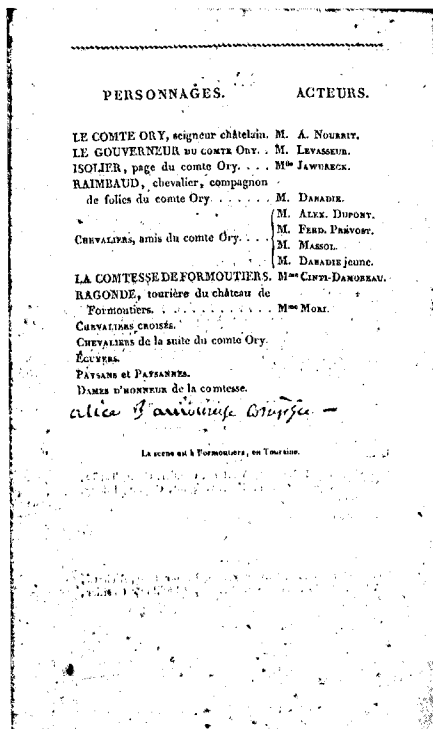
come dimostrano i più recenti studi, si era a lungo baloccato con diversi altri soggetti, aveva preso impegni non mantenuti, aveva promesso e firmato accordi senza scrivere o per lo meno senza portare a termine molte delle imprese annunciate. Il suo rapporto con la creazione artistica andava insomma mostrando segni di cedimento intervallati da improvvise fiammate. Lunghe pause si alternano infatti a periodi di frenetica produttività (oltre al *Comte Ory* anche il *Viaggio* era stato composto in poco tempo e anche in questo caso Rossini aveva trasformato una piccola «pièce de circonstance» in una vasta e complessa cantata di quasi tre ore di musica). Si evidenziavano insomma disagi psicologici e vere e proprie forme di nevrosi che, rimaste celate ai contemporanei, le moderne ricerche sull'epistolario e sulla biografia hanno dimostrato essere di antica data. Fatto sta che, con decisione alquanto improvvisa, presa come si è visto quando già era stato scelto il soggetto del *Guillaume Tell*, Rossini - in quella stessa campagna del *Petit-Bourg* dove, ospite del banchiere Aguado, si ritirava per comporre e dove non gli era riuscito di musicare il soggetto della *Figlia dell'aria* di nobilissima ascendenza (Calderon-Gozzi, con implicazioni metastasiane), per tacere di *Le vieux de la montagne* mai musicato e del quale era stato steso tutto il libretto - portò a termine *Le Comte Ory*, prodotto singolare e, all'apparenza, tutt'altro che nobile. Il quale, sia per gli adattamenti delle parti riprese dal *Viaggio* che per i numeri di nuova composizione, deve essere stato scritto con estrema rapidità.

Dei dodici pezzi che comprenderanno la partitura definitiva furono ripresi dal precedente lavoro l'Introduction «Jouvencelles, venez vite» (n. 1 in tutte e due le partiture), la Cavatine de la Comtesse «En proie



Le Comte Ory: frontespizio, distribuzione delle parti e incipit del libretto stampato in occasione della prima rappresentazione dell'opera. Paris, 1828 (Collezione Ragni, Napoli)

à la tristesse» (n. 4, derivata dall'Aria della Contessa di Folleville), il Finale del primo atto, «Ciel! O terreur!» (n. 5, derivato dal *Gran pezzo concertato*), il Duo Comtesse-Comte «Ah, quel respect, madame» (n. 7, derivato dal duetto Corinna-Cavaliere) e l'Air de Raimbaud «Dans ce lieu solitaire» (n. 9, derivata dall'Aria di Don Profondo), mentre per la vasta Cavatine du Gouverneur «Veiller sans cesse» (n. 2) Rossini riutilizzò, derivandole dall'Aria di Milord del *Viaggio*, la sezione centrale e la cabaletta. La prima parte di questa e gli altri sei numeri furono invece tutti composti *ex novo*. Si trattava del Duo Isolier-Comte «Une dame de haut parage» (n. 3), dell'Introduction all'atto secondo «Dans ce séjour cal-



me et tranquille» (n. 6), del Chœur n. 8 «Ah! la bonne folie» e dei tre pezzi conclusivi, il Chœur n. 10 «Buvons! buvons soudain», il Trio n. 11 «A la faveur de cette nuit obscure» e il Finale ultimo «Ecoutez ce chant de victoire» (n. 12).

E' possibile che Luigi Balocchi, che il 28 febbraio 1830 reclamò un compenso relativo «au travail du Comte Ory» e che era stato autore del libretto del *Viaggio*, abbia collaborato ai necessari adattamenti metrici e di lingua. Per il resto sembra quasi certo che, come testimoniato da Azevedo nella sua biografia rossiniana, nella stesura del libretto sia intervenuto anche il grande tenore Adolphe Nourrit che sarebbe stato anche il primo interprete del ruolo *en titre*.³ Il tutto dovette avvenire al di fuori della fucina di casa Scribe, contribuendo probabilmente ad alimentare le ire del librettista. Così i parigini, che aspettavano nel loro massimo teatro l'opera francese tut-

ta nuova di Rossini, ebbero sì a sorpresa un prodotto nella loro lingua e per l'Académie, ma che completamente nuovo non era. La parte riutilizzata, però, tanto per imbrogliare un altro po' le carte, non derivava da una precedente opera italiana, ma da un lavoro *italiano* composto in Francia e in omaggio alla Francia! Per il tutto nuovo e tutto intero insomma si sarebbe dovuto attendere ancora il già tanto chiacchierato *Tell*. Ad onta di ciò *Le Comte Ory* sarebbe risultato qualcosa di assolutamente eccentrico nel catalogo del suo autore e, forse senza tema di esagerazione, nell'intera storia del teatro musicale.

3. La nuit obscure...

La pratica rossiniana degli autoimprestiti, sulla quale si è versato tanto inchiostro, seguiva regole estetiche ben precise. Seguace delle dottrine razionaliste che consideravano la musica non deputata a descri-

vere le «più minute e le più concrete particolarità» (compito questo della poesia e della pittura), Rossini, che parlò diffusamente di questa concezione nel suo celebre colloquio con Zanolini (1836), aveva sempre rispettato quella che egli stesso definì «l'atmosfera morale che riempie il luogo in cui i personaggi del dramma rappresentano l'azione». In parole povere la musica esprimeva affetti astratti, svincolati da certe peculiarità dell'azione. Così un'aria amorosa poteva figurare in un contesto comico come in uno serio, al pari di certe arie di Bach che trovano ottimale collocazione tanto nelle cantate sacre quanto in quelle profane. Spettava poi al contorno evidenziare i caratteri. Del che vi è prova magistrale nell'interscambio tra *Viaggio a Reims* e *Comte Ory*. L'introduzione delle due opere ci mostra in parallelo un'atmosfera festosa e sovraccitata: da un lato si prepara la partenza degli ospiti, dall'altro i vassalli del feudo allestiscono una festa per il falso eremita. Analogamente le arie solistiche e i duetti ripresi nel *Comte* hanno, a ben vedere, la stessa atmosfera di quelle da cui derivano, essendo deputate ad esprimere identici 'affetti': tristezza, gioia, galanteria, preoccupazione. Per questo, e non certo per considerazioni di valore, sono escluse dagli autoimprestiti e non passarono nel *Comte Ory* alcune grandi scene d'assieme, tutte quelle legate al particolare intento celebrativo, e anche, per la loro singolarità, le improvvisazioni di Corinna. Quello che cambia è semmai la valenza dei singoli numeri trasportati, da un lato grazie alla mutata situazione, dall'altro per i diversi particolari lessicali, per il cambio delle tessiture, etc... Ciò che nel *Viaggio* è festosa celebrazione, con una vena di ironia per le magnificenze che si celebravano e una bonaria autocaricatura (spesso Rossini vi sembra ammicciare al

proprio 'stile italiano', quasi citandosi tra virgolette), acquista nel *Comte Ory* fascinosa ambiguità. Tutto è calcolato nel libretto che Scribe rifiutò di firmare. Su schemi metrici e su numeri chiusi preesistenti, si dovettero inventare alcune situazioni che erano poi quelle vecchie di sempre, ma calate in nuova atmosfera e con finale del tutto nuovo. E non è un caso che il blocco più monumentale di musica nuova sia collocato proprio alla fine dell'opera ad accentuarne i toni e i contenuti.

Se infatti il *vaudeville* del 1816 aveva già un tono vagamente erotico, l'ampliamento per Rossini accentuò questo carattere. La Contessa soffre di malinconia e consulta un famoso eremita stabilitosi nelle vicinanze, che altri non è che il Conte, deciso a conquistare la bella castellana. Il Conte appare dunque sulla scena già travestito, così come vocalmente intona un'aria nella precedente opera affidata ad una voce femminile. Il terzo lato è costituito dal fatto che il paggio di Ory, Isolier, innamorato a sua volta della Contessa, va anche lui a chiedere consigli al falso eremita e cioè al suo stesso padrone e rivale! Così fin dall'inizio l'azione tende a ricadere su se stessa con una moltiplicazione speculare dei ruoli che è mera apparenza e mero gioco. Nel secondo atto il Conte, che è stato smascherato dall'Ajo (le Gouverneur), tenta lo stesso di introdursi nel castello travestito da pellegrina, insieme con i suoi compagni. Nel cuore della notte penetra nella camera della Contessa dove si trova anche Isolier. Al buio finirà però per stringere la mano del proprio paggio invece di quella della donna. Ma la pericolosa scena è interrotta dagli squilli di tromba che annunciano il ritorno dei crociati e la «nuit obscure» del gioco e del mistero si dissolve in un brevissimo finale.



Nicholas-Prospér Lévasseur, primo interprete dell'opera nel ruolo del Gouverneur. Litografia di Alexandre Lacau-chie (Collezione Ragni, Napoli)

La prima differenza, sostanziale ed evidentissima, tra il *Comte Ory* e le precedenti opere italiane consiste nel genere. *L'Ory* non è un'opera buffa, ma semmai semplicemente comica. Con ciò non si vuol dire che Rossini avesse dato con *L'Italiana*, *Il barbiere*, *La Cenerentola* opere buffe nel senso dato al termine dalla vecchia scuola napoletana. Al contrario egli aveva elevato quelle vicende e quei ruoli alla categoria universale del comico. Purtuttavia le sue opere italiane conservavano gli antichi personaggi di estrazione popolare, dalle caratterizzazioni fortemente tipizzate. Don Basilio, Don Magnifico, Mustafà sono personaggi buffi (persino nella tipologia vocale) e la loro comicità assume trat-

ti di assoluta protervia. *Le Comte Ory* invece offriva a Rossini materia completamente nuova. Mancano nella vicenda personaggi buffi e ridicoli, dal momento che a rigore non lo è nemmeno l'Ajo, ma è semmai il Conte stesso a compiacersi di aspetti caricaturali (esattamente l'opposto di quel che avveniva nell'opera buffa italiana, dove gli innamorati sono gli unici personaggi 'seri' dell'azione). Nel libretto di Scribe sono semmai le situazioni ad essere farse-sche, come l'assalto al castello e la scena del brindisi-preghiera. Cinici giocatori, i protagonisti dell'opera non possono essere ridicoli o ingenui partecipi, come un qualunque tutore italiano. Qui è in vista un esito opposto a quello di un felice matrimonio conclusivo. *Le Comte Ory* è insomma la storia di un'impresa erotica tentata e non portata a termine, ad onta degli accorgimenti del protagonista che ricorre ad una serie successiva di travestimenti ed autopresentazioni diverse: il tutto per non far vedere di essere il terribile Comte Ory, che ha fama di essere invincibile seduttore. Così, travestito da eremita, da innamorato galante, da pellegrina, egli può giungere finalmente all'agognata meta, la soglia della camera della Contessa. Ma invece che nelle braccia di lei, si trova in quelle del suo paggio-doppio.

Una vicenda allusiva dunque, il cui sottile erotismo è sottolineato anche nel linguaggio, ora galante, ora decisamente sboccato, ma sempre di gusto francese e lontano da quello 'fondato e solido' dei libretti italiani ben inquadrati nelle metafore classiche. Per cui se l'opera buffa italiana era quella in cui nulla sarebbe dovuto succedere («questo matrimonio non s'ha da fare») e tutto invece succedeva alla conclusione, *Le Comte Ory* è l'opera in cui tutto è predestinato a succedere e nulla invece accade. Sulla soglia dell'impre-

sa perfetta, il galante seduttore si trova immerso nel buio e in un labirinto senza uscita. Col paggio tra le braccia e nel bel mezzo del terzetto «A la faveur de cette nuit obscure» tocca al Conte la condanna di certi personaggi danteschi che trattano l'ombra «come cosa salda». Erotismo dunque, il quale, come sosteneva Roland Barthes, non è l'Eros, ma una sua metafora e sublimazione le cui componenti essenziali sono, oltre all'allusione verbale strettamente intesa, il travestimento, il nascondere che sottolinea: elementi tutti essenziali nella costruzione del *Comte Ory*, sia nel testo che nella musica.

4. ...et le silence

La sera del 20 agosto 1828 l'Académie Royale de Musique, *vulgo* «Opéra», accolse *Le Comte Ory* interpretato da un cast che comprendeva la cantante favorita del Rossini francese, Laure Cinti-Damoreau (Comtesse), Adolphe Nourrit (Ory), Constance Jawureck (Isolier), Nicholas-Prosper Lévasseur (Le Gouverneur), Henri-Bernard Dabadie (Raimbaud). La sede era già una scelta sorprendente, certo possibile solo grazie al potere di monopolio conquistato da Rossini a Parigi. All'Opéra si ospitavano infatti vicende eroiche, di popoli e nazioni (come appunto era l'annunciato *Guillaume Tell*), oppure di stampo classicistico e rigorosamente paludate. Il soggetto del *Comte* era invece di quelli che preferibilmente si trattavano alla Salle Feydeau e cioè come *opéras-comiques* misti di musica e parlati. Facilmente la vicenda si sarebbe potuta collocare sulla scia di quel teatro leggero francese che doveva dare ancora capolavori spumeggianti, come la *Fille du régiment* di Donizetti, e sfociare nell'operetta di Offenbach. E alla tradizione di questo genere Rossini non manca di guardare. Pure l'opera fu scritta e



Le Comte Ory: frontespizio del libretto stampato per la prima rappresentazione italiana al Teatro San Benedetto di Venezia, 1830 (Collezione Ragni, Napoli)

destinata all'altro teatro, al tempio massimo, quello dove si andava affermando il nuovo genere del *grand-opéra*. In realtà col suo scenario musicale di polacche, di cori festivi, di brindisi e suadenti recitativi (uno scenario precostituito) *Le Comte Ory* ottiene l'effetto di ingannare occhio e orecchio anche con le proporzioni. Infatti, non solo i dodici numeri della partitura sono concepiti alla maniera grande e con architetture possenti, ma anche l'orchestrazione è di proporzioni inusitate. Senza rinunciare alla levità di certi passi, Rossini accentua i colori scuri, ottiene dagli ottoni soluzioni timbriche affatto nuove nella sua produzione, gioca con modulazioni e trapassi di modernità insospettabile. Per cui dal punto di vista formale, ad onta del-

lo sfoggio di bravura del successivo *Guillaume Tell*, *Le Comte Ory* potrebbe essere considerata la partitura più mirabile di Rossini, vero capolavoro di cesello e di intuizioni armoniche, prodotto scaltrito al massimo, degno veramente, possiamo dirlo col senno del poi, della pena di un gran signore giunto all'estremo approdo. Moderno al punto da mettere a tacere persino gli avversari attestati sulle barricate della "musique de l'avenir", come Berlioz.

Ma è pur sempre la scrittura vocale il vertice dei *mirabilia*. Il rimescolamento coinvolge in primo luogo i registri. Il vecchio contralto, protagonista maschile *en travesti* dell'opera seria italiana, ha in Isolier solo una vaga rimembranza. La funzione del paggio è un'altra, ed anche per estensione e tipo di fioriture, egli appartiene al nuovo tipo del mezzo-soprano. Il Conte ha voce tenorile, ma la sua vocalità fiorita, i suoi modi aggraziati nulla hanno di eroico, molto invece di femminile. Questo Conte che mima soltanto le battaglie e che fa schermaglie col suo paggio-doppio, musicalmente ora si compiace di svolazzi nel registro acuto, ora si adagia sui ritmi di marcia e di festa edulcorati, ma soprattutto gioca con le parole, i doppi sensi e con i suoni della lingua francese. Che Rossini avesse utilizzato in modo mirabile questa lingua fu già evidente ai primi recensori. Un'altra conferma ce la fornisce il seguito della fortuna dell'opera, rimasta incompresa in Italia almeno fino alle moderne riprese di Vittorio Gui.⁴ Già infatti dopo le prime esecuzioni italiane, all'impatto di un genere affatto nuovo per il nostro pubblico, si aggiunse il problema della lingua. Insoddisfatto delle traduzioni, Rossini stesso si tormentò a lungo sul problema, prima di convincersi dell'impossibilità di ottenerne una accettabile. La vocalizzazione aperta

dell'italiano non si prestava a rendere gli impasti di quel tenore che Lanza Tomasi ha felicemente definito «eunucoide».⁵ A questo risultato linguistico Rossini era giunto paradossalmente proprio grazie agli autoimprestiti. La prima Cavatina del Conte, nell'introduzione, traspone, come si è già notato, una tessitura femminile e nella cadenza accentua la spinta verso il falsetto. E' un tipo di scrittura che torna anche nei pezzi scritti *ex novo*. Non c'è dunque da stupirsi del fatto che Rossini non abbia accettato *sic et simpliciter* i versi di Scribe. Al contrario i cambiamenti sono moltissimi e il cocciuto sartore dovette pretendere, ad onta del testo non firmato, che l'originale venisse stampato e distribuito in sala così com'era, senza i cambiamenti apportati nella partitura, che iniziano addirittura dai primi versi dell'introduzione. Analogamente, e certo con maggior logica, la versione originale appare nelle numerose edizioni a stampa delle opere del poeta. In realtà tra i due non poteva esserci grande concordia. Preso lo spunto, Rossini era andato per proprio conto, ben oltre il prodotto di alto artigianato che comunque andrà riconosciuto al prolifico autore del testo. Lo si vede in maniera evidente nel felicissimo e unico rapporto tra musica e parola instaurato dal dettato musicale dell'opera. Il frequente sfuggire della frase, il suo continuo dissolversi, rifiutando la quadratura della scrittura italiana, perfino negli abbellimenti, sposa in maniera unica e certo non più ripetuta nemmeno nel successivo *Tell*, le peculiarità del francese e reinventa in molti particolari lo stesso stile vocale richiesto agli interpreti. Le *Gouverneur*, ad esempio, che è poi il più vicino alla vecchia vocalità, nella sua grande aria tripartita con polacca al centro, spazia nella prima sezione su due ottave toccando, alternativamente,

i due estremi, con un'impostazione che richiede anch'essa largo uso di falsetto. Leggerissima, per contro, e quasi sospirosa, la cabaletta (come si è visto ripresa dal *Viaggio*). Quanto lontana poi la tipologia vocale del Conte da quella del *Heldentenor*, da quello stile stentoreo che stava per invadere i teatri e da quel "canto gridato" che stava per affermarsi con l'arte "del cimiero" che Rossini avrebbe di lì a poco rimproverato anche al giovane Verdi! Di fronte ai minacciati fragori, Rossini si ritirava in 'punta di falsetto'. E si ritirava con il trio finale dell'*Ory*, quello che Berlioz, con la chiaroveggenza concessa ai nemici a corto di talento, giudicò, forse non a torto, la pagina più alta dell'intera produzione di Rossini. E fu ancora, come nei passi supremi dell'arte rossiniana, una 'scena delle tenebre'. Proprio nel momento dell'agognata conquista, il Conte attacca una melodia trascolorata sulle parole «A la faveur de cette nuit obscure». Il successivo passo a tre, dopo un lunghissimo ponte modulante, afferma i contrastanti, ma pur identici sentimenti di «amour», «crainte», «espérance», e mentre la Contessa esprime il suo tremore, Isolier prende il posto di lei nella *dormeuse* per proteggerla. Ma il gesto scenico svela il nodo dell'identità erotica fra i due. E anche vocalmente lo scambio diventa quello delle ombre. Nulla è dunque casuale in quest'opera, tanto meno il fatto che il terzetto si dissolva in un aforistico finale, breve e solo apparentemente non consequenziale come quello di *Semiramide*, o per altro verso di *Otello*. In realtà cosa dire e cosa fare dopo quel terzetto e dopo quella fatale agnizione di tre identità destinate a non fondersi mai? Non c'era che da tornare allo *status quo* che preesisteva alla vicenda, all'opera e al canto. Il terzetto, momento supremo, aveva messo a nudo la ferita: lì la real-

tà si era fatta labile, la meta incerta, l'oggetto inafferrabile e, quando afferrato, diverso. Col che si negava l'intreccio, quell'intreccio sano e a 'lieto fine' della vecchia opera buffa che, a dire il vero, era risultato stretto anche al Rossini di un *Turco in Italia* o di una *Cenerentola*. Ma se si nega l'intreccio all'opera si nega l'opera. Profeticamente, al pari di un Fellini *ante litteram*, Rossini sembra dire che l'opera d'arte è impossibile e che, se possibile, non può consistere altro che nella constatazione dell'incapacità di essere scritta e realizzata. Perigliosa equazione sulla quale si era ormai accampato. Assai prima che Freud teorizzasse dell'impotenza di Don Giovanni e che Barthes parlasse dell'eroticismo come 'rinvio', per Rossini l'azione si realizzava nel non attuarsi, il gioco diveniva fine a se stesso, l'eroticismo era uguale ad impotenza.

Non commedia, né opera compiuta nel senso che si suol dare a quella che intende trasmettere certezze assolute, *Le Comte Ory* è dunque piuttosto il lavoro di un musicista ormai ad un punto massimo di capacità di scrittura, ma che ha perso fiducia nella capacità di scrivere per il teatro, perché ha perso la fiducia nel teatro come epifania del reale o del realizzabile, di un mondo comunque rappresentabile. Il segreto del successivo silenzio di Rossini, sul quale si sono versati tanti fiumi di fallace inchiostro, è già prefigurato sul pentagramma di questo sconcertante *trompe-d'oeil*. L'impotenza del Conte è forse quella dello stesso compositore, perdutosi anche lui nel labirinto. Ancora solo undici mesi di carriera per il Napoleone della musica! Ma come avrebbe fatto con i successivi visitatori del suo salon della *Chaussée d'Antin*, Rossini si congedava con un sottile gioco di parole, al cui fondo l'occhio e l'orecchio esperto potevano percepire una terribile verità. Una verità che, in-

travista appena da qualche contemporaneo, stende la sua ombra sul Novecento.

Fattosi profeta, il musicista più intelligente del diciannovesimo secolo preferì il silenzio e solo per un attimo lasciò ancora che parlassero

le ombre. E queste, in un terzetto sospeso fra realtà e sogno, scrissero sul pentagramma le ultime parole chiave: *la nuit e le silence*.

Bruno Cagli

¹ Questo e i seguenti documenti sono tratti da G. Rossini, *Lettere e Documenti*, a cura di B. Cagli e S. Ragni, vol. III, Fondazione Rossini, Pesaro, 2000.

² Il 20 febbraio 1827 Rossini aveva perduto la madre, Anna Guidarini, destinataria "d'elezione" delle sue lettere ai familiari. Rossini si affrettò a invitare il padre a trasferirsi a Parigi. Giuseppe si mise in viaggio a primi di aprile e rimase in Francia fino al maggio dell'anno successivo. Si comprende così il salto di oltre un anno nella corrispondenza. La lettera successiva al padre sarà, infatti, del 28 maggio 1828. In essa Rossini scrive: «Sono oggi a Parigi per poche ore, e parto per Petit Bourg», e cioè per la casa di campagna del banchiere Aguado dove furono in parte scritti tanto *Le Comte Ory* che il *Tell*. Non dice però nulla della sua imminente opera, così come tace del suo esito nella lettera ancora successiva che, dopo un salto di qualche mese, scrive il 15 ottobre e dove dà informazioni quasi identiche: «Vi scrivo in fretta perché riparto per la Campagna [...] io Sono al Termine della Grande Opera Guillaume Tell...». Tra queste due lettere si colloca il completamento, l'allestimento e la prima del *Comte Ory*, ma su di essa Rossini mantiene col padre un riserbo che fa il pari con quello di molti documenti ufficiali. (Si veda in *Lettere e documenti*, III, p. 352, n. 4).

³ Nourrit collaborerà anche al libretto del *Guillaume Tell*.

⁴ In realtà Gui, che fu il primo a tornare alla lingua originale e alla partitura completa, poté farlo ad Edimburgo (1954) e al Festival di Glyndebourne (1955 e 1957). In Italia dovette usare sempre la versione italiana, salvo per la registrazione radiofonica realizzata a Torino nel 1959. L'edizione di Glyndebourne fu riprodotta in disco con qualche pic-

colo taglio che Gui poté ripristinare a Torino. Per le sue esecuzioni in francese si avvalse della partitura edita da Troupenas che faceva parte della sua biblioteca. Questa partitura, con le annotazioni autografe del grande direttore e pioniere della Rossini-rennaissance, è oggi custodita presso la Fondazione Rossini.

⁵ Il problema della lingua e il soggetto, troppo spinto ed allusivo per il pubblico italiano, condanneranno *Le Comte Ory* ad una lunga storia di incomprensioni in Italia. Un'analisi della scarsa fortuna dell'opera al di qua delle Alpi è già nel Radiciotti (II, pp. 93-96). Va detto che anche dopo le riprese di Vittorio Gui (vedi nota precedente), in molti teatri italiani si è proseguito ancora per anni ad eseguire questo capolavoro con tagli e grossolanità tali da ridurlo a miseranda farsa.

Le Comte Ory: frontespizio della prima edizione dello spartito per canto e pianoforte. Paris, Troupenas (Collezione Ragni, Napoli)



à Paris
Croupenac, Libraire, Musique & Instruments, M^{me} V. Nicolo,
Rue de Metz, 103.

La nuit et le silence*

l'ombre trattando come cosa salda
(treating shadows as though
they were substance)

Dante

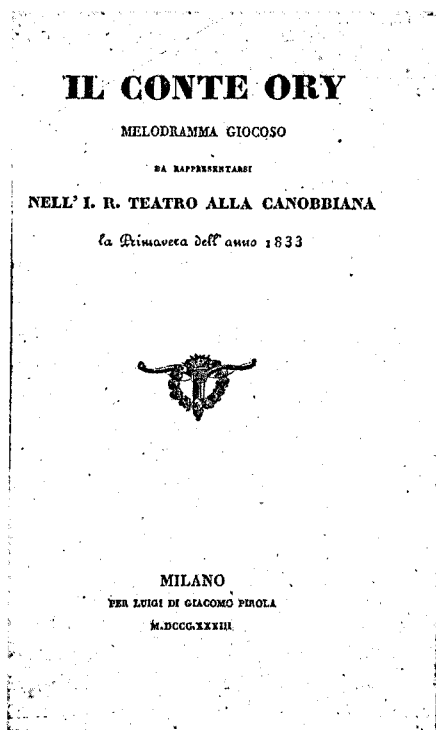
(Purgatorio, XXI, 136)

1. La Maison Scribe & C.

«Il faut que le prêtre vive de l'autel» (the priest must perforce live off the altar) Eugène Scribe once wrote to Giuseppe Verdi, who had asked him to make some changes to the libretto of *I vespri siciliani*. By which, mixing sacred and profane with a mild dose of cynicism, he meant that they had neither the time nor the means to polish, correct and generally attend to detail more than superficially. And, in fact, the prince of French librettists, who dominated the Parisian theatre for decades, would have found it difficult indeed to pay more scrupulous attention than he did. For many years Scribe and Co. (for this is what it amounted to, seeing that the celebrated author employed a host of helpers who, according to the individual case and their contribution to it, were allowed to add their signatures to his on the last page) managed to supply the city's theatres with an average of about fifteen works a year, including opéras-comiques, grands-opéras, comédies-vaudevilles, drames, etc., thus creating a monopoly situation against whose power Donizetti, Meyerbeer and Verdi, not to mention many lesser lights, tried in vain to rebel. How did this wholesale production work? Once a subject had

been chosen, the relative text was confected by means of a whole series of borrowings, self-borrowings, re-workings, interchanging of entire scenes, and so on. Once adopted, the subject might subsequently emerge in two or even three different versions or for different destinations, even years apart. So Verdi's amazement on learning in 1882 that the libretto that the by now dead Scribe had given him for *I vespri siciliani* was really nothing more than a re-working of the unfinished *Il Duca d'Alba* of Donizetti was only in part justified, because he ought to have known that in the Scribe factory nothing was ever thrown away, just as happens in fashion houses and restaurants. And, in regular cycles, the old robes were turned into new. This had already happened in 1828 with Rossini's *Le Comte Ory*, whose antecedents may easily be picked out within the volumes of Scribe's opera omnia, giving us thus the chance to «work back through the branches». In his periodic researches for possible sources for his theatrical productions, the young but precocious Scribe had come across a medieval ballad whose central character was a kind of literary precursor of Don Juan: Count Ory. In collaboration with Delestre-Poirson he had turned

* This essay, which has already been published several times, has been revised especially for this publication, in particular because of the availability of recently discovered documents. For Rossini's letters to his family, recently purchased and due to appear in the fourth volume of *Lettere e Documenti* which the Fondazione Rossini is preparing for publication, I am grateful to Sergio Ragni who has placed at my disposal the first transcriptions.



Le Comte Ory: frontespizio del libretto stampato per una rappresentazione dell'opera al Teatro alla Canobbiana di Milano, 1833 (Collezione Ragni, Napoli)

it into a one-act vaudeville which was performed, with the sub-title «anecdote du XIe siècle», on the 16 December 1816. For the music of the couplets, or songs, he had turned, as was usual, to currently popular airs including, and the choice is indicative, one from Mozart's Don Giovanni. In the introductory paragraph to the vaudeville Scribe had already penned a description of the main character which would perfectly suit the future hero of Rossini's opera:

Le Comte Ory était fameux dans le moyen âge. On voit encore en Touraine et sur les bords de la Loire les ruines de ce couvent de Formoustiers qui fut, dit-on, le théâtre de ses galantes entreprises. Du reste, on ne connaît point l'époque précise où vécut le comte Ory; son

historien n'a parlé que de ses exploits consignés dans cette ancienne légende [...].

(Count Ory was famous in the middle ages. In Touraine and on the banks of the Loire can still be seen the ruins of this convent of Formoustiers which is said to have been the scene of his gallant adventures. Apart from this, we have no idea at all of the precise period in which comte Ory lived, his chronicler only speaks of his exploits as handed down to us in this old legend).

This légende, or ballad (printed as an introduction to the text of the entertainment), told of the Count's determination to get inside the convent of Formoustiers «pour plaire aux nonnes et pour se désennuyer» (to give the nuns some pleasure and to chase off boredom). On the advice of his page, Ory dresses up as a nun and, with his companions, manages to console the abbess and the other nuns. The tale closes with the declaration that, nine months after the adventure, every nun had had «a little knight». A légende, then, with what we call a flavour of Boccaccio to it, belonging to the type of tale that pokes fun at convent life. However, seeing that Scribe was living in the Restoration period, to all appearances less debauched than the middle ages, in the 1816 vaudeville the ending was left out, together with any hint of what we term «contempt of religion». The nuns had been turned into a chatelaine and her lady companions and in the final scene the Count was seen leaving without having been able to fulfill his scheme, foiled by the unexpected return from the crusades of the lord of the manor and husband. Only the plot of the naughty intentions remained, and the vaudeville, wrought with all the esprit de finesse which is the pride of Scribe's stage works, demonstrated that the master tailor could indeed face up to any emergency. Truth to tell, though the nuns had been removed the dressing-up

of the castle's assailants remained, and so some desecration worked its way into the story, in the even more dangerous form of veiled hints and references.

This was the subject proposed to and accepted by Rossini and upon it the definitive libretto was based, even though relations between poet and composer cannot have been easy, even to the point that Scribe deliberately omitted his own name from the first-night libretto, wanting perhaps either to be on the safe side or to be revenged, he who was accustomed to imposing his pre-confectioned products on composers, only to be forced to endure Rossini's whims. But by 1828, where power is concerned, the balance was all in Rossini's favour. Even today we still do not know how the original text was re-elaborated. The choice itself and then the writing of the libretto must have been very fast. Certainly some of the inflexible rules governing the creations of the Paris Opéra stage were skipped over. As late as the 11th June 1828 Emile Lubbert, director of the Opéra, replied to the Vicomte de La Rochefoucauld, head of the «Département des beaux-arts»,¹ who had urged a meeting of the «Comité de mise en scène» for the forthcoming productions, assuring him that the operas due to be mounted «before Guillaume Tell» would not have incurred any extra expense for scenery. Obviously everything was being staked on Tell, which had already been announced. No mention is made in the letter of Le Comte Ory or of any other new Rossini opera. Neither do the more than two hundred letters that Rossini wrote to members of his family, a recently purchased documentary source of enormous interest, shed any light for us on this opera, so singular in its genesis.² Its title, in fact, is mentioned for the first time as late as the 30th June 1828 - that is, less than

two months before the first night! - in an «inspection report» (sent, again, to the Vicomte) in which the directors complained that the poem had still not been submitted to them and that no meeting had been convened «pour la lecture en comité et l'admission de cet ouvrage» (for the joint reading and acceptance of this work). With this move Lubbert played safe, even more necessary when the subject under consideration was «si épineux... qui touche d'aussi près à l'indécence» (so ticklish, verging on indecency). Reading between the lines of this bureaucratic correspondence it is easy to detect a desire to decline any responsibility, an insistence that all decisions concerning this unexpected production were being made over poor Lubbert's head! The fact remains that only half-way through July did the appropriate committee examine the problem of costumes and scenery for which, given the necessary haste, pre-existing materials were recycled. The speed with which the project was concluded, in comparison with the time needed for the mounting of Rossini's preceding French operas and the iter which the already announced Guillaume Tell would have to endure, is no less surprising than the unprecedented tolerance with which all the rules of the Académie were skipped over, a tolerance determined, perhaps, not only by Rossini's personal prestige, but also by the favours of the Duchesse de Berry enjoyed by the co-author of the text, Delestre-Poirson. It will therefore be necessary to discover the reasons leading the composer to choose, from among so many plots that he examined, this particular one, and to construct a comic opera in two acts, monumental in its own way, out of a flimsy one-act piece. All of this, furthermore, casts a peculiar light on Rossini's behaviour in this last phase of his operatic career.

2. *Le compositeur du Roi*

Even though they belong to a higher sphere, Rossini's methods of procedure are not, at first sight, all that different from Scribe's. After years of spasmodic expectation that had spurred Parisians into hopes, querelles, debates in the press and even ironical theatrical sketches, the composer was obliged to satisfy the demand for a French opera that would not simply be a recycling of a previous Italian work. Furthermore, having forcibly removed *Il viaggio a Reims* from the stage, convinced perhaps that it could not survive the festive celebrations for which it was specially composed (the coronation of King Charles X) and that the all-star cast of singers that it demanded would prove too expensive, Rossini was anxious to re-use at least some of its music. But any resemblance to Scribe ends here. What in Scribe may be seen as calculated showmanship and audacious self-satisfaction, in Rossini derives from more intimate and more contradictory impulses. And, in fact, the French Rossini of those years leading up to his great silence is contradictory indeed. Summoned to Paris at the height of his career and fame with a prominent job that would gradually grow ever more important until in 1826 he was invested with the title of «Compositeur du Roi et Inspecteur Général du Chant» (Composer to the King and Inspector-General of Singing), Rossini had turned out to be far from prolific - in comparison, obviously, with his preceding rate of work. As against his Italian output, three or four new operas a year, which to tell the truth had slowed down somewhat in his last years in his homeland, in Paris we have the two re-workings: *Maometto II*, which became *Le siège de Corinthe* (1826) and *Mosè in Egitto*, transformed into *Moïse et Pharaon* (1827) besides the above-mentioned *Viaggio a Reims*

(his last theatrical work in Italian). In these three works there was new music in quantities such that any composer might have been proud of, but not Rossini, famous for his fertility, facility, richness of invention and native genius, all themes repeatedly discussed by the Paris press when they complained about having to wait so long for new masterpieces from Rossini. However, as recent studies have demonstrated, Rossini had played around for ages with various different subjects, had undertaken engagements only to renege, had made promises and signed agreements without composing anything, or, at least, without completing many of the undertakings. In other words, his rapport with his artistic creativity was beginning to show signs of collapse, alternating however with occasional bursts of inspiration. In fact, long pauses would be followed by periods of frenetic productivity (not only *Le Comte Ory* but also *Il viaggio a Reims* had been composed in a short space of time and in this case too Rossini had transformed a small occasional piece into a vast and complex cantata containing almost three hours of music). In other words, we clearly see evidence of psychological disturbance and authentic forms of neurosis which, although his contemporaries knew nothing about them, modern research into his life and letters have demonstrated to have begun very early on. The fact remains that, on the spur of the moment, when the subject of *Guillaume Tell* had already been chosen, as we have seen, Rossini decided to retire to the banker Aguado's country house at Petit-Bourg where he liked to compose and where he had not succeeded in finishing the score of *La figlia dell'aria* - of highly noble descent (Calderon-Gozzi, with hints of *Metastasio*) - not to mention *Le vieux de la montagne* which he never set

**Adolphe Nourrit, primo interprete del
Comte Ory, ritratto da Léon Noel nel
1832 (Collezione Cavallari, Milano)**





Mademoiselle Mori, prima interprete dell'opera nel ruolo di Ragonde. Litografia attribuibile al Vigneron (Collezione Cavallari, Milano)

to music although the libretto had been written out in full, and here he managed to complete Le Comte Ory, a singular production and, to the superficial gaze, far from noble. A production which, considering the adaptation of the parts deriving from Il viaggio and the composition of the new numbers, must have been written with extraordinary rapidity. Of the twelve numbers which would constitute the definitive full score the following were taken from the earlier opera: the Introduction «Jou-vencelles, venez vite» (N. 1 in both full scores), the Cavatine de la Comtesse «En proie à la tristesse» (N. 4, derived from the aria of the Contessa di Folleville), the first act finale «Ciel! O terreur!» (N. 5, derived from the

Gran pezzo concertato), the Duo Comtesse-Comte «Ah, quel respect, Madame» (N. 7, derived from the duet between Corinna and the Cavalier) and Raimbaud's air «Dans ce lieu solitaire» (N. 9, derived from Don Profondo's aria), whilst for the vast Cavatine du Gouverneur «Veiller sans cesse» (N. 2) Rossini re-used the middle section and the cabaletta of the Aria di Milord from Il viaggio. The opening section of this aria and the remaining six numbers were all newly composed. These were the Duo Isolier-Comte «Une dame de haut parage» (N. 3), the Introduction to Act Two «Dans ce séjour calme et tranquille» (N. 6), the Chœur N. 8 «Ah! la bonne folie» and the three concluding numbers, the Chœur N. 10 «Buvons! buvons soudain», the Trio N. 11 «A la faveur de cette nuit obscure» and the Finale «Ecoutez ce chant de victoire» (N. 12). It is possible that Luigi Balocchi,

who on 28 February 1830 claimed monetary compensation relative *«au travail du Comte Ory»* and who had written the libretto for *Il viaggio*, had had a hand in the necessary metrical and linguistic adaptation. Furthermore it seems almost certain, as Azevedo claims in his biography of Rossini, that the great tenor Adolphe Nourrit, who would create the title role, also had a part in the drawing up of the libretto.³ All this must have taken place outside the workshops of Scribe and Co., which probably increased the librettist's wrath. And so the Parisians, who had long been awaiting the completely new opera that Rossini would write for the stage of the Opéra, did indeed get, as a surprise, a new work written in their language and for the Académie, but which was not, in fact, all new. The recycled part, however, just to confuse the issue a little further, did not derive from a preceding Italian opera, but from an Italian work composed in France and in homage to France! In other words, for something completely new and completely whole they would have to wait a little while longer for the eagerly awaited and gossipped about Tell. Despite all this *Le Comte Ory* would turn out to be something entirely eccentric in the catalogue of its author's works and, perhaps with no fear of exaggeration, in the entire history of the musical theatre.

3. *La nuit obscure...*

Rossini's habit of self-borrowing, upon which so much ink has been spilled, followed very precise aesthetic principles. A believer in the rationalist doctrines considering that music's place was not to describe *«the most minute and the most concrete details»* (a duty pertaining rather to poetry and painting), Rossini, who spoke at length about this concept in his famous conversation with Zanolini (1836), had always

respected what he himself defined as *«the moral atmosphere filling the place in which the characters in the drama act out the story»*. To put it in a nutshell, music expressed abstract affects (emotions), arising from the developments in the story. In this way a love song could figure either in a comic context or a serious one, just as certain arias of Bach's are as happily placed in sacred cantatas as in secular ones. It was the job of the framework to define the characters. A classic demonstration of this lies in the interchange between *Il viaggio a Reims* and *Le Comte Ory*. In both operas the Introductory scene shows us, in parallel, a festive and over-excited atmosphere: on the one hand the guests' departure is being planned, on the other the feudal vassals are preparing to celebrate the fake hermit. In the same way, the solo arias and the duets recycled in *Ory* have, when you come to look at them, the same atmosphere as those from which they derive, having been planned to express identical 'affects': sadness, joy, galanterie, worry. This is the reason, and certainly not for any question of their intrinsic worth, why some great ensembles were excluded from the self-borrowing and did not pass into *Le Comte Ory*: all those scenes especially connected with the idea of celebrating the royal occasion, and also *Corinna's* improvisations, these for their uniquely special quality. What changes is, rather, the effectiveness of the individual numbers transposed, on the one hand through their change in situation, on the other for the different lexical particulars, for the changes in tessitura, etc...

Whatever, in the *Viaggio*, smacks of joyous celebration, with a vein of irony directed at the majesty that is being celebrated and with a genial self-caricature (Rossini often seems here to be winking at his own 'Italian style', almost quoting himself in



Henri-Bernard Dabadie, primo interprete dell'opera nel ruolo di Raimbaud. Litografia di Vigneron (Collezione Cavallari, Milano)

inverted commas), in *Le Comte Ory* takes on a fascinating ambiguity. Everything is worked out in the libretto that Scribe refused to sign. On previously composed rhythmic patterns and set pieces situations had to be invented that were still the same ones of old, but immersed in a new atmosphere and with a completely new finale. And it is no coincidence that the most monumental block of new music comes right at the end of the opera to underline its tones and its contents.

If, in fact, the 1816 vaudeville already had a vaguely erotic tone, this characteristic would be stressed when the work was amplified for Rossini's setting. The Countess suffers from melancholia and consults

a well-known hermit living in the neighbourhood, who is none other than the Count, who has determined to make a conquest of the fair lady of the castle. And so the Count makes his first entrance already in disguise, just as he sings an aria that in the preceeding opera was entrusted to a female voice. A third factor is Ory's page, Isolier, who is also in love with the Countess, and goes himself to ask advice from the supposed hermit, that is, from his own master and his rival in love! In this way, right from the beginning the story tends to fold in upon itself and the roles undergo a multiplication of mirror images which is nothing more than a game of appearances. In the second act the Count, who has been unmasked by the tutor, tries all the same to get into the castle disguised as a lady pilgrim together with his companion knights. In the middle of the night he gets into the Countess's room, where Isolier is

also ensconced. In the dark, however, he will end up by squeezing the hand of his own page believing it to be the lady's. But this perilous scene is interrupted by the sounding of the trumpet announcing the return of the crusaders and the «nuit obscure» of game and mystery dissolves itself into a brief finale.

The main difference, substantial and immediately obvious, between *Le Comte Ory* and the Italian operas that went before it is one of kind. *Ory* is not an opera buffa, but rather simply a comic opera. By saying this we do not mean that in *L'Italiana, Il barbiere*, and *La Cenerentola* Rossini had contributed opere buffe in the sense given to the term by the old Neapolitan school. On the contrary, he had raised those old characters and plots to the category of universal comedy. None the less his Italian operas still retain some old characters derived from the popular tradition, characters strongly type-cast in a well-known mold. *Don Basilio*, *Don Magnifico* and *Mustafà* are buffo characters (even in their vocal characteristics) and their comic quality takes on symptoms of absolute arrogance. *Le Comte Ory*, on the other hand, offered Rossini completely new material. The plot does not include any grotesquely comic or ridiculous characters, for not even the tutor is that, but, if at all, it is the Count himself who enjoys some aspects of caricature (exactly the opposite of what happened in Italian opera buffa, in which the young lovers are the only 'serious' characters in the story). In Scribe's libretto it is rather the situations that tend towards the farcical, like the assault on the castle and the scene of the drinking song/prayer. Cynical pawns in a game, the main characters in this opera cannot be ridiculous or ingenuous participants like any old Italian tutor. Here the story is leading up to an ending that

would be the very opposite of a happy marriage. *Le Comte Ory* is, in other words, the story of an erotic adventure that is not successfully carried off, despite the clever tricks of the hero who resorts to a whole series of disguises and different ways of presenting himself: in all this he tries to avoid being recognized as the terrible Count *Ory*, who enjoys the reputation of being an irresistible seducer. And so, disguised as a hermit, as an enamoured galant, as a pilgrim nun, he finally manages to reach his longed-for haven, the threshold of the Countess's chamber. But instead of finding himself in her arms, those of his page-double open to receive him.

This therefore is a suggestive story, whose subtle eroticism is underlined in its language, too, now gallant, now decidedly coarse, but invariably French in taste and far from the 'solidly based' taste of Italian libretti, firmly anchored in classical metaphor. So if Italian comic opera was the type in which nothing should ever happen («questo matrimonio non s'ha da fare» - this marriage will not take place) and then, suddenly, everything happens right at the end, *Le Comte Ory* is the opera in which everything is planned to happen and then none of it is ever realized. On the threshold of the perfect adventure, the gallant seducer finds himself plunged into the total darkness of a labyrinth with no exit. With his page in his arms and in the middle of the trio «A la faveur de cette nuit obscure» the Count has to endure the condemnation of certain characters reminiscent of Dante who treat shadow «as if it were substance». So we have eroticism, then, which, as Roland Barthes claimed, is not Eros, but a metaphor and sublimation of Eros whose essential ingredients, apart from verbal allusion in its strict sense, are disguise and the concealment that reveals. These are all

fundamental elements in the construction of both the words and the music of *Le Comte Ory*.

4. ...et le silence

On the evening of the 20 August 1828 l'Académie Royale de Musique, commonly known as the Opéra, gave the first performance of *Le Comte Ory* with a cast including Rossini's favourite French singer, Laure Cinti-Damoreau (Comtesse), Adolphe Nourrit (Ory), Constance Jawureck (Isolier), Nicholas-Prosper Lévasseur (Le Gouverneur), and Henri-Bernard Dabadie (Raimbaud). The theatre was in itself a surprising choice, certainly only made possible thanks to Rossini's having conquered a position of monopoly for himself in Paris. At the Opéra, in fact, the usual works given were heroic stories of peoples and nations (like the already announced *Guillaume Tell*), or of a classical stamp and rigorously togaed. The story of *Comte Ory*, on the other hand, was of a kind considered more suitable to the Salle Feydeau where it would have been treated as an opéra-comique with both music and spoken dialogue. The plot could easily have been considered as one in the long line of light French pieces which would still continue to produce sparkling masterpieces, like Donizetti's *La fille du régiment*, and eventually develop into the operettas of Offenbach. And Rossini did not fail to glance at the traditions of this genre. And yet the opera was composed and destined for another theatre, the revered temple of serious music, where the new genre of grand-opéra was coming to the fore. In truth *Le Comte Ory*, with its musical scenario of polonaises, festive choruses, drinking songs and winning recitatives (a pre-constituted scenario), manages to deceive the eye and the ear even in its proportions. In fact, not only are the twelve numbers making up the

score conceived in the grand manner and of powerful architecture, but the orchestration, too, is of unusual proportions. Without giving up the light effect of certain passages, Rossini accentuates dark colourings, obtains from the brass section some timbric effects quite new for him, toys with modulations and transitions of blameless modernity. For this reason, and despite the explosion of mastery represented by the ensuing *Guillaume Tell*, from the formal point of view *Le Comte Ory* might be considered Rossini's most praiseworthy score, a true masterpiece of refinement and harmonic intuitions, a production of superlative craftiness, truly worthy, we can now say with hindsight, of the pen of a great man who has reached his last port of call. Modern enough to silence even enemies like Berlioz, ranged under the banner of 'Music of the future'.

But the high point of all the mirabilia is, as always, his vocal writing. In the first place it is the vocal registers that are most concerned in the work of recycling. In *Isolier* we have only a vague remembrance of the contralto of the old days, the male hero en travesti of Italian opera seria. The page has another function, and in his range and the type of coloratura that he sings, he belongs to the new type of mezzo-soprano. The Count is a tenor, but his florid vocal part and his charming manners have nothing of the heroic, but much of the feminine. This Count, who only mimes going to battle and gets into skirmishes with his page/double, from the musical point of view sometimes delights in flights into the high register, and other times takes his repose in the smoothed rhythms of march or festivity, but above all he plays with the words, the double meanings and the sounds of the French language. That Rossini had made wonderful use of the language

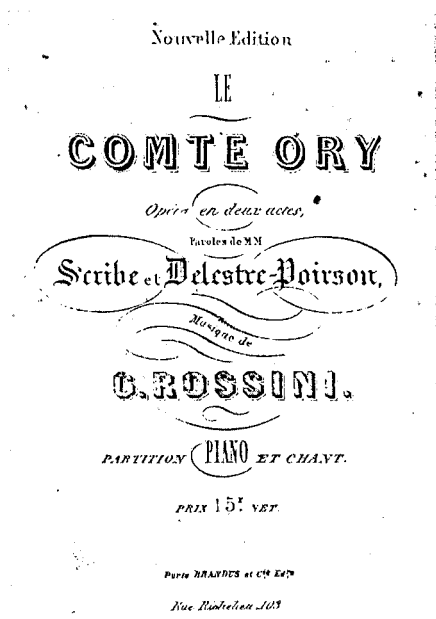
Le Comte Ory: frontespizio della prima edizione della partitura. Paris, Troupe-nas (Collezione Ragni, Napoli)

LE COMTE ORY
Opéra en deux actes
Représenté pour la 1^{re} fois
sur le Théâtre de l'Académie Royale de Musique
le 20. Janv. 1828.
Paroles de M.M. Scribe & Desestre-Poirson
Mus. de M. Scribe & Dalay.
Monsieur Alexandre Aguado
Chamblier de l'Ordre de Charles III
PARIS
G. ROSSINI.
Publication 1257
Fiches & Bibles 1257
Paris chez C. Tranchesi, Éditeur du Répertoire des Opéras Français
Rue de la Harpe N° 63
à l'entree de l'Opéra



was immediately apparent to the earliest reviewers. Another proof of this is offered by the subsequent history of the opera, which was not understood in Italy at least until the modern revivals conducted by Vittorio Gui.⁴ In fact, after the first Italian performances, the shock of a genre completely new to Italian audiences was aggravated by the problem of the language. Unsatisfied by the translations, Rossini himself fretted over the problem for a long time, before he was finally convinced that a satisfactory one would be impossible to obtain. The open sound of the Italian vowels did not help to obtain the mixed sounds of the tenor voice that Lanza Tomasi has happily termed «Eunuchoid».⁵ Paradoxically, Rossini had arrived at this linguistic result through his own self-borrowings. The Count's first Cavatina, in the Introduction, is a transposed version, as has already been described, of a piece written originally for a female voice, and in the cadenza the ascent into falsetto regions is marked. This type of writing also appears in the newly-composed pieces. It is therefore no wonder that Rossini should have refused to accept Scribe's verses *sic et simpliciter* (simply as they were). Quite the reverse; many are the changes, and the stubborn 'tailor' was forced to insist that the original text, even though he had not signed it, should be printed and distributed in the theatre exactly as he had left it, without the changes noted in the full score, which begin as early as the first lines of the Introduction. In the same way, and certainly more logically, the original version appears in the numerous printed editions of the poet's works. In reality the two men could scarcely have got on well together. Once he had accepted the plot, Rossini had gone on along his own path, far beyond the product of solid craftsmanship that, we must ac-

knowledge, the prolific author of the text had produced. We can see this clearly in the uniquely happy relationship between words and music found in the musical setting of the opera. The way in which a phrase frequently melts away, continually dissolving, refusing to adhere to Italian phrasing, even in the ornaments, allies itself in a unique manner, certainly never repeated, not even in the forthcoming *Tell*, to the peculiarities of French and, in particular, reinvents the very vocal style demanded of the singers. *Le Gouverneur*, for example, who is after all the nearest in his vocal style to the old manner, in his great three-part aria with a polonaise in the middle, in the first section ranges through two octaves, touching alternately the highest and the lowest notes, with a tessitura demanding considerable use of falsetto. The cabaletta, on the other hand, is very light and almost honeyed (adapted from *Il viaggio*, as we have seen). How different, also, is the Count's vocal style from that of the Heldentenor, from that stentorean style that was about to invade the theatres, and from the "shouting" that was about to become all the rage, with the "warrior's helmet" style of singing that in a few years' time Rossini would scold the young Verdi for having encouraged! Faced with this threatened uproar, Rossini delicately withdrew "on the tips of his falsetto toes". And he signed himself off with the final trio from *Ory*, the one that Berlioz, with the clairvoyance permitted to enemies not greatly endowed with talent, judged, not perhaps incorrectly, Rossini's supreme achievement from among his entire works. Like other high spots in Rossini's art, this too was a scene taking place in darkness. Just when he is about to achieve his longed-for conquest, the Count launches into a pallid melody to the words «A la faveur de cette nuit obscure». The en-



Le Comte Ory: frontespizio di una successiva edizione francese dello spartito per canto e pianoforte (Collezione Ragni, Napoli)

suing passage for three voices, after a long modulating bridge section, reaffirms the contrasting, but yet identical sentiments of «amour», «crainte», «espérance» (love, fear and hope), and whilst the Countess expresses her fears, Isolier takes her place on the couch to protect her. However, this piece of stage business reveals the concealed erotic feeling between the two of them. And vocally, too, the exchange becomes that of the shadows. And so nothing in this opera occurs purely by chance, even less so the fact that the trio dissolves into an aphoristic finale, short and only apparently not consequential, like the one in *Semiramide*, or, in a different way, in *Otello*. In truth, what could one say and what could one do after that trio and after that fatal recognition of three identities destined never to be united? All that could be done was to return to the status quo existing before the story,

before the opera, before the singing. The trio, that supreme moment, had exposed the wound: there reality had become transient, the goal uncertain, the object of desire ungraspable, and, when at last grasped, different. By so doing the plot was denied, that healthy plot with a happy ending of the old opera buffa which, truth to tell, Rossini had found uncongenial even in *Il Turco in Italia* or in *La Cenerentola*. But if you deny the opera's plot you deny the opera. Prophetically, like a Fellini ante litteram, Rossini seems to be saying that a work of art is impossible and that if it is possible, it can only consist of the knowledge that to write and realize it is impossible. A dangerous equation which had by now become an obsession of his. Long before Freud theorized that *Don Juan* was impotent and Barthes spoke of eroticism as a delaying tactic, for Rossini the action was realized when it did not come to pass, the game became all in all to itself, eroticism was the same thing as impotence.

Not a comedy, and not a completed work in the sense that one usually gives to a work that means to convey absolute certainties, *Le Comte Ory* is, therefore, rather the work of a musician who has arrived at the highest point of his capacity to write music, but who has lost confidence in his ability to write for the theatre, because he has lost his confidence in the theatre as an epiphany of the real or of the realizable, in a world that can in some way or another be represented. The secret of Rossini's subsequent silence, on which so much ink has been spilled in fruitless conjecture, is already sketched on the manuscript paper of this disconcerting *trompe-d'oeil*. The Count's impotence is perhaps the composer's, he too lost in the labyrinth. Only eleven more months of career were left to the Napoleon of music! But as he would do later with the visitors he

received in his salon in the Chaussée d'Antin, Rossini made his farewell with a subtle play on words, at the bottom of which the knowing eye and ear could detect a terrible truth. A truth that, though only a few of his contemporaries caught the merest glimpse of it, would spread its shadow over the twentieth century. Turning prophet, the most intelligent musician of the nineteenth century

opted for silence and just for a moment let the shadows speak again. These shadows, in a trio suspended between reality and dreams, wrote on the manuscript paper the last key words: la nuit et le silence.

Bruno Cagli

Translation by Michael Aspinall

¹ These documents and those that follow are taken from G. Rossini, *Lettere e Documenti*, edited by B. Cagli and S. Ragni, Vol. III, Fondazione Rossini, Pesaro, 2000.

² On the 20th February 1827 Rossini had lost his mother, Anna Guidarini, the member of his family to whom he wrote most frequently. Rossini at once invited his father to come to Paris. Giuseppe set off at the beginning of April and remained in Paris until May of the following year. This explains why there are no letters for a whole year. His next letter to his father would, in fact, be dated 28 May 1828. In it Rossini wrote: «Today I am in Paris for a few hours, and I am leaving for Petit Bourg», that is for the country house of the banker Aguado where he wrote parts of both *Le Comte Ory* and *Tell*. He does not say anything, however, about the opera he was about to produce, just as he says nothing about its success in his next letter, which, after a gap of some months, he would write on the 15th October and in which he offers practically identical information: «I write in a hurry because I am leaving for the country again [...] I am about to complete the Grand Opera Guillaume Tell...». Between these two letters there took place the completion, the mounting and the first performance of *Le Comte Ory*, but Rossini never mentions it to his father, echoing the reserve of many official documents on the subject. (See *Lettere e Documenti*, III, p. 352, note 4).

³ Nourrit also collaborated on the libretto of *Guillaume Tell*.

⁴ In fact Gui, who was the first to go back to the original language and to the uncut score,

was able to do so at Edinburgh (1954) and at the Glyndebourne Festival (1955 and 1957). In Italy he always had to use the Italian version, except for the radio recording made at Turin in 1959. The Glyndebourne edition was published on records with a few cuts that Gui was able to restore in Turin. For his performances in French he always used the Troupenas full score that was in his own collection. This score, with autograph annotations by the great conductor, pioneer of the Rossini renaissance, today belongs to the Rossini Foundation.

⁵ Problems with the original language and with the story, too naughty and suggestive for Italian audiences, would condemn *Le Comte Ory* to a long period of lack of understanding in Italy. Radiciotti already gives an analysis of the scant success enjoyed by the opera on this side of the Alps (Vol. II, pp. 93-96). It must be said that even after Vittorio Gui's revivals (see the preceding note) in many Italian theatres they went on for years presenting this masterpiece with cuts and such grossness as to reduce it to a miserable farce.

Ory ou un esprit de finesse

Il primo accenno documentario relativo alla gestazione del *Comte Ory* si trova in un rapporto d'ispezione del Dipartimento delle Belle Arti relativo all'Académie Royale de Musique e reca la data del 30 giugno 1828. L'anonimo estensore del documento sembra non far buon viso alla nuova creatura rossiniana, sottrattasi, a quanto pare, alla consueta routine normativa della burocrazia istituzionale: lamenta che nessun passo ufficiale era ancora stato fatto per la lettura e l'approvazione del libretto da parte del comitato a ciò designato, e quindi d'ignorare «come sia stato trattato un soggetto tanto scabroso»; tanto più che, dopo lo scandalo suscitato dalla recente *Sonnambule ou L'arrivée d'un nouveau seigneur* (il balletto di Scribe e Aumer con musica di Hérold, ove la protagonista appariva scalza e in camicia da notte) non era il caso di «allestire all'Académie Royale de Musique una seconda opera che toccasse tanto da vicino l'indecenza, come sembra avvenire nel libretto del *Comte Ory*». L'8 agosto, dodici giorni avanti la "prima", il basso Luigi Goffredo Zuccoli informava da Parigi il marchese Bartolomeo Capranica di Roma che «il Maestro Rossini, epicureo di natura, è compatibile sulla sua negligenza a conservare un esteso carteggio in questo momento che è sottoposto alla fatica di comporre due opere una delle quali buffa che andrà in scena fra quindici [sic] giorni col titolo del Conte Orry [sic] e nella quale ha

imborraggiato molti pezzi del suo Viaggio a Rheims [sic] ma che ciò non ostante promette un esito sicuro, e l'altra che andrà più tardi e affatto nuova, il Guglielmo Tell. Circa la prima», séguita lo Zuccoli, «siccome è un'avventura successa in un Monastero sarà assai difficile il darla in Italia [...]».

Nel dialetto meneghino, familiare allo Zuccoli, il verbo "imborraggiare" designa le operazioni che precedono la cottura delle cotolette alla milanese, prima immerse in chiara e tuorlo d'uovo sbattuti, indi voltate e rivoltate nel pangrattato. Precisazione lessicale di gusto rossiniano affatto, e non solo per la sua valenza gastronomica. Ma in qual modo le note tratte dal *Viaggio a Reims* ricompaiano rinsaporite nell'*Ory*, si dirà più avanti: non prima di avere fatto una qualche considerazione sul *saltus* psicologico e creativo che per Rossini dovette comportare il ritorno alla musa Talia, da una decina d'anni negletta dopo *Cenerentola*; ritorno che non lo riconduceva al porto franco di un genere, quello dell'opera buffa, ove Gioachino aveva colto le primizie e i frutti maturi del suo genio, ma lo gettava, giunto quasi al termine della sua navigazione teatrale, su una spiaggia sconosciuta. Che non era più quella della commedia italiana, di recente e sia pure trasversalmente rivisitata nella cantata scenica per Carlo X; e neppure quella del nuovo *opéra comique* di Boieldieu, Auber, Hérold, Adam e compagni, più che mai ri-



Ritratto di Eugène Scribe, autore del libretto de *Le Comte Ory*. Litografia Lemer cier (Collezione Cavallari, Milano)

fiorentino negli anni della Restaurazione, e sempre nell'immutata tipologia strutturale delle origini (comportante, in primo luogo, la presenza dei dialoghi parlati), volentieri frequentata dal Donizetti parigino, e che alla lunga andrà a parare nell'incendio di *Carmen*.

La *qualitas* squisitamente francese, da sempre e a buon diritto riconosciuta a *Le Comte Ory*, va quindi dirrottata fuori della usuale sistematica musicologica, su percorsi drammaturgici di una singolarità che non ha precedenti. L'intento e la consapevolezza di chiudere con la commedia inventando qualcosa all'insegna

dell'unicità, si denotano a partire dalla decisione di assegnare, per questo prodotto atipico, una sede atipica quale poteva essere l'Opéra: teatro in cui Rossini aveva carta bianca, ma anche sola sede di primo rango in cui si potesse rappresentare qualcosa che non fosse né *tragédie lyrique* né *opéra comique* e neppure melodramma italiano. E' peraltro difficile pensare a una scelta di drammaturgia musicale, quale fu quella da cui scaturirà l'ultimo sorriso rossiniano, non condizionata da un precedente determinante. Con *Il viaggio a Reims* Rossini sapeva di avere creato uno splendido nonsenso, una sorta di scrigno stracolmo gettato ai piedi di un sovrano effimero per la gioia di una festa teatrale d'altri tempi: in

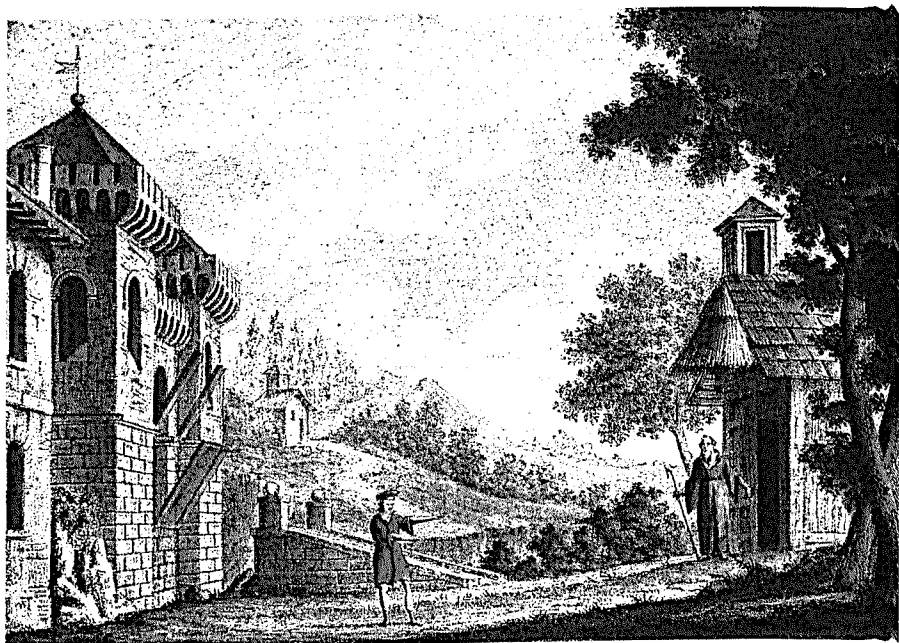
effetti, dopo quattro rappresentazioni avvenute al Théâtre Italien entro il 1825, egli sottrarrà la partitura all'ingordigia del mondo teatrale vietandone ulteriori riprese, anche se almeno un paio di queste avvennero fuori del suo controllo. Sapeva altresì, Rossini, di avere inventato, per quella non-storia di un viaggio mancato, della musica in nessun modo riciclabile secondo i moduli di un'opera buffa delle sue, un mondo e un'esperienza personale che in ogni caso egli non poteva non considerare irreversibilmente conclusi. Occorreva allora "imborraggiare" quelle pagine in un'altra non-storia, in un altro viaggio mancato, per conferirgli nuova e definitiva credibilità teatrale. Ciò che Rossini realizzò con la collaborazione della "Maison Scribe & C." la quale (come apprendiamo per minuto dal saggio di Bruno Cagli), da un precedente *vaudeville* in un atto, *Le Comte Ory - anecdote du XI siècle*, tratto a sua volta da un antico *conte* piccardo, ricaverà i due atti del nuovo libretto, definito *opéra tout court*.

Non fu di tutto riposo la collaborazione tra il supercilioso gran mestiere del melodramma francese, uso a confezionare le sue *pièces bien faites* sulla scorta di un ricettario indefettibile, e un Rossini al culmine della grandezza di artista e di uomo di potere, per di più con delle idee molto chiare in testa. Sta il fatto che le vicende cui andrà incontro il *poème* dell'*Ory* sono tra le più tormentate della librettistica rossiniana, e non soltanto per la necessità di adattare i nuovi versi francesi alla prosodia di numeri musicali preesistenti, concepiti per un testo italiano. Sembra ovvio che di tale esigenza Scribe e Delestre-Poirson non poterono, in linea di massima, non tener conto fin dalla prima stesura del libretto: basti il raffronto tra i fluviali settenari di Don Profondo nel *Viaggio a Reims* («Medaglie incom-

parabili», scena 15 bis) e i corrispettivi dell'aria di Raimbaud nell'*Ory* («Dans ce lieu solitaire» II, 5), che nella partitura a stampa di Troupe-nas del 1828 vediamo però interrotti, ogni due strofe, da interventi del coro in funzione di pertichino. Lo stesso si dica per il duetto Corinna-Cavalier Belfiore («Nel suo divin semblante», scena 15) che diverrà il duo Comtesse-Ory («Ah, quel respect, madame», II, 3) peraltro mordezzato, in partitura, dalle interpunzioni («L'ardeur?»; «Vertu!») degli ironici "a parte" dei due personaggi.

Questo ed altro ci riporta al problema degli autoimprestiti o riciclaggi rossiniani, non certo singolare nella storia dell'opera (si pensi solo all'uso sistematico che ne fecero, tacendo d'altri, Haendel, Gluck, Bellini). Problema che affonda le radici nelle pieghe più riposte dei rapporti che intercorrono tra musica, parola intonata, funzionalità drammatica, dinamica teatrale, "tinta" verdiana e quant'altro conferisca credibilità al melodramma; materia che, per la sua estrema, elusiva complessità esige attenzioni impossibili in questa sede. Tuttavia, scorrendo a volo radente i materiali trasfusi dal *Viaggio* all'*Ory*, ci sia concesso di osservare come in tale operazione Rossini abbia agito mirando almeno a due livelli di rigenerazione drammaturgica. Il primo gli permise di omologare abbastanza agevolmente le due introduzioni a una situazione teatrale di evidente, convenzionale analogia: si trattava infatti, in entrambi i casi, di preparativi in vista di un evento festoso e stimolante quale poteva essere, nella cantata, la partenza degli ospiti del "Giglio d'Oro" per Reims; nell'opera, l'allegro affaccendarsi dei villici intorno al finto eremita.

Anche il riutilizzo, nel finale all'atto primo di *Ory*, del Gran pezzo concertato a 14 voci «A tal colpo inaspet-

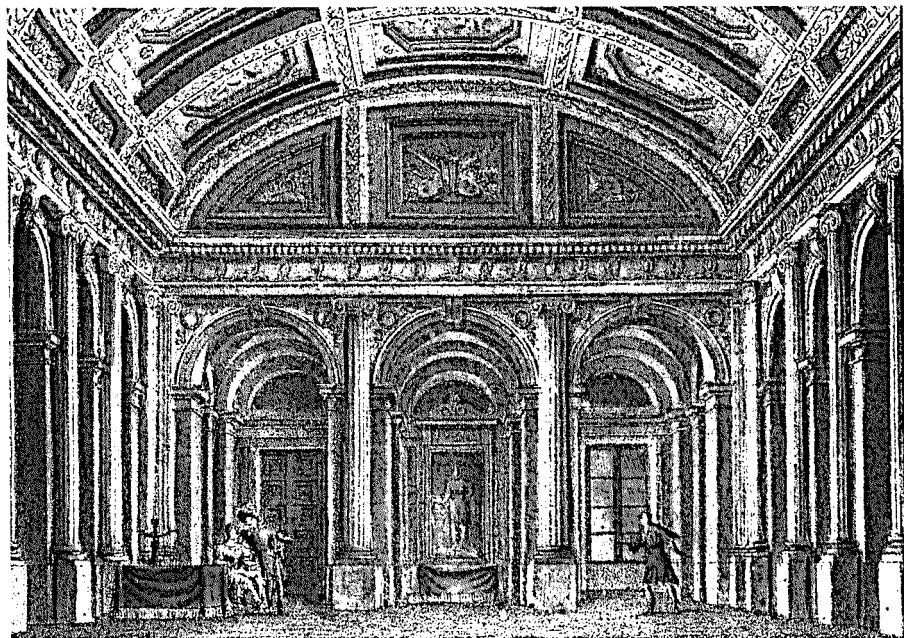


Le Comte Ory: bozzetti di Alessandro Sanquirico per una rappresentazione dell'opera al Teatro alla Canobbiana di Milano nel 1830. Litografia colorata Ricordi

tato» del *Viaggio* (scena 18) non dovette comportare altri problemi da quelli, squisitamente tecnici, di una ridistribuzione delle parti vocali in essere: tipica scena melodrammatica di sgomento collettivo, per giunta "imborraggiata" in entrambi i recipienti con una buona dose di quell'autoironico estraniamento che si rivelerà come l'intimo ed autentico elemento unificante, l'anima dimidiata delle due partiture. Lo stesso si può dire per la più sopra menzionata tiritera di Don Profondo, una cicalata buffa del genere "da catalogo" o "da racconto", filiazione estrema e iperbolizzata di «Sia qualunque delle figlie» cantata da Don Magnifico all'inizio del second'atto di *Cenerentola*. La sua struttura a circuito chiuso, basata sull'iterazione immutata di una figura orchestrale sopra lo slittamento di armo-

nie regolarmente cangianti ogni otto battute mentre il canto s'irrigidisce in un profluvio di sillabato; quel che di meccanico e stralunato che scaturisce dall'immota esagitazione a freddo di questa pagina, tanto distante dall'ebbrezza dionisiaca che un tempo incendiava analoghi *Schwünge* rossiniani, trova nella goliardica bravata di Raimbaud attraverso i sotterranei del castello di Formoutiers la sua destinazione ottimale.

Altrove, quando si tratti di delineare non più situazioni sceniche in qualche modo convenzionali, ma caratteri e stati d'animo specifici e di sfuggente definizione, l'opera di adattamento si fa straordinariamente duttile, tramutandosi in autentica rigenerazione attraverso un gioco sapiente di suggestioni e recuperi analogici che ci rivelano, ancora una volta, il grande uomo di teatro nella pienezza della sua arte e nella perfezione delle scelte che essa comporta. Esempiare di un tal lavoro è il citato duetto «Ah, quel respect, madame»: che Rossini inte-



se e pretese dai suoi librettisti così concepito, dietro l'impulso di una situazione drammatica, qual era quella del suo omologo del *Viaggio*, già di per sé intrisa di un'ambiguità mozartiana, tutta equivoci, allusioni e cose dette a metà (pensiamo al duetto Susanna-Conte «Crudel! Perché finora» nel *Figaro*, III, 2). Malcelata «sotto il velo / de' sacri carmi» ed espressa in un gioco verbale a rimbalzo obliquo, la passione del Cavaliere per la «celebre improvvisatrice romana» poteva ben trasfondersi, mediante lievi, sapienti ritocchi di cui s'è detto sopra, in quella di un seduttore virtuale che in monastico travestimento lancia criptici messaggi erotici all'oggetto delle sue brame inappagate. L'operazione sortirà un esito splendido oltre ogni aspettativa, e altrettanto si dica per altre pagine, quali la sezione centrale e la cabaletta dell'aria del Gouverneur «Veiller sans cesse» (I, 4) o l'aria della Comtesse «En proie à la tristesse» (I, 8), del pari provenienti dalla cantata scenica, e che nella nuova opera si fanno carico del com-

pito cruciale di presentare al pubblico i rispettivi personaggi, disimpegnandolo come meglio non si potrebbe.

Tutto ciò non sarà senza prezzo. Pre-correndo il Verdi della piena maturità, Rossini non si periterà, con la consulenza linguistica di Adolphe Nourrit, protagonista designato, di apportare al libretto originario cambiamenti tali da entrare in rotta di collisione con Scribe; il quale, non precorrendo Piave, rifiutò di fare apparire il proprio nome sul frontespizio del dramma, ancorché questo venisse pubblicato la sera della "prima" nella versione d'origine (quasi la stessa che ventinove anni dopo comparirà nel *Théâtre de Eugène Scribe de l'Académie Française*, IV, Opéras, Paris, Michel Levy Frères, pagg. 39-72). Il testo effettivamente musicato figurerà ovviamente nella già ricordata partitura a stampa Troupenas. Dal raffronto tra le due versioni risulta (come sembra ovvio) che le divergenze s'infittiscono in misura dell'incidenza degli autoimprestiti: la quale, nel primo atto, è



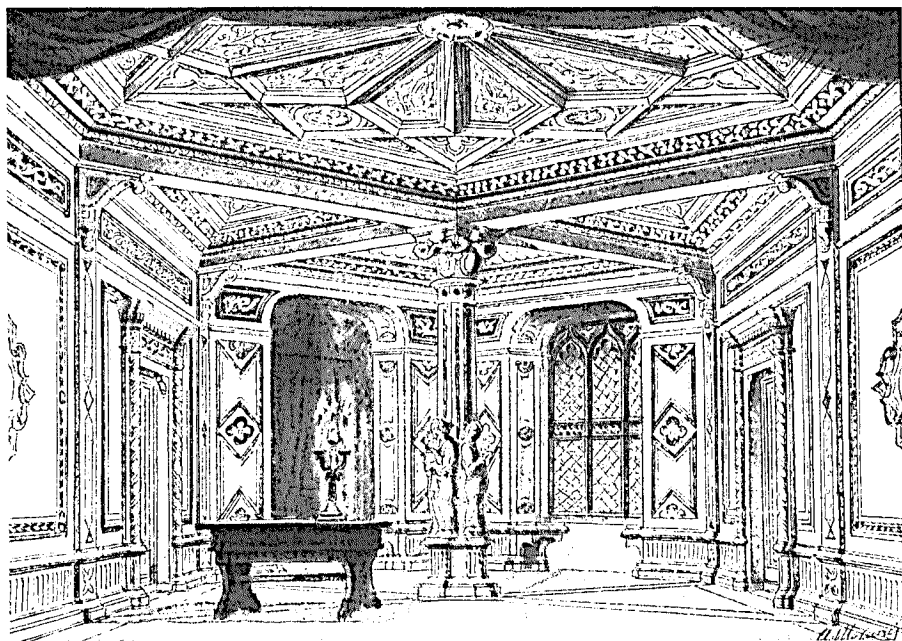
Le Comte Ory: bozzetti di Antonio Mosconi per una rappresentazione dell'opera al Real Teatro di Malta nel 1869/70. Disegno a matita, penna e acquerello

di quattro numeri su cinque, nel secondo di due su sette.

Per le ragioni già dette ed altre che seguiranno, fuori discussione è l'unità di stile uscita da un lavoro di osmosi non meno che mirabile, che non sempre sortirà risultati altrettanto felici anche in grandissimi come Bellini o Verdi. Ne risulterà un arco drammatico di concisione e compattezza uniche fors'anche in tutto il teatro rossiniano. Strategicamente collocati nel corso dei due atti, due numeri di capitale importanza si distinguono tra quelli nuovamente composti: contrapposte chiavi di volta non meno strutturali che significanti sotto il profilo dei valori drammaturgici, e insieme forti segnali stilistici, necessari per coordinare le ricche energie teatrali convogliate nella partitura, investirle di una luce omogenea, indirizzarle ad un unico fine. E' facile ipotiz-

zare che, senza di essi *Le Comte Ory* sarebbe risultato uno stupefacente automa privo della testa e del cuore. Intuendo l'insidia nascosta nella vertiginosa perfezione artigianale del suo prodotto, Rossini-Coppelius lo dotò dei due organi che compiranno il miracolo di trasformarlo in creatura vivente. E lo fece attingendo un linguaggio balzato fuori novissimo dalla sua mente, come tant'anni addietro le *Sonate a quattro* del Conventello, *La cambiale di matrimonio* del San Moisè, *Tancredi* della Fenice.

Un linguaggio fatto per dar del filo da torcere ai Contini (posto che ve ne siano) della musicologia, tanto i suoi moduli appaiono diversificati da quelli stessi, già di tanto rinnovati rispetto alla trascorsa alta stagione delle opere buffe, del recentissimo e così ben riciclato *Viaggio a Reims*. Un inaudito *esprit de finesse* informa, invero, ogni fibra di quel duo Isolier-Ory «Une dame de haut parage» (I, 7), di quel trio Comtesse-Isolier-Ory «A la faveur de cette nuit obscure» (II, 10): percorsi en-



trambi dallo stesso lieve battito di terzine, quasi palpitare di cuori giovanili stretti da ansia amorosa, ombreggiati da armonie inclini a voluttuosi cromatismi, allentati in una fluida discorsività pronta a trasalire ad ogni sollecitazione del testo; ma anche intrisi entrambi, e sia pure in diversa misura, di una delicata sensualità, di una grazia dai contorni purissimi, della melanconia profonda che si accompagna all'ironia di chi rappresenta il gioco, rinunciando a parteciparvi per una sorta di precocemente senile disincanto. Lo studioso dalla coscienza tranquilla che volesse attribuire tutto ciò all'influenza esercitata su Rossini dalla tradizione dell'*opéra comique*, scambierebbe l'apparenza con la sostanza delle cose prendendo un professorale granchio pari a quanti pretendono assimilare l'*Idomeneo* mozartiano alla coeva *tragédie lyrique*. In realtà queste pagine, insieme con le altre composte *ex novo* e di non minore anche se non altrettanto abbagliante novità stilistica, scavalcando il *Tell* e la *Stabat Mater*, van-

no a parare nei *Péchés de vieillesse*, quest'*ultima Thule* dello stile rossiniano, non ancora minutamente investigata in tutti i suoi anfratti. Ci basti, *currenti calamo*, ravvisare qui nel *Toast pour le nouvel an* o nel *Chœur de chasseurs démocrates* un'eco casalinga e minuscola dei maliziosi cori orgiastici delle finte pellegrine; nello *Spécimen de l'Ancien Régime*, quella dell'ovattato fluire delle terzine nel trio della finta seduzione; in non poche *mélodies* per canto e piano, la vocalità prosciugata e già cameristica della Comtesse e di Ragonde nell'introduzione seconda. «Non fui un gambaro!!!», scriverà a Tito Ricordi Gioachino - forse con una punta di legittimo orgoglio disvelato da quei tre punti esclamativi, certo con viva consapevolezza - il 21 aprile 1868, sette mesi prima di fare la conoscenza personale del Dedicatario della *Petite Messe Solennelle*. Sembra chiaro allora come la conclamata palingenesi creativa del *Tell* non debba ritenersi assoluta, a ben considerare quella scaturita fin dalla fatale occasio-

nalità di un'anacronistica festa teatrale di corte e in seguito confermata nella novella medievale del libertino mancato: dove la commedia rossiniana sembra insensibilmente sfumare nell'infinita vanità dell'inconcluso e dell'evasivo; dove il distacco del compositore dal proprio oggetto raggiunge il suo momento supremo. Radicale novità di comunicazione espressiva che D'Amico intenderà da par suo: «Sorprende che a creare il tono specifico dell'opera i brani provenienti dal *Viaggio a Reims* contribuiscano senza provocare la minima discrepanza: a non essere informati della loro origine, nessuno li immaginerebbe nati per altra occasione. [...] Quanto poi a questo nuovo tono in genere, Rossini lo raggiunge non già mutando il suo linguaggio, ossia i moduli della sua invenzione ritmica, tematica, timbrica, ma frazionandone gli elementi per ricomporli in forme complesse: a ben guardare, le più sottilmente complesse ch'egli avesse mai concepito. Difficile trovare, in tutta l'opera sua, qualcosa di formalmente così variegato come la goliardica scena bacchica delle false pellegrine, al second'atto. E più in generale: nessun pezzo si accontenta dei moduli formali consueti alle opere buffe di Rossini: che sono sì accolti come base, ma poi arricchiti di cento svolte imprevedute. E sempre in uno spirito volubile, leggero, capace di alludere a più di quanto non dica».

Tale tendenza al frazionamento e ricomposizione di un lessico nato per le vaste campiture dominate da fondanti unità ritmiche sottoposte ad un processo d'iterazione intensiva, smorza o raffredda alquanto, riducendoli quasi a meccanici, allusivi gesti di ombre cinesi, quei vortici di ardente vitalismo fatto di tripudii ritmici e sonori ove, per citare ancora D'Amico, «è la stessa musica a gioire di se stessa»: una cifra creativa inconfondibilmente rossiniana

per la quale è ormai di prammatica evocare Dioniso. Di essa, talora, come nel finale primo o in qualche stacco di cabaletta, sussistono le parvenze, non la sostanza sostituita da un minuzioso, particolaristico cesello: si direbbe, quasi la caricatura a freddo degli entusiasmi di un tempo, che più non ritornano. In definitiva, un nuovo modo di concepire la realtà teatrale, quello che affiora dalle pagine di questa *finis comoediae* rossiniana, il più elusivo e il meno accetto e compreso tra i capolavori del Nostro. Un teatro fondato non più sulla realtà inventata ma sul labile gioco, non sulla condizione emotiva ma sull'estraneamento, ove l'espressione suona sempre indiretta e mediata da un'intelligenza tagliente come una lama che dalle grandi passioni e certezze del secolo ha già preso le distanze. Questo spiega anche l'interesse e la fortuna odierni sortiti all'*Ory*: un successo che condivide con *Così fan tutte*, un altro capolavoro postumo, e che ha un suono armonico tutto suo, quello peculiare a un teatro in musica non del passato, ma del nostro tempo.

Giovanni Carli Ballola

Ory ou un esprit de finesse

The earliest extant documentary reference to the gestation of Le Comte Ory is to be found in the report of an inspection carried out by the Fine Arts department pertaining to the Académie Royale de Musique and is dated 30 June 1828. The anonymous compiler of the document does not seem to view with any favour the new Rossinian creation, which, it seems, had been exempted from the usual legal routine of institutional bureaucracy: he complains that no official steps have yet been taken to submit the libretto to be read and approved by the committee formed for that purpose, and so cannot imagine «how so indecent a story can have been set»; this was so much the worse because, after the scandal caused by the recent La Sonnambule ou L'arrivée d'un nouveau seigneur (Scribe and Aumer's new ballet to music by Hérold, in which the heroine appears barefoot and in her nightdress) it was scarcely the thing to «put on at the Académie Royale de Musique another work that comes so near to being indecent, as seems to be the case with the libretto of Le Comte Ory». On the 8th August, twelve days before the first performance, the bass Luigi Goffredo Zuccoli writes from Paris to tell the Marchese Bartolomeo Capranica in Rome that «Maestro Rossini, by nature epicurean, is only true to his own lazy nature in neglecting his correspondence at the moment, for he has undertaken the effort of composing two operas, a comic one which

will be staged in two weeks' time [sic] (literally: fifteen days' time) called Conte Orry [sic] and in which he has re-hashed many pieces out of his Viaggio a Rheims [sic] but which nevertheless promises to be a big hit, and another completely new opera to be performed later, Guglielmo Tell. So far as the former is concerned», Zuccoli goes on, «since it is about adventures in a monastery it would be difficult to perform it in Italy [...]». In Milanese dialect, which was familiar to Zuccoli, the verb «imborsaggiare» (to re-hash) is used for the various stages of preparation before the cooking of a cotoletta alla milanese (a breaded veal escalope), which is dipped first into beaten egg and then into breadcrumbs. This lexicological precision is entirely Rossinian in spirit, and not only in its gastronomical aspect. But I shall reserve until later my observations on the manner in which notes borrowed from Il viaggio a Reims reappear newly spiced in Le Comte Ory, not before having considered the psychological and creative saltus that, for Rossini, this return to the wooing of Thalia, Muse of Comedy, must have represented, after having neglected her in the ten years following La Cenerentola; a return that, far from leading him back into the safe haven of opera buffa, where Gioachino had gathered the first fruits and the ripe fruits of his genius, flung him onto an unknown shore just when he had almost reached the end of his theatrical jour-

Le Comte Ory: pagine autografe (Biblioteca del Museo de l'Opéra, Parigi)

A page of handwritten musical notation for the opera *Le Comte Ory*. The score is written on multiple staves, with various musical notations including notes, rests, and dynamic markings. The handwriting is in ink on aged paper. A small circular stamp is visible near the bottom center of the page. The text "A. 490 suppl. Rii" is written at the bottom right.

A page of handwritten musical notation for the opera *Le Comte Ory*. The score is written on multiple staves, with various musical notations including notes, rests, and dynamic markings. The handwriting is in ink on aged paper. The text "A. 490 suppl. Rii" is written at the bottom right.

ney. This was no longer the familiar landscape of Italian comedy, which he had recently revisited once more (however obliquely) in his scenic cantata for Charles X; neither was it the new opéra comique of Boïeldieu, Auber, Hérold, Adam and company, more lively than ever in the Restoration period, and always rigidly encased in the unchanging structural type-casting of its origins (in the first place, this meaning the presence of spoken dialogue), which Donizetti happily toyed with in his Paris days, and which would, in the end, lead up to the explosion of Carmen.

The exquisitely French *qualitas* that has always rightly been recognised in *Le Comte Ory* must therefore be considered as something outside the usual catalogues of musicology, something that from the dramaturgical point of view is of unprecedented singularity. The authors' intention to deliberately diverge from well-known comic types and invent something unique is already made quite apparent by their decision to have this atypical production staged in an atypical theatre, the Opéra: Rossini had *carte blanche* in this theatre, but it also represented the only leading institution in which a work could be staged that corresponded neither to the *tragédie lyrique* nor to the opéra comique, but was not an Italian opera either.

Furthermore it is difficult to think of any choice of a particular form of musical drama, such as the choice that caused Rossini's last musical smile to break forth, that was not conditioned by some determining precedent. Rossini knew very well that in *Il viaggio a Reims* he had created splendid nonsense, a kind of jewel box filled to bursting, thrown at the feet of an ephemeral sovereign for the pleasure of composing a theatrical festivity like those of the olden days: effectively, after four performances given at the Théâtre Italien

before the end of 1825, he would wrest the score from the greed of the opera world, forbidding further performances, even though two such took place outside his sphere of influence. Besides, Rossini was well aware that, for this non-story of a journey that never happens, he had invented music of a kind that could never be recycled along the lines of one of his own old comic operas, a world and a personal experience that in any case he could not but consider as gone for ever. It would therefore be necessary to "re-hash" those musical numbers in another non-story, another journey that never took place, to bring them back to theatrical life definitively and credibly. This is what Rossini managed to do in his collaboration with "Maison Scribe & C.", who, as we learn in detail from Bruno Cagli's essay, took an earlier vaudeville in one act, *Le Comte Ory - anecdote du XI siècle*, which in its turn derived from an ancient picaresque tale, and turned it into a new libretto in two acts which they simply defined an opéra.

It was not roses all the way, this collaboration between the supercilious master confectioner of French opera, accustomed to cobbling together his "well-made pieces" according to an unfailling set of recipes, and a Rossini at the highest point of his greatness both in artistry and in political power, and who, furthermore, knew exactly what he wanted. The fact is that the various evolutions and emendations suffered by the *poème* of *Le Comte Ory* would be among the most tortured in the history of Rossini's librettos, and not only because of the need to adapt the new French words to the prosody of already existing musical numbers composed to an Italian text. On the whole it seems obvious that Scribe and Delestre-Poirson could not help but bear this need in mind right from their first sketch of the libretto: just

one example would suffice, a comparison between Don Profondo's endless babblings in *septenarii* in *Il viaggio a Reims* («*Medaglie incompabili*», Scene 15 bis) and their equivalent in Raimbaud's aria in *Comte Ory* («*Dans ce lieu solitaire*», II, 5), which however, in the *Troupenass* printed full score of 1828, we find punctuated, after each pair of stanzas, by choral interventions in support of the soloist. The same can be said for the duet between Corinna and the Cavalier Belfiore («*Nel suo divin sembiante*», Scene 15) which would become the duet for the Comtesse and Ory («*Ah, quel respect, madame*», II, 3) rendered more biting, in the full score, by the ironic asides of the two characters, who exclaim «*Lardeur?*»; «*Vertu!*» and so on.

This and other features bring us back to the problem of Rossini's self-borrowings or re-cyclings, by no means unique in operatic history (just think of the systematic use of these techniques made by Haendel, Gluck and Bellini, to name only three). It is a problem deeply rooted in the most secret folds of the relationship between music, the declaimed word, dramatic functionality, theatrical dynamics, "Verdian colour" and whatever else imbues opera with credibility; material that, because of its extreme and elusive complexity requires an attention that cannot be given to it in these pages. However, skimming through the material transferred from *Il viaggio* to *Comte Ory*, may we be allowed to observe how, in this operation, Rossini was aiming at at least two different levels of dramaturgical regeneration. The first of these allowed him reasonably easily to make the new opening scene conform to the earlier one by adapting it to a similarly conventional setting: in fact, in both cases, we are dealing with the preparations for a forthcoming joy-

ously exciting event such as might be, in the cantata, the departure of the customers at the "Giglio d'Oro" for Reims; in the opera, the villagers' busying themselves around the supposed hermit.

Even the re-use, in the first-act finale of *Comte Ory*, of the great ensemble for 14 voices «*A tal colpo inaspettato*» from *Il viaggio* (Scene 18) would not have involved problems other than the strictly technical ones of a re-distribution of the vocal parts: a typical operatic situation of collective dismay, furthermore "re-hashed" in both dishes with a good pinch of the auto-ironical estrangement that will increasingly come to be recognized as the intimate and authentic unifying element, the spirit common to both scores. The same can be said for the above-mentioned effusion of Don Profondo, a comic chatter of the "catalogue" or "story-telling" type, the ultimately hyperbolic descendant of «*Sia qualunque delle figlie*» sung by Don Magnifico at the beginning of the second act of *La Cenerentola*. Its "closed circuit" structure, based on the unchanging reiteration of an orchestral figure over the shifting sands of harmonies that change regularly every eight bars whilst the vocal line is frozen into a rapid outpouring of patter; the coldly calculated motionless hysteria of this number, so far away from the Dionysian ecstasy that had once inflamed similar Rossinian *Schwünge*, creates effects both of mechanical movement and unbridled folly that find their ideal collocation in Raimbaud's goliardic boasting through the castle cellars of Formoutiers.

Elsewhere, when it is not a matter of depicting more or less conventional stage situations, but rather specific characters and states of mind elusively hard to pin down, the adapter's work becomes extraordinarily ductile, turning into a true regeneration by means of a cunning use of

TEATRO COMUNALE
FIORENZE

IL CONTE ORY

di
G. ROSSINI

PERSONAGGI	INTERPRETI
Il Conte Ory	Nicola MONTE
L'Ago del Conte Ory	Mario FIORE
Isidoro	Giulietta SMOGNAVA
Hoberto	Renate CATTELLI
Un Cavaliere	Angelo MERCURIALI
La Contessa Adèle	Susi BARABAS
Diagnola	Adamo PINI
Alce	Juliana CARDINO
L'usciere	Laura LONDI

Castelli - Vico - Vassallo del Fondo - Dime della Cantina - Cantalini
Gardini - Fagni - Stalder - Araldi

Orchestra e Coro del Maggio Musicale Fiorentino

Maestro concertatore e direttore

VITTORIO GUI

Maestro direttore del Coro

ANDREA MOROSINI

Primo di

ORAZIO COSTA

Primo e Secondo di

MARIA DE MATTEIS

Primo violoncello

NIVES POLI

Primo violoncello

PIERO CALIFORNIA

Primo violoncello

CARLO WATTHIN

Primo violoncello

L'usciere

Maestro concertatore

Maestro direttore

Maestro direttore

Maestro direttore

Maestro direttore

Maestro direttore

Maestro direttore

Maestro direttore

Maestro direttore

Maestro direttore

Maestro direttore

Maestro direttore

Maestro direttore

Maestro direttore

Maestro direttore

Maestro direttore

Maestro direttore

Maestro direttore

Maestro direttore

Maestro direttore

Maestro direttore

Maestro direttore

Maestro direttore

Maestro direttore

Maestro direttore

Maestro direttore

Maestro direttore

Maestro direttore

Maestro direttore

Maestro direttore

Maestro direttore

Maestro direttore

Maestro direttore

Maestro direttore

Maestro direttore

Maestro direttore

Maestro direttore

Maestro direttore

Maestro direttore

Maestro direttore

Maestro direttore

Maestro direttore

Maestro direttore

Maestro direttore

Maestro direttore

Maestro direttore

Maestro direttore

Maestro direttore

Maestro direttore

Maestro direttore

Maestro direttore

Maestro direttore

Maestro direttore

Maestro direttore

Maestro direttore

Maestro direttore

Maestro direttore

Maestro direttore

Maestro direttore

Maestro direttore

Maestro direttore

Maestro direttore

Maestro direttore

Maestro direttore

Maestro direttore

Maestro direttore

Maestro direttore

Maestro direttore

Maestro direttore

Maestro direttore

Maestro direttore

Maestro direttore

Maestro direttore

Maestro direttore

Maestro direttore

Maestro direttore

Maestro direttore

Maestro direttore

Maestro direttore

Maestro direttore

Maestro direttore

Maestro direttore

Maestro direttore

Maestro direttore

Maestro direttore

Maestro direttore

Maestro direttore

Maestro direttore

Maestro direttore

Maestro direttore

Maestro direttore

Maestro direttore

Maestro direttore

Maestro direttore

XV MAGGIO MUSICALE FIORENTINO
1952

Programma di sala della prima ripresa in epoca moderna del *Comte Ory*, ad opera di Vittorio Gui, nel XV Maggio Musicale Fiorentino, 1952 (Collezione Cavallari, Milano)

suggestions and analogical recovery that once again reveal the great man of the theatre in the plenitude of his powers and at the height of his capacity for making the right choices. A perfect example of his intense activity is the above mentioned duet «Ah, quel respect, madame»: Rossini imagined it and ordered his librettists to write it this way, inspired by a particular dramatic situation corresponding to a similar one in the Viaggio, already in itself permeated with a Mozartian ambiguity, all misunderstandings, allusions and things left half said (let us remember the duet between Susanna and the Count, «Crudel! Perché finora» in Act III Scene 2 of Figaro). Not very well concealed «beneath the veil / of pious poetry» («sotto il velo / de' sacri carmi») and expressed in a verbal play of oblique retorts, the Cavaliere's passion for the «famous im-

provvisatrice from Rome» could easily be transformed, by means of slight, clever retouching of the kind described above, into the passion of a virtual seducer who, dressed as a monk, launches cryptic erotic signals at the object of his unsatisfied desires. The operation would succeed beyond all expectations, and the same might be said for some of the other numbers, such as the middle section and the cabaletta of the Gouverneur's aria «Veiller sans cesse» (I, 4) or that of the Comtesse «En proie à la tristesse» (I, 8), both of which derive from the scenic cantata, and which in the new opera must also fulfil the crucial function of introducing the respective characters to the audience, which they do in a way that could scarcely be bettered. There will be a price to pay for this: Anticipating the mature Verdi, Rossini will not hesitate to enlist the linguistic help of Adolphe Nourrit, for whom the leading role was intended, in making such changes in the original text as would lead to a head-on clash with Scribe, who, not at all anticipating Piave, refused to

allow his name to appear on the frontispiece of the libretto, even though when this was distributed on the evening of the first performance the original version was printed (almost the same version that would be included, twenty-nine years later, in the *Théâtre de Eugène Scribe de l'Académie Française, IV, Opéras, Paris, Michel Levy Frères, pp. 39-72*). The text as it was finally set to music is to be found, obviously, in the *Troupenas* printed full score mentioned above. As should be obvious, a comparison between the two versions makes it clear that the differences increase in number in step with the increase in the amount of self-borrowing: in the first act this amounts to four numbers out of five, and in the second act two out of seven.

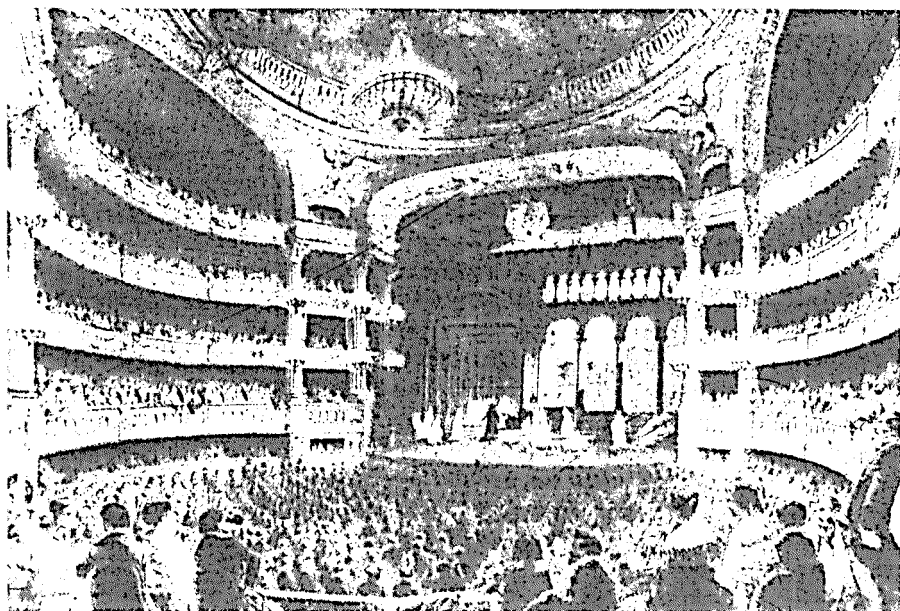
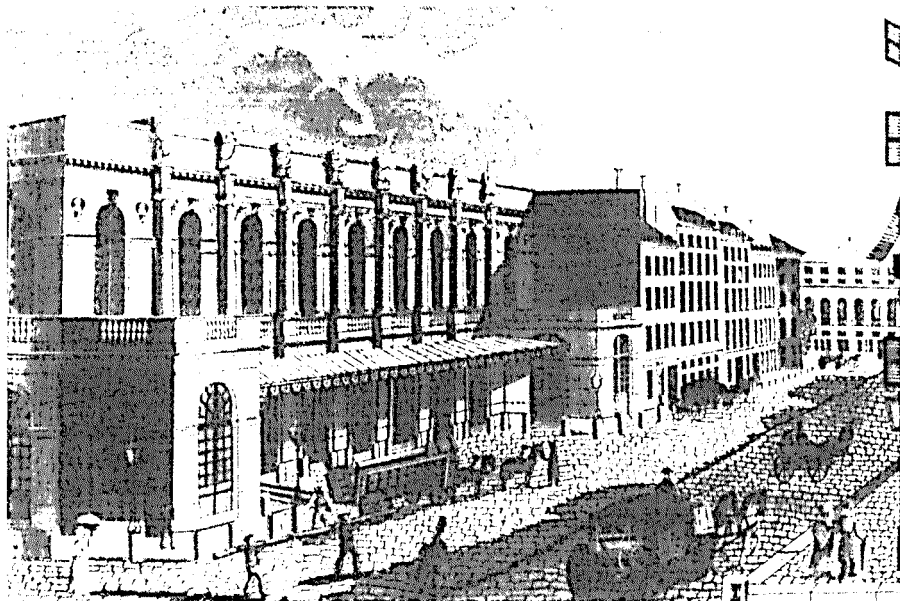
For the reasons outlined above and for others that follow below, there is no doubt about the stylistic unity emerging from a labour of osmosis that is nothing less than admirable, and even such undisputedly great ones as Bellini or Verdi would not always achieve equally happy results in this particular task. The result will be a dramatic parabola of a concision and compactness that is perhaps unique to this among all of Rossini's operatic works. Amongst the newly composed numbers, two of capital importance are strategically placed during the course of the two acts: contrasting keystones no less structural than meaningful as regards dramaturgical values, and both of them constituting strong stylistic signals, necessary to co-ordinate the rich theatrical energies conveyed by the score, to invest them with a homogeneous light, to lead them on to one unique aim. It is easy to hypothesize that, without them, *Le Comte Ory* would have been nothing but an amazing automaton endowed with neither head nor heart. Guessing the fatal flaw lurking be-

low the dazzlingly flawless workmanship of his product, Rossini-Coppélius endowed it with two organs that achieved the miracle of transforming it into a living being. And he did this by dipping into a new musical language springing from his creative mind, as so many years before had gushed forth the string quartets for the *Conventello*, the *La cambiale di matrimonio* for the *San Moisè*, and *Tancredi* for *La Fenice*.

A musical language seemingly made to give a lot of trouble to the *Continis* of musicology (if there be any such), so different are its forms from those of the very recently composed and now expertly recycled *Viaggio a Reims*, which in itself represented a complete renovation in its forms of musical language when compared with the comic operas of Rossini's brilliant youthful period. A truly original *esprit de finesse* animates every fibre of that duet for Isolier and Ory, «*Une dame de haut parage*» (I, 7) and that trio for the *Comtesse*, Isolier and Ory, «*A la faveur de cette nuit obscure*» (II, 10): the same light throbbing of triplets runs through both, almost suggesting the beating of young hearts gripped by the anxieties of love, shaded by harmonies inclining to voluptuous chromaticism, lingering in a fluid loquacity ready to be startled into life whenever the text spurs it on; moreover both are permeated, though to a different degree, with a refined sensuality, with a grace of the purest outline, with a profound melancholy mingled with the ironic outlook of he who stages the game, at the same time renouncing any idea of taking part in it, influenced by the disenchantment of a man old before his time.

If any researcher with a clear conscience were to attribute all this to the influence exerted on Rossini by the traditions of the *opéra comique*,

Veduta esterna ed interna dell'Académie Royale de Musique in cui ebbe luogo la prima rappresentazione dell'opera (Collezione Cavallari, Milano)



he would be confusing appearances with the stark facts of the case, making the same kind of professorial blunder as those who claim that Mozart's Idomeneo may be compared with the contemporary tragédie lyrique. The truth is that these numbers, together with the others that Rossini composed anew, which are of equally relevant though of less dazzling novelty in style, jump over Tell and the Stabat Mater, and are to be considered rather as analogous to the Péchés de vieillesse, that ultima Thule, that last outpost of Rossinian style, many ravines of which have still not been minutely explored. For the time being, currenti calamo, we might just note, in the Toast pour le nouvel an or in the Chœur de chasseurs démocrates a domestic and minuscule echo of the suggestive orgiastic choruses of the pretended pilgrims; in the Spécimen de l'Ancien Régime, an echo of the softened flow of the triplets in the trio of the pretended seduction; in quite a few of the mélodies for voice and piano an echo of the restrained and already salon-like vocalization of the Comtesse and Ragonde in the introduction to Act Two. «Non fui un gambaro!!!» (I did not go backwards), Gioachino would write later to Tito Ricordi - perhaps with a point of legitimate pride peeking through those three exclamation marks, certainly well aware of what he was saying - on the 21 April 1868, seven months before he finally met the Dedicatee of his Petite Messe Solennelle. It seems clear, then, that the often mentioned creative metempsychosis of Tell should not be considered absolute, when we come to examine more closely the soul originating in the fatally temporary nature of an anachronistic festive theatrical performance at Court and subsequently passing into the medieval tale of the thwarted libertine: where Rossinian comedy seems to insensibly merge

into the infinite vanity of the unachieved and the evasive; where the composer's detachment from his own object reaches its supreme moment. D'Amico would understand in his own way this radical novelty in expressive communication: «It is surprising that the numbers originating from Il viaggio a Reims should contribute to the creating of the specific tone of the opera without the least suggestion of a discrepancy: if one did not know where they came from, one would never suspect that they had been written for quite another occasion. [...] Generally speaking, Rossini does not arrive at this new tone by changing his language, that is the forms of his rhythmic, thematic or timbric invention, but rather by splitting up the elements of these and putting them together again in complex formats: further examination reveals them to be the most subtly complex that he had ever given birth to. In all his works it would be hard to find anything so varied in form as the naughty scene of carousal of the pretended pilgrims in the second act. And furthermore, in general, no number limits itself to repeating the figures and formulas commonly found in Rossini's comic operas: these may be found, it is true, as a foundation, but then they are enriched by a hundred unexpected twists. And all this always in a light-hearted, changeable spirit capable of alluding to much that is left unsaid».

Such a tendency towards the splitting up and recomposing of a lexicon born to deal with vast landscapes dominated by basic rhythmic units subjected to a process of intensive re-iteration rather tends to dim or cool off - almost reducing them to the mechanical, allusive gestures of Chinese shadow-puppets - those vortices of ardent vitality made up of jubilant outbursts of sound and rhythm in which, to quote D'Amico

again, «music herself rejoices in herself»: this is a creative plan, undeniably Rossinian, which it has become pragmatic to describe as Dionysian. Some aspects of it can be glimpsed from time to time - in the first-act finale or the attack of some cabaletta - the substance has been replaced by a detailed and specialized carving of infinite particulars: one might say, almost a deliberate caricature of the enthusiasms of yesteryear, gone never to return. When all is said and done, what transpires from the pages of this *finis comoediae* of Rossini's, the most elusive and least appreciated of the great man's works, is a new way of conceiving theatrical reality. A theatricality no longer based on reality of invention but on ephemeral pleasantries, not on emotional

complicity but on estrangement, in which all expression sounds indirect and conveyed through the medium of an intelligence as sharp as a blade that has already distanced itself from the great passions and certainties of its century. This also explains why Ory has been found so interesting and enjoyed such success in modern times, a success that it shares with *Così fan tutte*, another posthumously recognized masterpiece, which has a harmonic sound all of its own, peculiar to the musical stage of our own times rather than to that of the past.

Giovanni Carli Ballola

Translation by *Michael Aspinall*

Figurino di Constance Jawureck in costume di Isolier. Litografia di Engelmann su disegno di Fauconnier (Collezione Cavallari, Milano)



Soggetto

Atto primo

Sullo sfondo del castello di Formoutiers, nella Touraine, Raimbaud, gentiluomo ed amico del conte Ory, travestito da inserviente di un eremita che risiede nel vicino romitaggio, esorta la giovane contadina Alice ed altri villici che l'accompagnano ad accogliere il passaggio del santone, di cui vanta le capacità taumaturgiche e profetiche, con offerte e doni.

L'eremita altri non è che il conte Ory, inveterato libertino, che cerca con questo stratagemma di poter avvicinare la contessa di Formoutiers, chiusa nel castello con le dame del suo seguito in casta attesa, mentre il conte suo fratello e gli altri cavalieri sono in Palestina per la crociata.

Ragonde, custode del castello, sopraggiunge per concordare un incontro tra l'eremita e la contessa, che soffre di malinconia e desidera chiedere consiglio al venerato saggio. Questi accetta ben volentieri di accogliere da solo, nella sua umile dimora, la dama.

Ory si ritira nel romitaggio, seguito da giovani fanciulle, e Ragonde torna al castello.

Entrano Isolier, paggio d'Ory, e il precettore del Conte. Isolier è segretamente innamorato della contessa di Formoutiers sua cugina, ed ha condotto il precettore di Ory sotto le mura del maniero, abbandonando nei pressi la scorta, proprio per tentare di rivederla.

Il precettore del conte, inviato dal duca, padre di Ory, in cerca del fi-

glio che sospetta fuggito di casa per una delle solite avventure amorose, riflette sulle condizioni difficili e pericolose del suo mestiere.

Vedendo le giovani contadine che escono dal romitaggio del sant'uomo, il precettore si chiede se il conte Ory non sia nei paraggi. La notizia poi che l'eremita è giunto in quei luoghi esattamente il giorno in cui Ory è scomparso da casa, rafforza i suoi sospetti. Chiede quindi ad Alice dove potrà vedere l'eremita, ed ella lo informa che tra breve egli sarà lì per incontrare la contessa. La notizia fa palpitare Isolier, mentre il precettore va a rintracciare la scorta per potersi fermare e verificare i suoi dubbi.

Isolier si reca dall'eremita che riconosce con stupore il proprio paggio, motivando ciò con le sue doti di preveggenza. Sorpreso, Isolier gli offre del denaro perché lo aiuti nell'intento di distogliere la contessa di Formoutiers dal voto di castità. Nell'incontro imminente, l'eremita dovrà convincerla che le sue sofferenze avranno fine solo se ella cederà all'amore di Isolier.

Ory capisce così di avere un rivale nel proprio paggio, il quale intende entrare nel castello, dove è interdetto l'ingresso agli uomini, fingendosi una pellegrina.

Giunge la contessa, stupita di incontrare in quel luogo Isolier, e prega l'eremita di aiutarla a ritrovare la pace perduta. Incitato da Isolier, egli la invita ad abbandonarsi all'amore e la scioglie dal voto di castità. Men-

tre si avvia con la dama verso il castello, non tralascia, però, bisbigliando, di metterla in guardia dal furbo Isolier, paggio del temibile conte Ory. La contessa, che per un momento ha esultato, credendo di poter finalmente cedere al trasporto amoroso che prova per Isolier, invita l'eremita a seguirla, ringraziandolo di averla preservata da un terribile errore. Sulla soglia del castello, Ory, gioendo in cuor suo per la piega che ha preso la situazione, fa un gesto di intesa al gabbato Isolier; ma l'arrivo del precettore e dei cavalieri sventa il piano di Ory, che con grande disappunto viene smascherato fra lo stupore dei presenti.

Il precettore consegna quindi ad Ory una lettera del padre che lo invita a tornare al più presto per preparare i festeggiamenti in onore dei valorosi crociati, il cui arrivo è annunciato per l'indomani. Le dame, felici di poter riabbracciare i loro mariti, salutano il conte augurandogli sarcasticamente miglior fortuna per il futuro. Ma Ory non si dà per vinto e medita una "dolce vendetta" da attuare nella giornata che ancora gli rimane. Dal canto suo, Isolier si propone di scoprire e sventare i progetti del rivale.

Atto secondo

La scena si apre sul salotto gotico, adiacente alla camera da letto della contessa, dove sono riunite, intente a lavori muliebri, la contessa, Ragonde, e le altre dame.

La contessa e Ragonde riflettono sullo scampato pericolo, rallegrandosi di essere al sicuro dal perfido Ory, ben protette dalle mura del castello. Scoppia un temporale e la contessa commiserà la sorte dei pellegrini che non possono ripararsi dall'infuriare della burrasca. Si ode in quel momento, proveniente da sotto il verone, un coro di voci che chiedono ospitalità. Ragonde, uscita per vedere da chi mai provenga

la richiesta d'aiuto, scopre con orrore che si tratta di pellegrine perseguitate dall'infame Ory. La contessa concede generosamente di ospitarle per la notte. Informatasi sul loro numero e sul loro aspetto, le viene risposto che sono quattordici, sui quaranta anni e bruttissime. Una di esse chiede di poter ringraziare l'ospite e si avvanza verso la contessa che ordina di essere lasciata sola con la pellegrina.

Sotto il suo travestimento, Ory mantiene un contegno timido e riservato, ma le ambigue parole di gratitudine sconcertano la dama, fatta segno di avances un po' eccessive. La falsa pellegrina cerca infatti di baciare con trasporto la mano della contessa, che però attribuisce l'eccitazione della donna allo scampato pericolo. Arrivano infine le altre pellegrine e la contessa ordina che siano rifocillate con latte e frutta. Rimasti soli, Ory e i suoi compagni si abbandonano alla gioia dell'avventura: anche il precettore ne è rimasto coinvolto ed apprende dal conte che lo stratagemma del travestimento gli è stato suggerito proprio dal suo rivale Isolier. Nel frattempo Raimbaud, per ravvivare il frugale pasto, ha fatto incetta di bottiglie di vino nelle cantine del castello. Ory e i cavalieri prorompono in elogi canori ai piaceri del vino e dell'amore, che si trasformano in sussurrate preghiere ogni volta che Ragonde, insospettita dallo strano comportamento delle pellegrine, sopraggiunge per controllare la situazione. Da ultimo compare la contessa, che facendo consegnare dei candelieri accesi alle ospiti e ammirando il loro raccoglimento in preghiera, dà ordine a tutti di ritirarsi per la notte. Mentre nella sua camera la contessa si appresta a coricarsi, si ode una scampanellata: è Isolier, che ha ricevuto l'incarico dal duca di informare tutte le dame del castello che a mezzanotte i loro sposi, già vicini

a Formoutiers, verranno a trovare le mogli in segreto. E avvertire le spose con un po' di anticipo è certo una misura di prudenza che può risparmiare qualche sgradita sorpresa. Ragonde gioisce a tale annuncio, dicendo di voler informare della buona nuova anche le sventurate ospiti. Ma Isolier, sentendo che si tratta di un gruppo di pellegrine, esclama stupefatto che è proprio il conte Ory e i suoi compagni che esse hanno ospitato al castello.

Prese dal panico, tutte le dame fuggono, mentre la contessa, sentendo dei rumori, comprende che il conte sta sopraggiungendo. Isolier allora soffia sulla candela e, avvolto nel velo lasciato cadere dalla contessa, si adagia sul canapè facendo cenno alla dama di avvicinarsi. Col favore delle tenebre, Ory avanza nella stanza in preda ad una grande eccitazione. Si avvicina al canapè e la contessa, trepidante, gli rivolge la parola. Ory le prende la mano, non sapendo che in realtà è quella del

suo paggio. Isolier, divertito, esorta la contessa a lasciar perseverare Ory nell'errore. Questi dichiara la sua passione alla dama, ma nella confusione generale, finisce per abbracciare il giovinetto. Ma ecco che uno squillo di trombe annuncia l'arrivo dei cavalieri e le dame irrompono nella stanza con candelieri accesi. Ory scopre l'inganno del paggio, che lo consiglia a trattenere la collera, temendo invece quella del duca, che è arrivato al castello con i crociati.

I ribaldi cavalieri, sempre a caccia di donne, sono dunque prigionieri delle dame. Il conte si dichiara vinto e chiede quale sia il prezzo del riscatto dei suoi compagni. La contessa li invita a dileguarsi per non provocare le ire dei loro uomini. Provvederà Isolier a guidare i cavalieri fuori del castello attraverso un passaggio segreto. La schiera dei crociati, preceduti dal conte di Formoutiers, entra infine festante tra le acclamazioni delle fedeli spose.

Figurino di Laure Cinti-Damoreau nel costume della Comtesse. Incisione di Choubard su disegno di Bonhomme (Collezione Ragni, Napoli)



Grand Roy de Musique. M^{me} CINTI-DAMOREAU. Rôle de la Comtesse.

*Puis qu'il faut la quere aux femmes,
Puis veuils donc mes prisonniers...*

Story

Act One

Against the background of the Chateau de Formoutiers, in the Touraine, Raimbaud, a gentleman and friend of Count Ory, has disguised himself as the servant of a hermit who has come to live in the hermitage nearby, and begs the country girl Alice and other rustics who have come with her to offer money and gifts to the hermit, whose powers of healing and prophecy he extols.

This hermit is none other than Count Ory himself, an inveterate libertine, who has disguised himself in this way in the hopes of approaching the Countess of Formoutiers, who has locked herself up in her chateau with her ladies in chaste expectation of the return of the Count, her brother, and the other knights from the crusades in Palestine.

Ragonde, the castle housekeeper, comes on to arrange a consultation with the hermit for the Countess, who is suffering from melancholia and wishes to ask the venerable sage's advice. The hermit eagerly accepts an appointment alone with the lady in his humble dwelling.

Ory now retires into his hermitage, followed by several young girls, and Ragonde goes back to the castle.

Now Isolier, Ory's page, comes in accompanied by the Count's tutor. Isolier is secretly in love with the Countess of Formoutiers, his cousin, and he has led Ory's tutor beneath the walls of the manor, leaving their escort nearby, in the hopes of seeing her again.

The Count's tutor, who has been sent by the Duke, Ory's father, in search of his son whom he suspects has run away from home in the pursuit of one of his endless amorous adventures, reflects on the delicate and dangerous nature of his employment.

Observing the young country girls pouring out of the holy man's hermitage, the tutor asks himself if Count Ory is not perhaps in the neighbourhood. His suspicions are confirmed when he hears that the hermit arrived in those parts on the very day that Ory disappeared from home. Therefore he asks Alice where the hermit is to be found, and she informs him that before long he will come along to meet the Countess. This news leaves Isolier trembling with emotion, while the tutor goes off to find his entourage to organize a stopover and perhaps prove that his suspicions were all too correct.

Isolier visits the hermit, who is stupefied to recognize his own page, come to take advantage of his supposed gift for reading the future. Surprized, Isolier offers him money to help him persuade the Countess of Formoutiers to renounce her vows of chastity. In their forthcoming interview, the hermit must persuade her that her sufferings will end only if she yields to the embraces of Isolier.

In this way Ory comes to realize that he has a rival in his own page, who intends to get into the chateau, where no men are allowed, dressed as a female pilgrim.

When the Countess now comes on she is amazed to discover Isolier on the spot. She begs the hermit to help her recover her lost peace of mind. Urged on by Isolier, the supposed hermit prescribes that she give herself up completely to love and he dispenses her from her vows of chastity. Whilst he accompanies the lady to her chateau, however, he whispers to her that she must be on her guard against the wily Isolier, page to the fearsome Count Ory. The Countess, who for a moment had been exulting in the idea that at last she might be allowed to yield to her amorous feelings for Isolier, invites the hermit to be her guest, thanking him for having preserved her from such a fatal mistake. At the threshold of the chateau Ory, secretly delighted at the way things are going, mocks the tricked Isolier with a furtive gesture; however, all his plans are thwarted by the arrival of his tutor and his knights, who infuriate him by revealing his true identity to the amazed bystanders.

Now the tutor gives Ory a letter from his father inviting him to return home as soon as possible to help prepare the celebrations for the return of the brave crusaders on the following day. The ladies, delighted at the idea of embracing their husbands once more, bid the Count farewell, maliciously wishing him better luck next time. Ory, however, does not give up hope, and starts to plan a "sweet revenge" to be put into action during the one remaining day. For his part, Isolier decides to discover and unmask his rival's plot.

Act Two

The curtain rises on a gothic hall, adjacent to the Countess's bedroom, where the Countess herself, Ragonde and the other ladies are gathered, intent upon ladylike occupations. The Countess and Ragonde consider the danger they have escaped, happy

in the idea that the strong castle walls protect them from the treacherous Ory. A storm bursts and the Countess sympathizes with the lady pilgrims who have no place to shelter from the rage of the elements. Just then, from beneath her windows, a chorus of voices imploring shelter is heard. Ragonde, who goes out to see who it is asking their hospitality, discovers to her horror that it is a group of lady pilgrims who are being chased by the infamous Count Ory. The Countess generously offers to shelter them for the night. When she asks how many they are and what they look like, she is told that they are fourteen in number, all about forty years old and hideously ugly. One of them asks to be allowed to thank her hostess and approaches the Countess, who asks to be left alone with the pilgrim.

Beneath his disguise Ory preserves a timid and respectful behaviour, but his ambiguous words of thanks disconcert the lady, who finds some of her guest's expressions rather forward. The supposed pilgrim, in fact, tries to enthusiastically kiss the Countess's hand, but the lady attributes her guest's excitement to her narrow escape from danger. At last the other pilgrims come in and the Countess gives orders for refreshments of milk and fruit to be served. When Ory and his companions are left to themselves they rejoice in the excitement of their adventure: the tutor himself has got mixed up in it and the Count tells him that it was none other than his rival Isolier who suggested their dressing up as pious ladies. Meanwhile Raimbaud, to enliven their frugal meal, has captured some bottles of wine from the chateau cellars. Ory and his knights burst into song in praise of the joys of wine and love, songs that turn into muttered prayers every time that Ragonde, who has become suspicious of the strange behaviour of the sup-

posed pilgrims, looks in to check what they are doing. At the end the Countess comes in, gives lighted candles to her guests and, after admiring their pious praying, gives the order for everyone to retire for the night.

In her room, while she is preparing to retire for the night, the Countess hears a bell ring: it is Isolier, who has been ordered by the Duke to tell all the ladies in the chateau that at midnight their husbands, who are already in the neighbourhood of Formoutiers, will come to visit their wives in secret. To be sure, this warning of their wives a little in advance is a tactful measure that might well avoid some unwelcome surprises. Ragonde is overjoyed at the message, saying that she wants to tell the good news to their distressed guests, but Isolier, on hearing that these are a little band of lady pilgrims, exclaims, stupefied, that it is none other than Count Ory and his companions that the ladies have invited into their chateau.

All the ladies rush off in panic, whilst the Countess, hearing noises, realizes that the Count is about to come in. So Isolier blows the candle out and, draping the veil that the Countess has dropped around himself, lies down on the couch and waves to the Countess to come and stand nearby. Taking advantage of the cover of darkness, Ory tiptoes into the room in a state of great excite-

ment. He draws near to the couch and the Countess tremblingly answers him. Ory takes her hand, little knowing that it is really the hand of his page. Isolier, highly amused, urges the Countess to let Ory continue in his little mistake. Ory declares his love to the lady, but in the general confusion he finds himself embracing his own page. Now, however, trumpet blasts announce the arrival of the knights, and the ladies burst into the chamber carrying lighted candlesticks. Ory discovers his mistake, but his page advises him to restrain his wrath and rather be careful not to arouse that of the Duke, who has arrived with the crusaders at the chateau.

The libertine knights, always running after women, have now been captured by the ladies. Count Ory admits that he has lost, and asks what price will be set upon the freedom of his men. The Countess suggests that they discreetly retire or they might arouse the anger of the newly-returned husbands. Isolier will undertake the duty of guiding the knights out of the chateau through a secret passage. Finally the crusaders, led by the Count of Formoutiers, enter joyfully to be greeted enthusiastically by their faithful wives.

Translation by **Michael Aspinall**

Figurino di giovane castellano. Disegno
a penna e acquerello colorato di anoni-
mo



CONTE ORI

Argument

Acte premier

La scène représente en toile de fond le château de Formoutiers, en Touraine. Raimbaud, gentilhomme et ami du Comte Ory, travesti en serviteur d'un ermite séjournant dans l'ermitage voisin, exhorte la jeune paysanne Alice et d'autres villageois qui l'accompagnent à célébrer par des offrandes et des dons la venue de l'ascète, dont il vante les capacités thaumaturgiques et prophétiques.

L'ermite n'est autre que le comte Ory, libertin invétéré, qui cherche par ce stratagème à approcher la comtesse de Formoutiers, enfermée dans son château avec les dames de sa suite dans une chaste attente, tandis que le comte son frère et les autres chevaliers sont en croisade en Palestine. Ragonde, gardienne du château, survient pour organiser une rencontre entre l'ermite et la comtesse, qui souffre de mélancolie et souhaite demander conseil au sage vénérable. Celui-ci accepte bien volontiers de recevoir la dame en tête-à-tête dans son humble demeure.

Ory se retire dans son ermitage, suivi d'un groupe de jeunes filles, et Ragonde rentre au château.

Isolier, page d'Ory, et le précepteur du comte font leur entrée. Isolier est secrètement amoureux de la comtesse de Formoutiers, sa cousine, et a conduit le précepteur d'Ory sous les murs du manoir pour tenter de la revoir, en abandonnant leur escorte non loin de là.

Le précepteur du comte, envoyé par le duc, père d'Ory, en quête de son

fils qu'il suspecte de s'être éclipsé pour une de ses fréquentes aventures amoureuses, médite sur les conditions difficiles et périlleuses de son métier.

Voyant les jeunes paysannes quitter l'ermitage du saint homme, le précepteur se demande si le comte Ory n'est pas dans les parages. Le fait que l'ermite soit apparu en ces lieux le jour même où Ory a disparu de chez lui renforce ses soupçons. Il demande alors à Alice où il pourra voir l'ermite, et elle l'informe qu'il sera là sous peu pour rencontrer la comtesse. La nouvelle fait palpiter Isolier, alors que le précepteur part à la recherche de son escorte en vue d'une halte pour vérifier ses doutes.

Isolier se rend chez l'ermite qui reconnaît avec stupeur son propre page, motivant par là ses dons de divination. Surpris, Isolier lui offre de l'argent pour qu'il l'aide à détourner la comtesse de Formoutiers de son vœu de chasteté. Lors de la rencontre qui s'annonce, l'ermite devra la convaincre que ses souffrances ne cesseront que si elle cède à l'amour d'Isolier.

Ory comprend ainsi qu'il a un rival en la personne de son propre page, lequel a l'intention de pénétrer dans le château, où l'entrée est interdite aux hommes, en se faisant passer pour une pèlerine.

La comtesse fait son apparition, surprise de rencontrer Isolier en ces lieux, et elle prie l'ermite de l'aider à retrouver la paix perdue. Celui-ci, incité par Isolier, l'invite à s'aban-

donner à l'amour et la délivre de son vœu de chasteté. Tout en se dirigeant avec la dame vers le château, il ne manque pas cependant, à voix basse, de la mettre en garde contre le fourbe Isolier, page du redoutable comte Ory. La comtesse, qui a tout d'abord exulté, à l'idée de pouvoir céder enfin au transport amoureux qu'elle éprouve pour Isolier, invite l'ermite à la suivre, en le remerciant de l'avoir préservée d'une terrible erreur. À l'entrée du château, Ory, se réjouissant dans son for intérieur de la tournure prise par les événements, fait un geste complice à ce berné d'Isolier; mais l'arrivée du précepteur et des chevaliers confond le plan d'Ory qui à sa grande déception se trouve démasqué dans l'étonnement général. Le précepteur remet alors à Ory une lettre de son père qui l'invite à rentrer au plus tôt pour préparer les réjouissances en l'honneur des valeureux croisés, dont l'arrivée est annoncée pour le lendemain. Les dames, heureuses de pouvoir embrasser à nouveau leurs époux, saluent le comte en lui souhaitant sarcastiquement d'être plus fortuné à l'avenir. Mais Ory ne s'avoue pas vaincu et médite une "douce vengeance" à mettre en œuvre au cours de la journée qui lui reste encore. De son côté, Isolier se propose de découvrir et de déjouer les projets de son rival.

Acte deuxième

La scène se passe dans le salon gothique, adjacent à la chambre à coucher de la comtesse, où sont réunies la comtesse, Ragonde et les autres dames, qui s'adonnent à des tâches féminines.

La comtesse et Ragonde méditent sur le danger auquel elles ont échappé, et se réjouissent d'être hors d'atteinte du perfide Ory, bien protégées par les murs du château. Un orage éclate et la comtesse compatit au sort des pèlerins qui ne peuvent se mettre à l'abri de la tempête qui fait rage. On

entend alors, en provenance du pied de la terrasse, un chœur de voix qui implorent l'hospitalité. Ragonde, sortie pour voir de qui donc émane la demande d'aide, découvre avec horreur qu'il s'agit de pèlerines persécutées par l'infâme Ory. La comtesse accepte généreusement de les accueillir pour la nuit. S'étant informée sur leur nombre et leur aspect, il lui est répondu qu'elles sont quatorze, d'une quarantaine d'années, et très laides. L'une d'entre elles demande de pouvoir remercier l'hôtesse et s'avance vers la comtesse qui ordonne qu'on la laisse seule avec la pèlerine.

Sous son travestissement, Ory conserve une attitude timide et réservée, mais les mots de remerciement emprunts d'ambiguïté déconcertent la dame, qui est l'objet d'avances un peu excessives. La fausse pèlerine cherche en fait à baiser avec ardeur la main de la comtesse, qui attribue cependant l'excitation de cette femme au danger auquel elle a échappé. Les autres pèlerines arrivent enfin et la comtesse ordonne qu'on leur serve du lait et des fruits. Restés seuls, Ory et ses compagnons s'abandonnent aux joies de l'aventure: le précepteur s'est trouvé impliqué lui aussi et apprend par le comte que le stratagème du déguisement lui a été suggéré justement par son rival Isolier. Entretemps Raimbaud, pour raviver le frugal repas, a mis la main sur des bouteilles de vin dans les caves du château. Ory et les chevaliers se répandent en éloges mélodieux sur les plaisirs du vin et de l'amour, qui se transforment en prières susurrées chaque fois que Ragonde, intriguée par l'étrange comportement des pèlerines, survient pour contrôler la situation. La comtesse apparaît en dernier, elle fait remettre des chandeliers allumés à ses hôtes, admire leur recueillement en prière, et ordonne à toute l'assemblée de se retirer pour la nuit.

Dans sa chambre, la Comtesse se prépare à se coucher, lorsqu'un coup de sonnette retentit: c'est Isolier, qui a été chargé par le duc d'informer toutes les dames du château qu'à minuit leurs époux, déjà proches de Formoutiers, viendront rejoindre leurs conjointes en secret. Et le fait d'aviser les épouses avec un peu d'avance est sans aucun doute une mesure de prudence qui peut éviter quelque surprise désagréable. Ragonde se réjouit d'une telle nouvelle, et dit qu'elle veut informer également ses pauvres hôtes. Mais en apprenant qu'il s'agit d'un groupe de pèlerines, Isolier s'exclame stupéfait que c'est justement le Comte Ory et ses compagnons qu'elles ont hébergés au château.

Prises de panique, toutes les dames s'enfuient, tandis que la comtesse qui entend du bruit comprend que le comte est en train d'arriver. Isolier souffle alors sur la bougie et, s'étant enveloppé dans le voile que la comtesse a laissé tomber, il s'allonge sur le canapé en faisant signe à la dame de s'approcher. A la faveur des ténèbres, Ory s'avance dans la chambre en proie à une grande excitation. Il se dirige vers le canapé et la comtesse, troublée, lui adresse la parole.

Ory lui prend la main, ne sachant pas qu'il s'agit en réalité de celle de son page. Isolier, amusé, exhorte la comtesse à laisser Ory persévérer dans l'erreur. Celui-ci déclare sa passion à la dame, mais dans la confusion générale il finit par embrasser le jeune homme. Et voici qu'un coup de trompettes annonce la venue des chevaliers et les dames font irruption dans la chambre avec des chandeliers allumés. Ory découvre la supercherie du page, qui lui conseille de retenir sa colère, pour craindre en revanche celle du duc, arrivé au château avec les croisés.

Les coquins de chevaliers, toujours en quête de femmes, sont donc prisonniers des dames. Le comte se déclare vaincu et demande quel est le prix de la rançon de ses compagnons. La comtesse les invite à disparaître pour ne pas provoquer la colère de leurs maris. Isolier se chargera de guider les chevaliers hors du château à travers un passage secret. La troupe des croisés, précédés du comte de Formoutiers, entre enfin triomphante parmi les acclamations des fidèles épouses.

Traduction de Brigitte Pasquet

Figurino rappresentante Laure Cinti-Damoreau nel costume della Comtesse (Collezione Ragni, Napoli)



Handlung

Erster Akt

Vor dem Schloss von Formoutiers in der Touraine fordert Raimbaud, ein Edelmann und Freund des Grafen Ory, als Diener eines in der nahen Einsiedelei wohnenden Eremiten verkleidet, die junge Bäuerin und weitere Bauern auf, den Eremiten mit Spenden und Gaben zu empfangen, da dieser hellseherische und heilende Kräfte habe.

Der Eremit ist in Wirklichkeit Graf Ory, ein eingefleischter Libertin, der sich auf diese Art der Gräfin Formoutiers nähern will, die mit ihren Hofdamen in keuscher Zurückgezogenheit im Schloss lebt, während ihr Bruder, der Graf, mit anderen Rittern auf einem Kreuzzug in Palästina weilt.

Ragonde, die Schlosswächterin, kommt dazu und vereinbart ein Treffen zwischen dem Eremiten und der Gräfin, die an Schwermut leidet und den verehrten Weisen um Rat bitten möchte. Dieser ist gern bereit, die Dame allein in seiner bescheidenen Behausung zu empfangen.

Ory, gefolgt von jungen Mädchen, kehrt in seine Einsiedelei zurück und Ragonde geht wieder ins Schloss.

Da treten Isolier, ein Page von Ory, und der Hauslehrer des Grafen auf. Isolier ist heimlich in die Gräfin Formoutiers, seine Kusine, verliebt und hat den Hauslehrer von Ory vor die Mauern des Palastes geführt und dabei sein Gefolge zurückgelassen, mit der Absicht, die Geliebte wieder zu sehen.

Der Hauslehrer des Grafen war vom

Herzog, dem Vater von Ory, ausgeschickt worden, den Sohn zu suchen, weil dieser vermutlich wieder seinen amourösen Abenteuern nachging, und klagt jetzt über die Schwierigkeiten und Gefahren seines Stands. Als er die jungen Bäuerinnen aus der Einsiedelei kommen sieht, vermutet der Hauslehrer, dass Graf Ory in der Nähe sein muss. Die Tatsache, dass der Eremit genau an dem Tag dorthin gekommen ist, an dem Ory von zu Hause weggegangen war, stärkt ihn in seinen Vermutungen. So fragt er Alice, wo er den Eremiten sehen könne und diese teilt ihm mit, dass der Eremit bald darauf die Gräfin dort treffen werde. Diese Nachricht lässt Isolier das Herz höher schlagen und der Hauslehrer sucht sein Gefolge auf, damit er länger dort bleiben kann, um seine Zweifel eventuell bestätigt zu finden. Isolier geht zu dem Eremiten, der seinen Pagen erkennt und dies mit seinen hellseherischen Fähigkeiten erklärt. Isolier bietet ihm Geld an, damit er ihm helfe, die Gräfin Formoutiers von ihrem Keuschheitsgelübe abzubringen. Bei ihrem anschließenden Treffen sollte der Eremit die Gräfin davon überzeugen, dass ihr Leiden nur dann ein Ende haben werde, wenn sie der Liebe Isoliers nachgebe.

Ory sieht nun, dass ihm in seinem Pagen ein Rivale entstanden ist, der das Schloss, das Männern den Zugang verwehrt, als Pilgerin verkleidet betreten möchte.

Als die Gräfin eintrifft, ist sie über-



Bozzetto per il costume della Comtesse di Edoardo Viganò, a matita e penna.

rascht, Isolier dort zu sehen, und sie bittet den Eremiten, ihr zu helfen, den verlorenen Seelenfrieden wieder zu finden. Auf Drängen Isoliers fordert der Eremit die Gräfin auf, sich der Liebe hinzugeben und entbindet sie von ihrem Keuschheitsgelübde. Während er mit der Dame zum Schloss geht, warnt er sie flüsternd vor dem schlaun Isolier, dem Pagen des schrecklichen Ory. Die Gräfin, zuvor noch voller Begeisterung im Glauben, der Liebe zu Isolier nachgeben zu können, bittet den Eremiten ihr zu folgen und ist ihm dankbar, dass er sie vor einem schrecklichen Irrtum bewahrt hat. Vor dem Schloss gibt Ory, glücklich über den Verlauf der Dinge, dem betrogenen Isolier ein Zeichen des Einverständnisses; aber das Eintreffen des Hauslehrers und seines Gefolges machen Orys Plan zunichte, dessen Identität zur allgemeinen Überraschung dabei enthüllt wird.

Der Hauslehrer übergibt Ory einen Brief des Vaters, der ihn auffordert, sofort zurückzukehren um die Festlichkeiten zu Ehren der tapferen Kreuzfahrer am übernächsten Tag vorzubereiten. Die Frauen sind glücklich, ihre Männer bald umarmen zu können und wünschen dem Grafen voller Ironie mehr Glück für die Zukunft. Aber Ory will sich nicht geschlagen geben und sinnt auf "süße Rache" an dem einen Tag, der ihm noch bleibt. Isolier seinerseits nimmt sich vor, die Pläne seines Rivalen zu entdecken und zu vereiteln.

Zweiter Akt

Die Szene spielt in einem gotischen Saal, daneben das Schlafgemach der Gräfin, wo sich, mit Frauenarbeiten beschäftigt, die Gräfin, Ragonde und die anderen Damen aufhalten.

Die Gräfin und Ragonde sprechen über die Gefahr, der sie entronnen sind und sie sind glücklich, in den sicheren Mauern des Schlosses vor dem hinterlistigen Ory in Sicherheit zu sein. Da bricht ein Gewitter aus und die Gräfin bedauert das Geschick der Pilger, die keinen Unterschlupf vor dem Sturm finden. In diesem Augenblick ist unter dem Balkon ein Chor von Stimmen zu hören, die um Aufnahme flehen. Ragonde geht weg um zu sehen, wer da um Hilfe bittet und stellt zu ihrem Entsetzen fest, dass es sich um Pilgerinnen handelt, die von dem abscheulichen Ory verfolgt werden. Die Gräfin ist in ihrer Großmut bereit, sie für eine Nacht aufzunehmen. Sie fragt, wie viele es seien und wie sie aussähen und erfährt, es seien etwa vierzehn Frauen um die vierzig und recht hässlich. Eine von ihnen will der Gastgeberin danken und geht auf die Gräfin zu, die befiehlt, mit der Pilgerin allein gelassen zu werden.

Unter seiner Verkleidung bleibt Ory schüchtern und zurückhaltend, aber seine zweideutigen Worte der Dank-

barkeit und manche Aufdringlichkeit verwirren die Dame. So versucht die falsche Pilgerin die Hand der Gräfin voller Inbrunst zu küssen, die sich diese Erregung jedoch mit der überstandenen Angst vor dem Gewitter erklärt. Schließlich kommen die anderen Pilgerinnen und die Gräfin befiehlt, man solle ihnen Milch und Obst geben. Ory und seine Genossen genießen das Abenteuer; auch der Hauslehrer ist mit von der Partie und erfährt vom Grafen, dass er den Trick mit der Verkleidung von seinem Rivalen Isolier habe. Inzwischen hat Raimbaud in den Kellerräumen des Schlosses Wein gefunden, um damit das kümmerliche Essen anzureichern. Ory und seine Mannen besingen den Wein und die Liebe, und jedes Mal, wenn Ragonde, der das Verhalten der Pilgerinnen seltsam vorkommt, erscheint, rezitieren sie ihre Gebete. Zuletzt erscheint auch die Gräfin, lässt den im Gebet versammelten Pilgerinnen brennende Leuchter übergeben und befiehlt dann allgemeine Nachtruhe.

Als die Gräfin sich in ihrem Gemach zu Bett legen will, wird geklingelt; es ist Isolier, der vom Herzog den Auftrag bekommen hat, allen Schlossdamen mitzuteilen, dass um Mitternacht ihre Ehemänner, die schon ganz in der Nähe von Formoutiers seien, ihre Frauen insgeheim aufsuchen werden. Dies den Frauen schon etwas vorher zu sagen, sei sicherlich klug und könne manche unangenehme Überraschung vermeiden. Ragonde ist glücklich über die Ankündigung und will auch die unglücklichen Gäste davon unterrichten. Aber als Isolier hört, dass es sich um eine Gruppe von Pilgerinnen handelt, erklärt er, dass es eben Ory und seine Männer seien, die die Frauen im Schloss aufgenommen hätten.

In ihrer Aufregung bringen sich alle Damen in Sicherheit, aber die Grä-

fin hört ein Geräusch und ist sicher, dass sich der Graf nähert. Isolier bläst die Kerze aus, wickelt den Schleier, den die Gräfin hat fallen lassen, um sich, legt sich auf das Kanapee und winkt die Dame zu sich her. In der Dunkelheit kommt der höchst erregte Graf näher und die Gräfin redet ihn voller Angst an. Ory ergreift ihre Hand, merkt aber nicht, dass es die seines Pagen ist. Isolier findet das amüsant und gibt der Gräfin zu verstehen, sie solle Ory in seinem Irrtum belassen. Dieser erklärt ihr seine Liebe und umarmt in der allgemeinen Verwirrung den jungen Mann. Da wird mit Trompetenschall die Ankunft der Kreuzfahrer verkündet und die Hofdamen kommen mit brennenden Leuchtern ins Zimmer. Ory bemerkt, wie ihn sein Page getäuscht hat, aber der empfiehlt ihm, seine Wut zu mäßigen und eher an die des Herzogs zu denken, der mit den Kreuzfahrern ins Schloss gekommen ist.

So sind die treulosen Ritter, die immer den Frauen nachjagen, selbst Gefangene der Frauen. Der Graf gibt sich geschlagen und fragt nach dem Preis, um seine Männer auszulösen. Die Gräfin fordert sie auf, zu verschwinden, um nicht den Zorn ihrer Männer hervorzurufen. Isolier führt sie über einen geheimen Gang nach außen und die Schar der Kreuzfahrer betritt am Ende das Schloss unter den begeisterten Rufen der treuen Ehefrauen.

Übersetzung **Herbert Greiner**

Schema musicale

Prélude

ACTE PREMIER

N. 1 Introduction
Jouvencelles, venez vite
(Alice, Dame Ragonde, le Comte Ory, Raimbaud, Chœur)

N. 2 Air
Veiller sans cesse, craindre toujours
(Le Gouverneur, Chœur de femmes)

N. 3 Duo
Une dame de haut parage
(Isolier, le Comte Ory)

N. 4 Air
En proie à la tristesse
(La Comtesse Adèle, Isolier, le Comte Ory, Chœur)

N. 5 Finale
Ciel! ô terreur extrême
(La Comtesse Adèle, Isolier, Alice, Dame Ragonde,
le Comte Ory, Raimbaud, le Gouverneur, Chœur)

ACTE DEUXIEME

N. 6 Introduction

Dans ce séjour calme et tranquille
(La Comtesse Adèle, Dame Ragonde, le Comte Ory,
Raimbaud, le Gouverneur, Chœur de femmes)

N. 7 Duo

Ah! quel respect, Madame
(La Comtesse Adèle, le Comte Ory)

N. 8 Chœur

Ah! la bonne folie
(Le Comte Ory, Raimbaud, le Gouverneur, Chœur)

N. 9 Air

Dans ce lieu solitaire
(Le Comte Ory, Raimbaud, le Gouverneur, Chœur)

N. 10 Chœur

Buvons, buvons soudain
(Dame Ragonde, le Comte Ory, Raimbaud,
le Gouverneur, Chœur)

N. 11 Trio

A la faveur de cette nuit obscure
(La Comtesse Adèle, Isolier, le Comte Ory)

N. 12 Finale

Ecoutez ces chants de victoire
(La Comtesse Adèle, Isolier, Dame Ragonde, le Comte Ory,
Raimbaud, le Gouverneur, Chœur)

Libretto

Editore Casa Ricordi, Milano



Acte Premier

Scène première

Le théâtre représente un paysage. Dans le fond, à gauche du spectateur, le château de Formoutiers, dont le pont-levis est praticable. A droite, bosquets à travers lesquels on aperçoit l'entrée d'un ermitage.

Raimbaud, Alice, paysans et paysannes, occupés à dresser un berceau de feuillage et de fleurs.

Raimbaud

Jouvencelles, venez vite,
Ecoutez le sage ermite,
Il va paraître en ces lieux.
Qu'en rentrant à l'ermitage,
Il reçoive à son passage
Nos offrandes et nos vœux.

Alice et le Chœur

L'on respecte sa science
Car il donne l'opulence,
Le savoir et des époux.

Raimbaud

(cachant sous son manteau son habit de chevalier)

Taisez-vous, du silence;
Il faut craindre ma puissance.
J'ai l'honneur de le servir.

Alice et le Chœur

Il faut craindre sa puissance.

Raimbaud

Vous riez?

Alice et le Chœur

Ah, ah, ah, quel plaisir!

Raimbaud

Quand on rit de ma puissance...

Alice et le Chœur

Sir Robert, calmez-vous.

Raimbaud

C'est le ciel que l'on offense.

Alice et le Chœur

Nous allons obéir tous,
Mais apaisez votre courroux.

Raimbaud

Placez là sous cet ombrage
Et des fruits et du laitage.

Alice et le Chœur

Allons, vite à l'ouvrage,
Préparons sous ce feuillage
Nos fruits les plus délicats.

Raimbaud

Allons, vite!

Alice et le Chœur

Patience!

Raimbaud

Mais plus vite!

Alice et le Chœur

Patience,
Sir Robert, patience,
Surtout ne vous fâchez pas.

Raimbaud

(d'un air d'impatience)

Placez aussi sur la table
Quelques flacons de vin vieux;
Car c'est un présent des cieux!

Alice et le Chœur

Plaçons aussi sur la table
Quelques flacons de vin vieux;
Car c'est un présent des cieux!

Scène deuxième

Les précédents. Dame Ragonde.

Dame Ragonde

(sortant du château, à gauche)

Quand Madame la Comtesse
Est, hélas! dans la tristesse,
Pourquoi donc ces chants d'allégresse
De la part de ses vassaux?
Quand on aime sa maîtresse,
On s'afflige de ses maux.

Elle veut au bon ermite
Dans ce jour rendre visite,
Pour que du mal qui l'agite
Il cherche à la délivrer.

Alice et le Chœur

Quel bonheur, quelle allégresse!
Le ciel vient de l'inspirer.

Raimbaud

Elle est sauvée. Oui, la Comtesse
Ne pouvait mieux rencontrer.

Dame Ragonde

Vous croyez que sa science
Peut nous rendre l'espérance?

Raimbaud

Rien n'égale sa science:
Mainte veuve, grâce à lui,
A retrouvé son mari.

Dame Ragonde

Ah! je veux aussi l'entendre.
Près de lui je veux me rendre,
S'il est vrai qu'un cœur trop tendre
Par lui puisse être guéri.
Ce saint homme que j'implore
A nos vœux rendra l'espoir!

Alice et Raimbaud

Il pourrait bien plus encore;
Dans ces lieux chacun l'honore,
Rien n'égale son pouvoir!

Le Chœur

En ces lieux chacun l'honore,
Rien n'égale son pouvoir!

Scène troisième

Les précédents, le Comte Ory, déguisé en ermite avec une longue barbe.

Le Comte Ory

Que les destins prospères,
Accueillent vos prières!
La paix du ciel, mes frères,
Soit toujours avec vous!

Veuves ou demoiselles,
Dans vos peines cruelles,
Venez à moi, mes belles,
Obliger est si doux!

J'accorde les familles,
Et même aux jeunes filles
Je donne des époux.

Dame Ragonde

Je viens à vous!

Le Comte Ory

(la regardant)

Parlez, dame... trop respectable.
Vous aussi, mes enfants. A vos vœux favorable
Je puis tout accorder.
Parlez: tous vos souhaits seront comblés.

Chœur

(se pressant autour du Comte)

Ah! quel saint personnage!
C'est le bienfaiteur du village.

Dame Ragonde

De grâce, parlons tous
L'un après l'autre.

Le Comte Ory

Quel désir est le vôtre?
Que me demandez-vous?

Alice, Dame Ragonde, Raimbaud et le Chœur

Parlons l'un après l'autre.
Silence! taisez-vous.

Un paysan

Moi je réclame
Pour que ma femme
Dans mon ménage
Soit toujours sage.

Le Comte Ory

C'est bien, c'est bien.

Alice

Moi, je vous prie,
J'ai tant d'envie
Qu'on me marie
Au beau Julien!

Le Comte Ory

C'est bien, c'est bien.

Dame Ragonde

Moi je demande
Faveur bien grande:
Qu'aujourd'hui même
L'époux que j'aime
Ici revienne
Finir ma peine;
Que je l'obtienne,
C'est mon seul bien.

Le Comte Ory

(à part)

Qu'un bon ermite
Qu'on sollicite,
Qu'un bon ermite
A de mérite!

(se retournant vers les jeunes filles)

Jeune fillette,
Et bachelette,
Dans ma retraite,
Viendra ce soir.

Raimbaud

Il faut nous rendre
A l'ermitage.
Rendons hommage
A son pouvoir.

Le Comte Ory

(Bonheur suprême!
En ma retraite
Jeune fillette
Viendra ce soir.)

Tous

(entourant le Comte)

Oui, bon ermite,
Je sollicite
Faveur bien grande,
Et je demande
De la tendresse,

De la jeunesse, de la richesse:
Exaucez-nous.

Tout le village
Me
Vous rende hommage...
A l'ermitage
Nous irons tous.

Le Comte Ory

Tout le village
Me rend hommage...
A l'ermitage
Accourrez tous.
L'un après l'autre,
Mes chers enfants!

Dame Ragonde

De grâce, encore un mot. Il s'agit de Madame.
Tandis que nos preux chevaliers
Que l'amour de la gloire enflamme,
Dans les champs musulmans moissonnent des lauriers,
Leurs femmes et leurs sœurs, bien qu'à la fleur de l'âge,
Ont juré comme moi de passer leur veuvage
Dans le châteaux de Formoutiers.

Le Comte Ory

(à part)

Où tant d'attraits sont prisonniers.

(haut)

C'est le château de la belle Comtesse...

Dame Ragonde

...Dont le frère aux combats a suivi nos guerriers.
Et cette noble châtelaine,
Sur un mal inconnu qui cause notre peine,
Veut aujourd'hui vous consulter.

Le Comte Ory

(à part)

Ah! quel bonheur!

(haut)

Près de moi qu'elle vienne,
Mon devoir est de l'assister.
J'espère dans mon zèle lui rendre le repos;
Retournez auprès d'elle, allez à vos travaux.
Je vais en attendant dans mon humble chaumière
De ces jeunes beautés accueillir la prière.

Tout le village
Me rend hommage...
A l'ermitage
Accourrez tous.

Tous

Saint personnage,
Tout le village
Vient rendre hommage
A vos vertus.

Le Comte remonte à son ermitage, suivi de toutes les jeunes filles. Ragonde rentre au château. Les paysans sortent par le fond.

Scène quatrième

Isolier, le Gouverneur.

Le Gouverneur

Je ne puis plus longtemps voyager de la sorte.

Isolier

Eh bien! reposons-nous sous ces ombrages frais.

Le Gouverneur

Pourquoi m'avoir forcé de quitter notre escorte
Et m'amener ici?

Isolier

(à part, regardant à gauche)

J'avais bien mes projets...

Voilà donc le château de ma belle cousine!

Si je pouvais l'entrevoir... quel bonheur!

Mais, loin de partager l'ardeur qui me domine,

Elle ferme à l'amour son castel et son cœur.

(au Gouverneur, qui s'est assis)

Eh bien! Monsieur le Gouverneur,

Reprenez-vous un peu courage?

Le Gouverneur

Maudit emploi! maudit message!

Monseigneur notre prince, auquel je suis soumis,

M'ordonne de chercher le Comte Ory, son fils,

Ce démon incarné, mon élève et mon maître,

Qui, sans mon ordre, hélas, loin de la Cour

S'est avisé de disparaître.

Isolier

(à part)

Pour jouer quelque nouveau tour.

Le Gouverneur

On le disait caché dans ce séjour.
Comment le découvrir?... comment le reconnaître?

Isolier

Vous devez tout savoir... d'être son gouverneur
N'avez-vous pas l'honneur?

Le Gouverneur

Ah! quel honneur!

Veiller sans cesse,
Craindre toujours
Pour Son Altesse
Ou pour mes jours...

Du gouverneur
D'un grand seigneur,
Voilà les profits et l'honneur.
Quel honneur d'être gouverneur!

A la guerre, comme à la chasse,
Si quelque péril le menace,
Il faut partout suivre ses pas,
Dût-il vous mener au trépas!

Et s'il est épris d'une belle,
Il me faut courir après elle;
Tout en lui faisant des sermons
Sur le danger des passions.

Veiller sans cesse,
Courir toujours,
Pour Son Altesse
Ou ses amours.

Du gouverneur,
D'un grand seigneur.
Voilà les profits et l'honneur.
Quel honneur d'être gouverneur!

Scène cinquième

Les précédents; paysans, paysannes, sortant de l'ermitage.

Chœur

Vous, notre appui,
Et notre ami,
Bien grand merci!
J'irai toujours vous voir,
O bon ermite.

O saint prophète,
Soyez béni!
Puissant prophète,
Soyez béni!

Jeune fillette
Ah, grâce à lui,
Fortune faite,
Et bon mari.

Le Gouverneur

(à part, regardant les jeunes filles)

Je vois paraître
Minois joli;
Ah! mon cher maître
Doit être
Près d'ici.

Jeunes fillettes, de grâce dites-moi
Depuis quel temps dans ce village
Ce bon ermite est-il venu?

Chœur

Voilà huit jours...

Le Gouverneur

Qu'ai-je entendu?
Voilà huit jours...

Chœur

Pas davantage!

Le Gouverneur

Que notre maître
A disparu.

Cette aventure
Fort singulière
Cache à mes yeux
Quelque mystère:

Ce bon ermite
Que l'on révère
Au fond de l'âme
Est-il sincère?

Lui qu'on adore,
Lui qu'on implore,
Serait-ce encore
Le Comte Ory?

Ruse anodine,
Je te devine,

Oui j'en suis sûr,
C'est encore lui.

Chœur

Mais qu'a-t-il donc,
Ce voyageur,
Il n'a pas l'air
De bonne humeur.
Il faut nous éloigner, aussi
Sortons d'ici, partons d'ici.

Le Gouverneur

(retenant Alice, qui reste la dernière)

Cet ermite, ma belle enfant,
Où pourrais-je le voir?

Alice

Ici même... à l'instant
Il va venir... Madame la Comtesse
A désiré le consulter.

Isolier

Vraiment!

Alice

Sur un mal inconnu qui l'accable et l'opprime.

Le Gouverneur

Merci, merci, ma belle enfant.
Il doit donc venir dans l'instant!

Isolier

(Elle va venir dans l'instant!)

Le Gouverneur

(à part)

Cette belle Comtesse au regard séduisant!
Ceci me semble encore une preuve plus forte.

(à Isolier)

Attendez-moi... je vais retrouver notre escorte.

(à part)

Puis ensemble nous reviendrons,
Pour confirmer, ou bien dissiper mes soupçons.

Scène sixième

Isolier, seul, regardant du côté du château.

Isolier

Je vais revoir la beauté qui m'est chère...
Mais comment désarmer cette vertu si fière?
Comment, en ma faveur, la toucher aujourd'hui?
Si cet ermite, ce bon père,
Voulait m'aider... oh! non... ce serait trop hardi...
Allons!... ne suis-je pas page du Comte Ory!

Scène septième

Isolier, le Comte Ory, en ermite.

Isolier

Salut, ô vénérable ermite!

Le Comte Ory

(à part, avec un geste de surprise)

C'est mon page! sachons le dessein qu'il médite.

(haut)

Qui vers moi vous amène, ô charmant Isolier?

Isolier

(à part)

Il me connaît!

Le Comte Ory

Tel est l'effet de ma science.

Isolier

Un aussi grand savoir ne peut trop se payer,

(lui donnant une bourse)

Et cette offrande est bien faible, je pense.

Le Comte Ory

(prenant la bourse)

N'importe... à moi vous pouvez vous fier:

Parlez, parlez, beau page.

Isolier

Une dame de haut parage

Tient mon cœur en un doux servage,

Et je brûle pour ses attraits.

Le Comte Ory

Je n'y vois point de mal... après?

Isolier

Je croyais avoir su lui plaire;
Et pourtant son cœur trop sévère
Se dérobe à mes projets.

Le Comte Ory

Je n'y vois pas de mal... après?

Isolier

Et jusqu'au retour de son frère,
Qui des croisés suit la bannière,
Aucun amant, aucun mortel
Ne peut entrer dans ce castel.

Le Comte Ory

(à part)

Celui de la Comtesse... ô ciel!

Isolier

Pour y pénétrer, comment faire?
J'avais bien un moyen fort beau;
Mais je le crois trop téméraire.

Le Comte Ory

Parlez... parlez... beau jeuneau.

Isolier

Je voulais, d'une pèlerine
Prenant la cape et le manteau,
M'introduire dans ce château.

Le Comte Ory

Bien! bien... le moyen est nouveau.

(à part)

On peut s'en servir, j'imagine.

(au page)

Noble page du Comte Ory,
Serez un jour digne de lui!

(à part)

Voyez donc, voyez donc le traître!
Oser jouter contre son maître.
Mais je le tiens, et l'on verra
Qui de nous deux l'emportera.

Isolier

(à part)

A l'espoir je me sens renaître:
Quel bon moyen, quel coup de maître...
Oui, je le tiens, et vois déjà
Que son pouvoir me servira.
Mais d'abord ce projet réclame
Vos soins pour être exécuté.

Le Comte Ory

Comment?

Isolier

Par cette noble dame
Vous allez être consulté.

Le Comte Ory

(à part)

C'est qu'il sait tout, en vérité.

Isolier

Dites-lui que l'indifférence
Cause, hélas! son tourment fatal.

Le Comte Ory

J'entends! j'entends... ce n'est pas mal.

Isolier

Et pour guérir à l'instant même,
Dites-lui... qu'il faut qu'elle m'aime.

Le Comte Ory

J'entends! j'entends... ce n'est pas mal.
Je lui dirai qu'il faut qu'elle aime...

(à part)

Mais un autre que mon rival...

Isolier

Dites-lui bien qu'il faut qu'elle aime.

Le Comte Ory

Noble page du Comte Ory,
Serez un jour digne de lui!

(à part)

Voyez donc, voyez donc le traître!
Oser jouter contre son maître!
Mais je le tiens, et l'on verra
Qui de nous deux l'emportera.

Isolier

(à part)

A l'espoir je me sens renaître:
Quel bon moyen, quel coup de maître...
Oui, je le tiens, et vois déjà
Que son pouvoir me servira.

Scène huitième

Les précédents; la Comtesse, Dame Ragonde, toutes les femmes, sortant du château; dans le fond, paysans et paysannes, vassaux de la Comtesse, Marche, etc.

La Comtesse Adèle

(apercevant Isolier)

Isolier dans ces lieux!

Isolier

Sur le mal qui m'agite

Je venais consulter aussi le bon ermite.

Le Comte Ory

Je dois à tous les malheureux

Mes consolations, mes conseils et mes vœux.

La Comtesse Adèle

(s'approchant du Comte Ory)

En proie à la tristesse,
Ne plus goûter d'ivresse,
Au sein de la jeunesse,
Souffrir, gémir sans cesse,
Voilà quel est mon sort.
Se flétrir en silence,
N'espérer que la mort.

Hélas, quelle souffrance.
O peine horrible!
Vous que l'on dit sensible,
Daignez, s'il est possible,
Guérir le mal terrible
Dont je me sens mourir!
Soulagez ma douleur,
Rendez-moi le bonheur.

Le Chœur

Calmez tant de souffrance,
Calmez tant de douleur!

La Comtesse Adèle

Faut-il mourir de ma souffrance?

Le Chœur

Et que votre science
Lui rende le bonheur.

La Comtesse Adèle

Hélas, plus d'espérance!

Le Chœur

Calmez tant de douleur!

Isolier

(à part, au Comte)

Vous avez entendu sa touchante prière!

Voici le vrai moment, soyez à moi, mon père!

Le Comte Ory

(à la Comtesse)

Si dans mon assistance

Vous avez confiance,

Je puis en conscience

Guérir votre douleur.

Du mal qui vous dévore

La source est dans le cœur.

Aimez, aimez encore

Pour renaître au bonheur.

La Comtesse Adèle

D'un éternel veuvage

Un serment fut le gage.

Et j'irais le trahir?

Plutôt, plutôt mourir.

Le Comte Ory

Le ciel vous en dégage.

Il ordonne que de vos jours

La flamme se rallume

Au flambeau des amours.

La Comtesse Adèle

Céleste providence,

Je te bénis de ta clémence!

O bon ermite

Votre mérite

En mes beaux jours

Vivra toujours.

Isolier et le Comte Ory

Toujours, toujours.

La Comtesse Adèle

Votre mérite

A mon secours

Viendra toujours.

(à Isolier)

Isolier, que ta présence

Me fait naître un doux émoi.

Cher Isolier, je veux t'aimer,

Je ne veux aimer que toi.
 Déjà je sens
 Les feux brûlants
 De la jeunesse
 Par la tendresse
 Se rallumer.

Le Chœur

(à part)

On voit que sa parole
 Paraît la ranimer.
 Le mal qui la désole
 Commence à se calmer.

Isolier

(bas, au Comte)

C'est bien... je suis content.

Le Comte Ory

Encore un mot, de grâce.

(à demi voix)

D'un grand péril qui vous menace
 Je dois vous prévenir!... il faut vous défier...

La Comtesse Adèle

De qui?

Le Comte Ory

(à voix basse)

De ce jeune Isolier.

La Comtesse Adèle

O ciel!

Le Comte Ory

(de même)

C'est le fidèle page
 De ce terrible Comte Ory,
 Dont les galants exploits... Mais ici... devant lui,
 Je n'oserais en dire davantage.
 Entrons dans ce castel.

La Comtesse Adèle

Mon cœur en a frémi!

(au Comte)

Venez, ô mon sauveur!... ô mon unique appui!

Elle prend le Comte par la main, et va l'entraîner dans le château. Toutes les dames les suivent. Le Comte Ory a déjà le pied sur le pont-levis, et, en raillant Isolier, fait un geste de joie. En ce moment entre le Gouverneur, suivi de tous les chevaliers de son escorte.

Scène neuvième

Les précédents, le Gouverneur, chevaliers, etc.

Les chevaliers et le Gouverneur

Nous saurons bien le reconnaître.

Avançons...

Le Gouverneur

(apercevant Raimbaud, qui est en paysan)

Qu'ai-je vu!... c'est Raimbaud,

Le confident, l'ami de notre maître!

Raimbaud

Taisez-vous donc, ne dites mot.

Le Gouverneur

Plus de doute, plus de mystère,

(montrant l'ermite)

C'est Monseigneur! c'est lui!

Le Comte Ory

(à voix basse)

Misérable! crains ma colère.

Tous les chevaliers

(s'inclinant)

C'est le Comte Ory!

Toutes les femmes

(s'éloignant avec effroi, et se réfugiant dans un coin)

Le Comte Ory!

Les paysans

(s'avançant avec indignation)

Le Comte Ory!

Le Comte Ory

Eh bien! oui... le voici.

Tous

Ciel!

La Comtesse Adèle, Alice, Ragonde et Isolier

O terreur, ô peine extrême,

Quel indigne stratagème!

Mon cœur bat d'effroi, d'horreur.

Quel effroi saisit mon cœur!

Le Comte Ory

Plus d'espoir, ô peine extrême,
 Tous s'oppose à mon bonheur.
 Ah, l'espoir me fuit encore.
 L'espoir fuit de mon cœur.

Raimbaud

Plus d'espoir, ô peine extrême,
 Tout s'oppose à son bonheur.
 Le dépit augmente encore.
 L'espoir fuit de son cœur.

Le Gouverneur

O bonheur, ô joie extrême,
 On connaît son stratagème,
 Tout s'oppose à son bonheur.
 L'espoir fuit de son cœur.
 (Pour moi, quel bonheur!)

Le Chœur

O bonheur, ô joie
 Plus d'espoir, peine extrême
 Tout s'oppose à son ardeur,
 bonheur
 La rage est dans son cœur.

**Le Comte Ory, Raimbaud, le Gouverneur
et les compagnons d'Ory**

La rage est dans ^{mon}
 son cœur
 La fureur vient agiter ^{mon}
 son cœur!

Dame Ragonde

Cet écrit, noble châtelaine,
 Vous vient de lointains pays.
 Il apporte, j'en suis certaine,
 Des nouvelles de nos maris.

Le Comte Ory

(Encore une disgrâce.)

Tous

Lisez, cédez, de grâce.

Le Gouverneur

Seigneur, adieu plaisir!

Les femmes, Isolier et le Chœur

Cédez à mon désir.

**Le Comte Ory, Raimbaud, le Gouverneur
et le Chœur**

Il faut se contenir.

La Comtesse Adèle

(lisant)

«Madame et sœur chérie,
La croisade est finie,
Et dans notre patrie
Nous retournons enfin.»

Tous

(avec joie)

La croisade est finie
Et tous dans leur patrie
Ils reviennent enfin.

Raimbaud et le Gouverneur

Fatal destin!

La Comtesse Adèle

(lisant)

«On nous a vus sans crainte
Purger la Terre sainte
Et notre épée est teinte
Du sang du Sarrasin.»

Tous

On les a vus sans crainte
Purger la Terre sainte
Et leur épée est teinte
Du sang du Sarrasin.

Raimbaud et le Gouverneur

Fatal destin!

La Comtesse Adèle

(lisant)

«Nous partons pour la France
Et nous suivrons, je pense
A deux jours de distance
Ce message certain.»

Les femmes, Isolier et le Chœur

Telle est notre espérance.
Ils suivent vers la France
A deux jours de distance
Ce message certain.

Le Comte Ory, Raimbaud et le Chœur

Hélas, plus d'espérance.
Ils suivent vers la France,

A deux jours de distance
Ce message certain.

Le Gouverneur

Pour lui, plus d'espérance.
Ils suivent vers la France,
A deux jours de distance
Ce message certain.

Dame Ragonde

Vous viendrez, ô seigneur Comte,
Partager nos transports.

Le Comte Ory

Je partage vos transports.

La Comtesse Adèle

Partagez, partagez nos transports.

Le Comte Ory

(à part)

Sachons venger ma honte
Par de nouveaux succès.

(bas, à Raimbaud)

Un jour me reste encore,
Qu'il serve à mes projets.

Raimbaud et le Gouverneur

Allons, partons.

La Comtesse Adèle

Quand mon cœur tremble encore
De ses affreux projets,
Celui que seul j'adore
Va me rendre la paix.

Alice et Isolier

Quand mon cœur tremble encore
De ses affreux projets,
Le frère qu'elle adore
Va lui rendre la paix.

Dame Ragonde

Quand mon cœur tremble encore
De ses affreux projets,
L'époux que seul j'adore
Va me rendre la paix.

Le Comte Ory et ses compagnons

(Un jour ^{me} reste encore,
 nous
Qu'il serve à nos projets.)

Le Chœur

Hélas! je tremble encore
De ses affreux projets.

Raimbaud et le Gouverneur

Allons, partons!
Surveillons ses projets.

Le Comte Ory

Venez amis, retirons-nous
Et dans notre retraite
Assurons ma conquête
Et du destin bravons les coups.
La nuit sans bruit,
Sachons en dépit des jaloux
Du sort braver les coups.

Isolier

A tout ce qu'il projette
Avec adresse opposons-nous.
Sachons parer ses coups.

La Comtesse Adèle

Déjà le sort dans sa rigueur
N'a plus rien qui m'alarme.
Un espoir plein de charme
Déjà fait battre mon cœur.
Déjà l'espoir fait palpiter mon cœur
De joie et de bonheur.

Dame Ragonde

Celui qui sut toucher mon cœur
Va me rendre au bonheur.
Je sens battre mon cœur,
Je sens déjà battre mon cœur,
D'amour et de bonheur.

Raimbaud

Allons, sortons, allons avec prudence
Méditer en silence
Et de notre vengeance
Le succès est certain.
Bravons le seigneur châtelain.

Le Gouverneur

Repartons en silence.
Il faut avec prudence
Eviter la vengeance
Du seigneur châtelain.
Je crains le seigneur châtelain.

Tous

Allons, rentrons.

Les femmes, Isolier et le Chœur

Aux chants de la victoire
Allons mêler nos voix.
Des preux chantons la gloire
Et les brillants exploits.
Chantons, chantons tous leurs exploits!

Raimbaud et le Gouverneur

Sachons par la victoire
Assurer tous nos droits.
On trouve aussi la gloire
Dans nos galants exploits.
L'amour sourit à nos exploits.

Le Comte Ory et ses compagnons

Sachons par la victoire
Les soumettre à nos lois.
On trouve aussi la gloire
Dans nos galants exploits.
L'amour sourit à nos exploits.

Acte Deuxième

Scène première

La chambre à coucher de la Comtesse. Deux portes latérales; porte au fond. A gauche, un lit de repos, et une table sur laquelle brûle une lampe. A droite, une croisée sur le premier plan.

La Comtesse, Dame Ragonde, dames de la suite de la Comtesse groupées différemment et occupées à des ouvrages de femmes.

La Comtesse Adèle et Dame Ragonde

Dans ce séjour calme et tranquille
S'écoulent nos jours innocents;
Et nous bravons dans cet asile
Les entreprises des méchants.

Le Chœur

Et nous bravons dans cet asile
Les entreprises des méchants.

La Comtesse Adèle

(assise et brodant une écharpe)

Je tremble encore quand j'y pense;
Quel homme que ce Comte Ory!
De la vertu, de l'innocence
C'est le plus cruel ennemi.

Dame Ragonde

C'est le nôtre... Dieu! quelle audace!
D'un saint homme prendre la place!
Et me parler de mon mari!

La Comtesse Adèle

Par bonheur nous pouvons sans crainte
Le défier dans cette enceinte,
Qui nous protège contre lui.

Ensemble

Dans ce séjour calme et tranquille
S'écoulent nos jours innocents;

Et nous bravons dans cet asile
Les entreprises des méchants.

*L'orage qui a commencé à gronder pendant la reprise
du chœur précédent se fait entendre en ce moment avec
plus de force.*

Le Chœur

Ecoutez!... le ciel gronde.

La Comtesse Adèle

Oui, la grêle et la pluie
Ebranlent les vitraux de ce noble castel.
D'effroi je suis saisie.

Le Chœur et Dame Ragonde

Apaise ton courroux, Grand Dieu, protège-nous.

Dame Ragonde

Nous sommes à l'abri!... que je rends grâce au ciel!

La Comtesse Adèle

Et moi, lorsque l'orage éclate avec furie,
Au fond du cœur combien je plains
Le sort des pauvres pèlerins!

*En ce moment on entend au dehors, au-dessous de la
croisée à droite.*

Voix

Noble châtelaine,
Voyez notre peine;
Et dans ce domaine,
Dame de bonté,

Pour fuir la disgrâce
Dont on nous menace,
Donnez-nous, par grâce,
L'hospitalité.

La Comtesse Adèle

Voyez qui ce peut-être, et qui frappe à cette heure.
Jamais le malheureux qui vient nous supplier
N'a de cette antique demeure
Imploré vainement le toit hospitalier.

*La Comtesse et les autres dames chantent le chœur sui-
vant; et en même temps on reprend en dehors celui qu'on
a déjà entendu. L'orage redouble.*

Toutes

Grand Dieu! dans ta bonté suprême,
Apaïse cet orage affreux!

En ce moment ^{celui}
l'époux que j'aime

Est peut-être aussi malheureux.

Dame Ragonde sort.

Scène deuxième

Les précédentes, Dame Ragonde.

Dame Ragonde

(d'un air agité)

Quand tomberont sur lui les vengeances divines?

Quelle horreur!

La Comtesse Adèle

Qu'avez-vous?

Dame Ragonde

Dieu! quel crime inouï!

La Comtesse Adèle

Mais qu'est-ce donc?

Dame Ragonde

Encore un trait du Comte Ory.

De malheureuses pèlerines

Qui, fuyant sa poursuite, et cherchant un abri,

Pour la nuit demandent un asile.

La Comtesse Adèle

Que nos secours leur soient offerts!

Dame Ragonde

J'ai prévenu vos vœux! ce soin m'était facile.

On aime à compatir aux maux qu'on a soufferts...

La Comtesse Adèle

Ces dames sont-elles nombreuses?

Dame Ragonde

Quatorze.

La Comtesse Adèle

C'est beaucoup!

Dame Ragonde

Mais quel air! quel maintien!

La Comtesse Adèle

Leur âge?

Dame Ragonde

Quarante ans.

La Comtesse Adèle

Leurs figures?

Dame Ragonde

Affreuses!

Ce Comte Ory n'a peur de rien.

Je les ai fait entrer au parloir en silence.

Elles tremblaient encor de froid et de frayeur.

L'une d'elles pourtant, dans sa reconnaissance,

De vous voir un instant demande la faveur.

Mais c'est elle, je pense:

Elle approche.

La Comtesse Adèle

C'est bien.

Laissez-nous un instant.

Dame Ragonde

(au Comte Ory, qui paraît en pèlerine et les yeux baissés)

Entrez, ne craignez rien.

Toutes les dames sortent.

La Comtesse Adèle

Ragonde avait raison, quel modeste maintien!

Approchez, approchez, Madame.

Scène troisième

La Comtesse, le Comte Ory.

Le Comte Ory

Ah! quel respect, Madame,

Pour vos vertus m'enflamme:

Souffrez que de mon âme

J'exprime ici l'ardeur!

La Comtesse Adèle

L'ardeur?

Le Comte Ory

Votre prudence,

Votre obligeance

Nous a sauvé l'honneur.

La Comtesse Adèle

Je suis heureuse et fière
D'avoir d'un téméraire
Soustrait à la colère
Une vertu si chère.

Le Comte Ory

Hélas!

La Comtesse Adèle

Oui, je suis fière
Qu'à la colère
Echappent tant d'attraits.

Le Comte Ory

En mon cœur rien n'efface
Tant de charme et de grâce.
(*prenant sa main*)
Cette main que j'embrasse
Vous l'atteste à jamais.

La Comtesse Adèle

Que faites-vous? Ah, de grâce!

Le Comte Ory

De ma reconnaissance,
Quoi! l'excès vous offense!
Et sans votre assistance,
Hélas! lorsque j'y pense...
Quel était notre sort!...
Hélas! lorsque j'y pense...
D'effroi j'en tremble encor!...

La Comtesse Adèle

(*avec bonté, et lui tendant la main*)

Calmez, calmez votre âme.

Le Comte Ory

(*pressant sa main sur ses lèvres*)

Ah! Madame!

La Comtesse Adèle

(*souriant*)

Quel excès de frayeur!
(Ah, quel excès d'ivresse,
D'où vient cette tendresse?
Pourquoi cette tendresse?
La crainte encor l'opprime.)
Quoique si près de lui,
Ah! vous pouvez sans crainte
Braver le Comte Ory.

Le Comte Ory*(à part)*

Il faut avec adresse
Modérer ma tendresse;
De quelle douce ivresse
Malgré moi j'ai frémi!
(haut)
Quoi, vous osez sans crainte
Braver le Comte Ory?
On le dit téméraire.

La Comtesse Adèle

Je brave sa colère.

Le Comte Ory

On prétend qu'il vous aime.

La Comtesse Adèle

Lui!... Quelle audace extrême!

Le Comte Ory

Pour obtenir sa grâce
S'il tombait à vos genoux,
Madame, que feriez-vous?

La Comtesse Adèle

D'une pareille audace
La honte et le mépris
Seraient le prix.

Ce téméraire
Qui croit nous plaire,
En vain espère
Etre vainqueur;

Moi je préfère
L'amant sincère
Qui sait nous taire
Sa tendre ardeur...

Mais on doit rire
Du faux délire
Et du martyr
D'un séducteur.

En confiance,
On peut d'avance
Braver, je pense,
Son insolence.

Le Comte Ory

(Beauté si fière,
Prude sévère,
Bientôt j'espère
Toucher ton cœur;

Je ris d'avance
De sa défense;
La résistance
Est de rigueur...

Puis l'heure arrive
Où la captive,
Faible et plaintive,
Cède au vainqueur.)

Il faut, d'avance,
Etre en défense;
La confiance
N'est pas prudence.

Pour se venger,
Ce séducteur
Saura bientôt
Toucher ton cœur.

(En vain tu ris
De mon ardeur,
J'espère encore
Etre vainqueur.)

La Comtesse Adèle

Voici vos compagnes fidèles.

Le Comte Ory

(se reprenant)

Je les entends... ce sont eux... ce sont elles!

(à part et regardant par le fond)

Mes chevaliers! sous ces humbles habits!

La Comtesse Adèle

(montrant une table qu'on a apportée à la fin du duo)

J'ordonne qu'on vous serve et du lait et des fruits.

Le Comte Ory

Quelle bonté céleste!

(il baise avec respect la main de la Comtesse, qui sort en le regardant avec intérêt. Le Comte la suit quelque temps des yeux; puis il dit, en montrant la table)

L'ordinaire est frugal et le repas modeste

Pour d'aussi nobles appétits.

Scène quatrième

Le Comte, le Gouverneur, onze chevaliers. Il sont vêtus d'une pèlerine qui est entr'ouverte, et laisse apercevoir leurs habits de chevaliers.

Le Comte Ory et ses compagnons

Ah! la bonne folie!
C'est charmant, c'est divin!
Le plaisir nous convie
A ce joyeux festin.

Le Comte Ory

L'aventure est jolie,
N'est-il pas vrai?... Monsieur mon gouverneur?

Le Gouverneur

Je pense comme Monseigneur.
Mais si le duc...

Le Comte Ory

Mon père...

Le Gouverneur

Apprend cette folie,
Ma place me sera ravie!
Il faudra prendre garde.

Le Comte Ory

Eh! mais, c'est ton emploi;
Tu veilleras pour nous, et nous rirons pour toi.
Rien ne nous manquera, je pense;
Car sagement j'ai su choisir
Mes compagnons, pour le plaisir,
Mon gouverneur, pour la prudence.

Le Gouverneur

Qui peut vous inspirer pareille extravagance?

Le Comte Ory

C'est mon page Isolier... mon rival.

Le Gouverneur

L'imprudent!

Le Comte Ory

Qui, ne connaissant point l'objet de ma tendresse,
M'a conseillé tantôt un tel déguisement
Pour mieux enlever sa maîtresse.

Le Gouverneur

Et le ciel le punit.

Le Comte Ory

En me récompensant.

Tous

Oh! la bonne folie!
C'est charmant, c'est divin!
Le plaisir nous convie
A ce joyeux festin.

(ils se mettent à table)

Le Gouverneur

Eh! mais, quelle triste observance!
Rien que du laitage et des fruits.

Le Comte Ory

C'est le repas de l'innocence,
Mesdames.

Le Gouverneur et le Chœur

Point de vin!...

Scène cinquième

Les précédents, Raimbaud, tenant un panier sous son manteau de pèlerine.

Raimbaud

En voici, mes amis.

Tous

(se levant)

C'est Raimbaud!

Raimbaud

En héros j'ai tenté l'aventure,
Et je viens avec vous partager ma capture.
Approchez. Ecoutez le récit des exploits
Que pour vous j'ai tentés.

Dans ce lieu solitaire,
Propice au doux mystère,
Moi, qui n'ai rien à faire,
Je m'étais endormi.

Dans mon âme indécise,
Certain goût d'entreprise
Que l'exemple autorise
Vient m'éveiller aussi.

Le Chœur

Quoi! Raimbaud s'en mêle aussi!

Raimbaud

C'est le seul moyen d'être
Digne d'un pareil maître,
Et je veux reconnaître
Ce manoir en détail!

Je pars... je m'oriente;
A mes yeux se présente
Une chambre élégante,
C'est celle du travail.

Le Chœur

Et quel est ce travail?

Raimbaud

Une harpe jolie...
De la tapisserie;
Près d'une broderie
J'aperçois un roman!

Même en une chambrette,
J'ai, dans une cachette,
Cru voir l'historiette
Du beau Tyran-le-Blanc!

Le Chœur

Quoi, vraiment, un roman!

Raimbaud

Je sors de l'oratoire
Et j'entre au réfectoire
Où rien ne me fait croire
A l'espoir d'un festin.

Marchant à l'aventure
Sous une voûte obscure,
J'entrevois l'ouverture
D'un affreux souterrain.

Le Chœur

Un affreux souterrain!

Raimbaud

Une beauté naïve
Peut y gémir, captive.
Je m'élance et j'arrive
Dans un vaste cellier

Dont l'étendue immense
Et la bonne apparence
Attestent la prudence
Du sir de Formoutiers.

Le Chœur

Pouvait-on mieux tomber?

Raimbaud

Arsenal redoutable,
Qui fait qu'on puise à table
Un courage indomptable
Contre le Sarrasin.

Armée immense et belle,
D'une espèce nouvelle,
Plus à craindre que celle
Du sultan Saladin...

Le Chœur

C'est charmant, c'est divin!

Raimbaud

Près des vins de Touraine,
Je vois ceux d'Aquitaine:
Et ma vue incertaine
S'égare en les comptant.

Là, je vois l'Allemagne;
Ici, brille l'Espagne;
Là, frémit le Champagne
Du joug impatient.

Le Chœur

C'est divin, c'est charmant!

Raimbaud

J'hésite... ô trouble extrême!
O doux péril que j'aime!
Et seul, avec moi-même,
Contre tant d'ennemis,

Au hasard, je m'élançe.
Sans compter, je commence,
J'attaque avec vaillance
A la fois vingt pays.

Quelle conquête
Pour moi s'apprête!...
Mais je m'arrête,
J'entends du bruit.

Quelqu'un s'avance,
Vers moi s'élance!
De notre course
Les murs frémissent,
Ils retentissent,
On me poursuit.

On crie; arrête!
Arrête... arrête!
L'écho répète
Ces cris d'alarme
Je fuis soudain.

Quel jour de fête
O mes amis!
De ma conquête
Voilà les fruits.

Le Chœur

De sa conquête
Prenons les fruits.

Le Comte Ory

Du fruit de sa victoire
Il fait hommage à l'amitié.
Dans sa conquête et dans sa gloire
Soyons tous de moitié.

Tous

(ôtant les bouteilles du panier)

Buvons, buvons soudain!..
Qu'il avait de bon vin
Le seigneur châtelain!

Pendant qu'il fait la guerre
Au Turc, au Sarrasin;
A sa santé si chère
Buvons ce jus divin.
Buvons, buvons jusqu'à demain.

Quelle douce ambroisie!
Célébrons tour à tour
Le vin et la folie,
Le plaisir et l'amour.

Le Comte Ory

On vient... c'est la tourière!..
Silence! taisez-vous!
Mettez-vous en prière,
Ou bien c'est fait de nous.

Scène sixième

Les précédents. Dame Ragonde, traversant le théâtre et examinant si les pèlerines n'ont besoin de rien.

Le Comte Ory et trois compagnons

(fermant leur pèlerine, et cachant leur bouteille, sans avoir l'air de voir Ragonde)

Toi que je révère,
Entends ma prière.
O Dieu tutélaire,
Viens dans ta bonté
Sauver l'innocence,
Et que ta puissance,
Un jour récompense
L'hospitalité!

Ragonde les regarde d'un air attendri, lève les yeux au ciel, et s'éloigne.

Raimbaud

Elle a disparu,
Réparons bien le temps perdu.

Tous

Buvons, buvons soudain!...
Qu'il avait de bon vin,
Le seigneur châtelain!

Le Comte Ory

Elle revient... silence!

Scène septième

Les précédents, la Comtesse, Dame Ragonde, plusieurs femmes, portant des flambeaux.

La Comtesse Adèle

(à part, aux autres femmes)

Quel doux recueillement! combien je les admire!
(haut)

Du repos voici le moment.
Que chacune de vous, Mesdames, se retire
Dans son appartement.

Le Comte Ory

Adieu, noble Comtesse... ah! si le ciel m'entend,
Bientôt viendra l'instant peut-être,
Où je pourrai vous faire connaître
Ce qu'éprouve pour vous mon cœur reconnaissant.

Le Comte et les chevaliers prennent les flambeaux des mains des dames, et se retirent.

Scène huitième

La Comtesse, Dame Ragonde, quelques autres dames.

La Comtesse Adèle

(commençant à défaire son voile)

Oui, c'est une bonne œuvre, et qui, dans notre zèle,
Doit nous porter bonheur. On sonne à la tourelle,
(écoutant)
Qui vient encore?

Dame Ragonde

(regardant par la fenêtre)

Un page.

La Comtesse Adèle

Un page dans ces lieux,
Dont l'enceinte est par nous aux hommes interdite!
Je veux savoir quel est l'audacieux...

Scène neuvième

Les précédents, Isolier et les autres femmes.

Isolier

C'est moi, belle cousine, et point je ne mérite
Le fier courroux qui brille en vos beaux yeux.

La Comtesse Adèle

Qui vous amène ici?

Isolier

Le duc mon maître.
Il m'a chargé de vous faire connaître
A ces dames, à vous, qu'aujourd'hui, cette nuit
Leurs maris, votre frère, arrivent à minuit.

Toutes

Quoi! nos maris... bonté divine!...

Isolier

Ils reviennent de Palestine
Et veulent en secret vous surprendre ce soir.

Toutes

Ah! cet heureux retour comble tout notre espoir!

Isolier

Le duc le croit aussi; mais il pense en son âme
Qu'un mari bien prudent prévient toujours sa femme.
Un bonheur trop subit peut-être dangereux.

Dame Ragonde

Quoi! nos maris enfin reviennent dans ces lieux!
Ah! le ciel les devait à nos vives tendresses.
Je cours en prévenir nos aimables hôteses.

Isolier

(l'arrêtant)
Et qui donc?

Dame Ragonde

Quatorze vertus...
Que le Comte Ory, votre maître,
Poursuivait.

Isolier

De terreur tous mes sens sont émus.
Achevez... ce sont peut-être
Des pèlerines?

Dame Ragonde

Oui, vraiment.

Isolier

C'est fait de nous... Sous ce déguisement
Vous avez accueilli le Comte Ory lui même,
Et tous ses chevaliers.

Toutes

O ciel!

La Comtesse Adèle

Terreur extrême!

Dame Ragonde

Que dire à mon mari, trouvant en ses foyers
Sa chaste épouse avec quatorze chevaliers?

Toutes

Hélas! à quel péril sommes-nous réservées?

Isolier

Une heure seulement, et vous êtes sauvées.
On va nous secourir... Il faut gagner du temps.

Toutes

Hélas! hélas! je tremble!

La Comtesse Adèle

Plus terrible à lui seul que les autres ensemble,
Le Comte Ory... le voici... je l'entends.

*Toutes les dames s'enfuient en poussant un grand cri.
Isolier va souffler la lampe qui est sur le guéridon, puis,
s'enveloppant du voile que la Comtesse vient de quitter,
il se place sur le canapé, et fait signe à la Comtesse de
s'approcher de lui.*

Isolier

Ne craignez pas. Au péril de ma vie
Je vous défendrai contre tous.

La Comtesse Adèle

D'effroi je suis toute saisie.

Isolier

Dame tant chérie, âme de ma vie,
Ne craignez rien, je suis auprès de vous.

Scène dixième

*Isolier, assis sur le canapé; la Comtesse, debout, s'appuyant près de lui; le Comte, sortant de sa chambre.
La nuit est complète.*

Le Comte Ory

A la faveur de cette nuit obscure,
Avançons-nous, et sans la réveiller,
Il faut céder au tourment que j'endure;
Amour me berce, et ne puis sommeiller.

Ensemble

D'amour et d'espérance
Je sens battre mon cœur;
La nuit et le silence
Assurent mon bonheur.

La Comtesse Adèle

D'amour et d'espérance
Je sens battre mon cœur;
La nuit et le silence
Redoublent ma frayeur.

Isolier

De crainte et d'espérance
Je sens battre mon cœur.
La nuit et le silence
Redoublent son erreur.

(bas, à la Comtesse)

Parlez-lui.

La Comtesse Adèle

Qui va là?

Le Comte Ory

C'est moi: c'est sœur Colette.

Seule, et dans cette chambre où je ne puis dormir;

Tout me trouble, et tout m'inquiète.

J'ai peur... permettez-moi... près de vous... de venir.

Isolier et la Comtesse Adèle

(à part)

Ah! quelle perfidie!

Le Comte Ory

(avançant près d'Isolier)

O moments pleins de charmes!

Quand on est deux, on a moins peur.

Isolier

(à part)

Oui, lorsqu'on est deux!

Le Comte Ory

(prenant la main d'Isolier)

Ah! je n'ai plus d'alarmes.

La Comtesse Adèle

Que faites-vous?

Le Comte Ory

(pressant la main d'Isolier)

Pour moi, plus de frayeur!

Quand cette main est sur mon cœur.

La Comtesse Adèle

(à part, et riant)

Il presse ma main sur son cœur.

Isolier

(bas, à la Comtesse)

Beauté sévère,

Laissez-le faire;

Son bonheur ne vous coûte rien.

Le Comte Ory

(à part)

Grand Dieu! quel bonheur est le mien!

Ensemble

D'amour et d'espérance
Je sens battre mon cœur.
La nuit et le silence
Assurent mon bonheur.

Isolier

De crainte et d'espérance
Je sens battre mon cœur.
La nuit et le silence
Redoublent son erreur.

La Comtesse Adèle

De crainte et d'espérance
Je sens battre mon cœur.
La nuit et le silence
Redoublent ma frayeur.

Maintenant, je vous en supplie,
Sœur Colette, rentrez chez vous.

Le Comte Ory

(à Isolier)

Vous quitter... c'est perdre la vie...
Oui, je demeure à vos genoux.

La Comtesse Adèle

(à part)

Je tremble, ô ciel!

(haut)

Que faites-vous?

Le Comte Ory

Sachez le feu qui me dévore!
C'est un amant qui vous implore.

La Comtesse Adèle

Ah! grand Dieu! quelle trahison!

Le Comte Ory

L'amour qui trouble ma raison
Doit me mériter mon pardon.

(à Isolier qui veut se lever)

Ne m'ôtez point, je la réclame,
Cette main que ma vive flamme...

La Comtesse Adèle

Ah! comme vous me pressez!
Laissez-moi.

Le Comte Ory*(embrassant Isolier)*

Vrai Dieu! Madame,
Peut-on vous aimer assez?

En ce moment on entend sonner la cloche, et un bruit de clairons retentit à la porte du château. Les femmes de la Comtesse se précipitent dans l'appartement en tenant des flambeaux.

Le Comte Ory, la Comtesse Adèle et Isolier

J'entends d'ici le bruit des armes,
Le clairon vient de retentir.

La Comtesse Adèle et Isolier

Plus de frayeur et plus d'alarmes,
On vient enfin nous secourir.

Le Comte Ory

Faut-il quitter autant de charmes?
A quel danger faut-il courir?

O ciel! quel est ce bruit?

Isolier*(jetant son voile)*

L'heure dé la retraite.
Car il faut partir, Monseigneur.

Le Comte Ory*(le reconnaissant)*

C'est mon page Isolier!

Isolier

Celui que sœur Colette
Embrassait avec tant d'ardeur.

Le Comte Ory

Je suis trahi! crains ma colère!

Isolier

Craignez celle de votre père!
Il arrive dans ce castel.
Entendez-vous ce cris de joie?

Le Comte Ory

O ciel!

Scène onzième

Les précédents; le Gouverneur, Raimbaud, compagnons du Comte Ory, en habits de chevaliers, et paraissant à la grille à droite.

La Comtesse Adèle

Vous qui faites la guerre aux femmes,
Vous voilà donc mes prisonniers!

Le Comte Ory

Oui, nous sommes vaincus! à vos pieds, nobles dames,
Je demande merci pour tous mes chevaliers.
Pour leur rançon qu'exigez-vous?

La Comtesse Adèle

Un gage.

Votre départ!... évitez le courroux
De nos maris.

Isolier

Par un secret passage

Je vais guider vos pas, et votre page
Fermera la porte sur vous.

Le Comte Ory

C'est lui qui nous a joués tous.

La Comtesse Adèle

Ecoutez ces chants de victoire...
Ce sont de braves chevaliers
Que l'amour ainsi que la gloire
On ramenés dans leurs foyers.

Le Comte Ory

A l'hymen cédon la victoire,
Et qu'il rentre dans ses foyers.
Quittons ces lieux hospitaliers.

Le Comte Ory et ses compagnons

Quittons ces lieux hospitaliers.

Isolier ouvre à gauche une porte secrète, par laquelle le Comte Ory et ses chevaliers disparaissent. En ce moment s'ouvrent les portes du fond. Le duc et les chevaliers revenant de la Palestine entrent, précédés de leurs écuyers, qui portent des étendards et des faisceaux d'armes. Dame Ragonde et les autres femmes se précipitent dans les bras de leurs maris, et la Comtesse dans ceux de son frère: puis Isolier va baiser la main du Comte de Formoutiers, qui le relève et l'embrasse pendant le chœur suivant.

Tous

Honneur aux fils de la victoire,
Honneur aux braves chevaliers,
Que l'amour ainsi que la gloire
Ont ramenés dans leurs foyers!

Fin.

Gioachino Rossini

Elementi biografici e cronologia delle opere

a cura di Marco Mauceri

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

-
- 1808** E' un anno intenso per il giovane compositore che oltre a scrivere le due sinfonie dette *Al Conventello* e *Obbligata a contrabbasso*, affronta per la prima volta il pubblico con la cantata *Il pianto di Armonia sulla morte di Orfeo* scritta come saggio di fine anno ed eseguita al Liceo Musicale l'11 agosto. Gli anni bolognesi vedono anche la nascita di almeno due composizioni sacre: le messe di *Ravenna* e di *Milano* (così denominate in relazione al luogo dove sono nate e/o conservate, mentre è ormai accertata la non autenticità della cosiddetta *Messa di Rimini*).
-
- 1809** E' incaricato dal Comitato degli insegnanti del Liceo di mettere in musica una cantata su testo di padre Ruggia. Sempre per la distribuzione dei premi di fine anno al Liceo, scrive una *Sinfonia a più strumenti obbligati* e una *Sinfonia concertata* eseguite il 28 agosto.
Nella stagione di Carnevale 1809-10 viene scritturato come "maestro al cembalo" al Teatro Comunale di Ferrara e al Teatro Comunale di Bologna.
-
- 1810** Sempre come "maestro al cembalo" si esibisce il 9 aprile e il 25 maggio in due concerti all'Accademia dei Concordi a Bologna. Il 3 novembre 1810 va in scena la sua prima farsa *La cambiale di matrimonio* al Teatro San Moisè di Venezia, su libretto di Gaetano Rossi. Il successo ottenuto gli procura l'incarico di scrivere un'opera buffa per il Teatro del Corso di Bologna.
-
- 1811** In maggio dirige *Le quattro stagioni* di Haydn al Liceo. Nella stagione d'autunno al Teatro del Corso è "maestro al cembalo e direttore dei cori" nel *Ser Marcantonio* di Pavesi (21 settembre), mentre il 26 ottobre va in scena senza successo il suo "dramma giocoso" in due atti *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'anno *Agli Italiani* su testo di Giambattista Giusti per l'ingresso di Gioacchino Murat in città. Inizia a comporre le musiche di scena per l'*Edipo Coloneo* di Sofocle tradotto da Giusti. In estate si trasferisce a Napoli, ingaggiato dall'impresario dei Teatri Reali Domenico Barbaja e il 4 ottobre va in scena il "dramma in due atti" *Elisabetta, regina d'Inghilterra* con protagonista Isabella Colbran. Il clamoroso successo ottenuto gli spiana la strada e inaugura la nuova stagione creativa napoletana. Al contrario la semiseria *Torvaldo e Dorliska* viene accolta freddamente al Teatro Valle di Roma (26 dicembre).
-
- 1816** E' l'anno di *Almaviva, ossia L'inutile precauzione* (poi *Il barbiere di Siviglia*) che va in scena al Teatro Argentina di Roma il 20 febbraio. L'iniziale fiasco si tramuta in un successo clamoroso alle repliche. Il 29 successivo firma il contratto per *La Cenerentola*.

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

1817 L'anno vede Rossini fare la spola tra Napoli, Roma e Milano con la produzione di tre diversi capolavori: *La Cenerentola, ossia la bontà in trionfo* va in scena a Roma (Teatro Valle, 25 gennaio), *La gazza ladra*, grande opera semiseria, a Milano (Scala, 31 maggio), *L'Armida* a Napoli (San Carlo, 11 novembre) con protagonista ancora la Colbran. A Roma è la volta del centone *Adelaide di Borgogna* (Argentina, 27 dicembre).

1818 Di nuovo a Napoli per l'azione tragico-sacra *Mosè in Egitto* (San Carlo, 5 marzo) che riscuote un enorme successo. Recatosi a Bologna il compositore accetta l'invito dell'ispettore dei teatri del Portogallo Diego Ignazio de Pina Manique di scrivere la farsa *Adina*. L'opera andrà in scena solo il 12 giugno 1826 (Lisbona, San Carlos). Il 3 dicembre va in scena al Teatro San Carlo di Napoli *Ricciardo e Zoraide*.

1819 Il 7 marzo il *Mosè in Egitto* viene riproposto al San Carlo con l'aggiunta della preghiera «Dal tuo stellato soglio» nel terzo atto. Altre tre opere serie si aggiungono al catalogo rossiniano: *Ermione* (Napoli, San Carlo, 27 marzo), *La donna del lago* (Napoli, San Carlo, 24 ottobre), *Bianca e Falliero, ossia Il consiglio dei tre* (Milano, Scala, 26 dicembre). A Venezia presenta ancora un centone, *Edoardo e Cristina* (San Benedetto, 24 aprile).

1820 Il 24 marzo viene eseguita la *Messa di Gloria* nella Chiesa di S. Ferdinando. Nonostante il lungo periodo di gestazione, *Maometto II* viene accolta da un insuccesso (Napoli, San Carlo, 3 dicembre) e mai più ripresa nell'Ottocento.

1821 La rappresentazione di *Matilde di Shabran, ossia Bellezza e cuor di ferro* (Teatro Apollo, 24 febbraio) segna l'ultimo soggiorno romano di Rossini. Le lunghe trattative con la Deputazione dei Teatri di Roma per scrivere una nuova opera comica per il Carnevale 1821-22 infatti non hanno buon esito.

1822 Con *Zelmira* (San Carlo, 16 febbraio) si conclude il soggiorno napoletano di Rossini che un mese dopo a Castenaso sposa Isabella Colbran. Con lei e la compagnia del San Carlo, capeggiata da Barbaja, si reca a Vienna dove il 13 aprile viene allestita *Zelmira* (Kärntnertortheater) e la ripresa di altre sue opere. Dopo un breve soggiorno a Bologna, a dicembre è invitato dal principe di Metternich a Verona in occasione del Congresso delle Nazioni per scrivere quattro cantate (*La santa alleanza, Il vero omaggio, L'augurio felice, Il bardo*). Composizioni queste che negli anni successivi gli procureranno non pochi dissapori quando sarà accusato di essere reazionario.

1823 *Semiramide*, su libretto di Gaetano Rossi, il suo «papà di parole» (Venezia, La Fenice, 3 febbraio), conclude trionfalmente la carriera italiana di Rossini. Dopo una breve sosta a Parigi, si reca a Londra su invito di Giovanni Battista Benelli, impresario del King's Theatre, per dirigere alcune sue opere e scriverne una nuova. Sarebbe dovuta essere *Ugo, re d'Italia*, di cui compone forse un atto completo, ma il fallimento dell'impresa nel 1824 lo costringe ad abbandonare Londra e tornare a Parigi. Dell'opera non è stata finora ritrovata alcuna traccia.

1824 Il 9 giugno, a Londra, esegue la parte del tenore solo (Apollo) nella sua cantata *Il pianto delle Muse in morte di Lord Byron*. Il 26 novembre è nominato "Directeur de la musique et de la scène" del Théâtre Italien di Parigi.

1825 Il periodo francese di Rossini si apre con la cantata *Il viaggio a Reims, ossia L'albergo del giglio d'oro* (Parigi, Théâtre Italien, 19 giugno) scritta per l'incoronazione di Carlo X.

1826 Sembra che stia lavorando a *La figlia dell'aria* per Giuditta Pasta, ma nessuna musica è stata finora ritrovata. Il 9 ottobre presenta al Théâtre de l'Académie Royale de Musique (l'Opéra) *Le siège de Corinthe*, radicale rifacimento del *Maometto II*, che viene accolto con entusiasmo.

-
- 1827** Alla vigilia della rappresentazione trionfale di *Moïse et Pharaon, ou Le passage de la Mer Rouge* (Parigi, Académie Royale de Musique, 26 marzo) la morte della madre lo colpisce profondamente.
-
- 1828** Pronto a cimentarsi con un'opera nuova Rossini, nella primavera, ha già scelto il soggetto: *Guillaume Tell*. Ma nel desiderio di far rivivere parte della musica scritta per *Il viaggio a Reims*, propone *Le Comte Ory* (Parigi, Académie Royale de Musique, 20 agosto), su libretto di Scribe e Delestre-Poirson.
-
- 1829** *Guillaume Tell* è l'ultima fatica rossiniana nel teatro musicale. L'opera va in scena a Parigi il 3 agosto (Académie Royale de Musique) ottenendo solo un "succès d'estime" da parte del pubblico, mentre è esaltato dalla critica e dai musicisti (tra questi Bellini che lo considera la sua "Bibbia musicale"). L'opera fa il giro d'Europa in edizioni più o meno amputate. Il 7 agosto Carlo X conferisce al compositore la *Légion d'honneur*. Sempre in agosto parte per Bologna con la moglie.
-
- 1830** Di ritorno a Parigi, nel frattempo sconvolta dalla rivoluzione di luglio che aveva visto la caduta di Carlo X, Rossini intenta una causa al nuovo governo di Luigi Filippo d'Orleans che non gli riconosce il contratto che aveva stretto con la precedente amministrazione.
-
- 1831** Ai primi di febbraio si reca in Spagna con l'amico banchiere Aguado, mentre Isabella viene affidata alle cure del padre Giuseppe a Bologna. Durante il soggiorno spagnolo Rossini accetta l'invito dell'Arcidiacono di Madrid Don Fernandez Varela di scrivere lo *Stabat Mater*. Riuscirà a comporre solo sei dei dieci pezzi finché, tornato a Parigi, non darà l'incarico a Tadolini di completarlo. Lo *Stabat* in questa versione viene eseguito il venerdì santo del 1833 nella cappella di San Filippo el Real a Madrid.
-
- 1832** Nel frattempo si avvertono i primi sintomi dell'esaurimento nervoso che colpirà gravemente il compositore, legatosi ormai a Olympe Pélissier. Ad essa dedica la cantata per soprano e pianoforte *Giovanna d'Arco*.
-
- 1835** 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 13 giugno viene inaugurato nella basilica di Santa Croce il monumento sepolcrale di Rossini realizzato dallo scultore Cassioli. Illustre testimone della cerimonia è Pietro Mascagni che dirige l'orchestra del Liceo Musicale Rossini di Pesaro, nella preghiera del *Mosè in Egitto* «Dal tuo stellato soglio», nella trascrizione sulla quarta corda di Paganini.
-



Tanti affetti

Amici e Sostenitori del Festival 2003

Presidente

Paola Pierangeli Tittarelli

Soci Fondatori

Germano Buzzi
Eugenio Ceccolini
Maurizio Gennari
Vittorio Livi
Francesco Merloni
Silvana Ratti
Anna Selci

Sostenitori

Luciano Bovicelli, *Bologna*

Mary Ann e Lawrence Tucker,
Greenwich

Industrie PICA SpA, *Pesaro*

Elvira Cantelmo, *Fano*
James David Draper, *New York*
Lois e Alan Freeman, *Detroit*

Francesco Merloni, *Fabrizio*

Maria Camilla Bianchini d'Alberigo,
Venezia

Paolo Mannelli, *Roma*
Luciana Pierangeli, *Roma*

Vincenzo De Leo, *Udine*
Beatrice Molinari Mangiameli, *Milano*
Beryl Mustill, *London*

Vittoria e Paolo Albini Riccioli,
Pesaro

Carla e Arrigo Archibugi, *Ancona*
Antonia Ausenda Fattori, *Milano*

Kay Bearman, *New York*
Liliana Belli Paci Segre, *Milano*

Ada Bertozzini, *Pesaro*
Grazia Biscontini Ugolini, *Pesaro*

Canducci Holzservice Srl, *Pesaro*
Liliana e Agostino Cesaroni, *Pesaro*

Wanda Del Gobbo, *Bologna*
Suzanne e David De Yong, *London*

Maurizio Dolcini, *Pesaro*
Claudia Farina Liguori, *Pesaro*

Graziella e Marco Fazi, *Pesaro*
Javier Ferradal, *Madrid*

Francesca e Pietro Focchi, *Lecco*
Galleria di Franca Mancini, *Pesaro*

Monika e Dieter Koch, *Herrshing*
José Antonio Lipperheide Guimón,

Bilbao
Helga e Hans Lübrow, *Bremen*

Mariella e Francesco Lungarini, *Fano*
Franca Maestri Fortani, *Pesaro*

Anna Majani, *Bologna*
Gioia Marchi Falck, *Milano*

Cristina Morici Ghislieri, *Pesaro*
 Adriana Paganì Lora Totino, *Torino*
 Sophie e Marcel Pommerell-Wintringer,
Echternach
 Maria Grazia e Benedetto Pototschnig,
Pesaro
 Silvana Ratti, *Pesaro*
 Richard Wagner-Verband, *Wien*
 Annalisa e Carlo Ripanti, *Pesaro*
 Hae Kyung e Fabio Rossini, *Pesaro*
 Georg Stöffler, *Hall*
 Marco Tamino, *Pesaro*
 Ida e Giuseppe Ugolini, *Roma*

Amici

Miranda Paolucci, *Pesaro*

Christian Enders, *Kehl*

Elisabeth Beare, *Berlin*
 Alberto Bonetti, *Reggio Emilia*
 Margaret e Albert Borg, *Swieqi*
 Giovanni Graniti, *Firenze*
 Juana Herrera Marroquin, *Valencia*
 Janet e Hugh Hitchcock, *New York*
 José Periel Garcia, *Madrid*

Klaus P. Arnold, *Gaüting*
 Reto Müller, *Sissach*
 Vincenzo Tessitore, *Palermo*

Werner Adam, *Karlsruhe*
 Francesco Agostini, *Magenta*
 Kazumi Arai, *Sano-City*
 Bernward Bachmann, *München*
 Manlio Bassano, *Marmirolo*
 Willi Bauer, *Gaggenau*
 Jean-Jacques Beauvois, *Bruxelles*
 Filippo Beck, *Zürich*
 Jack Belsom, *New Orleans*
 Anna Berardi Marinuzzi, *Roma*
 Teresa Berry, *Chicago*
 Carlo Bertellotti, *Pesaro*
 François Bise, *Villars-sur-Glâne*
 Matelda Bisigotti, *Urbino*
 Martine Blech, *Paris*
 Laurent Boccon-Gibod, *Paris*
 Adalberto Boetti, *Milano*
 Gaetano Bonafini, *Castenaso*
 Paolo Bonetti, *Fano*
 Gérard Bonnel-Dangler, *Paris*
 Marco Borini, *Torino*
 Pietro Boscolo, *Treviso*
 Giuseppe Bosoni, *Antegnate*
 Alain Bouer, *Saint-Cloud*
 Vassilis Brakoulas, *Atene*
 Stephen Brier, *Orpington*
 Paul Butler, *London*
 Lucius Caffisch, *Gingins*
 Marina Cascini, *Roma*

Giulio Ceruti, *Milano*
 Sylvain Chambre, *Avon*
 Giuseppe Chiarante, *Roma*
 Kathleen Chiti, *Milano*
 Akihiro Chiyoda, *Tokyo*
 Edmondo Cotignoli, *Pesaro*
 Rafael Cowley, *Valencia*
 Salvador Crespo Picò, *Alicante*
 James Curtis, *London*
 Heinz Dabringer, *Sattendorf*
 George Dansker, *New Orleans*
 Pieter K. de Haan, *Harderwijk*
 Mario de Martiis, *Genova*
 Guillaume De Saint-Seine, *Paris*
 Hans-Leopold De Waal, *Saarbrücken*
 Laura Del Monte Raffaelli, *Pesaro*
 Vivienne Dimant, *London*
 Michael Dlabka, *Berlin*
 Alberto Dolci, *Pesaro*
 Heinrich Dülpe, *Seeshaupt*
 Camron Dyer, *Roseville*
 James Eaton, *Birmingham*
 Giovanni Emillani, *Roma*
 Gerd Endmayr, *Wien*
 Bodo Fahlbusch, *Paris*
 Luciano Felici, *Roma*
 Claude Fernandez, *Aubervilliers*
 Henry Forgues, *Bayonne*
 Patrick Furniss, *Norwich*
 Juan Gherzi, *Montevideo*
 Giorgio Girelli, *Pesaro*
 Günter R. Gruber, *Bludenz*
 Werner Gumbert, *Karlsruhe*
 Rose-Marie e Rainer Hagen, *Hamburg*
 Susumu Hasegawa, *Tokyo*
 Keith Hatchick, *London*
 Birgit-Maria Hauser, *München*
 Maria Luisa Herrmann Semeraro,
Cisternino
 Freya Hezel-Kübert, *München*
 Toshihiko Hirabayashi, *Tokyo*
 Chizuko Hironaka, *Yokohama*
 Yoko Hosojima, *Utsunomiya*
 Denise Huon, *Paris*
 Gerard Hurl, *Dublin*
 John Hyde, *York*
 Howard Hyman, *London*
 Barbara Inglese, *Oakland*
 Leo Iona, *Trieste*
 Gretta Jacobs, *Moreland Hills*
 Halvor Jaeger, *Ile Bizard*
 Charles Jernigan, *Long Beach*
 Howard Douglas Jones, *London*
 Bernd Kabas, *Salzburg*
 Tomio Kameoka, *Tokyo*
 Noriko Kanai, *Tokyo*
 Patricia e Jerome Karet, *London*
 Kiyoko Kato, *Tokyo*
 Tadao Kato, *Tokyo*
 Jürgen Kaziur, *Oberursel*
 Bernd-Rüdiger Kern, *Taucha*
 Michiko Kobayashi, *Tokyo*
 Oswald Köberl, *Innsbruck*

Hiroshi Kojima, *Tokyo*
 Anja Korpiola, *Helsinki*
 Yoshiko Kumakura, *Ichikawa*
 Françoise Lafuge, *Paris*
 Michael Lambarth, *Norwich*
 Wolfgang Lambrecht, *Hamburg*
 Trevor Lau, *Auckland*
 Jacques Libert, *Bruxelles*
 George Likierman, *Paris*
 Gaetano Maccaferri, *Bologna*
 Sarah McNicholas, *London*
 Susan e Roberto Malpeli, *Roma*
 Silvana Mangiameli, *Milano*
 Gianfranco Maretta Tregiardin,
Felonica
 David Martocci, *Elberon*
 Franco Masseroni,
Desenzano del Garda
 Héctor Matamoros Rossi, *Madrid*
 Mina Matsukawa, *Tokyo*
 Gianni Mazzoni, *Bologna*
 Jan E. Mellema, *The Hague*
 Ello Menzione, *Roma*
 Gen Mochi Zamperoli, *Pesaro*
 Christos Mortzos, *Köln*
 Paola Muccini Costa, *Roma*
 Mitsuko Murase, *Ichikawa*
 Michel Nasser, *Arles*
 Dieter Neukirch, *Wettenberg*
 Keiko Nishiyama, *Tokyo*
 Giancarlo Nisoli, *Zogno*
 Renata Ognibene-Borgi, *Pesaro*
 Gian Battista Origoni della Croce, *Milano*
 Giulia Panichi Pignatelli,
Castel di Lama
 Grazia Paoletti, *Firenze*
 Edoarda Paolini, *Milano*
 Marcello Paolino, *Bern*
 Federico Passariello Jr., *Taranto*
 Peter Pauwels, *Deinze*
 Ian Peacock, *London*
 Jean-François Pechberty, *Paris*
 Jean-Gabriel Peyre, *Paris*
 Stefano Pilo, *Roma*
 François Poli, *Paris*
 Liviu Popescu, *Paris*
 Lucia e Alessandro Properzi, *Roma*
 Cesare Questa, *Urbino*
 Kurt Rademacher, *Neuwied*
 Ingrid Rant, *Wien*
 Bruno Recchia, *Zollikofen*
 Ambra Giulia Redaelli, *Albate*
 Hanspeter Riede, *Rüschlikon*
 Renate e Peter Ritter, *Graz*
 Lorenzo Rocchetti, *Ancona*
 Ercole Romagna, *Pesaro*
 Eiko Sakamoto, *Roma*
 Raffaele Semeraro, *Cisternino*
 Rudolf Sevcik, *Wien*
 Alfred Siercke, *Hamburg*
 Elena Sormani, *Pesaro*
 Sara Staccioli, *Roma*
 Michael Staff, *Alfriston*

Jürgen Steinberg, *Berlin*
 Peter Ster, *Wien*
 Lucki Stipetic, *München*
 Paul Storm-Larsen, *Richmond*
 Masaya Suzuki, *Yokohama*
 Yasuo Suzuki, *Tokyo*
 Olivia Swinnerton, *Herts*
 Yasuo Takasaki, *Tokyo*
 Yoshiko Takasaki, *Saitama*
 Hideo Takeishi, *Kamakura City*
 Shumpel Takemori, *Tokyo*
 Floriana Tessitore, *Palermo*
 Heinrich Tettinek, *Wien*
 Sylvie Thierry, *Fumay*
 Hedwig D. Thimig, *Wien*
 Irene Tomacelli, *London*
 Erich Trachtenberg, *Wien*
 Roberto Tramarin, *Pavia*
 Lydia Treleani Masetti, *Pesaro*
 Andrew Valentine, *London*
 Nicole Vecchioli, *Paris*
 Michela e Enrico Vitali, *Milano*
 Giacomo Vivanti, *Ancona*
 Maria Pia Vivanti, *Roma*
 Bart Vlek, *Zandvoort*
 Tomoo Wakimura, *Tokyo*
 Janet A. Wallhouse, *Wallingford*
 Poodchong Wanglee, *Villanova*
 Michael Watts, *Milano*
 Uriel Weltsch, *Heredia*
 Ulla Wernicke, *Frankfurt/Main*
 Astrid Wilk, *Oberhaslach*
 Heinz Willer, *München*
 Jeremy Willoughby, *London*
 Mary Woods, *Monterchi*
 Trevor Woods, *Monterchi*
 Kinji Yamamoto, *Hong Kong*
 Yukako Yasaki, *Tokyo*
 Kouji Yoshida, *Chiba-ken*
 Masashi Yoshida, *Tokyo*
 Cristina e Vittorio Zaffarana, *Pavia*
 Gianfranco Zanetti, *Vignola*
 Bernd Zeytz, *Gauting*
 Riccardo Zoja, *Milano*

Guido Bartoli, *Firenze*
 Monella Cerri, *Bologna*
 Anthony Edmunds, *Cardiff*
 Giulio Iona, *Trieste*
 Maxime Massonnat, *Paris*
 Gianluca Montinaro, *Pesaro*
 Elvire Padovani, *Dunkerque*
 Tommaso Ranfagni, *Firenze*
 Alexander Jan Renner, *Groningen*
 Alessandro Sampò, *Torino*
 Chiara Terenzi, *Pesaro*
 Mathjas Terenzi, *Pesaro*
 Corinna Zaffarana, *Pavia*

Il Festival ringrazia:



