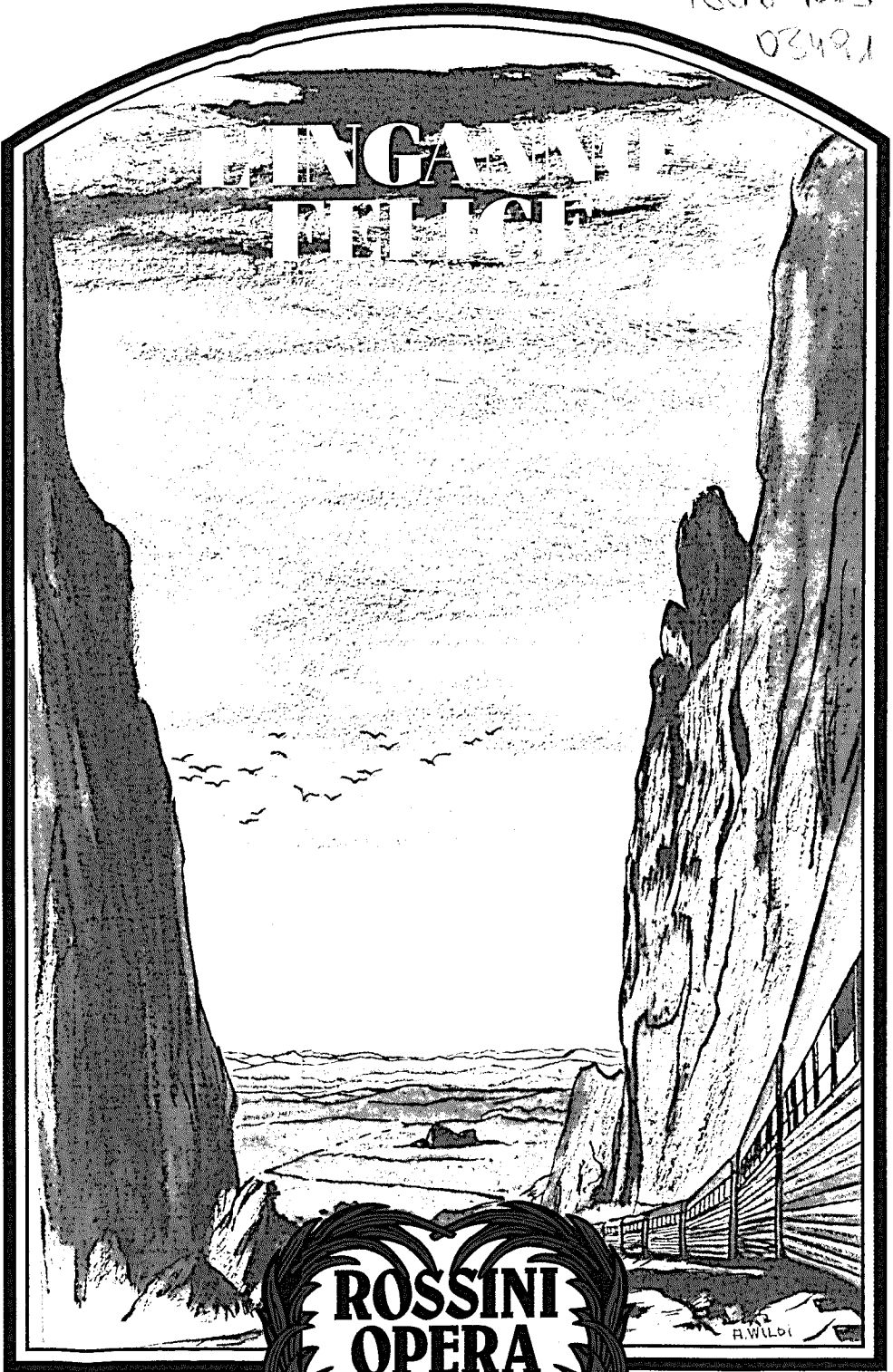


1868 1205

03491

INGAM
LILIC



**ROSSINI
OPERA
FESTIVAL**

A.WILCOX



SCHENKUNG
ALBERT GIER

Sotto l'Alto Patronato
del Presidente della Repubblica

L'edizione 2015 è dedicata a Luca Ronconi



Ministero
dei beni e delle
attività culturali
e del turismo



Regione Marche

Enti fondatori



Comune di Pesaro



Provincia di Pesaro e Urbino



Fondazione
Cassa di Risparmio
di Pesaro

1841



BANCA DELL'ADRIATICO



Fondazione Scavolini



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

Il Festival si avvale della collaborazione scientifica della Fondazione Rossini.

Il Festival 2015 si attua

con il contributo di:

Ministero dei beni e delle attività culturali e del turismo,
Comune di Pesaro, Regione Marche,
Fondazione Cassa di Risparmio di Pesaro;

con l'apporto di:

Banca Marche, Banca dell'Adriatico;

con la collaborazione produttiva di:

Fondazione Teatro Comunale di Bologna;

con la partecipazione di:

Abanet Internet Provider, Carifano, Harnold's,
Grand Hotel Vittoria - Savoy Hotel - Alexander Museum Palace Hotel,
Hotel Excelsior, Ratti Boutique, Retina Web Agency;

collaborano:

AMAT-Associazione marchigiana attività teatrali,
AMI-Azienda per la mobilità integrata e trasporti, ASPES Spa,
Azienda Ospedaliera San Salvatore,
Centro IAT- Informazione e accoglienza turistica,
Conservatorio di musica G. Rossini.

Il Festival è membro di Opera Europa.



Presidente
Matteo Ricci
Sindaco di Pesaro

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

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



SCHENKUNG
ALBERT GIER

Sovrintendente
Gianfranco Mariotti

Direttore artistico
Alberto Zedda

Direttore generale
Flavio Cavalli

Amministrazione e coordinamento
sicurezza del personale
Marco Angelozzi

Assistente del Sovrintendente
Maria Rita Silvestrini

Segreteria artistica
Sabrina Signoretti

Segreteria Sovrintendenza
Alexia Mariotti

Contabilità, Economato
e Servizi informatici
Loris Ugolini

Segreteria amministrativa
Paola Vitali

Servizi di Biglietteria
e Promozione
Patricia Franceschini

Edizioni e Archivio storico
Carla Di Carlo

Archivio musicale
Federica Bassani

Allestimenti scenici
Mauro Brecciaroli

Coordinamento tecnico
Claudia Falcioni

Ufficio tecnico
Katia Ugolini

Coordinamento di Produzione
Caterina de Rienzo

Ufficio Produzione
e Servizi generali
Daniela Ridolfini

Produzioni e Relazioni esterne
Francesca Battistoni

PR e Fundraising
Welleda Fochesato Donovan

Marketing e Comunicazione
Cristian Della Chiara

Ufficio Stampa
Simona Barabesi

Segreteria Ufficio Stampa
e Social Media
Giacomo Mariotti

La Fondazione Rossini

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

Il piano editoriale è articolato in otto sezioni: Opere Teatrali; Musiche di Scena e Cantate; Musica Sacra; Inni e Cori; Musica Vocale da Camera; Musica Strumentale; Péchés de Vieillesse; Varie. La ricerca che è alla base dell'Edizione critica ha portato, nel corso degli anni, a scoperte fondamentali nel campo delle fonti autografe e documentarie e al recupero di musiche considerate perdute, come, per fare qualche esempio, Il viaggio a Reims o il Finale tragico di Tancredi, e alla riproposta al pubblico di titoli dimenticati, come Torvaldo e Dorliska, Sigismondo, Demetrio e Polibio, Ciro in Babilonia. Accanto all'Edizione critica si è sviluppata la ricerca sui documenti storico-biografici, ricerca approdata nel 1992 all'avvio della pubblicazione del nuovo epistolario rossiniano che, col titolo Lettere e Documenti e la cura di Bruno Cagli e Sergio Ragni, ha visto la pubblicazione dei primi quattro volumi. L'attività editoriale della Fondazione si è inoltre arricchita nel corso del tempo di collane destinate ad ulteriori aspetti della produzione rossiniana: "Saggi e Fonti" ospita atti di convegno e studi specialistici; "I libretti di Rossini" riproduce, in versione anastatica e con un ampio commento introduttivo, le fonti letterarie e le principali edizioni del libretto di ogni opera; "Iconografia rossiniana" include volumi dedicati all'analisi delle fonti iconografiche (bozzetti, figurini, materiali scenici, ecc.); l'ultima collana creata riguarda le "Tesi rossiniane". A queste si affianca la pubblicazione del "Bollettino del Centro rossiniano di studi", rivista di studi musicologici di alto profilo internazionale. Questo grande lavoro di ricerca e di acquisizione di fonti bibliografiche e documentarie ha portato all'apertura della Biblioteca, punto di riferimento sia per il pubblico che per gli specialisti della musica di Rossini e di tutta la produzione coeva.

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

Il Presidente
Oriano Giovanelli

L'INGANNO FELICE

Rossini Opera Festival 2015

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

Consulenza scientifica della Fondazione Rossini

Immagine grafica coordinata

Massimo Dolcini

Progettazione grafica

Dario Ottaviani

Service

Fotoedit, Repubblica di San Marino

Stampa

Studiostampa New Age, Repubblica di San Marino
luglio 2015

*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 Ferraro, Pesaro, Fondazione Rossini, 2000.

Sommario

Da Venezia al Nuovo Mondo: fortuna e tradizione dell' <i>Inganno felice</i> di <i>Andrea Malnati</i>	p. 13
From Venice to the New World: the fortune and traditions of <i>L'inganno felice</i> by <i>Andrea Malnati</i>	p. 21
Un intreccio di trame: i modelli letterari dell' <i>Inganno felice</i> di <i>Marco Beghelli</i>	p. 29
When plots interleave: literary models for <i>L'inganno felice</i> by <i>Marco Beghelli</i>	p. 37
Genere e drammaturgia dell' <i>Inganno felice</i> di <i>Emilio Sala</i>	p. 45
<i>L'inganno felice</i> : genre and dramaturgy by <i>Emilio Sala</i>	p. 53
<i>Soggetto</i>	p. 61
<i>Story</i>	p. 65
<i>Argument</i>	p. 69
<i>Handlung</i>	p. 73
<i>Argumento</i>	p. 77
あらすじ	p. 79
<i>Schema musicale</i>	p. 83
<i>Libretto</i>	p. 85
<i>Gioachino Rossini, elementi biografici</i>	p. 123

Ritratto di Gioachino Rossini. Litografia di Bertotti da un dipinto ad olio di Antonio Dori. Milano, 1853 ca. (Collezione Reto Müller, Basel)



Milano Lit^g Bertotti

G. ROSSINI

L'INGANNO FELICE

Farsa per musica in un atto di
Giuseppe Foppa

Musica di
Gioachino Rossini

Personaggi

Bertrando, Duca
Isabella, sua Moglie
Ormondo, intimo del Duca
Batone, Confidente d'Ormondo
Tarabotto, Capo de' Minatori

Minatori di ferro, e Soldati che non parlano.

La Scena è in Italia

Prima rappresentazione
Venezia, Teatro San Moisè
8 gennaio 1812

Figurini per i costumi di Isabella, Bertrando e Tarabotto. Incisione di Filippo Pistrucci, Milano 1816



Filippo Pistrucci inc.

Cin. Luxardi color.

Da Venezia al Nuovo Mondo: fortuna e tradizione dell'*Inganno felice*

L'inganno felice fu il primo grande successo della carriera teatrale di Rossini. Già all'indomani della prima rappresentazione, avvenuta l'8 gennaio 1812 nella sala del veneziano Teatro Giustiniani in San Moisè, apparve chiaro a tutti i fortunati spettatori che quella sera si era compiuta l'epifania di un genio. L'entusiasmo suscitato nel pubblico dall'ascolto della farsa è ben testimoniato dalla recensione apparsa sulle pagine del «Quotidiano veneto» il 12 gennaio di quell'anno. L'anonimo cronista informa i propri lettori che

L'inganno felice [...] aver non potea esito più fortunato. [...] Ben fece il bravo sig. Rossini, di cui tesser non potressimo [sic] bastanti elogi, tante sono le bellezze che racchiude questa musica, e che trasportarono il Pubblico al sommo grado. La sinfonia, la cavatina del sig. Monelli, l'aria del sig. Galli, il terzetto della sig. Giorgi Belloc, e de' sigg. Raffanelli e Monelli, il duetto tra il primo di questi, e sig. Galli, il finale, sono pezzi di getto, massime i terzetto e i duetto, ne' quali il genio brioso, lo studio profondo, le buone regole campeggiano al sommo. Il bravo, il valente giovine Maestro avea dati primi saggi di sé l'anno scorso [con *La cambiale di matrimonio*]; egli consolidò la sua fama in questo, e l'entusiasmo promosso, e le reiterate acclamazioni generali, pienissime, si ad ognuno de' suaccennati pezzi, che nelle sere dopo la Farsa se son a lui oggetti d'esultanza, non son meno espressivi della giustizia che il Pubblico sa render al vero merito.¹

Il medesimo entusiasmo registrato

dal recensore del periodico veneziano si riscontra anche nella lettera che l'impresario del San Moisè, Antonio Cera, scrisse alla madre di Rossini proprio l'indomani della prima dell'*Inganno felice*:

Con la maggiore compiacenza m'affretto d'annunziarLe, che jeri sera andò in scena il suo diletto figlio con la farsa *L'inganno felice*; non fù incontro ma vero furore, mentre il Pubblico si entusias mò dalla Sinfonia sino al fine del finale, gridando sempre oh che bella musica! finita la farsa chiamato sul Palco a ricever li sinceri aplausi non soliti a dispensar che di rado. con tutta sincerità Le dico, che può andar gloriosa l'aver dato dal suo seno un giovane che da qui a poch'anni sarà un ornamento dell'Italia e si sentirà che Cimarosa non è morto, ma il suo estro passato in Rossini.²

Sulla scorta di questo primissimo successo, *L'inganno felice* rimase in cartellone al San Moisè per altre dodici serate sino all'11 febbraio quando, in occasione dell'ultima replica, l'esultanza del pubblico raggiunse livelli quasi parossistici con tanto di lanci benaugurali di canarini, colombe e faraone selvatiche all'indirizzo della prima donna Teresa Giorgi Belloc.

L'esito più che positivo di questo primo allestimento fu il trampolino di lancio per la fortuna dell'*Inganno felice* e dello stesso Rossini. Nel maggio 1812 la farsa fu subito riallestita al San Moisè contemporaneamente al debutto della *Scala*

di seta. Nell'autunno dello stesso anno l'opera fu ripresa lontano dalla laguna veneta: Firenze (Teatro della Pergola), Treviso (Teatro Onigo) e Bologna (Teatro del Corso) ne ospitarono infatti tre allestimenti che segnarono l'inizio della fortuna italiana, europea e ben presto anche americana dell'*Inganno felice*. Una prima elaborazione della cronologia degli allestimenti della farsa compresi tra il 1812 e il 1868 testimonia come essa sia stata messa in scena non meno di duecentotrenta volte (e questo numero è certo da intendersi per difetto). Di queste numerose riprese poco più di settanta si collocano tra il 1812 e il 1819, circa centodieci tra il 1820 e il 1829, poco meno di quaranta tra il 1830 e il 1839; soltanto sette sono infine i cicli di recite documentati tra il 1840 e il 1850 (anno dell'ultima ripresa accertata). Se stupefacente è il numero complessivo degli allestimenti – nemmeno la fortunatissima *Pietra del paragone*, l'altro grande successo rossiniano del 1812, poté contare su una simile fortunata diffusione – la loro distribuzione temporale rispecchia invece un andamento generale riscontrabile anche per gli altri titoli rossiniani di successo: dopo un incremento notevole sino all'inizio degli anni Venti – per *L'inganno felice* si ricordano punte di ventiquattro riprese nel solo 1820 e di venti nel successivo 1821 – si assiste infatti a un calo, tanto più vistoso quanto più ci si addentra nel quarto decennio del secolo. Spostando quindi l'attenzione sulla distribuzione geografica di questi allestimenti si nota che entro il 1820 *L'inganno felice* fu rappresentato in tutti i maggiori centri teatrali italiani, da Venezia, Milano e Torino, sino a Napoli e Palermo, passando per Bologna, Firenze e Roma. In alcune di queste città la farsa rimase in cartellone per più stagioni consecutive (sebbene in teatri differenti), andando così a

costituire una sorta di spettacolo ricorrente nell'ambito dell'annuale offerta operistica cittadina; a Venezia *L'inganno felice* fu infatti rappresentato ininterrottamente sui palcoscenici del San Moisè, del San Benedetto, del San Luca e del San Giovanni Grisostomo (mai però alla Fenice) dal 1812 al 1814 e dal 1817 al 1823; stessa situazione si verificò anche a Milano, città in cui l'opera debuttò nel 1813 al Teatro di Santa Radegonda per essere allestita continuativamente sino al 1817 nei teatri Lentasio, Re e alla Scala. Come in Italia, anche in Europa *L'inganno felice* ebbe notevole fortuna; nel dicembre 1815 la farsa fu messa in scena a Barcellona, prima tappa di un viaggio continentale che la portò nel 1816 a Monaco di Baviera e Vienna (dove ebbe l'onore di essere la prima opera rossiniana rappresentata nella capitale asburgica), nel 1817 a Lisbona, nel 1818 a Dresda, Francoforte sul Meno e Weimar, nel 1819 a Parigi (nella sala del Théâtre Italien con il titolo lievemente modificato in *L'inganno fortunato*) e a Londra, nel 1820 a Madrid, Varsavia, Porto e Berlino. Dall'Europa all'America il passo fu breve: nel 1824 *L'inganno felice* andò in scena a Rio de Janeiro, nel 1825 fu la volta di Buenos Aires, nel 1830 di Montevideo e Santiago (prima opera rossiniana rappresentata in Cile), nel 1831 di Vera Cruz (Messico) e nel 1832 di New York. Sebbene fuori dall'Italia la farsa fosse stata quasi sempre rappresentata in lingua italiana, realmente significativo (e indice di una fortuna eccezionale) è il numero di traduzioni approntate fin dal secondo decennio del XIX secolo per permettere esecuzioni dell'opera in altre lingue. Sono infatti note ben due differenti traduzioni tedesche, una prima realizzata da Franz Karl Hiemer che intitola l'opera *Die Getäuschten* e una seconda preparata da Johann Christoph

Grünbaum intitolata *Die glückliche Täuschung*, una traduzione in polacco a cura di K. Brodzinsky, una in spagnolo, una in ungherese e persino un'ultima in danese.

I dati sin qui presentati delineano un quadro abbastanza preciso della diffusione geografica e della distribuzione temporale degli allestimenti ottocenteschi dell'*Inganno felice*. Nel tentativo di restituire un quadro più completo ed esaustivo delle vicende esecutive della seconda farsa rossiniana nel corso della prima metà del XIX secolo è inoltre indispensabile concentrarsi anche sulla storia della sua tradizione testuale al fine di individuare come l'opera fu conosciuta sui palcoscenici dei teatri che ne ospitarono l'esecuzione. La prassi comune e convenzionale di manipolare i testi operistici in occasione di ogni ripresa successiva alla prima per adattarli alle contingenti necessità delle sempre diverse situazioni esecutive ha fatto sì che di ogni opera è possibile individuare tante versioni quanti furono gli allestimenti che essa ebbe nel corso del XIX secolo; versioni che, preparate o meno sotto il diretto controllo dell'autore, concorrono tutte a delineare la tradizione testuale di ogni singolo titolo operistico. Testimoni fondamentali di questa tradizione sono i libretti a stampa preparati in occasione di pressoché ogni ripresa e che conservano il testo letterario destinato a essere intonato dagli interpreti all'atto esecutivo. Per *L'inganno felice* se ne sono conservati soltanto una quarantina, equamente distribuiti sia sotto il profilo temporale, sia sotto quello geografico. L'analisi e il confronto di questi testi³ permette perciò di conoscere in quale forma *L'inganno felice* fu rappresentato dopo la *première* veneziana e quali e quante modifiche furono introdotte nel corso della sua storia.

Il libretto stampato in occasione della prima rappresentazione veneziana è l'unico testimone pervenutoci direttamente collegato al debutto dell'opera; la partitura autografa è infatti a tutt'oggi irreperita e nessun altro tipo di materiale musicale autografo pare essersi conservato.⁴ L'assetto strutturale prefigurato dal primo libretto veneziano coincide perfettamente con quella struttura-tipo individuata da Bruno Cagli⁵ come paradigmatica per le cinque farse composte da Rossini a Venezia. Essa prevede infatti una serie di arie e duetti posti tra tre numeri d'assieme collocati sempre all'inizio, a metà e alla fine della farsa; il ruolo di tessuto connettivo tra un numero e l'altro è invece riservato ad ampie pagine da intonarsi in stile recitativo. Nel caso specifico dell'*Inganno felice* la struttura musicale originaria allinea i seguenti otto numeri musicali:

- N. 1 Introduzione «Cosa dite! Il nostro Duca»;
- N. 2 Cavatina Bertrando «Qual tenero diletto»;
- N. 3 Aria Batone «Una voce m'ha colpito»;
- N. 4 Terzetto «Quel semblante, quello sguardo»;
- N. 5 Aria Ormondo «Tu mi conosci e sai»;
- N. 6 Duetto Batone-Tarabotto «Va taluno mormorando»;
- N. 7 Aria Isabella «Al più dolce e caro oggetto»;
- N. 8 Finale «Tacita notte oscura».

Fin dalla prima ripresa dell'opera tagli, sostituzioni e aggiunte modificarono più o meno pesantemente l'assetto immaginato originariamente da Foppa e Rossini. Se episodici appaiono sia i casi di ampliamento della farsa mediante l'aggiunta di interi nuovi numeri musicali, sia quelli di contrazione causata dal taglio di uno o più pezzi, assai più numerosi sono invece gli allestimenti dell'*Inganno felice* che

presentano una struttura portante numericamente identica a quella originaria, anche quando la farsa fu presentata divisa in due atti, come nell'occasione dell'allestimento bolognese del 1838 avvenuto nel teatro privato dello svizzero Emilio Loup, o in quello veneziano del 1841 presso il Teatro dell'Accademia Filodrammatica in San Barnaba.

Scendendo più nel dettaglio, appare evidente come a fronte di numeri che nel corso degli anni quasi mai subirono manipolazioni (il N. 4 Terzetto, tanto lodato dalla critica, identico in tutti i libretti esaminati; il N. 5 Aria Ormondo, sempre presente tranne che nell'allestimento milanese del 1827; il N. 8 Finale, rivisto soltanto in occasione delle medesime recite), un altissimo numero di modifiche caratterizzi invece la tradizione dell'aria di Isabella (N. 7). Il testo dell'aria presente nel libretto della prima rappresentazione ricorre infatti soltanto nei libretti pubblicati a Torino nel 1813, a Como nel 1814, a Modena nel 1815 e a Lisbona nel 1817. Già all'alba della prima ripresa dell'opera – quella della primavera del 1812 al San Moisè, avvenuta alla presenza Rossini – l'aria «Al più dolce e caro oggetto» è sostituita da un nuovo pezzo, «Se pietade in seno avete», quasi certamente composto *ex novo* dallo stesso compositore per venire incontro alle qualità vocali (invero non eccelse, stando alle testimonianze della coeva stampa periodica) della nuova interprete della parte di Isabella: Maddalena Cera, sorella dell'impresario del teatro. Questa nuova aria, preceduta da un altrettanto nuovo recitativo ben più conciso rispetto a quello originario, condivide alcuni spunti tematici con l'aria di Amira «Deh! Per me non v'affliggete» nel *Ciro in Babilonia*, ragione per la quale Philip Gossett ha proposto l'attribuzione del pezzo alla mano di Rossini.⁶ «Se pietade

in seno avete» non è però presente soltanto in questa occasione, ma si ritrova anche in tutti i libretti di riprese tedesche dell'*Inganno felice* (Dresda 1818, Berlino 1820 e 1844). Questa curiosa ricorrenza può essere spiegata ripercorrendo la carriera di Antonio Cera, impresario del San Moisè dal 1808 al 1813 e in seguito (1816) attivo con una propria compagnia d'opera italiana a Monaco di Baviera e Vienna, città nelle quali fece rappresentare tra le altre opere di Rossini anche *L'inganno felice*. È infatti ipotizzabile che Cera avesse portato con sé la partitura dell'*Inganno felice* così come Rossini l'aveva rivista in occasione della ripresa della primavera del 1812 – con «Se pietade in seno avete» in luogo di «Al più dolce e caro oggetto» – e che in questa forma l'opera si fosse quindi diffusa nei paesi di lingua tedesca,⁷ anche grazie all'edizione a stampa (in riduzione per canto e pianoforte) pubblicata dall'editore Breitkopf & Härtel di Lipsia alla fine del secondo decennio del secolo che rispecchia proprio la versione ascoltata a Venezia nella primavera del 1812. Questa modifica non fu però la sola a interessare l'aria di Isabella nel corso del XIX secolo, a riprova di come questa pagina fosse avvertita come problematica nell'economia dell'opera. Se soltanto in un'occasione (Firenze 1813) l'aria fu eliminata senza essere sostituita da alcun altro brano (forse a causa dell'inadeguatezza della prima donna di allora, Anna Morroni), svariate furono le occasioni in cui «Al più dolce e caro oggetto» fu rimpiazzata da differenti arie, spesso tratte da altre opere rossiniane, che attraverso semplici aggiustamenti lessicali potevano ben adattarsi al contesto drammatico dell'*Inganno felice*. Così – citando i casi più eclatanti – a Napoli nel 1815 si ascoltò «Squallida veste, e bruna» dal *Turco in Italia* (II, 16);⁸ a Barcellona nello stesso

L'INGANNO FELICE

PARSA PER MUSICA

DA RAPPRESENTARSI

NEL

R. C. TEATRO ALLA SCALA

Nella Primavera dell'anno 1816.

MILANO

DALLA STAMPERIA DI GIACOMO PIROLA
diriminto al R. C. Teatro suddetto.

PERSONAGGI.

BERTRANDO, Duca.
Sig. Savino Monelli.

ISABELLA, sua moglie.
Signora Teresa Belloc.

ORMONDO, intimo del Duca.
Sig. Pietro Vasoli.

BATONE, confidente d'Ormondo.
Sig. Giovanni Bottari.

TARABOTTO, capo de' Minatori.
Sig. Filippo Galli.

MINATORI di ferro }
SOLDATI } che non parlano.

La Scena è in Italia,

La Musica è del Signor Maestro
GIOACHINO ROSSINI.La Scena è nuova disegnata e dipinta
dal Sig. PASQUALE CANNA.

L'inganno felice: frontespizio e distribuzione delle parti del libretto stampato per una rappresentazione al Teatro alla Scala nel 1816 (Collezione Ragni, Napoli)

anno «Perdon ti chiedo, o padre» da *Demetrio e Polibio* (II, 3); a Parigi nel 1819 «Nacqui all'affanno, al pianto» da *Cenerentola* (II, ultima); a Verona nel 1822 «Giusto Dio che umile adoro» da *Tancredi* (II, 10); a Venezia nel 1841 «Il braccio mio conquise» da *Il conte di Lenosse* di Giuseppe Nicolini, aria all'epoca nota soprattutto per l'interpretazione che Giuditta Pasta ne dava inserendola nel finale di *Tancredi*. Un caso particolarmente interessante di variante per l'aria di Isabella è quello riscontrabile nei libretti stampati per le rappresentazioni di Milano 1816 e di Mantova 1825; il testo dell'aria riportato in questi due testimoni pare essere il frutto di un'ibridazione tra quello originario di Foppa e quello della parte conclusiva dell'aria «Giusto Dio che

umile adoro» da *Tancredi*. Questa ulteriore versione dell'aria è riportata anche nello spartito per canto e pianoforte edito da Ricordi alla fine degli anni Quaranta del XIX secolo nell'ambito della *Nuova e compiuta edizione di tutte le opere [...] del celebre maestro Gioacchino Rossini*. La particolarissima conformazione di questo pezzo costruito per una metà sul materiale musicale dell'*Inganno felice* e per l'altra su quello di *Tancredi*, unita al fatto che fu Teresa Giorgi Belloc, la prima Isabella, a tenere a battesimo per la prima volta quest'aria nel 1816 a Milano, ha portato Philip Gossett a ipotizzare che anche questa versione possa essere attribuibile allo stesso Rossini che forse la preparò già nel corso delle prime repliche veneziane.⁹ Un ultimo interessante caso meritevole di attenzione è rintracciabile nel libretto milanese del 1827: «Al più dolce e caro oggetto» non vi figura e nessuna altra aria è impiegata per sostituirla. Tuttavia la prima donna

Elisabetta Ferron non avrebbe né potuto, né voluto mancare all'appuntamento con un proprio pezzo solistico; esso fu così posizionato al termine del finale dell'opera in luogo del breve *ensemble* conclusivo. L'eliminazione di un numero musicale andò perciò a intaccare la struttura di quello successivo che, trovandosi nella necessità di accogliere al proprio interno un'intera aria solistica, perse così quel perfetto equilibrio ideato da Foppa e Rossini per assumere una foggia insolita e atipica. Elisabetta Ferron scelse in quell'occasione di concludere la farsa – caso raro nell'ambito delle sostituzioni operate nel corso della tradizione dell'*Inganno felice* – con un'aria non rossiniana: «Confusa è l'alma mia», rondò finale di *Alahor in Granata* di Gaetano Donizetti (II, 12), opera della quale la stessa cantante era stata la prima interprete l'anno precedente al Teatro Carolino di Palermo.

Una così ampia messe di manipolazioni non si riscontra a proposito degli altri numeri musicali. La maggior parte delle modifiche operate nell'introduzione (N. 1) e nella cavatina di Bertrando (N. 2) contemplano l'aggiunta di più o meno estese sezioni corali che danno voce alle comparse previste fin dalla primigenia stesura del libretto («Minatori di ferro e soldati che non parlano», recita infatti il libretto della prima esecuzione veneziana). A Lisbona nel 1817 furono inseriti due episodi corali in apertura dei due numeri appena ricordati, composti per l'occasione da Antonio José do Rego.¹⁰ Il testo di questi cori si ritrova anche nel libretto stampato a Mantova nel 1825, al netto di alcune piccole modifiche. È dunque possibile ipotizzare che l'interpolazione del 1817 fosse in qualche modo nota a Mantova, forse per il tramite del libretto di Lisbona che Luigi Mari, interprete

della parte di Bertrando in entrambi gli allestimenti, poteva aver portato con sé in seguito alle recite lusitane. Su quale musica questi cori furono poi intonati a Mantova è invece più difficile pronunciarsi, vista l'assenza di qualunque tipo di informazione al riguardo. Con il medesimo intento drammatico altrettanti cori 'd'ambiente', diversi dai precedenti, furono introdotti anche a Palma di Maiorca nel 1826.

Un ultimo interessante gruppo di modifiche rintracciabili nel corso della tradizione dell'*Inganno felice* è quello che lega a doppio filo il duetto buffo tra Tarabotto e Batone (N. 6) e l'aria di quest'ultimo (N. 3). Nei libretti preparati a Firenze e a Torino nel 1813 il duetto è assente poiché sostituito da un'aria per Tarabotto che nel suo faccia a faccia con Batone intona sorprendentemente «Una voce m'ha colpito», originariamente destinata proprio a Batone. Questo scambio rese quindi necessario un ulteriore intervento in corrispondenza dell'Aria di Batone: non potendo più eseguire «Una voce m'ha colpito», gli interpreti scritturati in queste due occasioni (Ranieri Remorini a Firenze e Fabrizio Piacentini a Torino) si videro così costretti a intonare una nuova aria.¹¹ Causa di questo autentico sconvolgimento strutturale fu Filippo Galli, interprete della parte di Tarabotto in queste due riprese. Galli aveva partecipato alla prima esecuzione assoluta della farsa nella parte di Batone ma già dai primi mesi del 1813 e sino al termine della sua lunga carriera preferì pressoché sempre incarnare i panni del capo dei minatori, forse ritenendo il ruolo drammaticamente più interessante e più centrale nello sviluppo della vicenda rispetto a quello del pavido accolito del perfido Ormondo. Il cambio di parte non gli impedì però di conservarsi la 'sua' grande aria –

pezzo che evidentemente avvertiva come proprio – che con qualche piccolo aggiustamento lessicale passò così da Batone a Tarabotto. Non essendo oggi disponibili i libretti di tutti allestimenti nei quali Filippo Galli impersonò Tarabotto risulta difficile verificare in quali e quante altre occasioni il celebre basso volle riappropriarsi di «Una voce m'ha colpito». Di sicuro ciò non accadde a Milano nel 1816 quando – stando al testo trådito dal libretto a stampa – al taglio del duetto buffo non fece seguito alcuna sostituzione con la succitata aria, che rimase appannaggio del collega Giovanni Bottari, interprete di Batone. Differente – e di ben altro spessore drammatico – fu invece la soluzione adottata in

occasione dell'allestimento veronese del 1822. L'aria di Batone (interpretato in quell'occasione da Luciano Bianchi) e il duetto Batone-Tarabotto rimasero infatti al 'proprio' posto, ma Filippo Galli riuscì a ritagliarsi comunque uno spazio nel quale dar mostra del proprio straordinario talento: tra l'aria di Isabella e il finale interpolò infatti la grande aria con coro «Oh colpo impensato!» tratta dalla versione napoletana del 1820 della *Gazza ladra* preparata da Rossini proprio per lui. E il successo – per Galli e per Rossini – non tardò ad arrivare.¹²

Andrea Malnati

¹ Cfr. «Il Quotidiano veneto», 11 gennaio 1812. La trascrizione è stata condotta mantenendo usi, grafie e punteggiatura della fonte.

² Cfr. Antonio Cera a Anna Guidarini Rossini (Venezia, 9 gennaio 1812); lettera trascritta in *Gioachino Rossini. Lettere e documenti*, a cura di Bruno Cagli e Sergio Ragni, 4 voll., Pesaro: Fondazione Rossini, 1992-2004, I, pp. 31-33. Anche in questo caso la trascrizione è stata effettuata rispettando l'originale.

³ L'impossibilità di visionare tutti i libretti sopravvissuti all'oblio del tempo ha imposto in questa sede la scelta di un comunque ampio campione che mantenesse quei requisiti di distribuzione geografica e temporale propri dell'intero corpus dei libretti pervenuti.

⁴ Moltissime sono invece le partiture complete, opera di ignoti copisti, delle quali oggi possiamo disporre; a queste va inoltre aggiunta una partitura completa a stampa (pubblicata a Roma per i tipi di Ratti e Cencetti sul finire degli anni Venti dell'Ottocento), caso rarissimo nel panorama editoriale italiano del XIX secolo.

⁵ Cfr. Bruno Cagli, *Le farse di Rossini*, in *I vicini di Mozart*, a cura di Maria Teresa Muraro, 2 voll., Firenze: Olschki, 1989, II: *La farsa musicale veneziana (1750-1810)*,

pp. 633-640.

⁶ Cfr. Philip Gossett, *The Operas of Rossini: Problems of Textual Criticism in Nineteenth-Century Operas*, PhD in Music, Princeton University, 1970, pp. 180-181.

⁷ Oltre ai libretti stampati in occasione di alcune di queste rappresentazioni, l'aria è presente anche nella partitura completa manoscritta conservata alla Staatsbibliothek di Berlino e in un estratto manoscritto custodito alla Sächsische Landesbibliothek di Dresda.

⁸ Questo allestimento nella sala del Teatro dei Fiorentini si svolse quasi certamente alla presenza di Rossini che all'epoca si trovava a Napoli per il debutto della sua *Elisabetta, regina d'Inghilterra*.

⁹ Cfr. Philip Gossett, *The Operas of Rossini*, cit., pp. 174-180.

¹⁰ Cfr. p. [62] del libretto stampato per le recite lusitane del 1817.

¹¹ Aria che in entrambi i casi non è stato possibile identificare.

¹² Cfr. quanto è sinteticamente riportato nella lettera di Gaetano Rossi a Giacomo Meyerbeer del 28 novembre 1822 trascritta in *Gioachino Rossini. Lettere e documenti*, cit., II, pp. 77-81.

Figurino per il costume di Isabella. Incisione di Filippo Pistrucci, Milano 1816



From Venice to the New World: the fortune and traditions of *L'inganno felice*

L'inganno felice was the first great success of Rossini's theatrical career. Already, the morning after the first performance, which took place on the 8th January 1812 at the Teatro Giustiniani in San Moisè, Venice, it was clear to all the lucky members of the audience that that night had witnessed the epiphany of a genius. The audience's enthusiasm on listening to the farsa [one-act comic opera] is clearly described in the review that appeared in the pages of the *Quotidiano Veneto* on the 12th January that year. The anonymous journalist tells his readers that

L'inganno felice [...] could not have been more successful. [...] The skilful Signor Rossini did very well; we could not praise him enough, so many are the beauties contained in this music, that swept the audience away. The Overture, Sig. Morelli's cavatina, Sig. Galli's aria, the trio sung by Madame Giorgi Belloc, Sig. Raffanelli and Sig. Monelli, the duet between the former of these two and Sig. Galli, the finale, are all hits, especially the trio and the duet, in which the composer's spirited genius, serious studies and desire to follow good rules are mostly manifested. The excellent and esteemed young Maestro had given us a first sample of his worth last year [with *La cambiale di matrimonio*]; this year he has consolidated his reputation, and if the enthusiasm aroused, and everybody's frantically enthusiastic applause, both after each of the above-mentioned numbers and in the following performances of the farsa, give him pleasure, they express nothing less than the justice that the audience knows how to render to true merit.¹

We find the very same enthusiasm registered by the Venetian periodical's reviewer also in the letter that the impresario of the San Moisè, Antonio Cera, wrote to Rossini's mother on the very next day after the first night of *L'inganno felice*:

It is with the greatest pleasure that I write at once to inform you that last night your dear son staged his farsa *L'inganno felice*; it was not merely a success, but a real furore, while the audience was so enthusiastic from the Overture to the finale, shouting out Oh! what lovely music! all the way through. When the farsa was over he was called onstage to receive the sincere applause that they are accustomed but rarely to bestow, with all sincerity I tell you that you may be proud of having produced a son who a few years from now will be one of Italy's boasts and you will hear people say that Cimaroza is not dead, but his talent has passed to Rossini.²

On the heels of this first-night success, *L'inganno felice* remained in the repertoire of the San Moisè for another twelve nights until the 11th February when, on the occasion of the final performance, the ecstasies of the public reached almost paroxysms, arriving at good wishes to the prima donna, Teresa Giorgi Belloc, in the form of letting loose canaries, doves and wild guinea fowl in her direction.

The more than positive success of this first staging helped to launch the fortunes of *L'inganno felice* and of Rossini himself. In May 1812 the

farsa was quickly revived at the San Moisè at the same time as the first night of *La scala di seta*. In the autumn of the same year the opera was staged far from the Venetian lagoon: in fact, Florence (Teatro della Pergola), Treviso (Teatro Onigo) and Bologna (Teatro del Corso) presented three productions that marked the beginning of the Italian, European and soon the American success of *L'inganno felice*. A first sketch of a chronology of performances of the farsa between 1812 and 1868 reveals that it was staged no fewer than two hundred and thirty times (and this number surely errs on the side of discretion). Out of these numerous revivals rather more than seventy come between 1812 and 1819, about one hundred and ten between 1820 and 1829, a few less than forty between 1830 and 1839; and finally a mere seven series of performances have been documented between 1840 and 1850 (the year of the last performance documented so far). If the total number of productions is staggering – not even the very successful *La pietra del paragone*, Rossini's other great hit of 1812, scored such a widespread diffusion – their distribution over a period of time, on the other hand, reflects a general tendency experienced also by the other successful Rossini operas: after a notable increase as far as the beginning of the 1820s – *L'inganno felice* scored twenty-four revivals in 1820 alone and twenty in 1821 – we notice, in fact, a falling-off, ever more evident as we venture more and more into the first quarter of the century. Turning our attention to the geographical locations of these revivals, we note that before 1820 *L'inganno felice* had been performed in all the leading Italian theatre towns, from Venice, Milan and Turin to Naples and Palermo, passing through Bologna, Florence and Rome. In some of these towns the farsa stayed in the

repertory for several consecutive seasons (though sometimes in different theatres), in this way turning into a kind of recurrent show in the annual list of operas offered to the townsfolk, in fact, in Venice *L'inganno felice* was uninterruptedly performed on the stages of the San Moisè, the San Benedetto, the San Luca and the San Giovanni Grisostomo (never at *La Fenice*, however) from 1812 to 1814 and from 1817 to 1823: the same situation arose in Milan, in which city the opera was first heard in 1813 at the Teatro di Santa Radegonda and was thereafter continually put on until 1817 at the Teatro Lentasio, the Teatro Re and at La Scala. In Europe, too, *L'inganno felice* met with the same noteworthy success as in Italy; in December 1815 it was staged at Barcelona, the first stop in a continental journey that took it, in 1816, to Munich and Vienna (in which city of the Hapsburgs it had the honour of being the first Rossini opera to be heard), in 1817 to Lisbon, in 1818 to Dresden, Frankfurt and Weimar, in 1819 to Paris (at the Théâtre-Italien, with the title modified to *L'inganno fortunato*) and to London, in 1820 to Madrid, Warsaw, Porto and Berlin. From Europe it skipped across to America: in 1824 *L'inganno felice* was staged at Rio de Janeiro, in 1825 it was the turn of Buenos Aires, in 1830 Montevideo and Santiago (the first opera of Rossini's to be produced in Chile), in 1831 Vera Cruz (Mexico) and in 1832 New York. Even though outside Italy the opera was almost always sung in Italian, a significant fact (proving its exceptional success) is the number of translations made, from the beginning of the 1820s, to allow the opera to be sung in other languages. In fact we know of two quite different German translations, the first effected by Franz Karl Hiemer who called the opera *Die Getäuschten* and a second prepared by Johann Christoph Grünbaum

entitled *Die glückliche Täuschung*, a Polish translation by K. Brodzinsky, one in Spanish, one in Hungarian and even one in Danish.

The facts so far presented outline a fairly precise picture of the distribution in time and locality of nineteenth-century productions of *L'inganno felice*. In an attempt to supply a more complete and exhaustive picture of the performance history of Rossini's second farsa during the first half of the nineteenth century, it is furthermore indispensable to concentrate also on the history of its textual tradition with the aim of finding out in what form the opera was presented to audiences in the theatres that staged performances. The common and conventional practice of manipulating opera texts on the occasion of every performance following the original one in order to adapt them to the urgent necessities arising from the ever different performance conditions has caused it to be possible to discover as many different versions of each opera as there were productions of it during the nineteenth century; versions that, whether or not prepared under the directing hand of the composer, together allow us to trace the textual tradition of each single opera. A basic witness to this tradition is represented by the printed libretto prepared for more or less every revival, which preserve the words destined to be sung by the singers in performance. For *L'inganno felice* only about forty have been preserved, equally distributed according to both temporal and geographical distribution. The analysis and comparison of these texts³ will allow us to see in what form *L'inganno felice* was performed after the Venetian first night and how many changes were introduced during the course of its history.

The libretto printed for the first night in Venice is the only source that has come down to us which is connected with the opera's first appearance; in fact, the manuscript autograph full score has still not come to light, nor has any other kind of autograph musical material seemingly been preserved.⁴ The orchestral scoring listed in the first Venetian libretto perfectly matches the type of structure classified by Bruno Cagli⁵ as paradigmatic in all five of the one-act comic operas composed for Venice by Rossini. This scheme demands a series of arias and duets placed between ensemble numbers always positioned at the beginning, in the middle, and at the end of the farsa; the connecting passages between one number and another are devoted to long stretches of recitative. In the specific case of *L'inganno felice* the original musical structure consists of the following eight musical numbers:

- N° 1 Introduzione "Cosa dite! Il nostro Duca";

- N° 2 Cavatina Bertrando "Qual tenero diletto";

- N° 3 Aria Batone "Una voce m'ha colpito";

- N° 4 Trio "Quel sembiante, quello sguardo";

- N° 5 Aria Ormondo "Tu mi conosci e sai";

- N° 6 Duet Batone-Tarabotto "Va taluno mormorando";

- N° 7 Aria Isabella "Al più dolce e caro oggetto";

- N° 8 Finale "Tacita notte oscura".

Right from the first revival of the opera cuts, substitutions and additions spoiled more or less severely the original order imagined by Foppa and Rossini. If both instances of enlarging the opera by inserting whole new musical numbers and those of shortening it by cutting out one or two pieces seem episodic, rather more numerous are examples of revivals of *L'inganno felice* structurally con-

taining the same number of pieces as the original, even when the farsa was divided into two acts, as happened in the Bologna production of 1838, which took place in the private theatre of the Swiss Emilio Loup, or in the Venetian one of 1841 at the Teatro dell'Accademia Filodrammatica in San Barnaba.

Entering into greater detail, in comparison with certain numbers that over the years almost never suffered manipulation (N° 4, the Trio, lavishly praised by critics, identical in all the libretti we have examined; N° 5, Ormondo's Aria, always included except in the Milan production of 1827; N° 8, the Finale, changed only in these last performances), a vast number of changes have traditionally affected Isabella's aria (N° 7). The text of this aria as found in the first night libretto, in fact, recurs only in the libretti published in Turin in 1813, at Como in 1814, Modena in 1815 and Lisbon in 1817. Already, in the very first revival of the opera – in Spring 1812 at the San Moisè, with Rossini on the spot – the aria “Al più dolce e caro oggetto” was replaced by a new piece, “Se pietade in seno avete”, almost certainly specially composed ex novo by the composer himself in order to suit the vocal qualities (to tell the truth, far from impressive, as far as one can judge from the press of the day) of the new interpreter of the part of Isabella: Maddalena Cera, sister of the theatre's impresario. This new aria, preceded by an equally new recitative much more concise than the original one, has some themes in common with Amira's aria “Deh! Per me non v'affliggete” in *Ciro in Babilonia*, for which reason Philip Gossett has proposed that Rossini should be recognized as its author.⁶ However, “Se pietade in seno avete” is not present on this occasion only, but it is found in all the libretti from

German revivals of *L'inganno felice* (Dresden 1818, Berlin 1820 and 1844). This curious recurrence may well be explained by glancing at the career of Antonio Cera, impresario of the San Moisè from 1808 to 1813 and subsequently (1816) active with his own Italian Opera company in Munich and Vienna, cities in which he performed *L'inganno felice* among other Rossini operas. One might, in fact, theorize that Cera had brought with him the full score of *L'inganno felice* in the version revised by Rossini for the Spring 1812 revival – with “Se pietade in seno avete” instead of “Al più dolce e caro oggetto” – and that the opera, therefore, spread through the German-language countries in this form,⁷ thanks also to the printed vocal score published by Breitkopf & Härtel at Leipzig at the end of the 1820s, which faithfully reflects exactly the version heard in Venice in the Spring of 1812. This change was, however, not the only one to affect Isabella's aria during the nineteenth century, which goes to prove how this number was thought of as problematic in the scheme of the opera. If on just one occasion (Florence 1813) the aria was cut out without being replaced by any other piece (perhaps because of the inadequacy of the prima donna of the evening, Anna Morroni), on various occasions “Al più dolce e caro oggetto” was replaced by different arias, often borrowed from other Rossini operas, which by simple word changes could easily be made to fit into the dramatic context of *L'inganno felice*. Thus – quoting the most surprising cases – at Naples in 1815 “Squallida veste, e bruna” from *Il Turco in Italia* (II, 16) was heard;⁸ in Barcelona that same year “Perdon ti chiedo, o padre” from *Demetrio e Polibio* (II, 3); in Paris in 1819 “Nacqui all'affanno, al pianto” from *La Cenerentola* (II, finale); at Verona in 1822 “Giusto Dio che umile adoro”



LUIGI RAFFANELLI

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

from *Tancredi* (II, 10); at Venice in 1841 “*Il braccio mio conquise*” from *Il conte di Lenosse* by Giuseppe Nicolini, an aria best known at the time from Giuditta Pasta’s interpretation of it when she inserted it into the finale of *Tancredi*. A particularly interesting case of an alternative for Isabella’s aria is to be found in the libretti printed for the performances in Milan in 1816 and in Mantova in 1825; the text to be found in these sources seems to be a hybrid between Foppa’s original and the concluding part of the aria “*Giusto Dio che umile adoro*” in *Tancredi*. This last version of the aria is also printed in the vocal score published by Ricordi at the end of the 1840s as part of the *Nuova e*

compiuta edizione di tutte le opere [...] del celebre maestro Gioacchino Rossini [*the complete edition of Rossini’s works, authorized by the composer*]. The very particular construction of this piece, half of which is borrowed from music composed for *L’inganno felice* and the other half from *Tancredi*, together with the fact that it was Teresa Giorgi Belloc, the first Isabella, who sang this aria for the first time in Milan in 1816, has carried Philip Gossett to suggest that this version, too, may be attributed to Rossini himself, who perhaps had already prepared it during the first run of the opera in Venice.⁹ One last interesting case worthy of attention can be found in the 1827 Milan libretto: “*Al più dolce e caro oggetto*” is not to be found there, and no other aria replaces it. However, the *prima donna* Elisabetta Ferron could not

and would not have missed the opportunity to offer a solo number; and so this was placed at the end of the Finale of the opera in place of the short concluding ensemble. The elimination of a musical number thus interfered with the structural balance in the one following it, which, now having to incorporate into itself a whole solo number, lost that perfect balance that Foppa and Rossini had invented and took on instead an usual and atypical aspect. On that occasion Elisabetta Ferron chose to conclude the farsa – a rare example among the substitutions practised during the history of *L'inganno felice* – with an aria not written by Rossini: “*Confusa è l'alma mia*”, the rondò finale in *Alahor in Granata* by Gaetano Donizetti (II, 12), an opera in which the soprano had sung in its first performances the preceding year at the Teatro Carolino, Palermo.

The other numbers do not have such an ample history of manipulations. The larger part of the modifications included in the *Introduzione* (N° 1) and in *Bertrando's cavatina* (N° 2) involve the addition of longer or shorter choral sections which give work to the bit-part players whose presence was already envisaged in the first sketch of the libretto (“Iron miners and soldiers who do not speak”, says the libretto of the Venice first night). At Lisbon in 1817 two choral passages were inserted at the beginning of the two numbers just quoted, composed for the occasion by Antonio José do Rego.¹⁰ The words of these choruses are also found in the libretto printed in Mantova in 1825, with just a few small changes. It is therefore possible that the 1817 interpolation was in some manner known in Mantova, perhaps through the medium of the Lisbon libretto that Luigi Mari, interpreter of the part of Bertrando in both productions, might have brought with him

after the Portuguese performances. It is difficult to say what music was set to these verses in Mantua, seeing that we have no information about this. With the same dramatic intentions the same number of choral interjections, different from those just mentioned, were introduced also in Palma de Majorca in 1826.

One last group of interesting modifications that we can detect during the performing history of *L'inganno felice* is that connecting the comic duet between Tarabotto and Batone (N° 6) and the latter's aria (N° 3). In the libretti prepared at Florence and Turin in 1813 the duet is absent because it was replaced by an aria for Tarabotto who, in his verbal exchanges with Batone, surprisingly says: “*Una voce m'ha colpito*” [a voice struck me], originally meant to be said by Batone himself. This change thus made necessary another alteration affecting Batone's aria: no longer able to sing the duet “*Una voce m'ha colpito*”, the singers engaged on these two occasions (Ranieri Remorini at Florence and Fabrizio Piacentini at Turin) found themselves obliged to sing another aria.¹¹ The cause of all this structural upheaval was Filippo Galli, who sang Tarabotto in these two revivals. Galli had created the part of Batone in the first performance of the opera but, from the first months of 1813, and until the end of his long career, almost always preferred to sing the rôle of the leader of the miners, perhaps because he found the part more interesting dramatically and more central to the development of the action in comparison with the timorous acolyte of the perfidious Ormondo. This change of rôle, however, did not prevent him from keeping “his” big aria – a piece that he evidently regarded as his own – which, with one or two little changes to the words, passed from Batone to Tarabotto.

As today we do not have libretti of all the productions in which Galli played Tarabotto, it is difficult to determine in which and in how many other occasions the famous bass appropriated "Una voce m'ha colpito". For certain, this did not happen in Milan in 1816 when – according to the text as printed in the libretto – the duet was cut out but was not followed by any change in the aria in question, which remained the property of Galli's colleague Giovanni Bottari, who was playing Batone. A different solution – and a more truly dramatic one – was effected on the occasion of the Verona revival of 1822. Batone's aria (sung on that

occasion by Luciano Bianchi) and the Batone-Tarabotto duet stayed in their right places, but Filippo Galli succeeded anyway in placing himself in the limelight and showing off his extraordinary talent: between Isabella's aria and the finale, in fact, he interpolated the great aria with chorus "Oh colpo impensato!" taken from the 1820 Neapolitan version of *La gazza ladra*, which Rossini had written expressly for him. And success – for Galli and for Rossini – was not slow in arriving.¹²

Andrea Malnati

Translation by Michael Aspinnall

¹ Cf. "Il Quotidiano Veneto", 11 January 1812. The transcription has maintained the original conventions, style and punctuation.

² Cf. Antonio Cera to Anna Guidarini Rossini (Venice, 9 January 1812); the letter is transcribed in Gioachino Rossini. *Lettere e documenti*, edited by Bruno Cagli and Sergio Ragni, 4 vols., Pesaro: Fondazione Rossini, 1992-2004, I, pp. 31-33. In this case also the transcription has retained the style of the original.

³ The impossibility of checking all the libretti that have survived the ravages of time has forced us to choose here a suitably ample selection fulfilling the necessities of temporal and geographical distribution typical of the entire corpus of the surviving libretti.

⁴ On the other hand there are many manuscript copies of the full score, written out by unknown copyists, that we have at our disposal today; and to these must be added a complete printed full score (published in Rome by the typographers Ratti & Cencetti towards the end of the 1820s), a very rare example in the Italian printed book trade of the nineteenth century.

⁵ Cf. Bruno Cagli, *Le farse di Rossini*, in *I vicini di Mozart*, edited by Maria Teresa Muraro,

2 vols., Florence, Olschki, 1989, II: *La farsa musicale veneziana (1750-1810)*, pp. 633-640.

⁶ Cf. Philip Gossett, *The Operas of Rossini: Problems of Textual Criticism in Nineteenth-Century Operas*, *PhD in Music*, Princeton University, 1970, pp. 180-181.

⁷ Besides libretti printed specially for some of these performances, the aria is also present in the complete manuscript full score to be found in the Staatsbibliothek, Berlin, and in a manuscript extract in the Sächsische Landesbibliothek, Dresden.

⁸ This production at the Teatro dei Fiorentini was almost certainly given in Rossini's presence who at the time was in Naples for the first performance of his *Elisabetta*, regina d'Inghilterra.

⁹ Cf. Philip Gossett, *The Operas of Rossini*, *op. cit.*, pp. 174-180.

¹⁰ Cf. p. [62] of the libretto printed for the Portuguese performances of 1817.

¹¹ An aria which, in both cases, it has proved impossible to identify.

¹² Cf. what is reported in synthesis in Gaetano Rossi's letter to Giacomo Meyerbeer of the 28 November 1822 transcribed in Gioachino Rossini. *Lettere e documenti*, *op. cit.*, II, pp. 77-81.

Figurino per il costume di Bertrando.
Incisione di C. Dellarocca, Milano 1827



C. Dellarocca inc.

Bertrando
(nella farsa l'Inganno felice)

Un intreccio di trame: i modelli letterari dell'*Inganno felice*

È nozione diffusa che i libretti d'opera non nascano dal nulla, che cioè le loro trame non siano mai del tutto originali, ma derivino perlopiù da testi letterari precedenti, siano essi lavori per il teatro (nella maggior parte dei casi), romanzi, favole, poemi epici e quant'altro. I volumi della collana "I libretti di Rossini" che la Fondazione Rossini va pubblicando anno dopo anno, titolo dopo titolo, mirano a dimostrare proprio questo, stampando in forma ravvicinata i libretti intonati da Rossini e le rispettive fonti letterarie.

Ebbene, quale fu la fonte letteraria utilizzata dal librettista Giuseppe Maria Foppa nel confezionare il libretto della «farsa per musica» *L'inganno felice* (Venezia 1812)? Per stabilirlo, è necessario seguirne la trama riducendola ai minimi termini:

In una vallata italiana non meglio precisata, alla bocca d'una cava mineraria, il capo dei minatori Tarabotto vive con Nisa, che tutti credono essere sua nipote, ma che in realtà dieci anni prima fu da lui raccolta in fin di vita sulla riva del mare. L'imminente visita del Duca Bertrando, venuto a ispezionare i luoghi di confine col ducato vicino in vista d'una battaglia, rompe il collaudato equilibrio: passo dopo passo, una serie di segreti, bugie e reticenze vengono a cadere, scoprendosi che Nisa altro non è che la Duchessa Isabella, ingiustamente accusata d'infedeltà coniugale dal consigliere di corte Ormondo, per non essersi piegata a sue illecite richieste, e condannata dal marito a morire in balia delle onde senza neppure ascoltarne le ragioni.

Fortunosamente scampata alla morte, la donna ha poi trascorso i suoi giorni in luogo romito, avendo inteso che il Duca si era immediatamente risposato pur vivendo nel costante rimorso di quella feroce condanna inflitta alla donna che amava. Solo ora che la seconda moglie è morta, l'occasione sembra propizia a Isabella per svelare l'inganno. Durante la perlustrazione militare, il Duca verrà così a trovarsi di fronte a una donna in tutto simile alla moglie ripudiata: aperti gli occhi sulla realtà dei fatti, punirà il consigliere fedifrago e recupererà una serena esistenza coniugale.

Ora, non c'è nessuna trama letteraria che condivide questa *fabula*, con questi personaggi, questi luoghi e questi fatti; non c'è un precedente a cui il libretto dell'*Inganno felice* possa dirsi facilmente riconducibile (la «commedia per musica» *L'inganno felice* di Giuseppe Palomba, messa in musica da Giovanni Paisiello nel 1798, spesso indicata come antecedente dell'omonimo libretto di Foppa, non ne condivide per puro accidente che il titolo). Ma se svestiamo quei "personaggi", se li priviamo del loro nome, dei loro dati anagrafici, dei loro luoghi specifici, per ridurli a semplici "tipi", ecco che il *modello* narrativo risultante assume connotati più comuni:

Un marito di rango altolocato e potente, ingannato da un finto amico e segreto rivale in amore, viene indotto a credere che la moglie gli sia infedele; senza neppure ascoltarne le ragioni, l'uomo la bandisce decretandone la morte; ma la donna, salvata da un pietoso

soccorritore, sopravvive sotto diversa identità in luogo appartato, finché un giorno troverà l'occasione per rivedere l'incredulo marito e far finalmente valere la propria innocenza, a danno del traditore che soccomberà sotto giusta punizione.

Raccontata in questo modo, mantenendone cioè soltanto lo scheletro narrativo, la trama dell'*Inganno felice* suonerà dunque ai più come qualcosa di già noto, un archetipo astratto molto diffuso, indipendentemente dal fatto che la storia concreta possa essere poi stata ambientata in Scozia o in India, in epoca moderna o nel mondo delle favole, messa in musica o destinata al cinematografo.¹ Il rossiniano di ferro, assiduo e attento frequentatore del Rossini Opera Festival, non faticherà ad esempio a riconoscere in tale scheletro narrativo la trama di un'altra opera del Pesarese, il «dramma per musica» *Sigismondo* (Venezia 1814):

In una oscura e selvaggia Polonia medievale, re Sigismondo vive un dramma interiore che lo ha condotto sull'orlo della follia: da anni il suo animo è preda del rimorso per aver mandato a morte la moglie Aldimira a seguito di una denuncia d'infedeltà avanzata da Ladislao, primo ministro del regno. La donna era stata condannata senza neppure ascoltarne le ragioni, ma per un caso fortuito era sopravvissuta, vivendo tutto il tempo sotto falso nome in un bosco al confine del regno; va da sé che, durante una perlustrazione militare dei luoghi, Sigismondo s'imbatterà in chi gli ricorda stupefacentemente la moglie reietta; verrà poi a scoprire che l'accusa del confidente non era altro che una vendetta di quest'ultimo verso la donna sorda a sue illecite richieste amorose, così che il lieto fine potrà coronare l'intera vicenda.

E qui nasce l'incredulità: a distanza di due anni appena, nella stessa città di Venezia, davanti al medesimo pubblico, Rossini ha dunque messo in musica due volte lo stesso

soggetto, ammantato di varianti accidentali differenti, sì, ma che non ne inficiano la riconoscibilità. Qual mai improvvido poeta avrebbe potuto proporre a Rossini un soggetto da lui già musicato? Uno soltanto: lo stesso che gli aveva già proposto il primo, vale a dire l'ineffabile Giuseppe Maria Foppa. Ma non è tutto: fra *L'inganno felice* rappresentato al Teatro San Moisè nel 1812 e *Sigismondo* rappresentato al Teatro La Fenice nel 1814, Foppa aveva mandato in scena sempre a Venezia un altro suo libretto, dal titolo *La donna selvaggia*, rappresentato nel 1813 al Teatro San Benedetto con musica di Carlo Coccia, la cui trama recitava presso a poco così:

Nell'Italia Longobarda, Ildebrando Duca di Spoleto manda a morte la moglie Matilde sulla base di una mendace accusa d'infedeltà provenutagli dal consigliere Adolfo, che aveva inutilmente tentato la di lei virtù; ma la donna sopravvive selvaggiamente in una foresta inospitale finché il Duca, durante una battuta di caccia, ecc. ecc.

Rossini non poteva essere all'oscuro di quest'altro «dramma eroicomico per musica», giacché in quegli stessi giorni, nel medesimo teatro di San Benedetto, presentava per la prima volta al pubblico *L'Italiana in Algeri* (subentrando proprio a Coccia, in ritardo nella consegna della partitura). Né poteva essere sfuggito a Rossini quel surrogato dal titolo *Una fatale supposizione* (1811), «farsa sentimentale per musica» sempre di Foppa tratta dalla *Matilde* di Monvel (una variante dello stesso archetipo), con musica ancora di Coccia, che in una delle sue tante repliche veneziane aveva accompagnato nella stessa serata il fiasco del *Signor Bruschino* (1813), pochi mesi prima del debutto della *Donna selvaggia*.

Quanto a noi sembra paradossale, doveva evidentemente rientrare

nella norma per Rossini e per il suo pubblico, che decretava trionfi o insuccessi alle varie opere sulla base di altri parametri: in particolare quello che viene detto il *discorso musicale*.² *L'Italiana in Algeri* di Rossini utilizza non solo lo stesso soggetto dell'*Italiana in Algeri* di Luigi Mosca composta cinque anni prima, ma anche lo stesso (quasi) identico libretto, le stesse parole! Eppure, ascoltate oggi una di fianco all'altra, le viviamo come due opere diverse, molto diverse fra loro, e con diseguale soddisfazione estetica, proprio perché diverso è il *discorso musicale* con cui la medesima *fabula* ci viene presentata (la grandezza dei *Promessi sposi* non sta nella patetica storiella di Renzo e Lucia, ma nel modo in cui ci viene raccontata, nell'intreccio dei dialoghi fra i personaggi, insomma nel *discorso* letterario messo in atto da Manzoni). Uno soltanto sembrò ribellarsi a questo fare comune nella Venezia di quei giorni, un giornalista acrimonioso che ce l'aveva sempre con tutto e con tutti. Si chiamava Luigi Prividali, collaboratore fisso del «Nuovo Osservatore» di Venezia, spirito acuto ma «fantastico, contraddicente, parziale ed ostinatissimo eziandio nelle opinioni erronee o dettate da passioni e ragioni private».³ Per Rossini aveva scritto il libretto *L'occasione fa il ladro* (1812), divenendone amico; avrebbe forse voluto essere suo collaboratore anche per altri titoli, ma a Venezia gli preferivano Foppa (autore pure della *Scala di seta* e del *Signor Bruschino*), oppure Gaetano Rossi (*La cambiale di matrimonio*, *Tandredi*). Al debutto del *Sigismondo*, ennesima riscrittura del medesimo *modello* narrativo travestito sotto diversa *fabula*, Prividali sbottò da par suo definendo il soggetto un

ce, poi riprodotto in opera buffa a S. Benedetto col titolo di *Selvaggia*, ed ora ricomparso per nuova fatalità alla Fenice in costume polacco [col titolo di *Sigismondo*].⁴

Quello che Prividali tace, è che la *fabula* sfruttata da Foppa nel libretto *La donna selvaggia* derivava a sua volta dal dramma in versi *Matilde* destinato al teatro parlato, che lo stesso Foppa aveva già prodotto, sempre in Venezia, al Teatro Sant'Angelo (1800), riscuotendo tale successo da indurre in breve alcuni coreografi a trarvi materia per una serie di balli teatrali altrettanto fortunati: il primo era stato, ancora a Venezia, il «ballo eroico pantomimo» *Matilde, ossia La donna selvaggia* di Giovanni Monticini, nato in quello stesso anno, sull'onda del dramma foppiano.

Possiamo insomma dire che il soggetto dell'*Inganno felice* di Foppa è imparentato con una serie di altri testi operistici dello stesso Foppa, i quali hanno come capostipite comune un dramma teatrale ancora di Foppa. E qui potremmo fermarci. Sennonché i colleghi comparatisti, abilissimi nel rintracciare *modelli* simili fra le opere letterarie di tutti i paesi e di tutti i tempi, ci insegnano che anche *Matilde* – con la sua vita trascorsa selvaggiamente in una foresta grazie a un provvidenziale aiuto, lontana dal marito che l'aveva scacciata, perché accusata d'infedeltà da un mendace delatore – vanta antenati illustri, afferendo a un importante ciclo di racconti popolari o d'autore, diffusi per l'Europa tutta, noti e studiati sotto l'etichetta comune di *L'innocente perseguitata*. I quali, a loro volta, nascevano dall'intreccio di singoli motivi letterari archetipici ancora più antichi.⁵

La falsa accusa d'infedeltà amorosa trovava ad esempio un preclaro antecedente per Foppa nelle vicende di Ariodante, Ginevra e Polinesso

[...] misero aborto, dato prima in burletta a S. Moisè sotto il bizzarro nome dell'*Inganno felice*

che dall'*Orlando furioso* di Ludovico Ariosto (canti V-VI dell'edizione 1532) si erano acclimatate nel mondo dell'opera attraverso vari libretti, culminanti nella *Ginevra di Scozia* del suddetto Gaetano Rossi messa in musica da Simone Mayr (Trieste 1801): una tra le partiture operistiche più vitali in epoca rossiniana, ben nota anche a Rossini che l'aveva concertata nell'Autunno 1811 al Teatro del Corso di Bologna, dopo aver mandato in scena il proprio *Equivoco stravagante* (lo stesso Foppa aveva dedicato a tale argomento la sua primissima tragedia in versi, nel 1784 ca.). Il nodo drammatico di Ginevra e Ariodante accomuna nondimeno tante altre e diverse *fabulae* teatrali incentrate su una falsa accusa d'infedeltà coniugale: per restringerci a Rossini, il malefico progetto di Jago ai danni di Otello e Desdemona può ben ricondursi al medesimo archetipo.

La cacciata della moglie innocente è invece una delle torture psicologiche inflitte da Gualtieri a Griselda nell'ultima novella del *Decameron* di Giovanni Boccaccio, a sua volta derivata da Petrarca (*Seniles*, XVII, 3) e da Chaucer (*The Clerk's Tale*), un soggetto divenuto anch'esso argomento per un fortunato libretto settecentesco: *La Griselda* di Apostolo Zeno (1701), più volte intonata e rielaborata fino alla riscrittura di Angelo Anelli messa in musica da Ferdinando Paër (Parma 1798), ancora vitale all'epoca di Rossini. Di frequente, la moglie cacciata viene anche prontamente sostituita, come nella canzone di gesta *Li roumans de Berte aus grans piés* di Adenet le Rois (1270):⁶ è quello che succederà pure all'Isabella dell'*Inganno felice*, cui ogni rivendicazione viene immediatamente preclusa dal nuovo matrimonio del marito, contratto in tutta fretta ancora e sempre per istigazione del consigliere disonesto. Altro elemento archetipico che

confluisce nell'*Inganno felice* assommato ai precedenti è quello della condanna a morte disattesa dalla persona stessa incaricata di eseguirlo, con conseguente fuga dell'eroina in luogo selvatico lontano dal palazzo ove risiedeva: un antico tema narrativo, che girava frequentemente ancora negli anni di Foppa, divenendo fra l'altro il fulcro della favola di Biancaneve (*Schneewittchen und die Sieben Zwerge*) dei fratelli Jacob e Wilhelm Grimm (1812). Nella foresta, l'eroina di turno troverà aiuto in un provvidenziale elemento esterno che si incaricherà della sua sopravvivenza: un animale nelle narrazioni più fantastiche (la cerva sopra tutti),⁷ convertito in uomo pio nei racconti edificanti di stampo cristiano (o in semifantastici nanetti per Biancaneve). A Isabella dell'*Inganno felice* penserà Tarabotto, uomo semplice ma non sciocco, capace fin di organizzare la riscossa dell'innocente perseguitata.

Tutti questi elementi narrativi, difusi singolarmente o combinati in vari cicli epici – dal cosiddetto *Ciclo di Crescenzia* o di *Fiorenza*⁸ (dove la donna è moglie fedele accusata di infedeltà) al *Ciclo di Costanza*⁹ (dove la donna reietta viene abbandonata in mare, come Isabella dell'*Inganno felice*) – trovarono una piena fusione nella leggenda popolare di Genova di Brabante, con le sue tante varianti medievali (dalla ballata scandinava *Ravengaard og Memering* al romanzo cavalleresco inglese *The Erl of Toulouse*, al racconto tedesco *Die Königin von Frankreich und der ungetreue Marschall*), fino alla definitiva fissazione letteraria nel racconto *L'Innocence reconnue* di René de Cerisiers (1634), dove in un'unica narrazione fondata su elementi storici si concentravano tutti i *topoi* narrativi suddetti:

Nata intorno all'anno 680, figlia del Duca di

Brabante, Genoveffa era andata felicemente in isposa al Conte palatino Sigfrido di Oftendick, presso Treviri. Partendo per offrire il suo aiuto a Carlo Martello nella lotta contro i Saraceni, Sigfrido aveva lasciato la moglie nel castello di Hohen-Simmern in custodia a uno dei suoi più fidati cavalieri, di nome Golo, il quale però, invaghitosene, ne tentò la virtù senza successo. Indispettito per il rifiuto della donna, e scoperta una gravidanza di Genoveffa che nessuno sospettava, Golo si vendicò incarcerandola con l'accusa di adulterio consumato insieme al cuoco del castello. Ottenne poi per lettera il consenso di Sigfrido a giustiziare donna e bambino; ma i servitori incaricati di procedere all'annegamento di entrambi avranno pietà di loro e li lasceranno liberi in un'impenetrabile foresta, dove madre e figlio sopravvivranno per sette anni all'interno di una grotta, grazie a frutti selvatici e al latte fornito da una cerva inviata in soccorso dalla Vergine Maria. Ritornato in patria, sopraffatto dal dolore insanabile, Sigfrido ritroverà fortunatamente la moglie e il figlio inseguendo proprio la cerva miracolosa durante una battuta di caccia. Venuto a conoscenza dell'inganno, li restituirà al loro onore e punirà Golo con la morte. Anche la donna spirerà poco dopo per le sofferenze patite durante il lungo esilio e la cerva sconsolata verrà a morire sulla sua tomba, innescando la presunzione di santità.

Il buon Foppa conosceva certamente questo racconto edificante, che nella sua fissazione letteraria ad opera di Cerisiers godette di fortuna editoriale sterminata, per oltre due secoli, con traduzioni e ristampe a ripetizione nelle maggiori lingue europee (in italiano già nel 1644).¹⁰ Né mancheranno gli adattamenti operistici, dalla precocissima *L'innocenza difesa* di Virgilio Mazzocchi (1641: più antica dell'*Incoronazione di Poppea* monteverdiana!) alla rilettura in chiave psicologica con la *Genoveffa* di Robert Schumann (1850).

Nell'*Inganno felice* (come poi anche in *Sigismondo*) Foppa restrinse dunque la vicenda leggendaria alla

sola fase finale: quella dell'agnizione. Tutto il resto, a cominciare dalle antiche insidie di Ormondo ai danni della donna, venne relegato a un antefatto rievocato blandamente in qualche recitativo (lo stesso Ormondo diviene personaggio inconsistente sul piano dell'azione, scalzato per protagonismo dal suo scagnozzo Batone). L'ambientazione nei pressi di una cava mineraria, vale a dire a contatto con una piccola società di lavoratori, anziché in un luogo sperduto e disabitato (come ancora nella *Donna selvaggia*), era stata introdotta dal coreografo Monticini, al momento di allestire la sua *Matilde* danzata: una scelta ben comprensibile, vista la necessità di far agire un corpo di ballo attorno alla protagonista. Ciò che invece stupisce è rilevare che, riprendendo l'ormai vecchio soggetto della *Donna selvaggia* nell'*Inganno felice*, Foppa stesso abbia poi adottato la modifica di Monticini, ambientando il nuovo libretto proprio ai margini di una miniera. Nulla di più antioperistico: le farse veneziane erano solitamente costruite senza l'apporto del coro, e quella massa di «minatori di ferro» che circondano Isabella si ridusse a uno straniante popolo di comparse mute, al pari dei soldati che accompagnano il Duca nelle sue perlustrazioni del territorio. Non stupirà dunque constatare che, fra le mille modifiche subite dall'opera nelle sue reiterate apparizioni per tutta Europa, ci sarà pure la trasformazione in coro cantante di quei «Minatori di ferro e soldati che non parlano».¹¹ Come si è detto, dalla tradizione letteraria più antica Foppa recuperò poi il motivo della "moglie sostituita", un'operazione macchinata solitamente dal confidente malvagio per rendere ancor più netta e definitiva la separazione dalla prima donna, soprattutto nei casi in cui non fosse stata condannata a morte ma solo scacciata. La condanna a morte per



Figurino per il costume dei Soldati. Incisione di Filippo Pistrucci, Milano 1816

annegamento (Isabella viene abbandonata in mezzo al mare) discende direttamente da una delle versioni consolidate della leggenda di Genoveffa, mentre la visita del Duca al luogo romito ove si è ritirata la donna è occasionata dall'ispezione ai confini territoriali in vista di una guerra in tutti i casi della tradizione in cui non sia invece la battuta di caccia il pretesto del fortuito incon-

tro fra i due sposi.

Mancando la battuta di caccia (nell'*Inganno felice* come in *Sigismondo*), cade il personaggio magico della cerva inviata dalla Madonna, e con esso ogni implicazione mistica e spirituale. Resta invece nell'*Inganno felice* l'elemento della lettera che Isabella ha preparato per un primo contatto col Duca suo marito: lo si trova in almeno due tragedie settecentesche intitolate *Geneviève, ou L'innocence reconnue*, una anonima (1669), ma attribuita allo stesso Cerisiers, l'altra di François d'Aure (1670); dalla prima potrebbe essere giunta a Foppa anche la suggestione del nome Ormondo (là Orismond, già scudiero dell'eroina infamata).

Che infine Isabella perdoni Ormondo (al contrario di quanto faceva Matilde col suo accusatore) è anch'essa variante riconducibile alla leggendaria Genoveffa, che aveva invocato il perdono dell'infame Golo nelle versioni più edificanti del racconto.¹² Insomma, anche il buon Giuseppe Maria Foppa, degno rappresentante dei librettisti italiani d'epoca rossiniana (oltre cento testi al suo attivo), dimostra di essere tutt'altro che un letterato di quarta classe, ristretto negli ambiti di una cultura locale (dalla natia Venezia, pare non si sia mai spinto oltre Padova). Lo sguardo europeo era per questi artisti imprescindibile, grazie anche a una editoria floridissima che faceva arrivare a Venezia stimoli culturali da ogni dove; ed è a loro – più che ai singoli compositori – che si deve lo sviluppo di una produzione operistica italiana sempre al passo coi tempi, sensibilissima alle tematiche letterarie ed estetiche diffuse al di là delle Alpi.

Marco Beghelli

¹ Per la teoria junghiana degli archetipi applicata all'ambito letterario, sono fondamentali le riflessioni di Northrop Frye (*Anatomia della critica*, Torino, Einaudi, 1969 e *La scrittura secolare: studio sulla scrittura del "romance"*, Bologna, Il Mulino, 1978).

² I termini *fabula*, *modello* e *discorso* qui utilizzati appartengono alle teorie narrative sviluppatesi nel secolo scorso e divulgatesi fra gli altri in Italia da Cesare Segre (di cui si veda ad esempio *Teatro e romanzo. Due tipi di comunicazione letteraria*, Torino, Einaudi, 1984).

³ Francesco Regli, *Dizionario biografico dei più celebri poeti ed artisti melodrammatici, tragici e comici, maestri, concertisti, coreografi, mimi, ballerini, scenografi, giornalisti, impresarii, ecc. ecc. che fiorirono in Italia dal 1800 al 1860*, Torino, Tipi di Enrico Dalmazzo, 1860, p. 423.

⁴ «Nuovo Osservatore», 27 dicembre 1814, pp. 861-862.

⁵ Fondamentale rassegna riassuntiva è in Veronica Orazi, *Die verfolgte Frau: per l'analisi semiologica di un motivo folclorico e delle sue derivazioni medievali*, in «Estudis Romànics», XXII, 2000, pp. 101-138.

⁶ Cfr. Renée Colliot, *Adenet le Roi, "Berte aus grans piés": Étude littéraire générale*, Paris, Picard, 1970; Adolf Memmer, *Die Altfranzösi-*

sche Bertasage und das Volksmärchen, Halle a. S., Max Niemeyer, 1935.

⁷ Sulla *fabula* della *Biche au bois*, cfr. Carlo Donà, *Per le vie dell'altro mondo: l'animale guida e il mito del viaggio*, Soveria Mannelli, Rubbettino, 2003, p. 462 e più in generale pp. 310-326.

⁸ Cfr. Svetislav Stefanovic, *Die Crescentia-Florence-Sage. Eine kritische Studie über ihren Ursprung und ihre Entwicklung*, in «Romantische Forschungen», XXIX, 1911, pp. 461-556.

⁹ Cfr. Alfred Bradley Gough, *The Constance-Saga*, Berlin, Mayer & Müller, 1902.

¹⁰ *L'Innocenza riconosciuta*, historia descritta in lingua francese dal P. Renato Ceriziers della Compagnia di Gesù, tradotta nell'italiana da Lodovico Cadamosto, Milano, Filippo Ghisolfi ad istanza di Gio. Battista Cerri, 1644 (con successive ristampe presso altri editori, specie veneziani).

¹¹ Cfr. Brunella Maria Maugeri, *Zur Text-überlieferung von "L'inganno felice"*, in «La Gazzetta», XII, 2002, pp. 4-14, nonché il testo di Andrea Malnati in questo stesso volume.

¹² Per ulteriori dettagli, cfr. il capitolo «Storie di innocenti perseguitate», in *Sigismondo*, a cura di Marco Beghelli, Pesaro, Fondazione Rossini, 2012 («I libretti di Rossini», n. 18), pp. XXXV-CXII.

L'inganno felice: bozzetto di Pasquale
Canna per la rappresentazione al Teatro
alla Scala nel 1816



When plots interleave: literary models for *L'inganno felice*

It is a widespread notion that opera libretti are not born spontaneously – that is, that their plots are never completely original, but derive more or less from preceding literary texts, whether these are theatrical works (in most cases), novels, fables, epic poems or whatever. The volumes of the series “I libretti di Rossini” that the Fondazione Rossini is publishing year by year, one after another, aim at demonstrating just this, printing the libretti set to music by Rossini together with their respective literary sources.

*Well, what then was the literary source used by the librettist Giuseppe Maria Foppa when he cooked up the libretto of the «farsa per musica» *L'inganno felice* [the happy deception] (Venice 1812)? To answer this, we shall have to examine the plot, reducing it to its bare bones:*

In a not precisely identified Italian valley, at the opening of a mining quarry, Tarabotto, the head of the miners, lives with Nisa, whom everyone believes to be his niece, but whom, in fact, he had found ten years earlier on the seashore on the verge of death. The imminent visit of Duke Bertrando, who is coming to inspect the boundaries separating the neighbouring ducal estate from his own, with a view to a battle, breaks the well-established equilibrium: one step at a time, a series of secrets, lies and reticences are unravelled, leading up to the discovery that Nisa is none other than the Duchess Isabella, unjustly accused of adultery by the court chancellor Ormondo, in revenge for her not having yielded to his amorous overtures, and condemned by her husband

to perish in the sea without even listening to her explanations. By chance escaping death, the lady has since then passed her days in a lonely spot, having heard that the Duke had immediately married again, although he lives in continual remorse for the ferocious sentence that he had pronounced on the woman he loved. Only now that his second wife is dead does Isabella feel that the moment is ripe for revealing the deception. During the military reconnaissance, the Duke comes face to face with a woman in all respects identical to his repudiated wife: once his eyes have been opened to the facts of the case, he punishes the unfaithful chancellor and will win back a happy married life.

*Now, there is no literary plot that shares this fabula, these characters, these places and these happenings; there is no antecedent to which the libretto of *L'inganno felice* can be said to be easily connected (Giuseppe Palomba's «commedia per musica» *L'inganno felice* set to music by Giovanni Paisiello in 1798, often claimed to be the antecedent of Foppa's libretto, shares with it, accidentally, only the title). But if we strip these “characters”, if we take away their names, their dates, their specific surroundings, reducing them to simple “types”, then the resulting narrative model assumes more normal connotations:*

A husband of high and powerful rank, misled by a pretended friend who is his secret rival in love, is led to believe that his wife is unfaithful to him; without even listening to her explanations, the man banishes her and

condemns her to death; but the lady, saved by a pitying helper, lives on under another name in a sheltered spot, until one day she finds the opportunity to meet her incredulous husband and finally convince him of her innocence, to the confusion of the traitor who will meet with a righteous punishment.

Retold in this way, that is, keeping only a skeleton outline, the plot of *L'inganno felice* will therefore sound vaguely familiar to most people, an abstract archetype widely made use of, independently of the fact that the basic tale could be set in Scotland or India, in modern times or in the world of fable, set to music or destined for the cinema.¹ The hardened Rossini fan, an assiduous and wide-awake frequenter of the Rossini Opera Festival, will hardly find any difficulty in recognizing in this skeleton narrative the plot of another of Rossini's operas, the «*dramma per musica*» *Sigismondo* (Venice 1814):

In a dark and savage medieval Poland, King *Sigismondo* is living an interior drama that has brought him to the verge of madness: for many years his soul has been tormented by remorse for having condemned his wife *Aldimira* to death after she had been accused of adultery by *Ladislaw*, the prime minister of the kingdom. The lady had been condemned without even being able to explain herself, but by a fortunate chance she had survived, living all the while under an assumed name in a wood on the outskirts of the kingdom; it goes without saying that, during a military reconnaissance in the region, *Sigismondo* encounters someone who reminds him amazingly of his rejected wife; he will then discover that his minister's accusations were nothing more than that man's revenge against the lady who had not listened to his illicit proposals of love, and so the whole story is crowned by a happy ending.

There is something unbelievable in all this: after scarcely two years, in the same city of Venice, before the very same audience, Rossini has

therefore set the same story to music twice, disguised with different incidental variants, of course, but these hardly impede its recognizability. Who might he be, the imprudent poet who could have proposed to Rossini a plot that he had already set to music? Only one: the same one who had already offered him the first one, none other than the ineffable *Giuseppe Maria Foppa*. But it does not end here: between the *Inganno felice* performed at the *Teatro San Moisè* in 1812 and the *Sigismondo* performed at *La Fenice* in 1814, *Foppa* had staged, in Venice again, another libretto of his, entitled *La donna selvaggia*, performed at the *Teatro San Benedetto* in 1813 to music by *Carlo Coccia*, the plot of which ran more or less as follows:

In Longobard Italy, *Ildebrando Duke of Spoleto* condemns his wife *Matilde* to death on the basis of a false accusation of infidelity on the part of his chancellor *Adolfo*, who had unsuccessfully laid siege to her virtue; but the lady survives in wild conditions in an inhospitable forest until the Duke, during the hunt, etc., etc.

Rossini could not have been unaware of this other «*dramma eroicomico per musica*», since in those very days, in the same *San Benedetto* theatre, he was presenting *L'Italiana in Algeri* for the first time (substituting for *Coccia*, who had failed to present his score in time). Neither could Rossini have failed to notice another surrogate of *Foppa's*, entitled *Una fatale supposizione* (1811), «*farsa sentimentale per musica*» based on *Monvel's Matilde* (a variation on the same archetype), with music by *Coccia* again, which, in one of its many Venetian performances, had shared the bill with the flop of *Il signor Bruschino* (1813), a few months before the debut of the *Donna selvaggia*.

However paradoxical it may seem

to us, it must obviously have been a normal thing for Rossini and his audiences, who declared operas to be successes or failures on the basis of other parameters: in particular what is called the *discorso musicale* [musical discourse].² Rossini's *L'Italiana* in Algeri is not only based on the same plot as the *Italiana* in Algeri that Luigi Mosca had composed five years previously, but also (almost) on the very same libretto, the same words! Yet, listened to today one beside the other, we experience them as two different operas, very different one from another, and not equally satisfying aesthetically, precisely because the musical discourse with which the same story is presented to us is different (the greatness of *I promessi sposi* does not lie in the pathetic tale of Renzo and Lucia, but in the way in which the story is told, in the interweaving of the dialogues between the characters, in other words in the literary discourse set in action by Manzoni).

Only one person in the Venice of the time seems to have rebelled against this maneuvering, an acrimonious journalist who always had it in for everybody and everything. His name was Luigi Prividali, a staff writer for the «Nuovo Osservatore» of Venice, a sharp mind but “fantastic, contradictory, partial and highly obstinate as well as nurturing opinions that were mistaken, or imposed by private passions and motives”.³ For Rossini he had written the libretto of *L'occasione fa il ladro* (1812), becoming a friend of his; perhaps he would have liked to collaborate with him on other operas, but in Venice they preferred Foppa (who also wrote *La scala di seta* and *Il signor Bruschino*), or Gaetano Rossi (*La cambiale di matrimonio*, *Tancredi*). When *Sigismondo* appeared, the latest re-writing of the same narrative model disguised under different plots, Prividali, on his part, burst

out defining the plot as

[...] a miserable abortion, first given as a romp at S. Moisè under the bizarre name of *L'inganno felice*, then transformed into an opera buffa at the San Benedetto under the title of *Selvaggia*, and now appearing again as fate would have it at La Fenice in Polish dress, [entitled *Sigismondo*].⁴

What Prividali does not tell us, is that the fabula used by Foppa in his libretto *La donna selvaggia* derived in its turn from the verse drama *Matilde* destined for the straight theatre, which Foppa himself had already staged, again in Venice, at the Teatro Sant'Angelo (1800), winning such a success as to induce various choreographers to draw material from it for a series of theatrical ballets that met with equal success: the first – in Venice, once more – was the *ballo eroico pantomimo* entitled *Matilde, ossia La donna selvaggia* [*Matilde, or the Wild Woman*] by Giovanni Monticini, staged in the same year, hot on the heels of Foppa's play. In other words, we may say that the plot of Foppa's *L'inganno felice* is related to a series of other operatic texts all by Foppa himself, texts that all stem from a straight play also by Foppa. And here we might stop. But for the fact that those colleagues of ours who love comparisons, very skilled in finding similar models among the literary works of all countries and all epochs, would teach us that even *Matilde* – with her life passed in the wild forest thanks to a providential rescuer, far from the husband who had repudiated her, because she had been falsely accused of adultery by a lying informer – boasts illustrious ancestors, clutching at an important cycle of folk tales or literary stories, spread all over Europe, known and studied under the common title of *L'innocenza perseguitata* [persecuted innocence]. These, in their turn,

were born out of the intermingling of individual literary archetypes of even more ancient date.⁵

For Foppa, the false accusation of infidelity in a lover found, for example, an obvious antecedent in the tribulations of Ariodante, Ginevra and Polinesso, who from the pages of Ludovico Ariosto's *Orlando furioso* (cantos V-VI in the 1532 edition) had made themselves comfortable in opera through various libretti, culminating in the *Ginevra di Scozia* of the above-mentioned Gaetano Rossi set to music by Simone Mayr (Trieste 1801): one of the most circulated opera scores in Rossini's day, well-known to Rossini himself who had conducted it in the Autumn of 1811 at the Teatro del Corso, Bologna, after having staged his own *L'equivoco stravagante* (Foppa himself had written his own first verse tragedy on this subject, in about 1784). The dramatic crux of *Ginevra* and *Ariodante* shares none the less so many other different theatrical fabulae based on a false accusation of marital infidelity: just to stick to Rossini, *Jago's* evil project to ruin *Othello* and *Desdemona* may well be drawn from the same archetype. The repudiation of the innocent wife is, on the other hand, one of the psychological tortures inflicted by Gualtieri on *Griselda* in the last novella in Giovanni Boccaccio's *Decameron*, and this in its turn derives from Petrarch (*Seniles*, XVII, 3) and from Chaucer (*The Clerk's Tale*), a subject which was also turned into a popular eighteenth-century libretto: *La Griselda* by Apostolo Zeno (1701), often re-set and re-worked until the last version by Angelo Anelli, set to music by Ferdinando Paër (Parma 1798), which was still frequently heard in Rossini's day. Often, the cast-off wife is immediately replaced, as in the acted song *Li roumans de Berte aus grans piés* [*The romance of big-footed Berte*] by Adenet le Rois

(1270):⁶ this is also what happens to *Isabella* in *L'inganno felice*, whose every chance of re-instatement is immediately shut off by her husband's new marriage, contracted as hurriedly as possible, as always, at the instigation of the treacherous counselor.

Another archetypal element contributing to *L'inganno felice* deriving from precedents is that of the death sentence that is not carried out by the very person charged to effect it, with the consequent flight of the heroine to a wild region far away from the palace where she had lived: an ancient narrative theme, that was still circulating in Foppa's times, becoming, amongst others, the fulcrum of the fairy-tale of *Snow-White* (*Schneewittchen und die Sieben Zwerge*) by the Brothers Jacob and Wilhelm Grimm (1812). In the forest, the current heroine will find help in at least one providential external element that will take charge of saving her: this is an animal in the more fantastic tales (above all, a deer),⁷ later changed into a man in the edifying tales of a Christian stamp (or into semi-fantastic little dwarfs for *Snow-White*). In *L'inganno felice* *Isabella* will be taken care of by *Tarabotto*, a simple but far from silly man, capable even of organizing the redemption of persecuted innocence. All these narrative elements, scattered individually or in various epic cycles – from the so-called *Crescentia* or *Florence Cycle*⁸ (in which the woman is a faithful wife accused of infidelity) to the *Constance Cycle*⁹ (in which the rejected woman is cast off at sea, like *Isabella* in *L'inganno felice*) – were perfectly fused together in the popular legend of *Geneviève de Brabant*, with all its mediaeval variations (from the Scandinavian ballad *Ravengaard og Memering* to the knightly English romance *The earl of Toulouse*, to the German tale *Die Königin von Frankreich und der Un-*

getreue Marschall), ending up with its definitive literary establishment in the story *L'innocence reconnue* by René de Cerisiers (1634), which preserves all the above-mentioned narrative topoi in one individual narrative founded on historical elements:

Geneviève, daughter of the Duke of Brabant, born in about the year 680, was happily married to the Palatine Count Siegfried of Ostendick, near Treviri. Leaving to offer his help to Carlo Martello in the fight against the Saracens, Siegfried had left his wife in the castle of Hohen-Simmern in the charge of one of his most trusted knights, named Golo, who, however, falling in love with her, laid siege to her virtue, without success. Angered by the lady's rejection of his advances, and discovering that she was unexpectedly pregnant, Golo avenged himself by imprisoning her and accusing her of adultery with the castle cook. By letter from Siegfried he was authorized to slay both mother and child; but the servants entrusted with the task of drowning them both would take pity on them and set them free in an impenetrable forest, where mother and child would survive for seven years in a grotto, thanks to wild fruit and milk from a doe sent by the Virgin Mary to help them. Returning home, oppressed by inconsolable sorrow, Siegfried would come across his wife and child by pure chance, trying to chase the miraculous doe during the hunt. When he understands how he has been deceived, he takes them back to home and honours, and punishes Golo with death. The lady, also, dies shortly afterwards because of her sufferings during her long exile, and the disconsolate doe lies down to die on her tomb, giving rise to the possibility of sainthood.

Dear old Foppa most certainly knew this edifying tale, which in its finalized literary form by Cerisiers enjoyed endless popularity in print, for over two hundred years, with repeated translations and reprints in the major European languages (in Italian as early as 1644).¹⁰ Operatic adaptations were not lacking, from

the very early *L'innocenza difesa* by Virgilio Mazzocchi (1641: older even than Monteverdi's *L'incoronazione di Poppea!*) to Robert Schumann's psychological interpretation in *Genoveva* (1850).

In *L'inganno felice* (as also in *Sigismondo*) Foppa restricted his treatment of the legendary story to its last phase: the recognition. All the rest, starting from Ormondo's original attempted seduction of the lady, is relegated to references to what happened before the curtain rose, blandly mentioned here and there in recitative (Ormondo himself becomes a shadowy figure in the plot, supplanted in importance by his dogsbody Batone). The setting in the neighbourhood of a mining quarry, which means in contact with a small group of workmen, instead of in a distant, uninhabited place (as we still find in *La donna selvaggia*), had first been introduced by the choreographer Monticini, when he came to stage his *Matilde* ballet: an easily understood choice, seeing the necessity of surrounding the leading lady with a corps de ballet. What amazes one is the discovery that, when resurrecting his old plot of *La donna selvaggia* for *L'inganno felice*, Foppa himself should have adopted Monticini's modification, setting the new libretto on the outskirts of a mine. Nothing could be more anti-operatic: farse were usually written for Venice without the participation of any chorus, and the mass of "iron miners" surrounding Isabella was reduced to a few mute, alienated bit-part players, like the soldiers accompanying the Duke in his reconnaissance of the territory. It is, therefore, not surprising to discover that, among the thousands of changes undergone by the opera in its repeated appearances all over Europe, we may note the transformation of those "non-speaking iron miners and soldiers" into a fully-fledged

singing chorus.¹¹

As has been said, out of the oldest literary tradition Foppa drew the theme of the "substitute wife", an operation usually contrived by the evil counselor in order to make the first lady's separation even more clean and definitive, above all in those cases in which she had not been condemned to death but merely cast off. The sentence of death by drowning (Isabella is abandoned by the sea) can be directly traced to one of the established versions of the legend of Geneviève, while the Duke's visit to the lonely spot where the lady has concealed herself is occasioned by his need to inspect the boundary territories in preparation for a war in all the traditional cases in which the hunt is not the pretext for the chance meeting between husband and wife.

When there is no hunt (as in both *L'inganno felice* and *Sigismondo*) the magical character of the doe sent by the Madonna is also missing, together with any mystical or spiritual implication. *L'inganno felice*, however, retains the element of the letter that Isabella has prepared for any first contact with her husband the Duke: we find this also in at least two seventeenth-century plays entitled *Geneviève*, ou *L'innocence reconneue*: one, anonymous (1669), but attributed to the same *Cerisiers*, the other by *François d'Aure* (1670); the former may also have passed on to Foppa the idea of the name *Oro-mondo* (there *Orismond*, late squire of the slandered heroine).

That Isabella should pardon *Or-mondo* in the end (quite the reverse of what *Matilde* did to her accuser) is also a variant traceable to the *Geneviève* of legend, who had asked for pardon for the evil Golo in the more edifying versions of the tale.¹² In other words, even good old Giuseppe Maria Foppa, a worthy representative of Italian librettists of

Rossini's day (with more than a hundred texts to his credit), is shown to have been anything but a man of letters of the fourth class, limited to local cultural spheres (it appears that he never wandered further from his native Venice than Padua). For these artists a wide European view was indispensable, thanks also to a flourishing publishing industry that caused cultural stimuli to arrive in Venice from all over; and it is to them – rather than to the individual composers – that the production of opera in Italy was always able to develop in step with the times, and in touch with the literary and aesthetic themes circulating beyond the Alps.

Marco Beghelli

Translation by Michael Aspinall

¹ For Jung's theory of archetypes applied to the literary scene, the reflections of Northrop Frye are fundamental (*Anatomy of Criticism*, Princeton, Princeton University Press, 1957 and *The Secular Scripture: A Study of the Structure of Romance*, Cambridge, Mass., Harvard University Press, 1976).

² The terms *fabula*, *modello* and *discorso* [*fabula* (*plot*), *model* and *discourse*] used here belong to the narrative theories developed in the last century and published in Italy, among others, by Cesare Segre (see for example his *Teatro e romanzo. Due tipi di comunicazione letteraria*, Turin, Einaudi, 1984).

³ Francesco Regli, *Dizionario biografico dei più celebri poeti ed artisti melodrammatici, tragici e comici, maestri, concertisti, coreografi, mimi, ballerini, scenografi, giornalisti, impresarii, ecc. ecc. che fiorirono in Italia dal 1800 al 1860*, Turin, *Tipi di Enrico Dalmazzo*, 1860, p. 423.

⁴ «Nuovo Osservatore», 27 December 1814, pp. 861-862.

⁵ A basic selected list will be found in Veronica Orazi, *Die verfolgte Frau: per l'analisi semiologica di un motive folclorico e delle sue*



G. Canacci inc.

Teresa Giorgi-Belloc, prima interprete dell'opera nel ruolo di Isabella. Incisione di G. Canacci (Collezione Ragni, Napoli)

derivazioni medievali, in *«Estudis Romànics»*, XXII, 2000, pp. 101-138.

⁶ Cf. Renée Colliot, *Adenet le Roi*, "Berte aus grans piés": Étude littéraire générale, Paris, Picard, 1970; Adolf Memmer, *Die Altfranzösische Bertasage und das Volksmärchen*, Halle a. S., Max Niemeyer, 1935.

⁷ On the fabula of the Biche au bois, cf. Carlo Donà, *Per le vie dell'altro mondo: l'animale guida e il mito del viaggio*, Soveria Mannelli, Rubbettino, 2003, p. 462 and, more generally, pp. 310-326.

⁸ Cf. Svetislav Stefanovic, *Die Crescentia-Florence-Sage. Eine kritische Studie über ihren Ursprung und ihre Entwicklung*, in *«Romantische Forschungen»*, XXIX, 1911, pp. 461-556.

⁹ Cf. Alfred Bradley Gough, *The Constance-Saga*, Berlin, Mayer & Müller, 1902.

¹⁰ *L'innocenza riconosciuta, a story told in French by P. Renato Ceriziers of the Compagnia di Gesù*, translated into Italian by Lodovico Cadamosto, Milan, Filippo Ghisolfi on behalf of Gio. Battista Cerri, 1644 (with later reprints by other publishing houses, especially Venetian).

¹¹ Cf. Brunella Maria Maugeri, *Zur Textüberlieferung von "L'inganno felice"*, in *«La Gazzetta»*, XII, 2002, pp. 4-14, and also Andrea Malnati's essay in the present volume.

¹² For further details, cf. the chapter *«Storie di innocenti perseguitate»*, in *Sigismondo*, edited by Marco Beghelli, Pesaro, Fondazione Rossini, 2012 (*«I libretti di Rossini»*, N° 18), pp. XXXV-CXII.

Figurini per i costumi di Ormondo e
Batone. Incisione di Filippo Pistrucci,
Milano 1816



Genere e drammaturgia dell'*Inganno felice*

Sappiamo tutti che *L'inganno felice* fu il primo grande successo di Rossini. L'indomani della *première* (8 gennaio 1812), Antonio Cera, l'impresario del Teatro San Moisè di Venezia, dove l'opera ebbe il suo battesimo, scrisse alla madre del giovane compositore (non ancora ventenne), Anna Guidarini, per complimentarsi con lei. La lettera è assai celebre ma vale comunque la pena trascriverne il passaggio più significativo:

Con la maggiore compiacenza m'affretto d'annunziarLe, che jeri sera [8 gennaio] andò in scena il suo diletto figlio con la farsa *L'inganno felice*; non fu incontro ma vero furore, mentre il Pubblico si entusiasmò dalla Sinfonia sino alla fine del finale, gridando sempre *oh che bella musica!* Finita la farsa [egli fu] chiamato sul Palco a ricever li sinceri aplausi non soliti a dispensar che di rado. Con tutta sincerità Le dico, che può andar gloriosa l'aver dato dal suo seno un giovane che da qui a poch'anni sarà un ornamento dell'Italia e si sentirà che Cimarosa non è morto, ma il suo estro passato in Rossini.¹

Cimarosa era morto nel 1801, proprio a Venezia. Per capire il "senso di vuoto" che seguì alla sua scomparsa, può essere interessante citare il sonetto declamato da Clarice nel secondo atto della *Pietra del paragone* (scena decima), opera che venne rappresentata alla Scala di Milano il 26 settembre 1812. Orbene, si tratta di un sogno – anzi, di un incubo. La salma di Cimarosa, infatti, viene profanata da un «Non so qual di

pigmei musico stuolo» che fa letteralmente a pezzi la morta spoglia del grande compositore (fuor di metafora: cerca goffamente di imitarlo). Solo la testa era rimasta intatta e una mano «insidiosa» stava per compiere l'ultimo oltraggio. Ma il capo solenne della venerabile salma si alzò sdegnoso e disse: «Canaglia, indietro; che la testa è mia!»! Quando si parla, con Stendhal, di "interregno tra Cimarosa e Rossini" si fa riferimento a un periodo storico cruciale per la comprensione dell'emergere dell'astro rossiniano e però anche altamente problematico perché ci si pone – o si cerca di porsi – dal punto di vista dei contemporanei (di Stendhal e Rossini).

Il successo dell'*Inganno felice*, fu tanto più straordinario in quanto andò incontro a un bisogno diffuso – quello di trovare il nuovo Cimarosa. L'opera accese così tanti entusiasmi che ne venne perfino stampata (cosa rarissima in Italia) la partitura completa (Roma, Ratti e Cencetti, 1827), edizione oggi consultabile comodamente online. Sappiamo anche tutti che *L'inganno felice* fa parte di un corpus di cinque "farse" (opere in un atto senza coro) rappresentate al San Moisè negli anni 1810-1813. Di tale corpus *L'inganno felice* fu senza ombra di dubbio il titolo più fortunato. Ora, non si può non sottolineare un (apparente?) paradosso che ci riporta alla difficoltà, oltre che alla necessità, di porsi dal punto di vista dei contemporanei di Rossini. *L'inganno felice* è infatti oggi di gran

lunga la meno applaudita, e quasi la "cenerentola", delle cinque farse del corpus appena citato. Tutte le altre, nessuna esclusa (*La cambiale di matrimonio*, *La scala di seta*, *L'occasione fa il ladro* e *Il signor Bruschino*), sono molto più acclamate di lei. Perché? Questo semplice ma ansiogeno interrogativo sottintende complessi problemi di storiografia musicale che non posso affrontare in questa sede, ma conviene tenerlo presente (l'ansiogeno interrogativo) almeno in filigrana. Esiste infatti un elemento precipuo che distingue *L'inganno felice* da tutte le altre farse rossiniane: la sua appartenenza al genere "semiserio".

Una farsa semiseria

Nonostante le nostre conoscenze sull'opera dell'inizio del XIX secolo siano enormemente aumentate negli ultimi decenni, si può dire che la forma semiseria resti ancora alquanto disorientante per il pubblico contemporaneo. I più moderni studi sull'opera semiseria (penso soprattutto a quello di Arnold Jacobshagen)² hanno posto l'accento sul fatto che nei primi due decenni dell'Ottocento col termine "semiserio" non si indicava in Italia solo un ambito misto e spurio (né serio né buffo), ma un nuovo tipo di drammaturgia che, rifacendosi in una certa misura ai modelli francesi dell'*opéra-comique* e del *mélodrame*, apre le porte alla modernità postrivoluzionaria, mettendo in scena (e in musica) da una parte situazioni e personaggi (ma anche problemi morali e sociali) vicini al pubblico dell'epoca, con un atteggiamento che potremmo già chiamare "realistico", e dall'altra un modo più "melodrammatizzato" di organizzare l'*actio scenica* all'insegna dell'"effetto" e di vari processi di survoltaggio dell'intreccio. Questi ultimi rilanciano ed esasperano in una chiave moderna, così come stava avvenendo nel *mélodrame* francese,

meccanismi quali il riconoscimento (nel senso di *anagnorisis*) e il *coup de théâtre* che avranno ampio spazio, come vedremo, anche nell'*Inganno felice* rossiniano. Insomma, come ha scritto Jeremy Commons, l'opera semiseria

rappresenta la forma più duttile del primo Ottocento: la forma che preparò il terreno a quegli sviluppi, sia teatrali che musicali, che avrebbero trovato il loro compimento alla fine del secolo. Fino a quando Bellini e Donizetti non riversarono tutta la forza della loro creatività nella tragedia lirica, credo che la forma dell'opera semiseria, spesso [oggi] criticata e disprezzata, abbia offerto ai compositori l'approccio più vicino possibile, considerati i loro tempi, al realismo.³

Ma non si può parlare del "genere" a cui appartiene *L'inganno felice* senza fare riferimento anche al fenomeno della farsa musicale veneziana. Fenomeno ben noto a musicologi e teatrologi almeno da quando, nel 1987, venne ad esso dedicata una giornata di studio all'interno del convegno *I vicini di Mozart* (Venezia, Fondazione Giorgio Cini, 7-9 settembre, 1987).⁴ Per quanto riguarda il pubblico rossiniano, andrà perlomeno ricordato l'importante e rimpianto ciclo "Il mondo delle farse", proposto dal Rossini Opera Festival di Pesaro negli anni 2001-2005. Ecco l'elenco delle sette farse non rossiniane rappresentate in tale ambito: nel 2001, *Un avvertimento ai gelosi*, G. Foppa-S. Pavesi (1803) e *Dalla beffa il disinganno*, A. Anelli-G. Pacini (1817); nel 2002, *Gli inganni della somiglianza*, G. Foppa-P. Generali (1805) e *I tre mariti*, G. Rossi-G. Mosca (1811); nel 2003, *Adelina*, G. Rossi-P. Generali (1810); nel 2004, *Il trionfo delle belle*, G. Rossi-S. Pavesi (1809); nel 2005, *Arrighetto*, A. Anelli-C. Coccia (1813). La "moda" della farsa durò a Venezia all'incirca vent'anni (1794-1813) e durante questo periodo si mise a

punto il transito dell'opera italiana dal "sistema" settecentesco a quello ottocentesco in una prospettiva di forte instabilità normativa (l'opera italiana, che era un codice "forte" in epoca metastasiana, e che ritornerà ad essere tale nell'età rossiniana, occupa negli anni della farsa uno spazio piuttosto mutevole) e di grande apertura interculturale (come si diceva a proposito dell'influenza francese). Naturalmente, questa prospettiva si riferisce soprattutto all'opera "non-seria" – quella comica e soprattutto sentimentale. In quest'ultimo ambito la "farsa moderna" contribuisce alla messa a punto di "generi" emergenti e culturalmente assai sintomatici come la *Rettungsoper* (*opéra à sauvetage*) e, appunto, l'opera semiseria. Incominciamo dunque da un primo tentativo di definizione della farsa contenuto in una fonte fondamentale per ogni storia della drammaturgia (non solo musicale) di fine Settecento – il *Teatro moderno applaudito*, silloge di testi teatrali ("moderni e applauditi", appunto) che pubblica ogni mese (a partire dal luglio 1796) una tragedia, una commedia, un dramma e una farsa seguiti da alcune *Notizie storico-critiche* sopra di essi. Ogni volume è inoltre preceduto da una cronologia intitolata *Giornale dei teatri di Venezia* che è spesso più dettagliata di quella che si trova nel pur irrinunciabile *Indice de' teatrali spettacoli*.⁵ Orbene, nelle *Notizie storico-critiche* sopra "*Le convulsioni*" di Francesco Albergati Capacelli, apparse nel primo volume del *Teatro moderno applaudito*, troviamo questa definizione:

La *farsa*, nel significato italiano d'oggi, che potremmo perciò chiamare *moderna*, è una breve commediola, formata d'uno, o due atti, corrispondente alla *petite pièce* ossia commediola de' Francesi, la quale può appartenere tanto al nobile, quanto al medio, come al

genere comico inferiore; ben diversa per conseguenza da quel basso composto dagli antichi, che veniva così chiamato, e di certi oltramontani ancora, in cui, come dice l'enciclopedista Marmontel, *tutte le regole della decenza, del verisimile e del buon senso vengono violate*, e che noi non possiamo meglio paragonare che alle nostre commedie così dette dell'arte.⁶

Dunque la farsa moderna, in opposizione al farsesco tradizionale, non è più vincolata al solo registro "basso" (e si distacca perciò dalla vecchia commedia dell'arte e dal veterocarnevalesco di matrice "inferiore"), ma può attraversare tutti i generi, purché breve e rapida nel suo svolgersi. Una sua definizione sembrerebbe perciò riguardare più la struttura (la concisione e la celerità) che non il contenuto della rappresentazione. Il riferimento alla *petite pièce* dei francesi è doppiamente significativo. Da una parte perché apre la questione degli «ascendenti francesi della farsa moderna»,⁷ dall'altra perché ci dà l'occasione di tirare in ballo Goldoni con cui il repertorio farsesco che ci interessa intrattene un rapporto assai intenso anche se pieno di ambivalenze. Credo infatti che il termine *petite pièce* sia rimbalzato nelle *Notizie storico-critiche* del primo volume del *Teatro moderno applaudito* dalla prefazione dell'*Avaro* di Carlo Goldoni, un lavoro in un atto pubblicato nel 1762 ma risalente al 1756 e commissionato al grande commediografo veneziano proprio dal marchese Francesco Albergati Capacelli.

I Francesi hanno moltissimo in uso le *petites pièces*, che vuol dire in italiano le piccole commedie; piccole per la mole, non già per l'argomento, per l'intreccio e lo scioglimento. Sono utili tali commedie per le conversazioni e per li teatri, allora quando si rappresentino delle tragedie, le quali per ordinario sono brevi e melanconiche, e la commedia di un atto allunga il divertimento e rallegra il popolo contrastato.⁸

Interessante però il fatto che Goldoni intenda qui la *petite pièce* (ossia la farsa) da una parte come strettamente legata al registro comico e dall'altra come un ingrediente di farcitura (o di completamento) – il corrispondente in ambito musicale degli intermezzi (spesso denominati “farsette”) collocati tra gli atti di un'opera seria. Nell'ambito cronologico che ci interessa, invece, la farsa non è più uno spettacolo soltanto comico e non ha più uno statuto integrativo, bensì autonomo: la serata teatrale si costruisce di norma intorno all'abbinamento di due farse. Così nei teatri che a Venezia si specializzarono in questo tipo di prodotto spettacolare – come il San Moisè o il San Benedetto.

Tornando al rapporto tra la comicità e le nuove forme di “melodrammatizzazione” può essere interessante notare come nel repertorio della “farsa moderna” si assiste spesso a uno slittamento dalla comicità di carattere verso una nuova comicità discorsiva o metadiscorsiva che tende da una parte ad esibire i nuovi procedimenti drammatici d'ascendenza diderotiana, come per esempio il *tableau* o l'identificazione patetizzante di stampo *larmoyant*, e dall'altra a decostruirli o parodiarli seduta stante con un esito di accentuazione della teatralità abbastanza paradossale, fondato sul cortocircuito illusione/finzione. Questa tendenza si ricollega alla tradizione del metamelodramma settecentesco ma anche se ne distacca perché non ha più alcun sottinteso “riformistico” (presente anche nel metateatro goldoniano): anzi si avverte quasi un compiacimento ludico (talvolta persino cinico) nella presa di coscienza dei meccanismi drammatici, delle convenzioni sceniche, dei registri stilistici. D'altronde l'elemento comico è un ingrediente fisso anche del genere semiserio, di solito attraverso il rilievo che in

quest'ultimo assume un personaggio buffo quasi sempre proveniente dal mondo popolare – nel caso dell'*Inganno felice*: Tarabotto.

Drammaturgia del riconoscimento
 Quest'ultimo venne interpretato da Luigi Raffanelli (1751-1821), che con le sue straordinarie doti di attore e imitatore fu probabilmente il più importante basso (buffo, ma non solo) della farsa musicale moderna.⁹ Dopo aver – tra gli altri – creato i personaggi di Tobia Mill, Tarabotto e Bruschino padre, insegnò la parte di Dandini al giovane Luigi Lablache, durante le prove della *Cenerentola* al Teatro alla Scala nel 1821 (dove, una volta ritiratosi dalla carriera di cantante, svolgeva il ruolo di «direttore di scena»)¹⁰ Tarabotto-Raffanelli è portatore, nel contesto semiserio, di un elemento comico-metateatrale che convive strettamente con l'impianto melodrammatico fondato sull'esasperazione dei processi legati al riconoscimento. Egli ordisce infatti una sorta di “psicodramma del riconoscimento” che informa di sé tutta l'organizzazione dell'intreccio. Dopo aver scoperto che Nisa, la donna che dieci anni prima aveva salvato dalle acque del mare e che ora ospita facendola passare per sua nipote, altri non è che Isabella, l'ex moglie del Duca Bertrando ripudiata e mandata a morte da costui in seguito a un'infame macchinazione, Tarabotto immagina un piano per smascherare i furfanti e far trionfare la virtù. Un caso riporta infatti il Duca e i due traditori di Isabella (Ormondo e il suo accolito Batone) di fronte alle miniere di ferro dove Tarabotto abita con la “nipote” e dove lavora come guardiano. Certo, la Duchessa appare alquanto mutata: gli abiti di semplice foggia e i dieci anni trascorsi nel dolore che le hanno alterato i lineamenti del volto potrebbero non renderla immediatamente riconoscibile; ma Tarabotto è



Filippo Galli, primo interprete dell'opera nel ruolo di Batone. Incisione di Rados (Collezione Ragni, Napoli)

fiducioso: il suo piano funzionerà. La prima agnizione a metà o sospesa è quella tra Batone e Isabella: quando il primo vede la seconda rimane interdetto («È lei o non è lei?»). Il momento si trova nel recitativo semplice della scena quinta, dunque in una posizione secondaria, ma è marchiato musicalmente da un effetto-sorpresa di tipo armonico molto enfatico e “melodrammatico”: la transizione di terza. Quando Isabel-

la, come recita la didascalia, «se gli fa vedere improvvisamente», Batone «con gran soprassalto dà indietro» e si lascia scappare un'esclamazione: «Oh!».¹¹ Tale passaggio è segnato, appunto, da una transizione *La bem. magg.* → *Do magg.* e l'aria che segue a questo semiriconoscimento, scritta per Filippo Galli, si incarica di esprimere il turbamento di Batone: «Una voce m'ha colpito / dalla cima fino al fondo». Queste repentine transizioni a mo' di effetto-sorpresa sono, nell'opera rossiniana, molto diffuse anche nei pezzi orchestrali. Tanto per fare un esempio famoso,

nella scena dell'apertura delle acque del *Mosè in Egitto*, dopo le parole di Mosè «E del gran Dio di Giuda / ammirate il poter», le onde del Mar Rosso si dividono in coincidenza della transizione Do magg. → Mi magg. (Naturalmente la transizione di terza non è il solo di questi bruschi cambi armonici a effetto; altrettanto diffuso è quello di semitono, come il celeberrimo passaggio Sol → La bem., sull'esclamazione «Olà!», che segna il mancato arresto del Conte nel Finale primo del *Barbiere di Siviglia*).

Ma il punto culminante di questa prima fase del processo agnitivo è quello della scena ottava. Tarabotto, guadagnata la fiducia del Duca, fa sì che sia sua "nipote" a consegnare a quest'ultimo la mappa delle miniere. Avviene così – finalmente – l'incontro tra Isabella e il suo ex consorte. Costui si turba profondamente appena sente la voce di lei, ma quando Isabella alza gli occhi e gli consegna il disegno il Duca Bertrando rimane addirittura sbalordito:

ISAB.

Il disegno... ecco qua...

(Se gli fa vedere e gli dà con gran timore il disegno, ma Ber[trando] nella gran sorpresa trascura di ricevere la carta che cade in terra ed è raccolta da Tarabotto.)

BERTR.

Cieli, che miro!¹²

[Segue Terzetto Isabella-Bertrando-Tarabotto]

È ovvio che la somiglianza tra Nisa e Isabella mette in gran sospetto il malvagio Ormondo che ordina a Batone di rapire la presunta nipote di Tarabotto quella notte stessa. Si capisce però che Batone si è ormai ravveduto e intende sventare il rapimento per trarsi d'impiccio. Naturalmente Tarabotto ha capito tutto e prepara la controffensiva. Comunica al Duca, inginocchiandosi di fronte a lui, che sua nipote sta correndo un

grave pericolo e che un iniquo trafiggitor ha progettato di rapirla. Il Duca Bertrando promette a Tarabotto di aiutarlo a cogliere il farabutto con le mani nel sacco. È notte fonda e il Finale dell'opera attacca (prima sezione: Andante marcato) con un "motto" del corno solo che introduce l'atmosfera "misteriosa". Batone entra di soppiatto con alcuni «seguaci armati» per introdursi nella casa di Tarabotto. Nella prima edizione del libretto egli intona le parole «Tacita notte oscura / deh fa' ch'io giunga al segno» che diventano però «Tacita notte amica» nella partitura pubblicata da Ratti e Cencetti. Una variante che rinvia all'ambivalenza della situazione: il buio notturno ha qualcosa insieme di protettivo e di inquietante. Quest'ultimo elemento viene rimarcato dall'effetto della sesta abbassata che viene introdotto nella decima battuta. Dopo che Batone con i suoi seguaci sono penetrati in casa di Tarabotto, entra quest'ultimo con Isabella vestita con gli abiti che aveva indosso dieci anni prima, nel faticoso giorno in cui venne salvata dal generoso custode delle miniere. Come si vede, tutto è pronto per il *coup de théâtre* finale. Tarabotto e Isabella si nascondono. Arriva allora Bertrando con alcuni armigeri: anche loro si nascondono nell'entrata delle miniere.

Anticipato dal motto del corno, ora fa capolino Ormondo e l'elemento inquietante (la sesta abbassata) ritorna a farsi sentire. Egli si incontra con Batone che esce dalla casa di Tarabotto con le pive nel sacco: «Ebben tu l'hai rapita?». Risposta di Batone: «Di casa ella è sparita...». Allora il malfidente Ormondo decide di andare a vedere lui stesso cosa succede in casa di Tarabotto. Appena resta solo, Batone viene sorpreso (settima diminuita improvvisa) dal Duca Bertrando: «Taci o tu sei morto! / Allor che torna Ormondo / fa' che ragion ti renda / perché tal

ratto imprenda, / ed io sto ad ascoltar». Batone, terrorizzato, giura di adempiere al comando del Duca. Attacca la seconda sezione del Finale (un Allegro) durante la quale Batone fa confessare Ormondo che cade facilmente nella trappola: il malvagio viene smascherato dal Duca che irrompe con un effetto sonoro (brusca transizione dal Mi min. a un Re bem. magg. «con tutta forza») cui si associa un effetto visivo piuttosto enfatico perché, come recita la didascalia, «Esce Bertrando con soldati che hanno accese le fiaccole. Si illumina il teatro». L'effetto "fiat lux" fa partire la terza sezione (Allegro vivace) che subito dopo l'arresto di Ormondo dà voce all'angoscia di Bertrando espressa attraverso i topici "sospiri" semitonali in sovracuto dei primi violini: «Sposa oh dio! Sposa ove sei?». Angoscia che culmina con un impulso suicida sventato da Isabella e Tarabotto che escono dal loro nascondiglio per l'agnizione finale. Può partire lo *happy ending* con la quarta sezione (senza indicazione agogica), suggellata dalle parole di Tarabotto: «Viva, viva il vero amor!», cui segue – dopo il perdono di Batone – il "tutti" conclusivo a mo' di morale della favola (quinta sezione, Vivace): «Presto o tardi il ciel clemente / tutti scopre i neri inganni; / e corona l'innocente, / e punisce il traditor».

Emilio Sala

cura di Francesco Bellotto, atti del convegno internazionale di studio (Bergamo, 17-20 settembre 1992), Bergamo, Comune di Bergamo, 1993, pp. 181-193: 192.

⁴ Per gli atti di tale giornata di studio, vedi *La farsa musicale veneziana (1750-1810)*, a cura di David Bryant, Il vol. de *I vicini di Mozart*, 2 voll., Firenze, Olschki, 1989.

⁵ Per la ristampa anastatica di quest'ultimo, vedi *Un almanacco drammatico. L'Indice de' teatrali spettacoli, 1764-1823*, a cura di Roberto Verti, 2 voll., Pesaro, Fondazione Rossini, 1996.

⁶ *Notizie storico-critiche sopra "Le convulsioni"*, in *Teatro moderno applaudito*, I (luglio 1796), Venezia, [A.F. Stella], 1796, p. 45 (la numerazione delle pagine ricomincia ad ogni *pièce*). Per la citazione da Jean-François Marmontel, si vedano gli *Éléments de littérature (1787)*, ad vocem "Farce".

⁷ Questo era il titolo del mio contributo presente negli volume *La farsa musicale veneziana* cit., pp. 551-565.

⁸ C. Goldoni, *L'avaro (1762)*, prefazione (*L'autore a chi legge*), in *Teatro di società*, a cura di Enrico Marrioda, Venezia, Marsilio, 1998, p. 55.

⁹ Interessantissima una testimonianza ottocentesca che sottolinea la sua «disposizione specialissima per contraffare e imitare persone; bastava che nelle città ove recavasi vedesse qualcheduno che avesse un non so che di singolare dagli altri per la figura, per l'andatura, o pel vestiario, ch'egli tentasse d'imitarlo per destare il riso e vi riusciva stupendamente» (G.C. Rospigliosi, *Notizie dei maestri e artisti di musica pistoiesi*, Pistoia, Nicolai, 1878, p. 22), cit. in Roberto Paissa, *La carriera di un cantante di farsa: Luigi Raffanelli*, in *La farsa musicale veneziana* cit., pp. 567-596: 573.

¹⁰ L'aneddoto è raccontato da P. Scudo, *Critique et littérature musicales*, 2.e série, Paris, Hachette, 1859, pp. 388-389.

¹¹ Le due didascalie si ritrovano identiche nella prima edizione del libretto (Venezia, Rizzi, p. 12) e nella partitura citata di Ratti e Cencetti (p. 97).

¹² Prima ed. del libretto, p. 16.

¹ Gioachino Rossini. *Lettere e documenti*, a cura di Bruno Cagli e Sergio Ragni, Pesaro, Fondazione Rossini, 1992, vol. I, pp. 31-32.

² Arnold Jacobshagen, *Opera Semiseria. Gattungskonvergenz und Kulturtransfer im Musiktheater*, Stuttgart, Frank Steiner, 2005.

³ Jeremy Commons, *Donizetti e l'opera semiseria*, in *L'opera teatrale di Gaetano Donizetti*, a

***L'inganno felice*: bozzetti di Francesco Bagnara per una rappresentazione al Teatro San Benedetto di Venezia nel 1821**



L'inganno felice: genre and dramaturgy

We all know that *L'inganno felice* was Rossini's first great success. On the morning after the first night (8th January 1812), Antonio Cera, the impresario of the Teatro San Moisè, Venice, where the opera first saw the light, wrote to the mother of the young composer (not yet twenty), Anna Guidarini, to compliment her. The letter is fairly well known but it is worth quoting the most significant passage:

It is with the greatest pleasure that I write at once to inform you that last night your dear son staged his farsa L'inganno felice; it was not merely a success, but a real furore, while the audience was so enthusiastic from the Overture to the finale, shouting out Oh! what lovely music! all the way through. When the farsa was over he was called onstage to receive the sincere applause that they are accustomed but rarely to bestow, with all sincerity I tell you that you may be proud of having produced a son who a few years from now will be one of Italy's boasts and you will hear people say that Cimarosa is not dead, but his talent has passed to Rossini.¹

Cimarosa had died in 1801, in that very town of Venice. In order to understand the "sense of vacuum" that was felt after his death, it might be pertinent to quote the sonnet declaimed by Clarice in Act Two of La pietra del paragone (scene 10), an opera that was first produced at La Scala, Milan on the 26 September 1812. Well now, it's all about a dream – or rather, a nightmare. In fact Cimarosa's corpse is profaned

by a "certain gang of musical pigmies" that literally tears to pieces the dead body of the great composer (or tries clumsily to imitate him, to read through the metaphor). The head alone had remained intact and an "insidious hand" was about to perform the ultimate outrage. But the solemn head of the venerable corpse raised itself contemptuously and said: "Rabble, back; that head is mine"! When we speak, as does Stendhal, of the "interregnum between Cimarosa and Rossini", we mean a historical period crucial to our understanding of the rise of Rossini's star but also highly problematic, because we have to consider it – or try to consider it – from the point of view of contemporaries of Stendhal and Rossini.

The success of L'inganno felice was all the more extraordinary because it answered a widespread need – the need to find the new Cimarosa. The opera fired so much enthusiasm that – a rare event in Italy – the full score was even printed and published (Roma, Ratti & Cencetti, 1827), an edition that today we may conveniently consult on line. We also all know that L'inganno felice is one of a group of five one-act comic operas (farse) without chorus performed at the San Moisè in the years 1810–1813. Out of this corpus L'inganno felice was without any shadow of a doubt the most successful. Now, it is impossible not to underline an (apparent?) paradox that brings us back to the problem, as well as the

necessity, of sensitizing ourselves to the point of view of Rossini's contemporaries. In fact, today *L'inganno felice* is by far the least applauded, is almost the "Cinderella" of the five *farse* belonging to the corpus mentioned above. All the others, with no exception (*La cambiale di matrimonio*, *La scala di seta*, *L'occasione fa il ladro* and *Il signor Bruschino*), are much more praised than *L'inganno*. Why? This simple but disturbing question implies complex problems of musical historiography that I cannot under take to discuss at this time. But we ought to keep it in mind (this disturbing question), at least between the lines. In fact there is one main element that distinguishes *L'inganno felice* from all the other Rossini *farse*: its belonging to the "semi-serious" genre.

A semi-serious *farsa*
 Although our knowledge of early nineteenth-century opera has enormously increased in the past decades, we might say that modern audiences are still somewhat disorientated by the *semiseria* form. The most recent studies on semi-seria opera (I am thinking above all of the one by Arnold Jacobshagen)² have stressed the fact that in the first two decades of the nineteenth century the term "semiserio", in Italy, did not simply mean a mixed and spurious setting (neither serious nor comic), but rather a new type of dramaturgy that, basing itself up to a point on the French models of *opéra-comique* and *mélodrame*, opens the door to post-revolutionary modernity, introducing in the action and the music on the one hand situations and characters (but also moral and social problems) familiar to opera patrons of the day, with what we might call a "realistic" attitude, and on the other hand a more melodramatic way of organizing the *actio scenica* for the sake of effect and to find ways of

charging the electricity of the *Plot*. These last return to and exaggerate – in a modern key, just as was happening in French *mélodrame* – mechanisms such as the recognition scene (in the sense of *anagnorisis*) and the *coup de théâtre* which would find ample scope, as we shall see, in Rossini's *L'inganno felice*. In other words, as Jeremy Commons has written, semi-serious opera

represents the most flexible form of early nineteenth-century opera; the form that prepared the ground for those theatrical and musical developments that would reach fulfillment at the end of the century. Until such time as Bellini and Donizetti could pour all their creative force into lyric tragedy, I believe that the *opere semiseria* format, often [today] criticized and despised, had allowed composers to get as close as possible to realism, considering the period in which they were living.³

But we cannot mention the genre to which *L'inganno felice* belongs without also referring to the phenomenon of the Venetian one-act comic opera. A phenomenon very familiar to musicologists and theatre students at least since 1987, when a day of study was devoted to it within the conference *I vicini di Mozart* (Venice, Fondazione Giorgio Cini, 7-9 September 1987).⁴ As far as the Rossinian audience is concerned, we should at least remember the important and much lamented series "Il mondo delle *farse*", offered by the Rossini Opera Festival of Pesaro in the years 2001-2005. Here is a list of the one-act comic operas not by Rossini performed there: in 2001, *Un avvertimento ai gelosi*, G. Foppa & S. Pavesi (1803) and *Dalla beffa il disinganno*, A. Anelli & G. Pacini (1817); in 2002, *Gli inganni della somiglianza*, G. Foppa & P. Generali (1805) & *I tre mariti*, G. Rossi & G. Mosca (1811); in 2003, *Adelina*, G. Rossi & P. Generali (1810); in 2004, *Il trionfo delle belle*, G. Rossi & S.

Pavesi (1809); in 2005, Arrighetto, A. Anelli & C. Coccia (1813). The "fashion" for the farsa lasted for about twenty years in Venice (1794-1813) and during this period Italian opera perfected its transformation from the eighteenth-century "system" to the nineteenth-century one, in an atmosphere of great instability of rôle models (Italian opera, which represented a "strong" codex in Metastasio's day, and which would return to being so in Rossini's, occupied, during the heyday of one-act comic operas, a somewhat changeable sphere) and of great inter-cultural advances (as the French influence was seen). Naturally, this panorama refers above all to "non-serious" opera – comic, and above all sentimental opera. In the latter genre the "modern one-act comic opera" contributed to the perfecting of newly emerging and culturally symptomatic genres such as the Rettungsoper (opéra à sauvetage) and, of course, opera semiseria.

Let us therefore begin with an early attempt at definition of the farsa contained in a source fundamental to any history of the dramaturgy (and not only musical) of the late eighteenth-century – the Teatro moderno applaudito, a collection of theatrical texts (as the title has it, "modern and applauded") which every month (beginning in July 1796) prints a tragedy, a comedy, a drama and a farsa followed by some Notizie storico-critiche [historical and critical notes] on them. Each volume, furthermore, begins with a chronology entitled Giornale dei teatri di Venezia [Journal of the Venetian theatres] which is often more detailed than the one to be found in the still indispensable Indice de' teatrali spettacoli [Index of theatrical performances].⁵ Well now, in the Notizie storico-critiche sopra "Le convulsioni" by Francesco Albergati Capacelli, printed in the

first volume of the Teatro moderno applaudito, we find this definition:

The farsa, as it is understood in Italy today, and which we might therefore call modern, is a short little comedy, made up of one, or two acts, corresponding to the French petite pièce or French comedy, which may belong either to the noble, the medium or the lower form of comedy; consequently very different from that ignoble form written by the ancients, which was also called "farce", as also from those written on the other side of the Alps, in which, as the Encyclopedist Marmontel says, all the rules of decency, verisimilitude and good sense are violated, and which we can do no better than compare with our so-called commedie dell'arte.⁶

Therefore, the modern farsa, as opposed to traditional farces, is no longer exclusively the province of "low" comedy (and is therefore different from the old commedia dell'arte and the old-fashioned carnival of "lower" stamp), but may range through all genres, so long as they are brief and quick in action. Such a definition might therefore seem to have to do more with the structure (conciseness and rapidity) than with the content of the show. The reference to the petite pièce of the French is doubly significant. On the one hand because it opens the question of "ascendenti francesi della farsa moderna" [French antecedents to the modern farsa],⁷ on the other hand because it allows us to involve Goldoni, with whom the farsa repertoire that interests us enjoys an intense if highly ambivalent relationship. I believe, in fact, that the term petit pièce jumped into the Notizie storico-critiche of the first volume of the Teatro moderno applaudito out of Goldoni's preface to L'avaro, a one-act work published in 1762 but dating back to 1756 and commissioned from Goldoni by the Marquis Francesco Albergati Capacelli himself.



Inganno Felice

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

L'inganno felice: frontespizio figurato dello spartito stampato a Vienna da Sauer e Leidesdorf (Collezione Ragni, Napoli)

The French are going in for petite pièces, which in Italian we would call little comedies; little in stature, but not so in their plot, intrigue or resolution. Such comedies are useful for private gatherings and for theatres where tragedies are being performed, which usually are short and melancholy, and the one-act comedy prolongs the entertainment and cheers up the saddened audience.⁸

How interesting, the fact that here Goldoni refers to the petite pièce (or the farsa) on the one hand as strictly bound up with the comic muse and on the other as something to fill up the evening. – corresponding, in musical terms, to the intermezzi (often called “farsette” – little farces) performed between the acts of serious operas. At the period of time that interests us, however, the farsa was no longer just a comic opera and was no longer merely a filler, but was independent: an evening in the theatre regularly consisted of two farse. This was what happened in

the Venetian theatres specializing in this kind of theatrical product – like the San Moisè or the San Benedetto. Going back to the relationship between comedy and the new forms of “melodramatizing” it might be interesting to note how, in the “modern farce” repertory, we often observe character comedy changing into a new loquacious or metaloquacious comedy that on the one hand tends to exhibit new dramatic procedures deriving from Diderot, such as for example the tableau or sentimental characterization in the larmoyant style, and on the other hand tends to deconstruct or parody them on the spot resulting in a paradoxically heightened theatricality, based on the short circuit illusion/fiction. This tendency is connected with the eighteenth-century tradition of metamelodrama but also differs from it because it has no underlying “reforming” aim (which is also present in Goldoni’s metatheatre): in fact we feel something of playful self-satisfaction (sometimes even cynical) in the growing awareness of dramatic mechanisms, scenic conventions, stylistic registers. Further-

more the comic element is a given in the semiserio opera too, usually through the importance assumed in the semiserio by a character almost always coming from the lower classes – in the case of *L'inganno felice*: Tarabotto.

The dramaturgy of the recognition scene

The latter was played by Luigi Raffanelli (1751-1821), whose extraordinary gifts as actor and impersonator made him probably the most important bass (buffo, but not only) of the modern musical farsa.⁹ After having – among others – created the characters of Tobia Mill, Tarabotto and Bruschino Senior, he taught the role of Dandini to the young Luigi Lablache, during the rehearsals of *La Cenerentola* at La Scala in 1821 (where, once he had given up singing, he acted as “direttore di scena” [stage manager]).¹⁰ In the context of the semi-serious style, Tarabotto-Raffanelli’s function is to represent a comic-metatheatrical element closely bound up with a melodramatic structure founded on exaggerating the processes leading up to recognition. In fact, he plans a sort of “psycho-drama of recognition” which manages to become involved in all the construction of the plot. After discovering that Nisa, the lady whom, ten years earlier, he had rescued from the waters of the sea and to whom he has given refuge in his house, describing her to everyone as his niece, is none other than Isabella, ex-wife of Duke Bertrando, whom he had repudiated and sentenced to death because of a shameful slander, Tarabotto imagines a plan to unmask the guilty and let virtue triumph. In fact, chance brings the Duke himself and the two guilty betrayers of Isabella (Ormondo and his follower Batone) to the entrance of the iron mines where Tarabotto lives with his “niece” and works as

watchman. Certainly, the Duchess appears rather changed: her dress of simple cut and the ten years passed in sorrow that have altered her features might make her not immediately recognizable, but Tarabotto is optimistic: his plan will work.

The first recognition – a half, or suspended recognition – is between Batone and Isabella: when the former sees the latter he is shocked (“Is it or is it not she?”). This moment takes place in the simple recitative of Scene Five, and so in a secondary position, but it is stamped musically with a harmonic surprise-effect both very emphatic and “melodramatic”: the skip of a third. When Isabella, according to the stage direction, “allows herself to be seen suddenly”, Batone “con gran soprassalto dà indietro” [gives a great leap backwards] and exclaims “Oh!”.¹¹ This passage is accompanied, then, by a transition A flat major → C major, and the aria following this semi-recognition, written for Filippo Galli, undertakes to express Batone’s confusion: “Una voce m’ha colpito / dalla cima fino al fondo” [A voice has struck me from head to toe]. These unexpected transitions to create a surprise-effect are, in Rossini’s operas, very common also in orchestral pieces. To quote just one famous example, in the scene of the parting of the waters in *Mosè in Egitto*, after Mosè’s words “E del gran Dio di Giuda / ammirate il poter” [And admire the power of the great God of Judah], the waters of the Red Sea divide, accompanied by a transition C major → E major. (Naturally the transition of a third is not the only one among these brusque harmonic changes for effect; an equally commonly found one is the semitone transition, like the famous passage G → A flat, on the exclamation “Olà!”, marking the Count’s escape from arrest in the First Act Finale of *Il barbiere di Siviglia*).

However, the culminating point in this first phase of the recognition process is that of Scene Eight. Tarabotto, having gained the Duke's trust, arranges that his "niece" should give the Duke a map of the mines. And so comes about – at last – the meeting between Isabella and her ex-husband. He is deeply disturbed as soon as he hears her voice, but when Isabella raises her eyes and gives him the drawing Duke Bertrando remains absolutely shocked.

ISAB.

Il disegno... ecco qua...

[The drawing... here it is.]

(She reveals herself to him and hands him the drawing very timidly, but in his surprise Ber[trando] does not grasp the drawing, which falls to the ground, and Tarabotto picks it up.)

BERTR.

Cieli, che miro!

[Heavens, what do I see?]¹²

[A trio for Isabella, Bertrando and Tarabotto follows here]

It is obvious that the similarity between Nisa and Isabella is a cause of great suspicion to Ormondo, who orders Batone to carry off Tarabotto's supposed niece that very night. However, it is clear that Batone has changed his mind and intends to foil the kidnapping in order to get himself out of trouble. Naturally, Tarabotto has understood everything and is preparing a counter-attack. Kneeling before the Duke, he tells him that his niece risks getting into serious danger and that an infamous scoundrel is plotting to kidnap her. Duke Bertrando promises to help Tarabotto seize the rascal red-handed. It is at dead of night and the Finale of the opera begins (first section: *Andante marcato*) with a theme on the solo horn introducing a "mysterious" atmosphere. Batone comes in stealthily with some "armed followers" to break into Tarabotto's

house. In the first version of the *Libretto* he says "Tacita note oscura / deh fa' ch'io giunga al segno" [Silent and dark night / let me reach my goal] which, however, in the score published by Ratti and Cencetti, becomes "Tacita note amica" [Dark and friendly night]. A variant that echoes the ambivalence of the situation: the dark of night contains both something protective and something unsettling. The element of uneasiness is stressed by the effect of a lowered sixth introduced in the tenth bar. After Batone and his men have got themselves into Tarabotto's house, he himself comes in with Isabella, dressed in the clothes she had been wearing ten years before, on the fateful day on which she was saved by the generous mine watchman. As can be seen, the stage is set for the concluding coup de théâtre. Tarabotto and Isabella hide. Now Bertrando comes in with some armed men: they also hide in the mine entrance. Announced by the horn theme, Ormondo now peers in and the uneasy element (the lowered sixth) is heard again. He meets Batone who comes out of Tarabotto's house empty-handed: "Ebben tu l'hai rapita?" [Well, have you carried her off?]. Tarabotto's answer: "Di casa ella è sparita..." [She has vanished from the house]. So now the suspicious Ormondo decides to go and see for himself what is happening in Tarabotto's house. As soon as Batone is alone, he is surprised (a sudden diminished seventh) by Duke Bertrando: "Taci o tu sei morto! / Allor che torna Ormondo / fa' che ragion ti renda / perché tal ratto imprendi, / ed io sto ad ascoltar" [Silence, or you are a dead man! / When Ormondo comes back / make him explain to you / why he is doing this kidnapping, / and I'll be here, listening]. Batone, in terror, swears to obey the Duke's command. The second section of the Finale begins (an *Allegro*)

during which Batone easily induces Ormondo to fall into the trap by explaining his intentions: the evil man is unmasked by the Duke who rushes in with a sound effect (a brusque transition from E minor to D flat major "con tutta forza") associated with a rather emphatic visual effect, for, as the stage direction proclaims, "Bertrando comes on with soldiers who have lit their torches. The theatre is lit up." The "fiat lux" effect sets off the third section (Allegro vivace) which, straight after the arrest of Ormondo, gives voice to Bertrando's anguish expressed through classic semitone "sighs" on the high notes of the first violins: "Sposa oh Dio! Sposa ove sei?" [My wife, Oh God! My wife, where are you?]. An anguish culminating in an impulse toward suicide happily thwarted by Isabella and Tarabotto who come out of hiding for the final recognition scene. The happy ending is now launched by the fourth section (with no tempo indication), sealed by Tarabotto's words: "Viva, viva il vero amor!" [Long live true love], followed by – after Batone has been pardoned – the final "tutti", a sort of moral to the story (fifth section, Vivace): "Presto o tardi il ciel clemente / tutti scopre i neri inganni; / e corona l'innocente, / e punisce il traditor" [Sooner or later benevolent Heaven / discovers all black deceit; / and crowns the innocent, / and punishes the traitor].

Emilio Sala

Translation by Michael Aspinall

³ Jeremy Commons, Donizetti e l'opera semiseria, in *L'opera teatrale di Gaetano Donizetti*, edited by Francesco Bellotto, atti del convegno internazionale di studio (Bergamo, 17-20 September 1992), Bergamo, Comune di Bergamo, 1993, pp. 181-193: 192.

⁴ For the acts of this day of study, v. La farsa musicale veneziana (1750-1810), edited by David Bryant, Vol. II of *I vicini di Mozart*, 2 Vols., Florence, Olschki, 1989.

⁵ For the facsimile reprint of the latter, v. Un almanacco drammatico. L'Indice de' teatrali spettacoli, 1764-1823, edited by Roberto Verti, 2 Vols., Pesaro, Fondazione Rossini, 1996.

⁶ Notizie storico-critiche sopra "Le convulsioni", in *Teatro moderno applaudito, I (July 1796)*, Venezia, [A.F. Stella], 1796, p. 45 (the page numbers begin again from 1 for every pièce). For the quotation from Marmontel, v. *Éléments de littérature (1787)*, ad vocem "Farce".

⁷ Such was the title of my contribution to the volume *La farsa musicale veneziana*, op. cit., pp. 551-565.

⁸ C. Goldoni, *L'avarò (1762)*, preface (L'autore a chi legge), in *Teatro di società*, edited by Enrico Marrioda, Venice, Marsilio, 1998, p. 55.

⁹ A highly interesting nineteenth-century account praises his "special gift for imitating people; in the cities he visited he only had to see someone who had something peculiar about his figure, walk, or dress, than he would try to imitate him to raise a laugh and he was fantastically successful". (G.C. Rospigliosi, *Notizie dei maestri e artisti di musica pistoiesi, Pistoia, Niccolai, 1878*, p. 22), cit. in Roberto Paissa, *La carriera di un cantante di farsa: Luigi Raffanelli*, in *La farsa musicale veneziana*, op. cit., pp. 567-596: 573.

¹⁰ The anecdote comes from P. Scudo, *Critique et Littérature musicales, 2^e série, Paris, Hachette, 1859*, pp. 388-389.

¹¹ These two stage directions are identical in both the first edition of the libretto (Venice, Rizzi, p. 12) and in the full score by Ratti & Cencetti quoted above (p. 97).

¹² First edition of the libretto, p. 16.

¹ Gioachino Rossini, *Lettere e documenti*, edited by Bruno Cagli and Sergio Ragni, Pesaro, Fondazione Rossini, 1992, Vol. 1, pp. 31-32.

² Arnold Jacobshagen, *Opera Semiseria. Gattungskonvergenz und Kulturtransfer im Musiktheater*, Stuttgart, Frank Steiner, 2005.

**Richard Hudson: figurino per il primo
costume di Isabella. Pesaro, 1994**



Soggetto

Atto unico

In un remoto distretto minerario, Tarabotto apprende dai minatori di cui è capo la notizia dell'arrivo inatteso del duca Bertrando, signore del luogo, la cui scorta militare è già visibile a distanza. Compare Isabella, una giovane naufraga trovata dieci anni prima moribonda sulla spiaggia da Tarabotto, che da allora la ospita, presentandola a tutti come sua nipote Nisa. Sebbene ignaro della sua vera identità, Tarabotto non ha mai cercato di infrangerne il silenzio; ma ora, vedendola stringere fra le mani, in preda alla più profonda malinconia, una preziosa miniatura del volto del Duca stesso, è spinto dal desiderio di conoscere la ragione per cui la giovane pianga e sospiri su quel ritratto, con parole che lo insospettiscono. Cedendo alle insistenze dell'uomo a cui è tanto grata, Nisa gli consegna una lettera, destinata a Bertrando. Nello scritto, Isabella si dichiara sua legittima sposa, proclamandosi innocente e informandolo di essere ancora viva, sebbene vittima della perfidia di Ormondo, potente seguace del Duca stesso che, deciso a vendicarsi del fermo rifiuto opposto dalla Duchessa alle sue illecite proposte amorose, ha convinto con la menzogna Bertrando dell'infedeltà della moglie, ordinando poi al fido Batone di abbandonarla in balia del mare, su una piccola barca trascinata al largo. Tarabotto, sconcertato per quanto ha appreso, s'inchina riverente al cospetto della sua Duchessa, che

può ora metterlo pienamente a conoscenza delle proprie intenzioni. Sicuro del tradimento e poi della morte di Isabella, infatti, il Duca si è risposato; la seconda moglie, però, è da poco deceduta. Per Isabella, dunque, la visita di Bertrando alla miniera rappresenta l'insperata occasione di ripresentarsi al cospetto del marito: circostanza che accende nel suo cuore le più rosee speranze. Giunge il Duca, ancora preso dal ricordo della prima moglie. Non è però tempo per i pensieri del cuore: Bertrando infatti è giunto sin qui per sventare le minacce di guerra del confinante con un attacco a sorpresa, attraverso un varco di frontiera inusitato. Per attuare i suoi piani, egli intende avvalersi, dietro suggerimento di Batone, dell'approfondita conoscenza del terreno che Tarabotto è l'unico a possedere: lo invita perciò a fargli da guida in un breve sopralluogo. Frattanto, Batone chiede a Nisa da bere: la donna riconosce immediatamente il traditore che, a sua volta colpito dall'inquietante constatazione della rassomiglianza di lei con la sua antica vittima, cade in preda a sospetti angosciosi.

Tarabotto rientra per annunciare a Isabella che il Duca sta arrivando a casa loro, intenzionato a prendere personalmente visione di una mappa delle miniere. Isabella freme per l'emozione dell'incontro e Tarabotto le infonde coraggio: che non si perda d'animo, poiché occorre tenere in pugno la situazione e non perdere

d'occhio le mosse di Ormondo e di Batone, suo degno compare. Entra Bertrando: Tarabotto gli chiede il permesso di presentargli sua nipote che gli illustrerà il disegno topografico. Isabella gli si avvicina col timore di non essere riconosciuta: ma bastano la voce e lo sguardo per suscitare immediatamente nel Duca profonde e contrastanti emozioni, che presto si trasformano in un ardore incontenibile. Tarabotto assiste compiaciuto a quanto sta accadendo: sguardi che si incontrano e si sfuggono; Isabella che non sa se andarsene o restare; Bertrando che, incerto tra il trattenerla o il congedarla, la prega di farsi ancora guardare un poco, temendosi vittima di un'illusione. Isabella rientra infine in casa, lasciando Bertrando solo con i suoi pensieri. Al Duca non resta che accertarsi dell'effettiva morte della prima moglie: interpella perciò Ormondo, il quale a sua volta ne chiede conferma a Batone, ordinandogli per giunta, sotto minaccia della vita, di rapire nottetempo anche Nisa, così da toglierla di mezzo ed evitare indesiderati sviluppi. Batone prova a circuire Tarabotto per far luce sull'identità di Nisa. Entrambi sono troppo astuti per tradirsi, ma Tarabotto intuisce che la sua protetta è in pericolo e la mette in allarme. Sopraggiunge Bertrando, che esorta Nisa a confessargli le sue sventure e riconosce nel tradimento da lei subito un caso in tutto simile al proprio. Tarabotto, deciso a far scoprire di persona al Duca gli intenti oscuri di Ormondo ai danni Isabella, lo supplica di voler concedere protezione alla nipote, minacciata da un ignoto furfante. Il Duca, ormai preso d'amore per Nisa, accetta con entusiasmo.

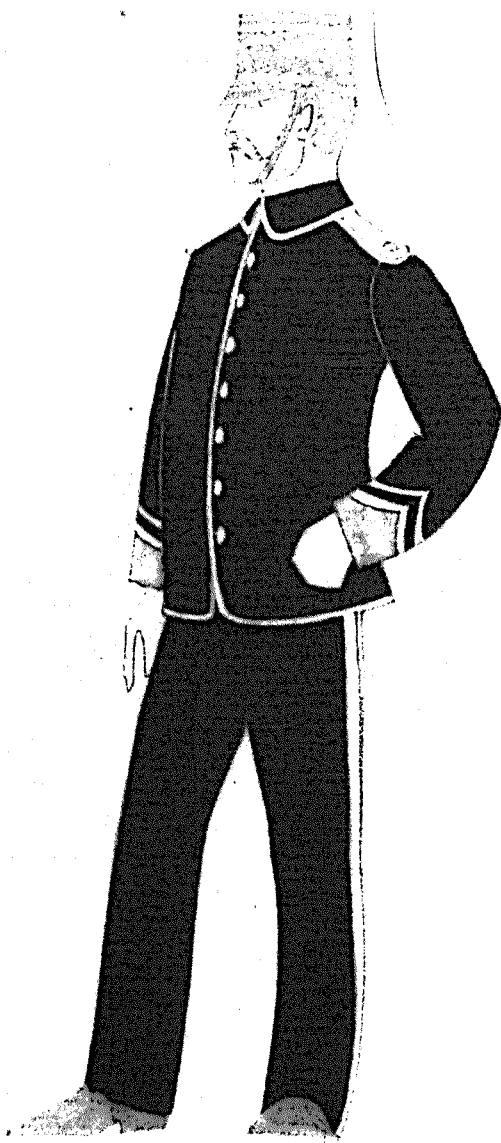
È ormai notte: Isabella si nasconde nei pressi della casa con Tarabotto, che le ha chiesto di indossare l'abito che portava al momento del naufragio. Bertrando si apposta, con i

suoi fidi, nell'ingresso della vicina miniera. Giunge per primo Batone, che entra in casa con un gruppo di uomini armati; poi ecco Ormondo, venuto a controllare l'operato di Batone solo per apprendere dal suo sicario che la casa è vuota. Incredulo, vi entra per accertarsene di persona. Bertrando, che ha potuto assistere dal suo nascondiglio a tutta la scena, approfitta del momento per uscire allo scoperto, cogliere Batone sul fatto e imporgli di collaborare, inducendo Ormondo a confessare il suo tradimento. Poi torna a nascondersi. Ormai in trappola, Batone non ha scelta: a Ormondo che esce indispettito dalla casa domanda la ragione del tentato rapimento di Nisa. E Ormondo gli rivela di voler la morte di Nisa, perché essa assomiglia troppo alla Duchessa che lo ha respinto e che potrebbe dunque rivelare al Duca i suoi intrighi di un tempo. Bertrando, che ha ascoltato ogni parola, balza fuori dalla miniera con i soldati invocando la sposa perduta e offrendole la vita in cambio del perdono. Tarabotto e Isabella corrono a fermarlo: Isabella è viva e presente, e può dimostrare la sua identità grazie all'abito che indossa e al ritratto del Duca, sempre custodito gelosamente. Batone, costretto ad agire sotto la minaccia della vita, viene perdonato; l'infido Ormondo è invece condotto in carcere, mentre i due sposi tornano finalmente uniti.

**Richard Hudson: figurino per il costume
di Tarabotto. Pesaro, 1994**



**Richard Hudson: figurino per il costume
di Batone. Pesaro, 1994**



Story

The Opera is in one act only

In a remote district where mining is carried out, Tarabotto, the head of the miners, learns from his men that the Duke Bertrando, the lord of the neighbourhood, is unexpectedly arriving, and his military escort can already be seen in the distance. Isabella comes in; she is a young woman whom, ten years earlier, Tarabotto had found cast up on the shore and apparently lifeless after the capsizing of her boat at sea. Since then he has afforded her the shelter of his home, introducing her to everyone as his niece Nisa. Although he has no idea of her true identity, Tarabotto has never tried to intrude upon her privacy, but now, seeing her overwhelmed with sadness and noticing that she is clutching a portrait of the Duke himself in her hands, he is spurred on to question her by the desire to know why she weeps and sighs over the portrait, uttering words that seem very suspicious to him. Yielding to the repeated urgings of the man who has earned her deepest gratitude, Nisa lets him read a letter that she has written to Bertrando. In this letter, Isabella declares that she is the Duke's legal wife, proclaims her own innocence and informs him that she is still alive, though the victim of the treachery of Ormondo, a powerful follower of the Duke's who, having decided to be revenged upon the Duchess, who had repulsed his amorous overtures, had managed to convince Bertrando, by his lies, that his wife was unfaithful to him; he

then ordered his henchman Batone to cast her afloat on a tiny boat at the mercy of wind and wave. Tarabotto, disconcerted by this news, bows respectfully to his Duchess, who can now fully reveal to him what she intends to do. The Duke, in fact, certain of the unfaithfulness and of the subsequent death of Isabella, had married again, but his second wife has recently died. For Isabella, therefore, Bertrando's visit to the mine represents an unhoped-for opportunity to see her husband again, a circumstance that fills her with the rosiest hopes.

The Duke comes in, still brooding over memories of his first wife. This, however, is hardly the time for indulging the heart's fancies: Bertrando has, in fact, come to this outlying spot to checkmate the threats of war on the part of the lord of the neighbouring territory by a surprise attack, taking advantage of a little-used frontier passage. To put his plans into effect he intends, following a suggestion of Batone's, to profit from Tarabotto's uniquely exhaustive knowledge of the terrain, and so he asks him to be his guide in a brief reconnaissance. Meanwhile, Batone asks Nisa to give him something to drink: the woman immediately recognizes her old enemy who, in his turn, is struck by the distressing conviction that she looks like his victim of long ago, and falls prey to anguished doubt and suspicion. Tarabotto returns to tell Isabella that the Duke is about to arrive at

their house to consult a map of the mines. Isabella is trembling with the emotions aroused by the idea of this meeting but Tarabotto tries to give her courage: now she must be brave and get control of the situation, now she must keep an eye on the actions of Ormondo and Batone, another knave of the same stamp. Bertrando comes in: Tarabotto asks leave to introduce his niece, who will explain the maps to him. Isabella approaches him, fearing that he will not recognize her after all, but the Duke has but to see her and hear her voice to begin to feel deeply conflicting emotions that leave him full of loving feelings for her. Tarabotto is a contented witness of what is going on: the two repeatedly glance at one another only to look quickly away again; Isabella cannot decide whether she should go or stay; Bertrando, uncertain whether to ask her to go or beg her to remain, asks her to allow him to gaze upon her a little longer, for he fears that he is the victim of an illusion. At last Isabella goes back indoors, leaving Bertrando alone with his thoughts. All the Duke can do is ascertain that his first wife really did die: he questions Ormondo, who in his turn asks Batone what really took place, and orders his henchman, on pain of death, to carry off Nisa during the night and so get her out of the way and prevent any unwelcome developments. Batone tries to wheedle information about Nisa's identity out of Tarabotto: whilst each of them is too cunning to give himself away, Tarabotto guesses that his guest is in some kind of danger and puts her on her guard. Bertrando joins them and begs Nisa to tell him the story of the troubles, and recognizes that the treachery from which she suffered is a case very similar to his own. Tarabotto, who has decided to inform the Duke personally of Ormondo's sinister designs upon Isabella, begs him to award his

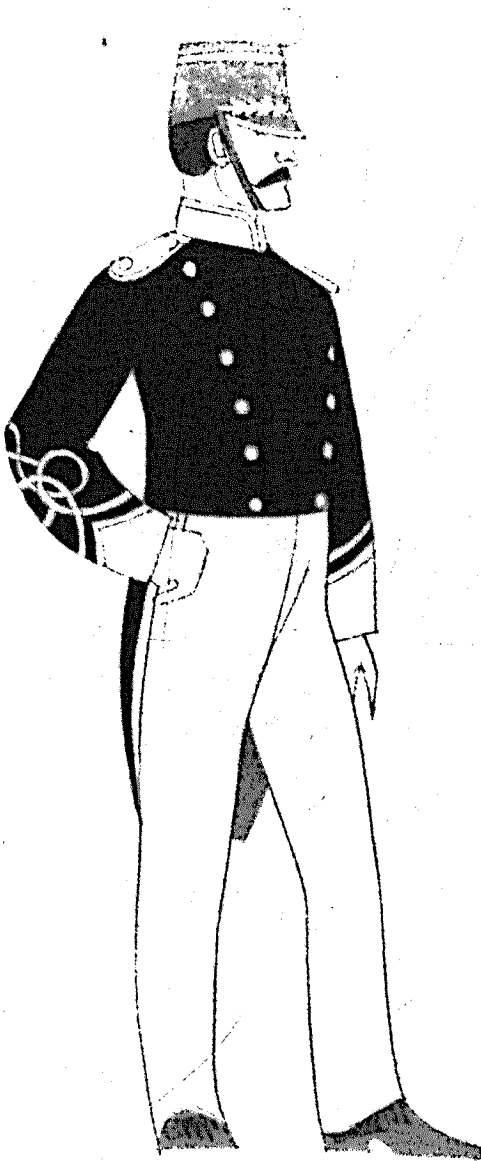
protection to his niece, who is in danger from some unknown rogue. The Duke, by now deeply in love with Nisa, eagerly accepts.

Now it is night: Isabella is hiding near Tarabotto's house; he has made her put on the dress that she was wearing when she was shipwrecked. With his followers, Bertrando lies in wait by the entrance to the nearby mine. Batone is first to arrive, entering the house with a band of armed men; he is quickly followed by Ormondo, who has come to supervise Batone's grim task, only to discover from his henchman that the house is empty. Unable to believe his ears, he goes in to check the matter personally. Bertrando, who from his hiding-place has been able to observe everything, seizes the opportunity to come out into the open, catch Batone red-handed and force him to collaborate, hoping to make Ormondo confess his misdeeds. He then goes back to his hiding-place. Having been caught, Batone has no choice but to collaborate: when Ormondo comes out of the house in a rage, Batone asks him why he wants to try to kidnap Nisa. Ormondo tells him that he wants to kill Nisa because she reminds him too much in her looks of the Duchess who had rejected his advances and perhaps she might reveal to the Duke all his intrigues of long ago. Bertrando, who has overheard everything, rushes out of the mine with his soldiers, invoking the name of his lost wife and offering to sacrifice his own life if only she will forgive him. Tarabotto and Isabella rush to stay his hand; Isabella is alive, she is here beside him, and she can prove her identity by means of the dress she is wearing and by the Duke's portrait, which she has always so jealously guarded. Having been forced to act under the threat of death, Batone is forgiven his part in the attempted murder of the Duchess; the treacherous Or-

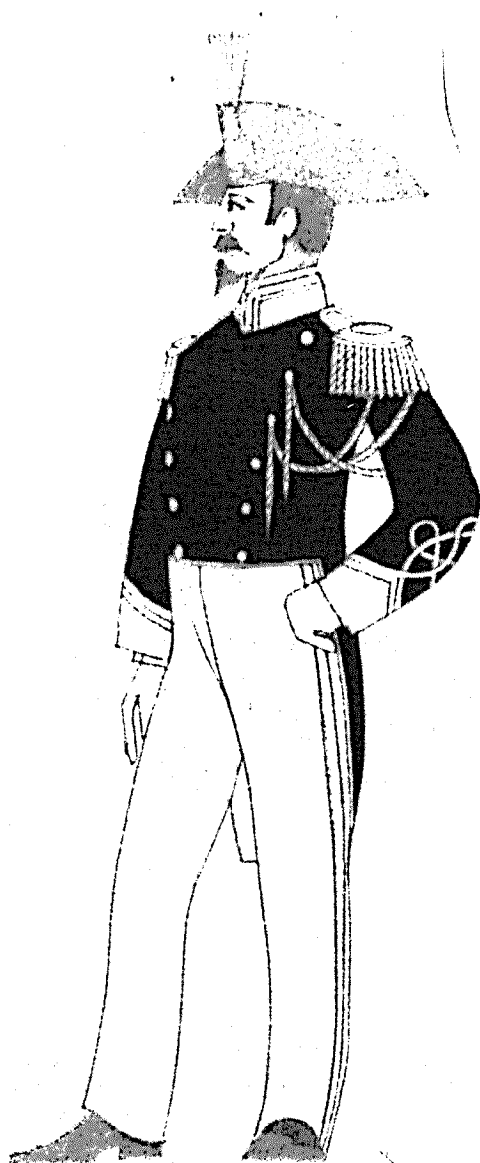
mondo, on the other hand, is led off to prison, whilst husband and wife are at last happily re-united.

Translation by Michael Aspinall

Richard Hudson: figurino per il costume di Ormondo. Pesaro, 1994



**Richard Hudson: figurino per il costume
di Bertrando. Pesaro, 1994**



Argument

En un act

Dans une lointaine région minière, Tarabotto est informé par les mineurs dont il est le chef de l'arrivée inattendue du Duc Bertrando, seigneur des lieux dont on peut déjà apercevoir au loin l'escorte militaire. Mais voici qu'apparaît Isabella, jeune naufragée trouvée moribonde, dix ans plus tôt sur la plage par Tarabotto, qui l'héberge depuis lors, en la présentant à tous comme sa nièce Nisa. Bien qu'ignorant son identité, Tarabotto n'a jamais cherché à lui faire rompre son silence; cependant, lorsqu'il voit la jeune femme, en proie à la mélancolie la plus profonde, serrer entre les mains une miniature précieuse représentant le portrait du Duc en personne, il lui vient le désir de connaître la raison pour laquelle elle pleure et soupire devant ce portrait, avec des paroles qui l'intriguent. Cédant aux instances de l'homme à qui elle doit tant, Nisa lui remet une lettre, destinée à Bertrando. Dans cette missive, Isabella se déclare sa légitime épouse et proclame son innocence, en l'informant qu'elle est encore vivante et qu'elle a été victime de la perfidie d'Ormondo, puissant partisan du Duc; cet homme, décidé à se venger du ferme refus opposé par la Duchesse à ses déclarations d'amour interdites, a su convaincre par le mensonge Bertrando de l'infidélité de son épouse, puis il a donné l'ordre au fidèle Batone d'abandonner celle-ci à la merci des flots, sur une petite embarcation traînée au large.

Stupéfié par ce qu'il a appris, Tarabotto s'incline avec respect devant la Duchesse, qui peut maintenant le mettre parfaitement au courant de ses intentions. Persuadé de la trahison et de la mort d'Isabella, le Duc s'est en effet remarié; mais sa seconde femme est décédée depuis peu. Pour Isabella, la visite de Bertrando à la mine représente donc l'occasion inespérée de se retrouver face à son mari, et cette circonstance éveille en son cœur les plus doux espoirs.

Le Duc arrive, encore tout pénétré du souvenir de sa première femme. Mais le moment n'est pas propice aux pensées du cœur: en fait, Bertrando est arrivé ici pour déjouer les menaces de guerre du pays voisin qu'il attaquera par surprise, en utilisant un passage de frontière inusité. Sur les conseils de Batone, il compte profiter, pour réaliser ses plans, de la connaissance approfondie du terrain que Tarabotto est le seul à posséder: il invite donc celui-ci à lui servir de guide lors d'une rapide reconnaissance des lieux. Pendant ce temps Batone demande à Nisa de lui donner à boire: la jeune femme reconnaît immédiatement le traître qui, surpris à son tour de constater à quel point elle ressemble à son ancienne victime, est envahi par des soupçons angoissants.

Tarabotto revient pour annoncer à Isabella que le Duc doit se rendre chez eux dans l'intention de prendre personnellement connaissance d'une carte des mines. Isabella tremble d'émotion à l'idée de cette rencontre

et Tarabotto lui donne du courage: qu'elle ne s'abandonne pas au trouble, puisque il faut tenir la situation en main et ne pas perdre de vue les mouvements d'Ormondo et de Batone, son digne compère. Bertrando entre: Tarabotto lui demande la permission de lui présenter sa nièce qui illustrera pour lui la carte topographique. Isabella s'approche de lui dans la crainte de ne pas être reconnue: mais la voix et le regard suffisent pour susciter immédiatement chez le Duc des émotions profondes et contrastantes, qui se transforment bientôt en un transport irrésistible. Tarabotto assiste avec satisfaction au spectacle des regards qui se rencontrent et se dérobent, d'Isabella qui ne sait si elle doit s'en aller ou rester, de Bertrando qui, hésitant à la retenir ou à la congédier, la prie de le laisser la regarder encore un peu, car il se croit victime d'une illusion. Isabella entre finalement dans la maison, en laissant Bertrando seul avec ses pensées. Il ne reste plus au Duc qu'à s'assurer de la mort effective de sa première épouse: il interpelle alors Ormondo, qui en demande à son tour la confirmation à Batone tout en lui ordonnant, sous peine de mort, d'enlever Nisa à la nuit tombée pour se débarrasser d'elle et éviter ainsi des suites non désirées. Batone essaie d'entreprendre Tarabotto pour en savoir plus long sur l'identité de Nisa. Ils sont tous les deux trop malins pour se trahir, mais Tarabotto devine que sa protégée est en danger et il la met en garde. Bertrando survient: il exhorte Nisa à lui révéler ses malheurs et reconnaît dans la trahison qu'elle a subie un cas tout à fait semblable au sien. Tarabotto, décidé à faire découvrir personnellement au Duc les intentions obscures qu'Ormondo nourrit aux dépens d'Isabella, le supplie de bien vouloir accorder sa protection à sa nièce, menacée par un scélérat

inconnu. Le Duc, désormais pris de passion pour Nisa, accepte avec enthousiasme.

Il fait nuit à présent: Isabella se cache près de la maison en compagnie de Tarabotto, qui lui a demandé de mettre le vêtement qu'elle portait au moment du naufrage. Bertrando se poste, avec ses fidèles, à l'entrée de la minière voisine. Batone arrive le premier et entre dans la maison avec un groupe d'hommes armés; puis apparaît Ormondo, venu contrôler l'intervention de Batone, pour apprendre par son homme de main que la maison est vide. Il y entre, incrédule, pour s'en assurer lui-même. Bertrando, qui a pu assister à toute la scène de sa cachette, profite de cette occasion pour se manifester: il prend Batone sur le fait et lui impose de collaborer en poussant Ormondo à avouer sa trahison. Puis il retourne se cacher. Désormais pris au piège, Batone n'a pas le choix: il demande à Ormondo qui sort contrarié de la maison la raison de la tentative d'enlèvement de Nisa. Et Ormondo lui révèle qu'il veut la mort de Nisa parce qu'elle ressemble trop à la Duchesse qui l'a repoussé et qu'elle pourrait donc révéler au Duc ses intrigues du passé. Bertrando, qui n'a pas perdu une parole, bondit hors de la mine avec ses soldats en invoquant son épouse perdue et en offrant sa vie en échange du pardon. Tarabotto et Isabella courent l'arrêter: Isabella est bien en vie et présente, et elle peut démontrer son identité grâce au vêtement qu'elle porte et au portrait du Duc, qu'elle a toujours conservé jalousement. Batone, obligé d'agir sous la menace de mort, est pardonné. En revanche, l'infidèle Ormondo est conduit en prison, tandis que les deux époux se retrouvent finalement unis.

Richard Hudson: figurini per i costumi dei minatori. Pesaro, 1994



**Richard Hudson: figurino per il secondo
costume di Isabella. Pesaro, 1994**



Handlung

Einziger Akt

Tarabotto, Führer der Grubenarbeiter eines abgelegenen Bergbaureviers, erfährt von der überraschenden Ankunft des Herzogs Bertrando, Herrscher über das Gebiet. Seine militärische Eskorte ist bereits von Weitem zu sehen. Isabella erscheint, eine junge Schiffbrüchige, die Tarabotto vor zehn Jahren sterbend am Strand gefunden hat und die seitdem bei ihm wohnt. Tarabotto stellt sie allen als seine Nichte Nisa vor. Obwohl er ihre wahre Identität nie erfahren hat, respektierte er bisher ihr Schweigen; aber nun, da er sieht, wie sie, in tiefe Melancholie versunken, eine wertvolle Miniatur mit dem Porträt des Herzogs in den Händen hält, verlangt es ihn danach, den Grund ihres Weinens und Seufzens zu erfahren. Ihre Worte haben ihn argwöhnisch gemacht. Nisa gibt dem Drängen des Mannes nach, dem sie zu großem Dank verpflichtet ist, und überreicht ihm als Erklärung einen Brief für Bertrando. In dem Brief erklärt sich Isabella als seine rechtmäßige Ehefrau und beteuert ihre Unschuld. Sie offenbart ihm, dass sie noch am Leben ist, obwohl sie der Heimtücke Ormondos zum Opfer gefallen war. Ormondo, ein mächtiger Gefolgsmann des Herzogs, hatte einst beschlossen, an der Herzogin Rache zu üben, da sie sein ungebührliches Liebeswerben hartnäckig zurückwies. Er überzeugte Bertrando mithilfe einer Lüge von der Untreue seiner Gemahlin und befahl dem Untergebenen Batone,

sie in einem kleinen Boot, das er auf hoher See aussetzen sollte, der Gewalt des Meeres zu überlassen. Tarabotto, bestürzt über das, was er erfahren hat, verbeugt sich ehrerbietig vor der Herzogin, die ihn jetzt über ihre eigenen Absichten aufklärt. Der Herzog, der keinerlei Zweifel an dem Verrat und dem anschließenden Tod Isabellas hegte, verheiratete sich wieder; seine zweite Gemahlin ist jedoch vor Kurzem verstorben. Für Isabella bedeutet der Besuch Bertrandos im Bergwerk eine unverhoffte Gelegenheit, wieder vor die Augen ihres einstigen Gemahls zu treten, ein Umstand, der in ihrem Herzen freudige Erwartungen weckt. Es trifft der Herzog ein, der noch völlig der Erinnerung an seine erste Gemahlin nachhängt. Es ist jedoch nicht der rechte Zeitpunkt für Herzensangelegenheiten, denn Bertrando ist hierhergekommen, um die Kriegspläne seines Nachbarn durch einen Überraschungsangriff an einem selten benutzten Grenzübergang zu vereiteln. Um seine Pläne zu verwirklichen, beabsichtigt er auf Anraten Batones, sich der eingehenden Gebietskenntnisse, die nur Tarabotto besitzt, zu bedienen. Er fordert ihn daher auf, ihn bei einer kurzen Besichtigung zu führen. Unterdessen bittet Batone Nisa, ihm etwas zu trinken zu geben. Die junge Frau erkennt in ihm sofort den Verräter wieder. Auch Batone, bestürzt über ihre Ähnlichkeit mit seinem damaligen Opfer, kommt ein furchtbarer Verdacht.

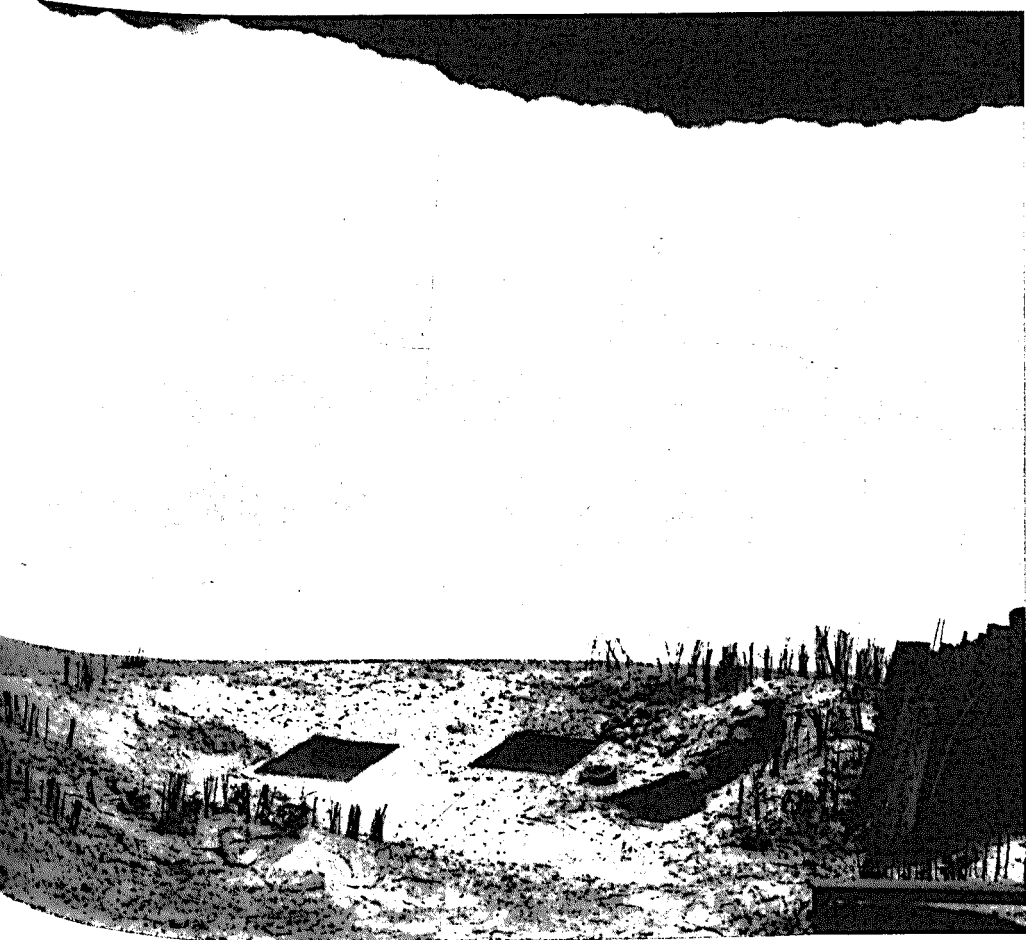
Tarabotto kehrt zurück, um Isabella zu sagen, dass der Herzog auf dem Weg zu ihnen ist, da er eine Bergwerkskarte persönlich ansehen möchte. Isabella bebt vor Erregung über den Besuch, aber Tarabotto spricht ihr Mut zu. Sie dürfe nicht verzagen, da sie Herr der Lage sein müsse und nicht die Schachzüge Ormondos und Batones, seines üblen Helfershelfer, aus den Augen verlieren dürfe. Bertrando tritt ein: Tarabotto bittet ihn um Erlaubnis, ihm seine Nichte vorstellen zu dürfen, die ihm die Grubenzeichnungen erklären soll. Isabella nähert sich ihm, fürchtet jedoch, nicht erkannt zu werden. Aber ein Wort und ein Blick von ihr genügen, um beim Herzog sofort tiefe und widersprüchliche Gefühle zu wecken, die sich bald in unbezähmbare Leidenschaft verwandeln. Tarabotto verfolgt das Geschehen mit Wohlgefallen. Die Blicke der beiden treffen und verlieren sich wieder. Isabella ist unentschlossen, ob sie gehen oder besser bleiben soll. Bertrando, hin- und hergerissen, ob er sie aufhalten oder gehen lassen soll, bittet sie schließlich, sie noch ein wenig betrachten zu dürfen, da er fürchtet, Opfer einer Sinnestäuschung zu sein. Isabella entfernt sich zum Schluss und lässt Bertrando mit seinen Gedanken allein. Der Herzog muss sich nun unbedingt vergewissern, dass seine erste Gemahlin auch tatsächlich tot ist, und befragt daher Ormondo. Dieser wendet sich augenblicklich an Batone und befiehlt ihm unter Androhung des Todes, noch in derselben Nacht Nisa zu entführen, um einen unerwünschten Verlauf des Geschehens zu vermeiden. Batone versucht, von Tarabotto etwas über die Identität Nisas zu erfahren. Beide sind klug genug, sich nicht zu verraten, aber Tarabotto spürt, dass sein Schützling in Gefahr ist, und warnt Isabella. Bertrando kommt hinzu und besteht darauf, dass

Nisa ihm von ihrem unglücklichen Schicksal berichtet. Ihre Geschichte lässt in ihm Erinnerungen an sein eigenes trauriges Schicksal wach werden. Tarabotto möchte, dass der Herzog selbst die dunklen Absichten Ormondos gegenüber Isabella aufdeckt, und fleht ihn daher an, seiner Nichte, die von einem unbekanntem Missetäter bedroht wird, Schutz zu gewähren. Der Herzog, der sich inzwischen leidenschaftlich in Nisa verliebt hat, ist sofort dazu bereit. Es ist Nacht. Isabella versteckt sich mit Tarabotto in der Nähe des Hauses. Auf Tarabottos Wunsch zieht sie dasselbe Kleid an, das sie in der Nacht des Schiffbruchs getragen hat. Bertrando versteckt sich zusammen mit seinen Getreuen am Eingang der Grube. Als erster erscheint Batone, der mit einer Gruppe bewaffneter Männer ins Haus tritt; daraufhin nähert sich Ormondo, der sich vergewissern möchte, dass Batone seinen Plan ausgeführt hat. Er erfährt von ihm, dass das Haus leer ist. Ungläubig tritt er hinein, um sich persönlich davon zu überzeugen. Bertrando, der alles von seinem Versteck aus mitverfolgen konnte, nutzt den Augenblick, um Batone auf frischer Tat zu ertappen. Er zwingt ihn, mit ihm zusammenzuarbeiten und Ormondo ein Geständnis seines Verrats zu entlocken. Dann kehrt er in sein Versteck zurück. Batone, der nun in die Enge getrieben ist, hat keine andere Wahl. Er fragt Ormondo, der verübert aus dem Haus kommt, nach dem Grund der geplanten Entführung Nisas. Ormondo vertraut ihm an, dass er ihren Tod wünscht, da er in ihr die Herzogin wiedererkannt hat, die ihn einst zurückgewiesen hat und die den Herzog über seine damaligen Intrigen aufklären könnte. Bertrando, der jedes Wort mit angehört hat, kommt mit seinen Soldaten aus seinem Versteck hervor und fleht seine totegegläubte Frau an, ihm zu verzeihen. Er ist sogar bereit, sein

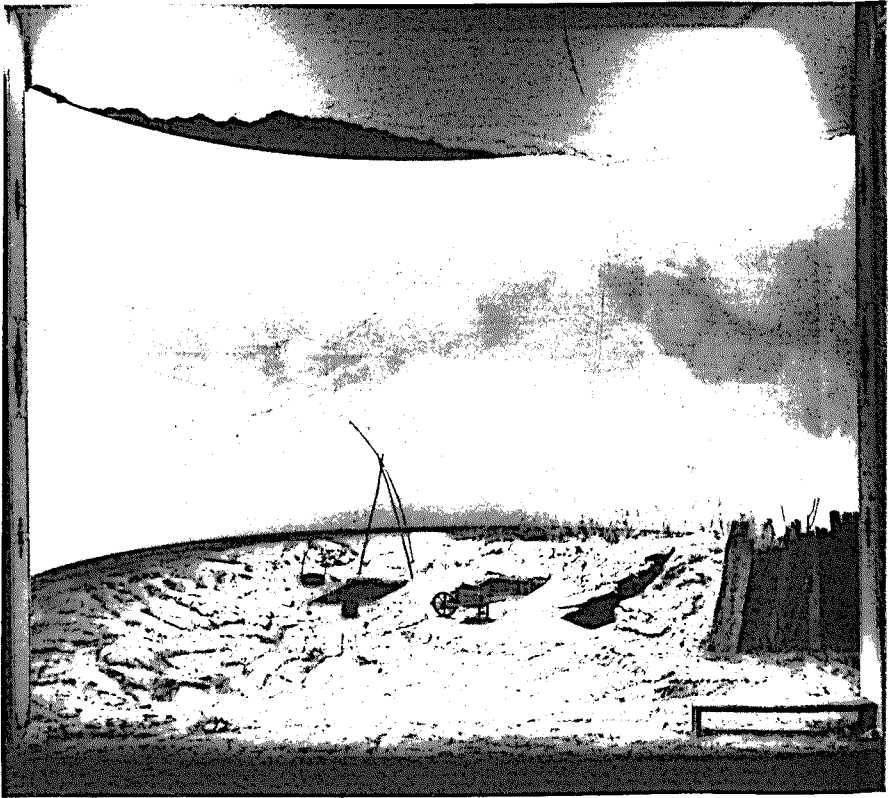
Leben für sie zu lassen. Tarabotto und Isabella eilen herbei, um ihn aufzuhalten: Endlich kann sie ihre wahre Identität dank des Kleides und des Bildnisses des Herzogs, das sie immer aufbewahrt hat, beweisen. Batone wird verziehen, da er unter Androhung von Gewalt gehandelt hat; der treulose Ormondo wird in den Kerker geworfen und Herzog und Herzogin sind endlich wieder vereint.

Übersetzung Carlotta Eco

**Richard Hudson: modellino di scena.
Pesaro, 1994**



Richard Hudson: modellino di scena.
Pesaro, 1994



Argumento

Acto único

En un remoto distrito minero, el jefe de los trabajadores, Tarabotto, recibe la noticia de la inesperada llegada del duque Bertrando, señor del lugar, cuya escolta militar ya se divisa a la distancia. Llega Isabel, una joven náufraga que fue hallada en una playa por Tarabotto, diez años antes, moribunda. Desde entonces la ha adoptado y la presenta como su sobrina Nisa. Aunque ignorante de su verdadera identidad, Tarabotto jamás intentó romper el silencio pero ahora, cuando al estrechar sus manos advierte que, con profunda melancolía, ella aprieta una preciosa miniatura con el retrato del duque, quiere averiguar el motivo de los llantos y suspiros de la joven al contemplar aquel retrato y las sospechosas palabras que pronuncia. Cediendo a su querida insistencia, Nisa le confía una carta dirigida a Bertrando. En ella, Isabel se declara su legítima esposa, se proclama inocente y le informa que sigue viva aunque víctima de la perfidia de Ormondo, poderoso secuaz del duque mismo que, firmemente decidido a vengarse del rechazo que la duquesa ha opuesto a sus ilícitas propuestas amorosas, ha convencido a Bertrando de que su mujer le es infiel, ordenando por fin al fiel Batone que la abandone en medio del mar, arrastrándola a una barquichuela. Tarabotto, desconcertado por lo que ha oído, se inclina reverente a la atención de su duquesa, que ahora puede confiarle sus propias intencio-

nes. Seguro de la traición y después, de la muerte de Isabel, el duque se volvió a casar. No obstante, su segunda mujer acaba de morir. Entonces, para Isabel la visita de Bertrando a la mina representa la inesperada ocasión de volverse a presentar a la consideración de su marido, circunstancia que enciende en su corazón las más tiernas esperanzas.

Llega el duque, aún presa del recuerdo de su primera mujer. Mas no es el momento de pensar en el corazón. De hecho, Bertrando ha llegado a este lugar para disipar las amenazas de guerra del señor fronterizo con un ataque sorpresivo, a través de un despoblado desfiladero en el confín. Para ello, por consejo de Batone, decide valerse de los conocimientos locales y exclusivos de Tarabotto. Así lo invita a servirle de guía en una rápida inspección. Entre tanto, Batone pide de beber a Nisa, quien reconoce enseguida la voz del traidor quien, por su parte, se sorprende del parecido de la mujer con su antigua víctima, cayendo en angustiosa duda.

Llega Tarabotto y anuncia a Isabel que el duque está por llegar con la intención de examinar un mapa de las minas. Isabel tiembla de emoción por el próximo encuentro y Tarabotto la anima, para que no se acobarde pues hay que tomar las riendas del asunto y no perder de vista los movimientos de Ormondo y su fiel acompañante Batone. Entra Bertrando y Tarabotto le pide permiso para presentarle a su sobrina que le

enseñará el plano topográfico. Isabel se aproxima, temiendo no ser reconocida pero bastan la voz y la mirada para despertar en el duque una profunda y contradictoria emoción, pronto convertida en incontinente ardor. Tarabotto asiste complacido a cuanto ocurre: miradas que se encuentran y se rehuyen, Isabel que no sabe si apartarse o quedarse, Bertrando que duda entre retenerla y despedirla y que por fin le pide que se quede para contemplarla un momento y disipar lo que cree una ilusión. Isabel se marcha finalmente, dejando a Bertrando solo con sus pensamientos. Al duque sólo le queda convencerse de la muerte de su primera mujer. Se lo pregunta a Ormondo quien pide la confirmación a Batone, mandando que sin más dilación durante la noche rapte a Nisa para quitarla del medio y evitar molestas consecuencias. Batone intenta obligar a Tarabotto que le explique la identidad de Nisa. Ambos son demasiado astutos como para traicionarse pero Tarabotto comprende que su protegida está en peligro y la pone en alerta. Retorna Bertrando, quien pide a Isabel que le narre sus desventuras y reconoce en la traición sufrida por ella un caso similar al suyo. Tarabotto, tratando de que el duque sepa los oscuros intentos de Ormondo de dañar a Isabel, le pide que proteja a la sobrina, a quien amenaza un desconocido canalla. El duque, quien por su parte se ha enamorado de Nisa, acepta con entusiasmo.

Se hace de noche. Isabel se esconde cerca de la casa junto con Tarabotto, quien le ha pedido que lleve el vestido que la cubría cuando el naufragio. Bertrando toma posición con los suyos a la entrada de la mina. Batone llega en primer lugar y entra en la casa con un grupo de hombres armados. Después aparece Ormondo, que se propone controlar a Batone sólo para saber por medio

de un sicario que la casa está vacía. Desconfiado, entra para cerciorarse. Bertrando, que ha podido asistir a toda la escena desde su escondite, aprovecha el momento para salir a la intemperie, atrapar de inmediato a Batone y obligarlo a colaborar, compulsando a Ormondo a que confiese su traición. Luego vuelve a esconderse. Atrapado, Batone no tiene escapatoria: a Ormondo, que sale desairado de la casa, le pregunta la razón por la que ha intentado raptar a Nisa, porque ella se parece demasiado a la duquesa que lo despreció y que podría en consecuencia revelar al duque las intrigas de otrora. Bertrando, que lo ha oído todo, sale de la mina con sus soldados llamando a su esposa perdida y ofreciéndole la vida a cambio del perdón. Tarabotto e Isabel corren para detenerlo. Isabel está viva y presente y puede probar su identidad gracias al vestido que lleva y al retrato del duque, que ha guardado celosamente. Batone, obligado a actuar bajo la amenaza de su vida, es perdonado. El infiel Ormondo es, en cambio, conducido a prisión mientras los esposos retornan finalmente reunidos.

Traducción de Blas Matamoro

あらすじ

全一幕

人里離れた鉱山地帯。炭鉱長を務めるタラポットは、地元の領主であるベルトランド公爵が突如視察をしに来ると鉱夫たちから知らされるが、既にその時、公爵の護衛部隊は遠目に見えるところまで近づいていた。そこへイザベッラが姿を現す。彼女は、10年前に漂着した浜で命を落としかけていたところをタラポットによって救われた若い娘である。その時から、タラポットは彼女を自分の姪ニーサということにして、一緒に暮らしてきた。彼女の素性は明らかではなかったが、タラポットは決してそのことには触れないと心に決めていた。しかし、彼女が実に意気消沈した様子で、公爵の細密な肖像画を握りしめている姿を目にするようになると、タラポットは彼女がその肖像画を手にも嘆き悲しんでいる理由が知りたくてたまらなくなり、公爵を怪しむ様な尋ね方をしてしまう。恩人からの懇願に折れたニーサは、彼にベルトランド宛てに記した一通の手紙を見せる。そこには、イザベッラが公爵の正妻にして潔白である宣言と共に、公爵自身の有力な臣下オルモンドの悪巧みに陥るも未だ生きており、不倫の申し出を拒絶した彼女への仕返しとしてオルモンドが侯爵に妻の不貞を信じ込ませた上、手下のバトーネに命じて、沖合まで曳いた小舟で彼女を海へ流

してしまったことが記されていた。その内容に慌てふためくタラポットは、公爵夫人を前にして恭しく一礼する。今や彼女は、自らの考えを全て彼にも明らかにできることとなったのである。イザベッラの不貞とその後の死を信じていたため、後に公爵は再婚をしたのだが、その後妻にもつい最近先立たれてしまっていた。それゆえ、ベルトランドの採掘場視察はイザベッラにとって夫と再会できる思いがけない機会となる。この状況に、これまでなかったような明るい希望が彼女の心に湧き上がる。

公爵が到着する。その心は未だ最初の妻への想いを引きずっているが、今は情に心を乱す時ではない。事実、ベルトランドは隣国からの奇襲攻撃による交戦の恐れを回避するため、国境沿いの廃道を抜けてここまでやって来たのだった。ベルトランドは自らの計画を実行に移すため、バトーネの助言に従って、タラポットだけが熟知している当地の十分な知識を、短時間で行う現場視察の案内人として役立つつもりなのである。とかくするうちに、バトーネがニーサに飲み水を頼む。すると、彼女は即座に彼がああ裏切り者だと気づき、彼もまた、かつて自分が陥れた女に彼女が似ていることに気づき、激しく動揺して猜疑心に苛まれる。

家に戻ってきたタラポットは、鉱山の地図を公爵自ら詳しく調べる

ために彼が二人の家へやってくる
ところだとイザベッラに告げる。
再会を目前にしてイザベッラは動
揺するが、タラポットは彼女を勇
気づけて気を緩めないようにと促
す。それは、状況をしっかりと掌
握して、オルモンドと彼の共謀者
バトーネの挙動から目を離さない
ようにする必要があるからである。
ベルトランドが入ってくると、タ
ラポットは彼に地形図の説明をす
る自分の姪を紹介させて欲しいと
申し出る。イザベッラは自分だと
気づかれぬように気遣いながら彼
の近くへと歩み寄る。しかし、そ
の近とまなざしだけで公爵の心
には一気に激しい感情の葛藤がよ
みがえり、その気持ちはすぐさま
抑えようのない熱烈な情動へと化
していく。交わったかと思うと逸
れていく二人の視線。その場に留
まるべきか立ち去るべきか戸惑う
イザベッラ。彼女を引き留めるべ
きか否かと躊躇するベルトランド
は、幻に感わされていると思いつ
つも、イザベッラに今しばらく見
つめさせて欲しいと懇願する。目
の前で繰り広げられるそんな出来
事を、タラポットは満足そうに眺
めている。思い耽るベルトランド
を残して、結局イザベッラは家
に戻ってしまう。公爵にとっては、
先妻の死が事実かどうか確かめる
しかもはや術はなく、オルモンド
に説明を求める。オルモンドの方
でもバトーネに事の真偽を確認す
るが、さらには二一サを始末す
ることで事態が拙い方向へ進ま
ぬよう、夜中に彼女も誘拐しな
ければバトーネの命はないと彼
を脅す。バトーネは、二一サの身
元を判明するためにタラポットに
あれこれ探りを入れようとする
が、双方あまりに抜け目ないた
め互いにぼろを出さない。しか
し、同居人の身の危険を察知し
たタラポットは、彼女に用心を
促す。そこへ、突然ベルト

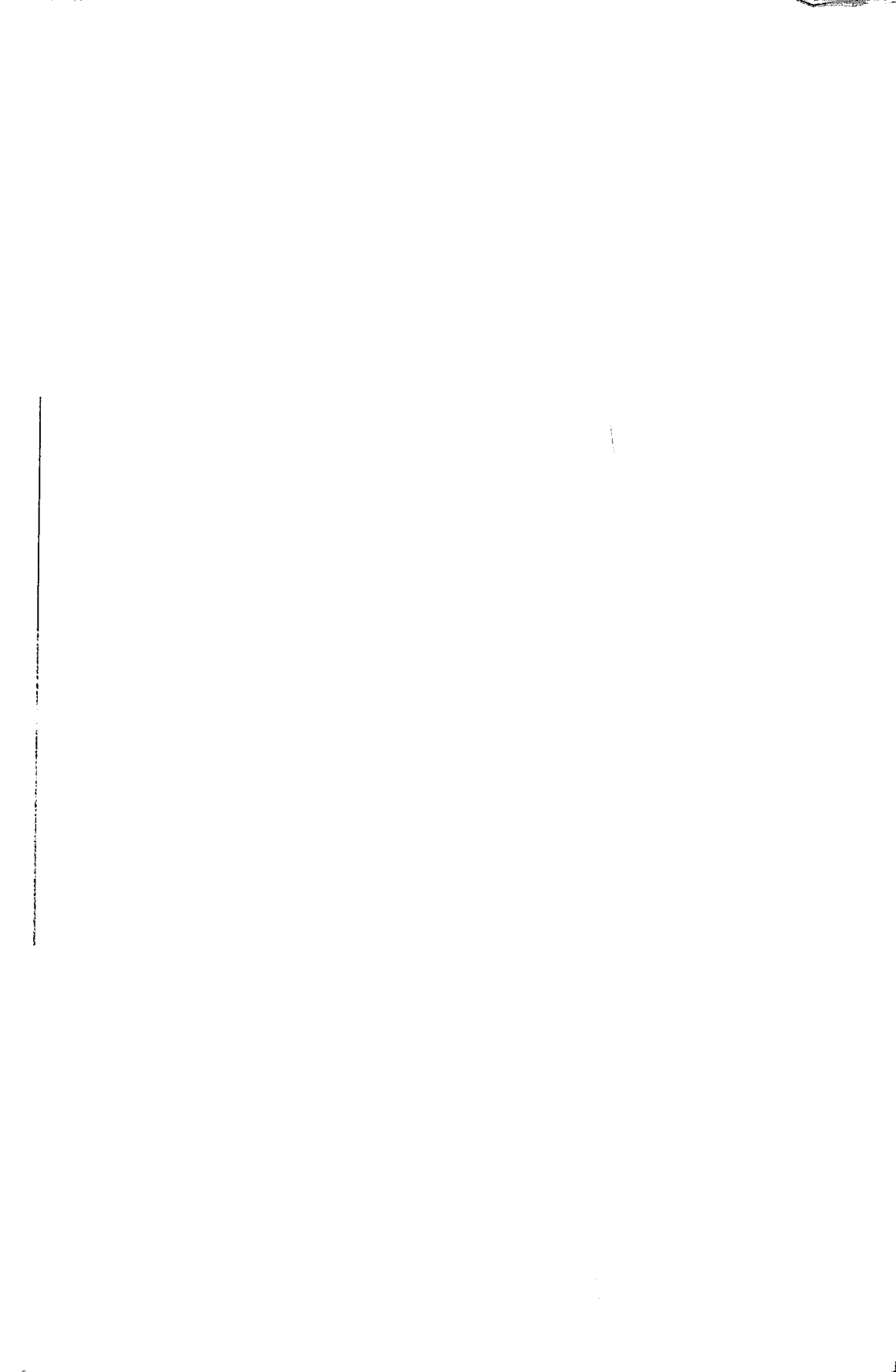
ランドが現れて、二一サに彼女の
不運な身の上を自分に打ち明け
てくれるよう説得すると、彼女が
被った裏切りが彼自身の身辺で
の出来事に酷似している事を知る。
タラポットは、イザベッラに危
害を加えようとするオルモンド
の邪悪なもくろみを公爵自身に
暴かせようと決め、見知らぬ悪
党に脅かされている姪を守って
欲しいと公爵に申し出る。もはや
二一サにすっかり心奪われている
公爵は、大喜びで申し出を受け
入れる。

日は既に暮れ、タラポットの指
示で漂着時の衣類に身を包んだ
イザベッラは、自宅近くでタラ
ポットと一緒に身を隠している。
ベルトランドは家臣を従えて、
近隣の炭鉱入り口で待ち伏せる。
先ず現れたのはバトーネで、武
装集団を引き連れて家に入ってい
く。続いて現れたオルモンドは、
バトーネが首尾良く事を収めた
かを確かめに来たのだが、家は
既にもぬけの殻だったと手下か
ら聞かされるに終わる。その言
葉に耳を疑うオルモンドは、自
ら状況を確認しようと家に入る。
身を隠して事態を見守っていた
ベルトランドは、タイミングを見
計らって姿を現し、バトーネの
悪事の現場を押さえる。そして
彼に、オルモンドが裏切りの行
為を自白するように仕向けるこ
とを命じて、再び物陰に身を隠
す。罠にはまった今、バトーネ
に選抜の余地はない。怒って家
から出てきたオルモンドに、二
一サを誘拐しようとした訳をバ
トーネが尋ねると、オルモンド
は二一サを殺めるともりだとバ
トーネに明かす。なぜならば、
二一サは過去にオルモンドを拒
んだ公爵夫人に似すぎている
と、当時の自分の陰謀を公爵
に明かすやも知れない存在だ
からなのだ。全てを知ったベル
トランドは兵士を引き連れて炭
鉱から躍り出て、亡き妻の名を
呼びなが

ら自らの命を捧げて彼女に赦しを請おうとする。そこへ彼の自害を阻むためにタラボットとイザベッラが駆けつける。そして、イザベッラはまだここに生きていて、彼女が身に着けている衣服と、ずっと大切にしていた公爵の肖像画から身元も明らかにできることを告げる。バトーネは、殺すと脅されて実行するしかなかったとして罪を許されたが、裏切り者のオルモンドは監獄行きとなる。そして、公爵とイザベッラはついに再び結ばれることとなるのである。

翻訳：富永直人

協力：ミレニアムツアーリスト



Schema musicale

ATTO UNICO

Sinfonia

Introduzione Cosa dite! Il nostro Duca
(Tarabotto, Isabella)

Recitativo [dopo l'Introduzione] Ebben: che ascondi
(Tarabotto, Isabella)

[Cavatina di Bertrando] Qual tenero diletto
(Bertrando)

Recitativo [dopo la Cavatina di Bertrando] Né posson due lustri
(Bertrando, Ormondo, Batone, Tarabotto, Isabella)

[Recitativo] Prima d'andar

[ed Aria di Batone] Una voce m'ha colpito
(Batone)

Recitativo [dopo l'Aria di Batone] Egli restò indeciso
(Isabella, Tarabotto)

[Recitativo] Ciel, protettor dell'innocenza
e Terzetto Quel sembante, quello sguardo
(Tarabotto, Bertrando, Isabella)

Recitativo [dopo il Terzetto] Oh! L'impressione è fatta
(Bertrando, Tarabotto, Ormondo)

[Recitativo] Quale inchiesta!

[ed Aria di Ormondo] Tu mi conosci, e sai
(Ormondo)

Recitativo Ecco la solita **e Duetto** Va taluno mormorando
(Batone, Tarabotto)

Recitativo [dopo il Duetto] È deciso!
(Tarabotto, Isabella)

[Recitativo] Al nuovo dì

ed Aria [di Isabella] Al più dolce e caro oggetto
(Isabella)

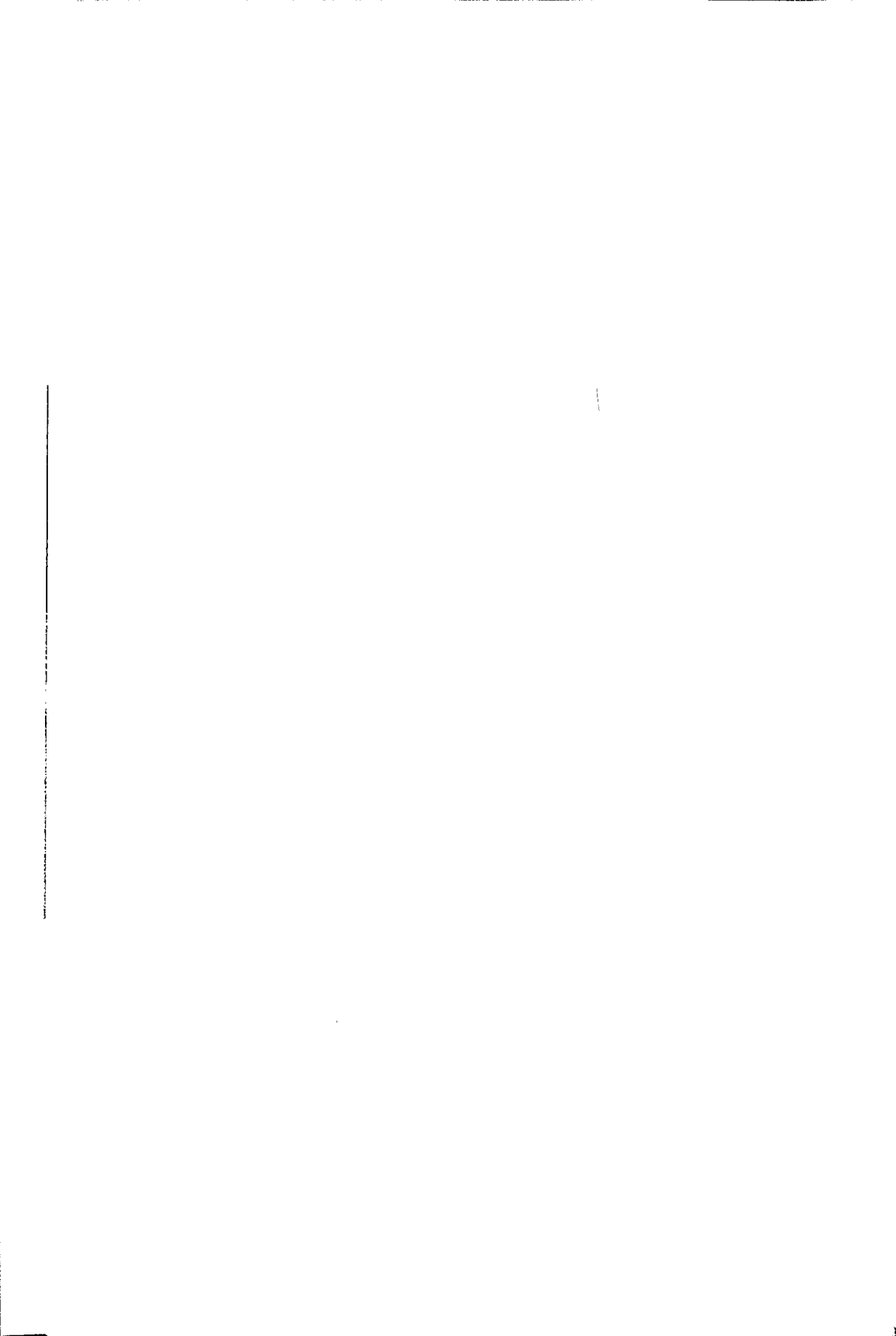
Recitativo [dopo l'Aria di Isabella] Son fuor di me!
(Bertrando, Ormondo, Tarabotto)

Finale Tacita notte amica

(Batone, Isabella, Tarabotto, Bertrando, Ormondo)

Libretto

secondo la revisione
delle Edizioni Musicali Otos
a cura di Dino Menichetti.



Atto unico

Scena I

La scena rappresenta un vallone che ha in prospetto una catena di montagne, per una delle quali si scende al piano dalla parte che indica la strada comune. Da un lato una roccia con alcune cavità che suppongono l'ingresso alle miniere. Accanto alla roccia, esterno della casa di Tarabotto con porta praticabile. Di rimpetto, un grande albero con una panca presso al medesimo. Tarabotto che esce da una delle cavità con minatori.

Tarabotto

(parlando ai minatori)

Cosa dite! Il nostro Duca
Qui vicino adesso a noi!
Cosa dite!

(ad uno)

Non ti sei di già ingannato?

(ad un altro)

Tu scorgesti i fidi suoi?
Qui dall'alto mi vo' anch'io
Or di tanto assicurar.
Ritornate alla miniera
Voi frattanto a lavorar.

(sale una montagna e si disperde: i minatori rientrano nelle cavità)

Rimasta vuota la scena, esce Isabella con in mano un ritratto gioiellato che sta contemplando assorta in se stessa.

Isabella

Perché dal tuo seno
Bandire la sposa,
Che fida e amorosa
Vivea sol per te?
Fu un rio traditore...
Fu un barbaro inganno!...
Ma pure t'adoro,
Benché mio tiranno!

Ah, solo sospiro
Provarti mia fé.

(resta concentrata in se stessa come sopra. Ricompare Tarabotto che parla scendendo. Isabella non si avvede di lui)

Tarabotto

Si, è vero, è il Duca al certo...

Isabella

(fra sé, guardando il ritratto)

Di', qual colpa è mai la mia?

Tarabotto

(scende, s'avvede di Isabella e si mette ad osservarla, avvicinandosele a poco a poco senza che essa se ne accorga)

Prepariamci... (Eccola sempre
Con la sua malinconia!)

Isabella

Ma tant'odio, e per chi mai?

Tarabotto

(Cos'ha in man che luce assai?
Ora vedo: egli è un ritratto!...

(osserva)

Veh! Al Duca un po' più giovane
Somiglia affatto affatto.)

Isabella

(ripone il ritratto)

Io son pur la tua consorte!

Tarabotto

(fra sé)

(Sua consorte!... Oh, cos'ha detto?)

Isabella

(cava un foglio)

Uno scritto al sommo oggetto
Può condurmi... Oh ciel!

(s'accorge di Tarabotto e nasconde il foglio)

Tarabotto

Che ascondi?

Isabella

Io...

Tarabotto

Un ritratto...

Isabella

Come!

Tarabotto

...E un foglio.

Nisa, Nisa,
(risoluto)

Vo' saper siffatto imbroglio.

Isabella

Agitata... mi confondo...
Non so dir... parlar... non oso...
Ah, mi tolga il ciel pietoso
Con la morte al mio penar.

Tarabotto

Tu mi fai restar di stucco!
Parla pur liberamente.
Ah, mi devi schiettamente
Ogni arcano confidar.

Ebben: che ascondi
A Tarabotto?

Isabella

Io? Nulla.

Tarabotto

E chiami nulla un ritratto
Contornato di gemme? Io veramente
Lo chiamo qualche cosa.

Isabella

Egli è...

Tarabotto

...Il ritratto

Del nostro Duca.

Isabella

(Oh, ciel!)

Tarabotto

Da chi l'avesti?

Isabella

Da chi l'ebbi?

Tarabotto

Ho ragione
D'esserne ben curioso.

Isabella

(Oh, sorte!)

Tarabotto

D'aver diritto a domandarlo. E parmi

Isabella

Voi!...

Tarabotto

Io, sì: sono quello che,
Sono già dieci anni,
E sola ti raccolsi semiviva
Sulla riva del mar...

Isabella

Oh, rimembranza!

Tarabotto

...Che ti condussi a casa mia; che a tutti,
Poiché tu lo volesti,
Tacqui l'avvenimento
E t'ho fatta passar mia nipote,
Come ognun pur ti crede.

Isabella

E questa vita

In guiderdone io t'offro.

Tarabotto

Eh! Dalle donne

Non voglio queste cose. Orbene, o parla,
O, come ingrata, per sempre t'abbandono.

Isabella

No, che ingrata non fui, né teco il sono.

Tarabotto

Dunque, fuori!

Isabella

Un arcano

Da cui la vita mia dipende ignora.

Tarabotto

Tanto più vo' sapere.

Isabella

Dunque, risparmia

L'angoscia a un'infelice di svelarti
L'orribile cagion del suo dolore.
Leggi e, se puoi, qui non gelar d'orrore.
*(dà a Tarabotto il foglio che prima aveva nascosto, e si
abbandona desolatamente sulla panca)*

Tarabotto*(legge)*

«O voi, ch'io suppongo seguace d'umanità,
sappiate che vive in questi soggiorni
la già creduta estinta Isabella vostra Duchessa.
L'iniquo e potente Ormondo le chiese affetti
non permessi, e giurò vendetta
del di lei costante rifiuto.
Sorprese e tradì con la più nera perfidia
il cuore del di lei sposo,
e la infelice fu condotta da Batone,
aderente ad Ormondo,
in una barca e posta sola in balia dell'onde.
Venite alle miniere del ferro: volate!
Qual gloria per voi!
V'attende il trionfo dell'onore e della innocenza!»
(rendendole il foglio)
Voi, signora!...
(per inchinarsi a lei)
Ah, perdono...

Isabella*(si alza impetuosamente, e lo abbraccia)*

Che fai?... che fai?...

Liberatore, amico e padre mio!

Tarabotto

E fu questo Batone
Che v'ha condotta al mar?

Isabella

Desso.

Tarabotto

E v'ha detto

Il perché?

Isabella

Solo mi disse che il faceva
D'ordine del mio sposo.

Tarabotto

Né voi tentaste dopo?...

Isabella

E come mai?

Tarabotto

È vero. Prese il Duca
Una seconda moglie. Opera fu questa
Di chi v'era nemico, e lo scoprirvi
Lo stesso era che perdervi per sempre.

Isabella

Or che dispose il ciel che gli sia morta
 La nuova sposa, e viene a questa parte,
 Ho allestito quel foglio, onde, se mai
 Vi sia fra i suoi seguaci
 Qualche anima onorata,
 Tentar col di lei mezzo e occultamente
 Di provar che gli son moglie innocente.

Tarabotto

Pensate bene... Oh, diavolo!
(osservando)
 Vedo là dei soldati. Che venisse
 Il Duca alle miniere?

Isabella

Dio!... Possibile!...

Tarabotto

L'abito, i patimenti,
 Ch'hanno alterati i vostri lineamenti...
 La distanza del tempo...
 Oh! Insomma, avete core?

Isabella

Di sfidar qualsivoglia aspro cimento.

Tarabotto

Ebben... mi va passando per la testa...
(accendendosi e fantasticando)
 Ma non ci dilunghiamo.
 Oh, se posso arrivar!... Vengono: entriamo.
(entrano in casa)

Scena II

Soldati dalla montagna, poi Bertrando. Scendono tutti.

Bertrando

Qual tenero diletto
 Amare un vago oggetto,
 Che in sé costante aduna
 Il merto e la beltà!
 Ma quant'è mai tiranna
 La forza del fato
 Se amare ci condanna
 Chi vanto tal non ha.
 Ah, più non vive, oh cielo,
 Quella che odiar dovrei:
 Ma il rammentar di lei
 Tormento amor mi dà.

Né posson due lustri ancora cancellarti,
Isabella infedel, da questo core!
Ah, si pensi al dover.

Entrano Ormondo e Batone.

Scena III

Bertrando, Ormondo, Batone, soldati.

Bertrando

Ebben: che tenta

Il Duca mio vicino?

Ormondo

Arma a gran possa.

Batone

Ed a questa frontiera
Sembra che sian rivolti i suoi disegni.

Bertrando

E quivi occulta via cercar conviene
Per un'util sorpresa.

Batone

In quelle rocce,

Che son le miniere
Del ferro, questa strada
Forse vi sarà... Detto mi venne
Che un certo Tarabotto
Capo dei minatori
Alberga qui d'intorno.
Da lui saper si può.

Bertrando

Di lui si cerchi.

Batone

Chiamerò a questa casa: olà!

Scena IV

Detti. Tarabotto.

Tarabotto

(uscendo)

Chi mi chiama?

Ormondo*(accennandogli Bertrando)*

Il Duca tuo signor quest'è che vedi.

Tarabotto

Che fortuna! M'umilio!...

Bertrando

Sapresti tu indicarmi

Ove soggiorna un certo Tarabotto

Capo dei minatori?

Tarabotto

Eccolo ai suoi comandi.

La sua piccola casa è quella là!

Ivi con Nisa, sua nipote,

Vive poveramente,

Ma sempre allegramente.

Bertrando

Aver m'è d'uopo

Da te gran lumi. Seguimi

In quelle rocce. Ormondo, tu frattanto,

(Ormondo s'inchina e parte)

E tu Batone, eseguirete quanto

Io v'imposi di già.

*(s'avvia alle cavità)***Tarabotto***(Batone e Ormondo? Oh, benvenuti qua.)**(entra col Duca nelle cavità, seguito dai soldati)**Ormondo parte.***Scena V***Batone, indi Isabella.***Batone**

Prima d'andar a farmi squinternare

Fra quelle catapecchie,

Vorrei bere un pochetto: ho proprio sete.

Disse quell'uom che in casa ha una nipote

Di nome Nisa: chiamerò costei.

(chiamando alla casa)

O Nisa...

Isabella

Chi mi vuole? Ah!...

(fa per scappare. Batone glielo impedisce, ed ella si nasconde il viso)

Batone

Cos'è stato?
Un uom vi fa paura?

Isabella

(Qui Batone!...)

Batone

Io volevo bere un po' d'acqua...

Isabella

Vengo...
(*per andare, sempre senza voltarsi, ma Batone la trattiene*)

Batone

Ohibò, che veder io voglio prima
Il vostro bel visino.

Isabella

(*fra sé*)
(Isabella, coraggio!)

Batone

Questa è nuova davvero! Io sono un uomo...
(*scherzosamente*)
Fate così con tutti?

Isabella

(*si fa vedere il viso improvvisamente*)
Signor, no.

Batone

(*con grande sorpresa*)
Oh!...

Isabella

Che stupore mai! Sono una donna...
(*contraffacendo Batone*)
Fate così con tutte?

Batone

(*fissandola con timore*)
No, veramente... Ma...
(È lei, o non è lei?)

Isabella

Or che mi avete
Veduta, vado a prendervi quest'acqua.

Batone

M'è sparita la sete.

Isabella

È curiosa! E perché?

Batone

Perché?... Perché...

Isabella

(fa per andare)

Se altro non v'occorre...

Batone

(in tono alto)

Qua, fermatevi!...

Isabella

E che diritto avete

Di voler trattenermi?

Batone

(un poco sbigottito)

Oh, nulla!... Nulla!...

Ma bramavo...

Isabella

Che cosa?

Batone

Vi dirò...

Isabella

Via, dite.

Batone

(Ah! Che pensar, che dir non so!)

Una voce m'ha colpito

Dalla cima sino al fondo,

E se un poco mi confondo,

Mi dovete perdonar.

(fra sé)

(Nel fissarle gli occhi addosso

Di vedere già lei mi pare

Che soletta e abbandonata

Ho lasciata in preda al mare.

Mi si scalda ormai la testa,

Freme intorno la tempesta:

Il timore ed il sospetto

Già mi fanno vacillar.)

(a Isabella)

È un casetto... è un romanzetto...

Sono cose da risate...
Cara figlia, perdonate,
Or di più non so spiegar.

(parte verso il piano)

Scena VI

Isabella, poi Tarabotto ch' esce frettoloso dalla caverna.

Isabella

Egli restò indeciso. Ah! mi conviene
Usar somme avvertenze. Il mio consorte,
Certo, un momento o l'altro, a questa parte...

Tarabotto

Signora, il Duca or or dalle miniere
Qua sen viene. Veder brama un disegno,
Ch'io gli dissi che tengo,
Che contiene la pianta
Delle miniere, e che gli è necessario
Per una militare operazione.
Ho pensato che voi gliel presentiate
Come nipote mia.
Già sapete ove sta. Quando vi chiamo,
Venite col disegno.
Vedrem da tale incontro cosa nasce,
Onde saperci regolare.

Isabella

(agitatissima)

Io deggio...

Tarabotto

Per bacco! Qui ci vuol spirito e core!
Mi prometteste...

Isabella

(rimettendosi e parlando con dignità ed energia)

È vero: e al sommo oggetto,
Tu vedrai, mio fedel, se ho un'alma in petto!
(parte)

Scena VII

Bertrando ritorna coi soldati, e Tarabotto.

Tarabotto

Ciel, protettor dell'innocenza, aiutami.
Qui conviene soprattutto
Ch'io tenga gli occhi addosso

A quel briccone d'Ormondo e a quel Batone
Suo degno confidente. Oh! Quanto io bramo...
(*compariscono dei soldati*)
Ma torna il Duca a noi. Su, cominciamo.

I soldati si ritirano all'ordine di Bertrando.

Bertrando
Ebben, ov'è il disegno?

Tarabotto
Altezza, sono
A chiederle una grazia.

Bertrando
Spiegati.

Tarabotto
Ho una nipote,
E brava e onesta e spiritosa, e tale
Che il bastone sarà di mia vecchiezza.

Bertrando
Me ne compiaccio. Ebben?

Tarabotto
Se vostra Altezza
Si degna di permetterlo, ambirei
Ch'essa il disegno presentasse a lei.

Bertrando
Ben volentier.

Tarabotto
Le ho detto già che in pronto
Tenga questo disegno. Figurarsi!
La povera figliola...
Oh, non saprà in che mondo ella sia.

Bertrando
Venga: ove sta?

Tarabotto
Lì dentro, in casa mia.
(*chiamando alla casa*)
Nisa... o Nisa! il disegno!

Scena VIII

Detti, Isabella con in mano una carta, piuttosto grande, piegata.

S'avanza lentamente e sempre a capo chino.

Isabella

(Oh, cielo, mi reggi!)

Tarabotto

Avanti,

Avanti, via!

Isabella

(con voce un po' alterata)

Perdon...

Tarabotto

(a Bertrando)

Non ha coraggio

La poveretta.

Bertrando

(a Isabella)

Sento con piacere

Che v'ama vostro zio.

Isabella

(timida assai)

Gli è tanto buono...

Tarabotto

(contraffacendo Isabella)

Gli è tanto buono... Dagli il disegno!

(Isabella fa un passo verso Bertrando, poi si ritiene)

E così? Perché fai la guardabasso?

Ti par questa creanza?

Bertrando

La sua saviezza ammiro.

Isabella

(fra sé)

(Oh, ingrato, ingrato!)

Tarabotto

Or dov'è quel tuo spirito, dov'è

La tua giovialità? Non hai guardato

Ancora il tuo signor!

Isabella

(con passione)

Dover... rispetto...

Bertrando

(Qual voce mai!...)

Tarabotto

Il disegno... hai tu capito?

(a Bertrando)

Perdoni, Altezza...

(ad Isabella)

Dagli il disegno. Oh, corpo di mia nonna!

(Isabella fa un passo, poi si ritiene)

Su, quella testa: su, mettiti a tiro!

Isabella

Il disegno... ecco qua...

(si fa vedere a Bertrando e gli dà con gran timore il disegno: ma Bertrando, nella gran sorpresa, trascura di ricevere la carta che cade in terra ed è raccolta da Tarabotto)

Bertrando

(Cieli, che miro!)

(Quel semblante, quello sguardo)

Mette un gelo in questo cor.)

Tarabotto

(fra sé)

(Resta come il debitore)

Quando vede il creditore.)

Isabella

(fra sé)

(Benché ingrato e crudo tanto,

Ah, per lui mi parla amor.)

Bertrando

(come per dirle cosa importante)

Voi!...

Isabella

(come Bertrando)

Signor!...

Tarabotto

(interrompendoli artificiosamente)

Ecco il disegno.

Bertrando

(a Tarabotto, con gran sorpresa)

Tua nipote!...

Tarabotto*(con aria di indifferenza)*

Sissignore mia nipote.

Bertrando*(come prima)*

Voi!...

Isabella

Signor!...

Tarabotto*(a Isabella)*

Ma il disegno!...

Bertrando

Ad altro istante.

(si astraе fissando Isabella che si lascia però contemplare artificiosamente)

(Se la miro sembra quella...

No, ch'estinta è la rubella...

Non si guardi più costei...

Una volta ancora... è lei!

A qual barbaro contrasto

Or mi guida un cieco ardor!)

Isabella*(guardandosi reciprocamente)*

(Perché pria non ascoltarmi?...

Perché ingiusto, condannarmi?...

(come decisi di non volersi più guardare)

Non si guardi più il tiranno...

(tornando a guardarsi come per forza)

Una volta ancora... oh, affanno!

A qual barbaro contrasto

Or mi guida un cieco ardor!)

Tarabotto

(Quello va fantasticando...

Questa è mezza fuor del mondo!

Va il mio recipe operando...

Son per ora assai contento.)

(piano ad Isabella)

(Incalzate l'argomento:

Conosciamo quel suo cor.)

Isabella*(rispettosamente)*

Io vedo che importuna,

Signor, v'è mia presenza:

Or dunque, con licenza,

Men vado via di qua.

Bertrando

A me importuna? Ah! no!
Voi grata qui mi siete...
Anzi, discara... andate!
Ah, no, restar dovete...

(a Tarabotto)

Ella è nipote vostra?

Tarabotto

Oh! dubbio non ci sta!
È figlia di Torello,
Già quondam mio fratello:
È nata da sua madre,
Ed ebbe certo un padre,
Ed il paese lo sa!

Bertrando

(vivamente)

Ella somiglia, oh quanto!...
Quasi è per me un incanto!...

(con passione avvicinandosi ad Isabella)

Ah! Nisa!...

Isabella

(incamminandosi)

Permettete...

Bertrando

(imperioso)

Fermatevi!

Isabella

(si ferma e dignitosamente gli risponde)

Che volete?

Bertrando

(raddolcendosi)

Mirarti...

Isabella

A qual oggetto?

Bertrando

Fermati!

Isabella

Che volete?

Bertrando

Mirarti...

Isabella

A qual oggetto?

Bertrando

(vivamente)

Tu sei...

Isabella

(interrompendolo)

D'onor seguace,

(con energia rispettosa)

E voi primo custode

Siete d'onor, di pace:

Perciò da voi pretendo

Del cor la libertà.

Bertrando

Qual voce! Quali accenti!

Ascolta, resta, senti...

Lei vedo, sento lei!...

Ah, chiudetevi, occhi miei,

O d'un funesto incanto

Vittima il cor sarà.

(Oh, cielo! È troppo barbara

La mia fatalità.)

Isabella

Signor, perdono.

Di chi parlate adesso?

(Ah, quello è pentimento!...)

Ma... (Oh! speme al cor ti sento!)

Quel vostro ignoto affanno

Mi desta in sen pietà.

(Oh, cielo! È troppo barbara

La mia fatalità.)

Tarabotto

(a Isabella)

Va' in casa...

(a Isabella e a Bertrando)

Via, finite!

M'umilio...

(Andiamo in guai.)

Via, presto!... (Non capite!...)

Altezza!

(E batti e suda e pesta,

Alfin si vincerà.)

Isabella entra in casa con Tarabotto il quale ne esce di nuovo e si mette ad osservare in disparte.

Scena IX

Bertrando va passeggiando concentrato in se stesso e con molta agitazione.

Tarabotto sta in disparte.

Tarabotto

(Oh! L'impressione è fatta,
E sembra in bene!)

Bertrando

(No no: morta è Isabella!
Questa è Nisa, nipote
Di Tarabotto.)

Tarabotto

(Oh! Falla i conti!)

Bertrando

(a Ormondo)

Or dunque...

Ormondo

(a Bertrando)

Signor, tutto è disposto.

Bertrando

Intesi. Ascolta:

Ebbe in mare Isabella e morte e tomba?

Ormondo

(*esitando*)

E perché?

Bertrando

(*con calore*)

L'ebbe?

Ormondo

È certo.

Bertrando

Eppur poc'anzi...

(*si ritiene dal proseguire*)

(No, per ora si taccia.)

Io vo, e t'attendo

Ove t'imposi pria.

(Quai prova angosce mai quest'alma mia!)

(*parte col seguito*)

Scena X

Ormondo, Tarabotto in disparte, poi Batone.

Ormondo

Quale inchiesta! Quel suo turbamento!...
(*entra Batone; allo stesso con un poco di agitazione*)
Vien, Batone, mio fido...

Tarabotto

(Sentiamo adesso questi galantuomini.)

Batone

(*a Ormondo*)
Che vuol dir, Signor mio?...

Ormondo

Tu già vedesti
Isabella perir?

Batone

Sicuramente.
Ma perché il domandate?

Ormondo

Perché il Duca
Mi chiese or or lo stesso.

Batone

Ch'egli avesse veduta la nipote
Di Tarabotto, capo
Dei minatori?

Ormondo

E ciò che serve?

Batone

Che serve? Questa donna
Proprio è un pomo spartito
Con la morta Duchessa!

Ormondo

(*con gran premura*)
L'hai veduta?

Batone

E come!

Ormondo

Che un destino a me nemico
Tratta in salvo l'avesse?

Batone

Oh, cosa dite!

Tarabotto allunga il collo per sentire, ma inutilmente.

Ormondo

Senti: comando a te rapir costei
Tosto che sia notte, e a me condurla.

Tarabotto

(Non sento niente!)

Ormondo

A te darò seguaci
Quai l'uopo esige. Vo' vedere io stesso
Sì gran portento.

Batone

(con espressione e forte)

Ma vederla or ora
Qui voi potrete, senza ch'io stanotte...

Ormondo

E che? Non vo' consiglio
Ove possa temere un mio periglio.
Se l'opra compita non rendi appien,
Mel pagherà tua vita!

Tu mi conosci, e sai
Che a me non si contrasta:
Servi al comando e basta,
Né osar di replicar.
Sia l'opra appien compita,
O pagherà tua vita,
Un detto sol che possa
L'arcano palesar.

(parte)

Scena XI

Batone e poi Tarabotto che, prima in disparte, si fa vedere a suo tempo.

Batone

(imitando la cantilena e la voce di Ormondo)

«Mel pagherà tua vita». Ecco la solita
Sua bella canzonetta!

Tarabotto

(Un arcano stanotte... Una minaccia
Di vita!... Ah, qui v'è sotto qualche diavolo!)

Batone

(Che questa Nisa fosse la Duchessa
Salvata a caso?)

Tarabotto

(Ei va fantasticando...
Tanto più n'ho sospetto!)

Batone

(Io lo potrei sapere
Da questo Tarabotto... Egli è un baggiano,
E cascherà!)

Tarabotto

(L'arcano
Cerchiamo con destrezza
Ricavar da costui.)

Batone

(Se scopro la Duchessa,
Corro a dirglielo al Duca sul momento;
E in tal guisa va a monte il rapimento.)

Tarabotto

(*come se parlasse nella propria casa*)
Ho inteso... Vado... e torno...

Batone

(*a Tarabotto*)

Oh, amico mio!

Tarabotto

(*a Batone*)
Vostro buon servitore... Comandate
Qualche cosa?

Batone

Sappiate
Che intesi dire tanto bene di voi,
Che sono innamorato
Della vostra persona!

Tarabotto

Oh, che sorte! Ed io pure,
Quando vi vedo... non vi dico altro!

Batone

Simpatia sorprendente!

Tarabotto

Caso straordinario!

Batone

V'assicuro,
Che vo' farvi del bene proprio in effetto.

Tarabotto

E lo stesso, di core, a voi prometto.

Batone

Ma non tutti la pensano per voi
Come la penso io!...

Tarabotto

Siam nello stesso caso, o Signor mio!

Batone

Dite davvero?

Tarabotto

Dite
La verità?...

Batone

Io qui ho nemici?...

Tarabotto

V'ha
Tra voi chi mi vuol mal?

Batone

Resto stupito!

Tarabotto

Resto come uno stivale!

Batone

(Non lo capisco ben: vediamci chiaro.)

Tarabotto

(La va da galeotto a marinaio!)
Via, s'egli è ver che mi volete bene,
Ditemi tutto.

Batone

E tutto dite voi.

Tarabotto

Ebbene, incominciate,
Ed io proseguirò.

Batone

Dunque ascoltate.

Va taluno mormorando,
Che nipote non avete,
E che Nisa è un contrabbando
Che vi deve rovinar.

Tarabotto

Dire intesi, che voi siete,
Per voler d'un certo tale,
Un che altrui facendo male
Deve alfin precipitar.

Batone

Si può dir più gran sciocchezze?

Tarabotto

Si può dir più gran follie?

Tarabotto e Batone

Oh, che ciarle, che pazzie!
Me la rido in verità.
(Quest'è un furbo come va.)

Batone

Pur la cosa è spinta a tanto...
Che si dice che la donna
Pose il Duca in gran sospetto.

Tarabotto

Pur la crede ognun cotanto...
Che si dice che di mira
Già prendeste un certo oggetto.

Batone

Ma vedete... Maldicenze!

Tarabotto

Ma vedete... Scioccherie!

Tarabotto e Batone

Oh, che ciarle, che pazzie!
Me la rido in verità.
(Ah! costui sudar mi fa!)

Batone

Se, per altro, fosse vero...
Oh, qual premio se parlate!

Tarabotto

Se, però, siete sincero,
Oh, che guai che voi scampate!

Batone

Mi capite?... Argento ed oro...

Tarabotto

M'intendete?... Egli è bastone...

Batone

Via, spiegate...

Tarabotto

Via, parlate...

Batone

Mi capite?...

Tarabotto

M'intendete?...

Batone

Mi spiegate!...

Tarabotto

Ma parlate!

Batone

Non so nulla...

Tarabotto

Non so niente.

Batone

Dunque, son?...

Tarabotto

Minchionerie.

Batone e Tarabotto

Oh, che ciarle, che pazzie!

Me la rido in verità!

(Sta' pur duro quanto vuoi,

Ma capito t'ho di già.)

Batone parte.

Scena XII

Tarabotto, indi Isabella ch'esce circospetta e guardandosi intorno.

Tarabotto

È deciso! Costoro un gran sospetto

Hanno con la Duchessa, e questa notte
Le preparan la festa.
Ma ci son io, per bacco!

Isabella

(a Tarabotto, entrando)

Amico, qui poc'anzi
Di Batone la voce udir mi parve.

Tarabotto

È vero. Dite, v'ha costui veduta?

Isabella

Sì, non è molto.

Tarabotto

Ora capisco.

Isabella

Forse un sospetto?

Tarabotto

Sì, non v'inquietate.

Nella testa v'è un terribile progetto...

La notte s'avvicina:

Ritorna il Duca.

Isabella

Io fuggo...

Tarabotto

Anzi, restate.

Vo' che gli raccontiate i casi vostri.

Isabella

Che dici! Come!

Tarabotto

Vel dirò: m'è d'uopo

Che assai l'interessiate.

Isabella

Eccolo, oh, cielo!

Seco è il tiranno mio:

Al vederlo, oh, qual gelo!

Tarabotto

Coraggio.

Isabella

Ed in che mai sperar?

Tarabotto

Nel cielo.

Scena XIII

Detti, Bertrando, Ormondo e seguito.

Tarabotto e Isabella s'inclinano. Finché Bertrando parla ad Ormondo, Tarabotto parla piano ad Isabella.

Bertrando

(a Tarabotto, entrando con Ormondo)

Al nuovo dì col mio fedele Ormondo

Parlerai sul disegno.

Tarabotto

Altezza, sì.

Isabella

(Regger mi posso appena.)

Bertrando

(piano ad Ormondo)

(Vedila.)

Ormondo

(a Bertrando)

(Sorprensente somiglianza!)

Tarabotto

(a Isabella)

(Ci siamo intesi.)

Isabella

(Oh, ciel! Mi sforzerò.)

Bertrando

Nisa gentil, voi sempre mesta!

Isabella

Sempre.

Bertrando

E perché?

Isabella

Pel più giusto

E fatale timore.

Bertrando

Timore! Di che?

Isabella

Degli uomini.

Ormondo

Degli uomini!

Tarabotto

E n'hai tu ragione.

Bertrando

Ragione?

Tarabotto

Aver dovea

Uno sposo... sì... no... s'è poi ficcato
Il diavolo di mezzo: e allor che guai!
(*ad Isabella*)
Diglielo tu, ché meglio lo dirai.

Isabella

No, ricordar non voglio un tradimento.

Bertrando

Voi tradita?

Isabella

Ah, non lo fossi!

Bertrando

E chi fu il traditor?

Isabella

Deh! Che chiedete?

Bertrando

Il Duca ora v'impone
Dir la vostra vicenda a lui presente.

Isabella

Come può un'innocente
Rammentar senza affanno il suo dolore?
Sì, parlerò, se pur mi regge il core.
Al più dolce e caro oggetto
Io serbava un'alma amante:
Egli ardea d'eguale affetto,
Ed in noi regnava amor.
Quando un fellon m'invola
Il cor del mio diletto,
Mi guida un cieco affetto;
Ah! mi consoli almeno
Chi prova in seno amor!
Ah, qual istante è questo!

Che palpito crudele sento in cor!
 Tormento più funesto
 Di questo non si dà.
(rientra in casa)

Scena XIV

Bertrando, Tarabotto, Ormondo.

Bertrando

(Son fuor di me! Il caso mio...)

Ormondo

*(La storia mia... Affrettiamoci:
 Tutto è disposto al rapimento. Io stesso
 Veglierò, ché di nessun mi fido.)*

Tarabotto

(Rumina pur.)

Ormondo

(a Bertrando)

Signor, se ciò vi piace,
 Or men vado a dispor pel nuovo giorno
 Ciò che già m'imponeste.

Bertrando

Va' pur. Dimmi, o fedel,
 Non è un portento? L'udisti?

Ormondo

E che per ciò? Quale per lei
 Strana cura, o signor!
*(Perdiam costei.)
 (parte)*

Scena XV

Bertrando e Tarabotto. Bertrando resta assorto in se stesso.

Tarabotto

*(Parmi tutto disposto:
 Il gran colpo tentiamo.
 Il Duca stesso scoprire
 Deve l'iniquo.) Altezza... ah...
 (gettandosi in ginocchio)*

Bertrando

Che fai?

Alzati.

Tarabotto

(parlando con voce soffocata per non essere inteso dal seguito del Duca)

No, se prima
Non si degna promettermi
Di difender la povera
Nisa nipote mia.

Bertrando

Come? Che dici?

Io difesa prometto...
Chi ardisce farle offesa?

Tarabotto

Quel briccone

Di cui poc'anzi le ho parlato. A sorte
Ho scoperto che allor che faccia notte,
Qui verrà per tentare non so qual
Danno contro di lei.
Siamo alla notte, ed io per non spaurirla,
Nulle le ho detto; ma il periglio è tale...

Bertrando

Chi è costui? Dove sta? Farò ch'ei tremi!...

Tarabotto

Io giuro a vostra Altezza,
Che se il briccon con arte non si piglia...
Forza non val.

Bertrando

Che?

Tarabotto

È così. Di nuovo,
Altezza, a lei lo giuro.

Bertrando

Ebben, vivi sicuro,
Che qui a difesa sua farò che vegli
Un tal, per cui punito il tradimento
Sarà col traditor in sul momento.
(parte col seguito)

Tarabotto

Chi esser può questo tal se non ei stesso?
Andiamo tosto a far uscir di casa
Per il cortile la povera signora:
Poi, qui nascosti e stando in attenzione,
Scoprirem l'arti ree di quel briccone.

Scena ultima

La scena è oscurissima. Batone, con seguaci armati, uno dei quali ha un fanale da mano chiuso, che dentro ha un lume acceso.

Batone

Tacita notte amica,
Deh, fa' ch'io giunga al segno,
E l'opra e il mio disegno
Ti prego secondar.

(rivolto ai seguaci)

Amici, voi sapete
Chi vuol che ciò sia fatto:
Or dunque su accostiamoci.

(si accosta alla casa e ascolta)

Qui non si sente un gatto...

(s'accosta quello che ha il fanale)

Fa' chiaro un poco... È aperto...

(trova aperta la porta)

Ci dà favor la sorte,
Andiamo a lavorar.

(entra coi seguaci)

Da un viale accanto alla casa escono Tarabotto e Isabella e si nascondono dietro l'albero. Isabella è vestita con un abito nobile, ma dimesso.

Isabella

Perché con queste spoglie
Vestita or mi bramate?

Tarabotto

Allor che v'ho salvata,
Vestita n'eravate.

Isabella

Ma dite a quale oggetto?

Tarabotto

Ve lo dirà l'effetto;
Venite e vinceremo,
Non state a dubitar.

Isabella

Oh ciel! Vacillo e tremo,
Non posso più sperar.

Isabella e Tarabotto si celano. Esce Bertrando con seguito: alcuni hanno delle fiaccole smorzate, uno ha un fanale.

Bertrando

In quelle cave oscure
Celiamoci, o fidi miei.
Perché vid'io costei?
Perché degg'io tremar?

(entra nelle cavità col seguito, con cui si mette in ascolto)

Tarabotto

(a Isabella)

È lui, non ve l'ho detto!

Isabella

Mi balza in petto il cor.

Esce Ormondo e parla trovandosi poco discosto dal luogo ove sta Bertrando in ascolto.

Ormondo

Ch'entrato sia Batone?
Che il colpo abbia tentato?

Bertrando

(Ormondo!)

Tarabotto

*(È qui il briccone.
I sorci vanno in trappola.)*

Ormondo

Men voglio assicurar.
(s'avanza verso la casa, da cui ne esce Batone con i suoi)
Batone...

Batone

Signor mio...

Ormondo

Ebben l'hai tu rapita?

Batone

Di casa ell'è sparita...

Ormondo

Non credo se non vedo...
(entra in casa coi seguaci)

Batone

Ebben entrate... io non ho torto...
(esce a questo punto Bertrando e sorprende Batone)
Ah!...

Bertrando

Taci, o tu sei morto!
Allor che torna Ormondo,
Fa che ragion ti renda
Perché tal ratto imprenda,
Ed io sto ad ascoltar.

Batone

(con gran timore)

Signor, sarà servito.
(Ohimè, che cado in fosso!...
Mi vien la febbre addosso...
In piè non posso star.)

Isabella

(Ah, che l'angustia mia
Mi guida a delirar!)

Tarabotto

(Da brava, forti adesso,
Non c'è da dubitar.)

Batone

(Coraggio, Batone...
Ci va la tua pelle...
Facciamo il briccone:
Ben chiaro parlar.)

Dalla casa esce Ormondo con i suoi.

Ormondo

Che fiera disdetta!

Batone

Ebbene?

Ormondo

Non c'è.

Batone

Ma dite: e perché
Rapir questa donna?

Ormondo

O dessa è Isabella,
Già ingrata al mio amore,
O tanto par quella,
Ch'io debba tremar.

Batone

E avete deciso?...

Ormondo

Che muoia all'istante!...

Batone

Ah, capisco:
Perché non volete...

Ormondo

...Che viva un oggetto...

Batone

...Che della vendetta...

Ormondo

...Mi tolga l'effetto...

Batone

...E al Duca discopra...

Ormondo

...I miei primi inganni...

*Entra Bertrando con soldati che hanno le fiaccole:
s'illumina la scena.*

Bertrando

Tu sogni, t'inganni
O vil traditor!

(Ormondo viene disarmato e posto in mezzo ai soldati)

Sposa, oh Dio! ove sei?
Fui sedotto, e ti perdei!...
S'altro offrirti non poss'io,
Abbi almeno il sangue mio!...

(snudando la spada)

Esce Isabella con Tarabotto e fermano il Duca.

Isabella

Ferma, ferma!

Bertrando

(ad isabella)

E tu chi sei?

Isabella

Chi nel core come in petto
Porta quel cui serba affetto.

(cava dal seno il ritratto di Bertrando, il quale sbalordisce ora guardando Isabella, ora il ritratto)

Bertrando*(osservandole il vestito che ha indosso)*

Tu il ritratto!... D'Isabella
 Tu le vesti!...

Tarabotto

È quella, è quella,
 Che da me fu un dì trovata
 Sulla spiaggia mezza morta,
 Ch'è per opra mia rinata,
 Che per voi or qui è risorta,
 Che le vesti le ho serbato,
 Che il briccone ho smascherato,
 Che... non basta?

Bertrando*(fa per stendere le braccia ad Isabella: poi si ritiene)*

Cielo! Ma degno
 Del tuo cor io più non sono!

Isabella

Tu m'offrivi il sangue istesso!
 Sei pentito, e ti perdono.
(stende le braccia a Bertrando)

Batone*(Ora tocca a me il sorbetto!)***Tarabotto**

Viva, viva il vero amor!
 Sempre viva il vero amor!

Bertrando*(a Batone)*

E perché nel rapimento
 L'opra tua fu all'empio unita?

Batone

Perché fece a me il saluto
 «Pagherai colla tua vita!»
(fa un moto d'ira verso Ormondo)

Se la vita abbiám perduto
Non si compra un'altra volta:
Onde, Altezze... dico... vedon bene...
(*s'inginocchia*)
Grazia a un figlio del timor.

Isabella

Grazia a lui sia pur concessa.

Tarabotto

Benedetta! ognor la stessa!

Bertrando

(*a Tarabotto*)

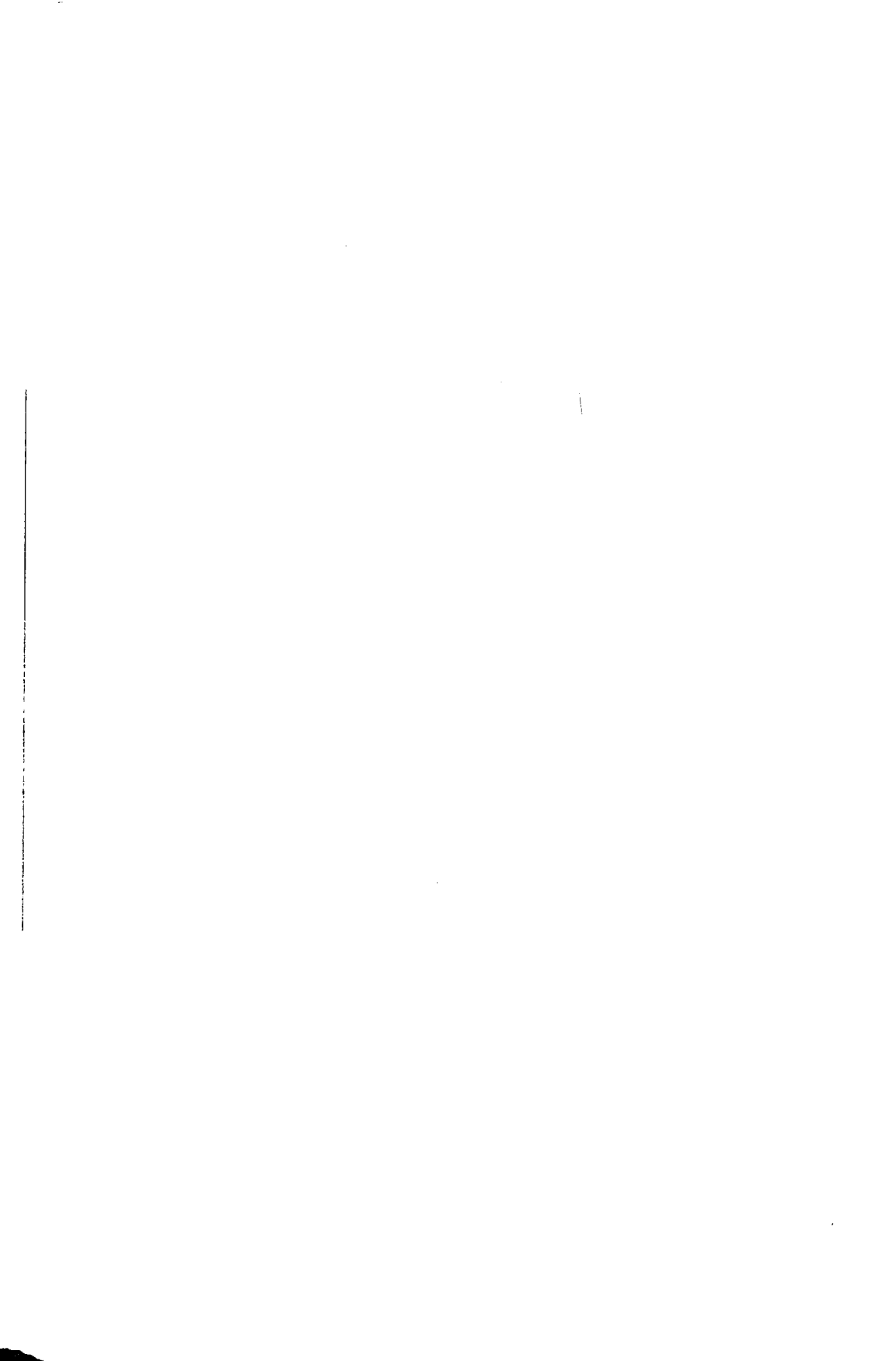
Premio degno, o uom virtuoso,
Già t'appresta il nostro core;
(*rivolto ai soldati*)
Tratto altrove a giusto orrore
Tosto sia quell'empio cor!

Ormondo viene condotto via dai soldati.

Tutti

Presto o tardi il ciel clemente
Tutti scopre i neri inganni,
E corona l'innocente
E punisce il traditor.

Fine.



Gioachino Rossini

Elementi biografici e cronologia delle opere

a cura di Marco Mauceri

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

-
- 1808** È un anno intenso per il giovane compositore che oltre a scrivere le due sinfonie dette *Al Conventello* e *Obbligata a contrabbasso*, affronta per la prima volta il pubblico con la cantata *Il pianto di Armonia sulla morte di Orfeo* scritta come saggio di fine anno ed eseguita al Liceo Musicale l'11 agosto. Gli anni bolognesi vedono anche la nascita di almeno due composizioni sacre: le messe di *Ravenna* e di *Milano* (così denominate in relazione al luogo dove sono nate e/o conservate, mentre è ormai accertata la non autenticità della cosiddetta *Messa di Rimini*).
-
- 1809** Per la distribuzione dei premi di fine anno al Liceo, scrive una *Sinfonia a più strumenti obbligati* e una *Sinfonia concertata* eseguite il 28 agosto. Nella stagione di Carnevale 1809-10 viene scritturato come "maestro al cembalo" al Teatro Comunale di Ferrara e al Teatro Comunale di Bologna.
-
- 1810** Sempre come "maestro al cembalo" si esibisce il 9 aprile e il 25 maggio in due concerti all'Accademia dei Concordi a Bologna. Il 3 novembre 1810 va in scena la sua prima farsa *La cambiale di matrimonio* al Teatro San Moisè di Venezia, su libretto di Gaetano Rossi. Il successo ottenuto gli procura l'incarico di scrivere un'opera buffa per il Teatro del Corso di Bologna.
-
- 1811** In maggio dirige *Le stagioni* di Haydn al Liceo. Nella stagione d'autunno al Teatro del Corso è "maestro al cembalo e direttore dei cori" nel *Ser Marcantonio* di Pavesi (21 settembre), mentre il 26 ottobre va in scena il suo "dramma giocoso" in due atti *L'equivoco stravagante*, ritirato dopo la terza replica per motivi di censura. Nel corso della stessa stagione dirige ancora la *Ginevra di Scozia* di Mayr e il *Quinto Fabio* di Domenico Puccini nel quale inserisce una sua cavatina per Maria Marcolini. Durante la prova generale di quest'ultimo (8 novembre) ha un alterco con i coristi, che minaccia col bastone, e viene tradotto in carcere.
-
- 1812** Cinque opere (sei, se si include *Demetrio e Polibio*, rappresentata a Roma al Teatro Valle il 18 maggio) vedono la luce questo anno: tre farse date al Teatro San Moisè di Venezia, *L'inganno felice* (8 gennaio), *La scala di seta* (9 maggio) e *L'occasione fa il ladro* (24 novembre). Scrive anche la prima opera seria *Ciro in Babilonia, ossia La caduta di Baldassarre* (Ferrara, Comunale, stagione di Quaresima); e debutta alla Scala di Milano con una grande opera comica in due atti *La pietra del paragone* (26 settembre), su libretto di Luigi Romanelli, il cui successo gli vale l'esonero dal servizio militare.
-
- 1813** La carriera di Rossini prosegue intensamente nell'Italia settentrionale: il fiasco clamoroso de *Il signor Bruschino, ossia Il figlio per azzardo* (Venezia, San Moisè, 27 gennaio) è riscattato poco dopo dai trionfi del *Tancredi* (Venezia, La Fenice, 6 febbraio) e de *L'Italiana in Algeri* (Venezia, San Benedetto, 22 maggio); *Aureliano in Palmira*, su libretto di Giuseppe Felice Romani alla prima collaborazione con Rossini, cade alla Scala il 26 dicembre.
-
- 1814** Ancora su libretto di Romani, *Il Turco in Italia* (Scala, 14 agosto) viene accolto con freddezza dal pubblico milanese che considera il "dramma buffo" una parodia dell'*Italiana*. Non migliore accoglienza ha *Sigismondo* (Venezia, La Fenice, 26 dicembre).
-
- 1815** Il 5 aprile dirige al Teatro Contavalli di Bologna l'inno *Agli Italiani* su testo di Giambattista Giusti per l'ingresso di Gioacchino Murat in città. Inizia a comporre le musiche di scena per l'*Edipo Coloneo* di Sofocle tradotto da Giusti. In estate si trasferisce a Napoli, ingaggiato dall'impresario dei Teatri Reali Domenico Barbaja e il 4 ottobre va in scena il "dramma in due atti" *Elisabetta regina d'Inghilterra* con protagonista Isabella Colbran. Il clamoroso successo ottenuto gli spiana la strada e inaugura la nuova stagione creativa napoletana. Al contrario la semiseria *Torvaldo e Doriška* viene accolta freddamente al Teatro Valle di Roma (26 dicembre).
-
- 1816** È l'anno di *Almaviva, ossia L'inutile precauzione* (poi *Il barbiere di Siviglia*) che va in scena al Teatro Argentina di Roma il 20 febbraio. L'iniziale fiasco si tramuta in un successo clamoroso alle repliche. Il 29 successivo firma il contratto per *La Cenerentola*.

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

-
- 1817** L'anno vede Rossini fare la spola tra Napoli, Roma e Milano con la produzione di tre diversi capolavori: *La Cenerentola, ossia La bontà in trionfo* va in scena a Roma (Teatro Valle, 25 gennaio), *La gazza ladra*, grande opera semiseria, a Milano (Scala, 31 maggio), *l'Armida* a Napoli (San Carlo, 9 novembre) con protagonista ancora la Colbran. A Roma è la volta di *Adelaide di Borgogna* (Argentina, 27 dicembre).
-
- 1818** Di nuovo a Napoli per l'azione tragico-sacra *Mosè in Egitto* (San Carlo, 5 marzo) che riscuote un enorme successo. Recatosi a Bologna il compositore accetta l'invito di uno sconosciuto committente di scrivere la farsa *Adina*. L'opera andrà in scena solo il 12 giugno 1826 (Lisbona, San Carlo).
Il 3 dicembre va in scena al Teatro San Carlo di Napoli *Ricciardo e Zoraide*.
-
- 1819** Il 7 marzo il *Mosè in Egitto* viene riproposto al San Carlo con l'aggiunta della preghiera «Dal tuo stellato soglio» nel terzo atto.
Altre tre opere serie si aggiungono al catalogo rossiniano: *Ermione* (Napoli, San Carlo, 27 marzo), *La donna del lago* (Napoli, San Carlo, 24 ottobre), *Bianca e Falliero, ossia Il consiglio dei tre* (Milano, Scala, 26 dicembre). A Venezia presenta un centone, *Edoardo e Cristina* (San Benedetto, 24 aprile).
-
- 1820** Il 24 marzo viene eseguita la *Messa di Gloria* nella Chiesa di S. Ferdinando. Nonostante il lungo periodo di gestazione, *Maometto II* viene accolta da un insuccesso (Napoli, San Carlo, 3 dicembre).
-
- 1821** La rappresentazione di *Matilde di Shabran, ossia Bellezza e cuor di ferro* (Teatro Apollo, 24 febbraio) segna l'ultimo soggiorno romano di Rossini. Le lunghe trattative con la Deputazione dei Teatri di Roma per scrivere una nuova opera comica per il Carnevale 1821-22 infatti non hanno buon esito.
-
- 1822** Con *Zelmira* (San Carlo, 16 febbraio) si conclude il soggiorno napoletano di Rossini che un mese dopo a Castenaso sposa Isabella Colbran. Con lei e la compagnia del San Carlo, capeggiata da Barbaja, si reca a Vienna dove il 13 aprile viene allestita *Zelmira* (Kärntnertortheater) e la ripresa di altre sue opere.
Dopo un breve soggiorno a Bologna, a novembre è invitato dal principe di Metternich a Verona in occasione del Congresso delle Nazioni per scrivere due cantate: *La santa alleanza* e *Il vero omaggio*.
-
- 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 il progetto. L'opera non è stata finora ritrovata.
-
- 1824** Il 9 giugno, a Londra, esegue la parte del tenore solo (Apollo) nella sua cantata *Il pianto delle Muse in morte di Lord Byron*. Il 26 novembre è nominato "Directeur de la musique et de la scène" del Théâtre Italien di Parigi.
-
- 1825** Il periodo francese di Rossini si apre con la cantata *Il viaggio a Reims, ossia L'albergo del giglio d'oro* (Parigi, Théâtre Italien, 19 giugno) scritta per l'incoronazione di Carlo X.
-
- 1826** Sembra che stia lavorando a *La figlia dell'aria* per Giuditta Pasta, ma nessuna musica è stata finora ritrovata. Il 9 ottobre presenta al Théâtre de l'Académie Royale de Musique (l'Opéra) *Le siège de Corinthe*, radicale rifacimento del *Maometto II*, che viene accolto con entusiasmo.
-

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

- 1848 Rossini non gode fama di simpatizzante per i moti liberali. La sera del 27 aprile a Bologna viene fatto oggetto di dimostrazioni ostili, mentre si presenta al balcone di casa per ringraziare la banda militare dei volontari che si è recata sotto le sue finestre per rendergli omaggio. Sconvolto, il giorno dopo parte per Firenze. Ugo Bassi si fa immediatamente latore delle scuse della cittadinanza bolognese e lo invita a scrivere un inno che sarà il *Coro della Guardia Civica di Bologna*, di cui Rossini scrive solo le parti vocali e un abbozzo dell'accompagnamento, incaricando Domenico Liverani di completarlo per banda. L'esecuzione ha luogo la sera del 21 giugno in Piazza Maggiore.
- 1850 Verso la metà di settembre torna a Bologna, ma solo per sistemare i suoi affari e prepararsi al definitivo trasloco a Firenze.
- 1855 Alla fine di aprile lascia Firenze per recarsi a Parigi. In questi anni la sua salute, resa malferma dalla malattia nervosa e da altri disturbi fisici, non ha avuto alcun giovamento. Un miglioramento comincia invece a riscontrarsi già dai primi giorni di permanenza nella capitale francese.
- 1857 Il 15 aprile regala alla moglie Olympe la *Musique Anodine*, album che fa parte dei *Péchés de vieillesse*, titolo ironico sotto cui Rossini raccolse le sue ultime composizioni.
- 1859 In primavera la villa di Passy, fatta costruire appositamente (oggi distrutta), è pronta. I Rossini alternano il soggiorno parigino al numero 2 della Chaussée d'Antin, dove danno accademie musicali, a quello a Passy, diventato luogo di incontro della società musicale internazionale.
- 1860 In marzo 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. Viene tumulato nel cimitero di Père Lachaise.
- 1887 Il 30 aprile la salma di Rossini è esumata e trasportata in Santa Croce a Firenze dove viene tumulata il 3 maggio.
- 1902 Il 23 giugno viene inaugurato nella basilica di Santa Croce il monumento sepolcrale di Rossini realizzato dallo scultore Cassioli. Illustre testimone della cerimonia è Pietro Mascagni che dirige l'orchestra del Liceo Musicale Rossini di Pesaro, nella preghiera del *Mosè in Egitto* «Dal tuo stellato soglio», nella trascrizione sulla quarta corda di Paganini.



Tanti affetti

Amici del Rossini Opera Festival 2015

Presidente

Paola Pierangeli Tittarelli

Soci Fondatori

Germano Buzzi

Eugenio Ceccolini

Anna Gasparucci Selci

Maurizio Gennari

Vittorio Livi

Francesco Merloni

Silvana Ratti

Consiglio d'amministrazione

Eugenio Ceccolini

Maurizio Gennari

Vittorio Livi

Achille Marchionni

Francesco Merloni

Silvana Ratti

Luisa Rossi

Collegio sindacale

Roberto Riffelli, *Presidente*

Simona Corsini, *Sindaco*

Francesco Sanchioni, *Sindaco*

Sostenitori Diamante

Sabine e Dan Stoloro, *Rishon Lezion*

Sostenitori Oro

Trifon Natsis, *Collonge-Bellerive*

Sostenitori

Rayr Simonyan, *Moscow*

Maride Gagliardi, *Torino*

Paolo Mannelli, *Roma*

Heinz Willer, *München*

Inge e Michael Boetzel, *Berlin*

Nelli Frei Glaeser e Guido Glaeser,
Ostra

Alberto Bonetti, *Reggio Emilia*

Paul Butler, *London*

Rosaria e Guido Calvi, *Roma*

Maria Luisa Grassi Libonati, *Roma*

Peter Vandamme, *Brugge*

Michael D. Watts, *Milano*

Wanda Del Gobbo, *Bologna*

Kiyoko e Tadao Kato, *Tokyo*

Opera Pesaro, *Pesaro*

Aldo Battaini, *Varese*

Patrick Furniss, *Norwich*

Anna Maria Ambrosini Massari, *Fano*

Luciano Arcangeli, *Roma*

Famiglia Bahamonde, *La Coruña*

Ada Bertozzini, *Pesaro*

Annalisa e Eugenio Ceccolini, *Pesaro*

Maria Grazia Ceccolini Pototschnig,
Pesaro

Liliana e Agostino Cesaroni, *Pesaro*

Graziella e Marco Fazi, *Pesaro*

Gianfrancesco Fazzini e Grazia Paoletti,
Firenze

Valeria e Pietro Fenici, *Fano*

Galleria di Franca Mancini, *Pesaro*

Rosy e Maurizio Gennari, *Pesaro*

Giovanna Maria e Salvatore Giordano,
Pesaro

Juana Herrera Marroquin, *Valencia*

Jean-Luc au Sablon the Hair Colorist,
Bruxelles

Wolfgang Lambrecht, *Hamburg*

Vittorio Livi, *Pesaro*

Adriana Lora Totino Pagani, *Torino*

Beatrice Mangiameli Molinari, *Milano*

Attilio Marchetti Rossi, *Pesaro*

Achille Marchionni, *Pesaro*

Francesco Merloni, *Fabriano*

Dorotee Obsieger, *Bonn*

Luciana Pierangeli, *Roma*

Paola Pierangeli Tittarelli, *Pesaro*

Milena Pierangeli Ugolini, *Roma*

Silvana Ratti, *Pesaro*

Luisa Rossi, *Pesaro*

Gianluca Ruiz De Cardenas, *Milano*

Michael D. Ryan, *Netherbury*

Felix Schlatter, *Hamburg*

Mariadele e Marco Tamino, *Pesaro*

Ida e Giuseppe Ugolini, *Roma*

Villa Cattani Stuart, *Pesaro*

Umberto Walter, *Faggeto Lario*

Amici

Thibaut Dixneuf, *Paris*

Klaus P. Arnold, *Gauting*

Hotel Giovanna Regina, *Gabicce Mare*

Christos Mortzos, *Köln*

Manlio Bassano, *Marmirolo*

Colin John Craig, *Cascais*

Claude Fernandez, *Aubervilliers*

Richard Jacques, *London*

Christiane Obermeyr-Gruber, *Tutzing*

Liz e Nigel Peace, *Alton*

Herbert Robinson, *London*

Thomas Row, *Wien*

Vincenzo Tessitore, *Palermo*

Hans Winkler, *Wien*

Werner Adam, *Karlsruhe*

Rolf Mues, *München*

Koichi Murakami, *Tokyo*

Sally Shaffer, *Albeuve*

David Siddle, *West End Old*

Aart S. Velthuijsen, *Maarsen*

Elke Wallat, *Rodgau*

Anna Eszter Aczel, *Redcliffe*

David Adams, *Paris*

Kazumasa Akiyama, *Tokyo*

Ken Aldred, *Nottingham*

Daphne Joyce Allen, *Roma*

Tim Ambler, *Holt*

Satoshi Asaoka, *Yokohama*

Gianluca Attanasio, *Faenza*

Giovanna Baldini, *Imola*

Willi Bauer, *Gaggenau*

Mario Bazzoli, *Venezia Mestre*

Filippo Beck, *Zürich*

Hans L. Beeck, *Stockholm*

Ladislav Belanyi, *Kosice*

André Birling, *Moscow*

Marie-Therese Bise, *Villars-sur-Glâne*

Martine Blech, *Paris*

Laurent Boccon-Gibod, *Paris*

Alfredo Bonetti, *Povo di Trento*

Pietro Boscolo, *Treviso*

Giuseppe Bosoni, *Piacenza*

Marc Brisard, *Libourne*

Valery Brown, *Karlsruhe*

Mario Busiri Vici, *Perugia*

Nicoletta Cacciari, *Bologna*

Lucius Cafilisch, *Gingins*

Renza Carloni Esposito, *Pesaro*

Monella Cerri, *Bologna*

Sylvain Chambre, *Avon*

Kathleen Chiti, *Milano*

Vadim Chugunov, *Moscow*

Circolo Amici della Lirica, *Pesaro*

Trevor Collins, *London*

Alberto Coppola Amero d'Aste,

Palermo

Morella Cottam, *London*

Marise Cremona, *Gaggio Montano*

Salvador Crespo Picò, *Alicante*

Matthew Curtis, *London*

Marcello D'Antonino, *Zürich*

Neil Dalrymple, *London*

Luca Damaschi, *Sasso Marconi*

Timoteo Davies, *Bruxelles*
Pieter K. de Haan, *Harderwijk*
Mario De Martiis, *Genova*
Guillaume De Saint-Seine, *Paris*
Philippe Debet, *Paris*
Laura Del Monte Raffaelli, *Pesaro*
René Delporte, *Sart-Jalhay*
Michèle e Jean-Pierre Denies,
Dunkerque
Dominique Desjeux, *Paris*
Michael Dlabka, *Berlin*
Marcello Dolia, *Cagliari*
Luis Domingo, *Barcelona*
Hugh Dumas, *Stockbridge*
Philip Eisenbeiss, *Hong Kong*
Bodo Fahlbusch, *Paris*
François Falco, *Corenc*
Maria Luisa Faraguna Onida, *Trieste*
Farmacia Centrale Ruggeri, *Pesaro*
Valentina Fernandez Marina, *Alicante*
Giuseppe Ferreri, *Milano*
Paolo Fioretti, *Firenze*
Marina e Carlo Flamigni, *San Varano*
Giorgio Forni, *Bologna*
Lilly Fröhlich, *Nänikon*
Mauro Fuppi, *Macerata Feltria*
Hugo Furrer, *Bern*
Stefan Gagg, *Bangkok*
Marco Gallizioli, *Venezia*
Philippe Gilbert, *Neuilly-sur-Seine*
Giorgio Girelli, *Roma*
Ferdinando Giugliano, *Fano*
Renato Giulietti, *Imola*
Cecile Gordon, *London*
Vittorio Gorgoni, *Pesaro*
Vladimir Gràc, *Svit*
Stephan Grass, *Zürich*
Irene Evelyn Guest, *Roma*
Werner Gumbert, *Karlsruhe*
Takashi Hasegawa, *Hadano*
Jean-Bernard Havé,
Saint-Germain Le Châtelet
Olga Hay, *London*
Chizuko Hironaka, *Yokohama*
Walter Hirzinger, *Innsbruck*
Adam Hodgkin, *Gaggio Montano*
Werner Hoffmann, *München*
Roger Holden, *Richmond*

Denise Huon, *Paris*
Gerard Hurl, *Dublin*
Ferruccio Hurle, *Milano*
Tino Inselmini, *Veza*
Satomi Iritani, *Tokyo*
Howard Douglas Jones, *London*
Pierre Julien, *Limoges*
Val e Roger Jupe, *London*
Tomio Kameoka, *Tokyo*
Noriko Kanai, *Tokyo*
Jerome Karet, *London*
Brigitte e Jürgen Kaziur, *Oberursel*
Bernd-Rüdiger Kern, *Taucha*
Michiko Kobayashi, *Tokyo*
Takahiro Koida, *Osaka*
Hiroshi Kojima, *Tokyo*
Michael Kornby, *Aseda*
Anja Korpiola, *Helsinki*
Trevor Lau, *Auckland*
Jacques Libert, *Bruxelles*
Mariella e Francesco Lungarini, *Fano*
Roberto Magro, *Milano*
Sylvie Marini, *Maisons-Alfort*
Gisele Marty, *Palma de Mallorca*
Daijiro Mashimo, *Tokyo*
Franco Masseroni,
Desenzano del Garda
Mizuho Matsubara, *Osaka City*
Elio Menzione, *Roma*
Reto Müller, *Basel*
Akiko Otokita, *Tokyo*
Thierry Paccoud, *Ankara*
Giulia Panichi Pignatelli,
Castel di Lama
Anna Maria Paolini, *Roma*
Paolo Paolini, *Milano*
Jean-François Pechberty, *Paris*
Robert Peterson, *Milano*
François Poli, *Paris*
Sophie Pommerell-Wintringer,
Echternach
Alessandro Properzi, *Roma*
Cesare Questa, *Urbino*
Elisa Ranucci, *Bruxelles*
Bernard Rein, *Paris*
Hans Renner, *Groningen*
Ruggero Ridolfi, *Forlì*
Dorothea e Gian Luigi Rinaldi, *Pesaro*

Andrée e Leonardo Rolla-Techeur,
Bruxelles
Ercole Romagna, *Pesaro*
Georg Salem, *Wien*
Maria Carolina Santini Buzzi, *Pesaro*
Vincenzo Sirsi, *Flero*
Rene Sommer, *Bourg La Reine*
Elena Sormani, *Pesaro*
Spazio Lugli, *Pesaro*
Emanuele Stauffer, *Arogno*
Jürgen Steinberg, *Berlin*
Dirk Sterkendries, *Helecine*
Sergio Strata, *La Spezia*
Masaya Suzuki, *Yokohama*
Maria Rosanna Talevi, *Ancona*
Ichiro Tanaka, *Kanagawa*
Floriana Tessitore, *Palermo*
Heinrich Tettinek, *Wien*
Irene Tomacelli, *London*
Michèle e Pierre Touboul,
Montchaboud
Jürgen Trabant, *Niedernhausen*
Armin Trautmann, *Augsburg*
Masahiro Tsuji, *Tokyo*
Masaki Tsunooka, *Satigny*
Kei Tsuruma, *Tokyo*
Charles Tucker, *Norfolk*
Pierre Valentin, *Paris*
Nicole Vecchioli, *Crans-Montana*
Valeria Veroni, *Bologna*
Maria Pia Vivanti, *Roma*
Rainer Voigt, *Sevenoaks*
Lester Warren, *Nîmes*
Heidemarie Werbetz, *Hamburg*
Astrid Wilk, *Oberhaslach*
Rose Willis, *London*
Gabriela Woska, *Hamburg*
Kinji Yamamoto, *Hong Kong*
Masashi Yoshida, *Tokyo*
Vittorio Zambon, *Legnano*
Tatyana Zatsepina, *Moscow*
Bernd Zeytz, *Gauting*

Amici under 30

Nicola Anteghini, *Ferrara*
Maria Angela Bellini, *Lecco*
Stefano Benucci, *Donnini-Reggello*
Emma Bonetti, *Povo di Trento*
Marika Colasanto, *Boissano*
Pablo Garcia Senecat, *Riviere*
Immanuel Gartner, *Wien*
Matteo Gerlegni, *Ghedi*
Davide Martini, *Cascina*
Marion Massonnat, *Paris*
Alessandro Morrone Mozzi, *Fermo*
Roberta Nuzzo, *Genova*
Riccardo Rocca, *Castellamonte*
Evgenia Subbotina, *Moscow*
Varvara Subbotina, *Moscow*
Nicholas Tagliatini, *Diano Castello*
Maria Vittoria e Margherita Tomassini,
Pesaro
Giulia Urbinati, *Macerata Feltria*
Marten H. Velthuijsen, *Utrecht*

John Cant, *Guildford*

Francesco Esposito, *Lecco*



Tanti affetti

Friends
of the Rossini Opera Festival 2015

Board of Directors

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

Honorary Board

Claudio Abbado (1933-2014)
June Anderson
Daniela Barcellona
Rockwell Blake
Juan Diego Flórez
Marilyn Horne
Chris Merritt
Samuel Ramey
Luca Ronconi (1933-2015)

Diamond Supporters

Isaacson-Draper Foundation,
New York NY

Alexander D. Crary, *Washington DC*

Platinum Supporter

Kay Bearman, *New York NY*

Supporters

Susan M. Kelly, *Houston TX*

Vivia J. Chen & Eric Gilioli, *New York NY*
Gary Gordon, *New York NY*
Beverly Kleiman, *Arlington MA*

Friends

Linda Bjelland, *Centennial CO*

John Peppin, *University City MO*
Peter Yeomanson, *Miami FL*

Michael C. Cressey, *Palm Springs CA*
Norman Dobbs, *Boston MA*
Peggy & Charles Jernigan, *Loveland CO*
Bruce Johansen, *Palm Springs CA*
Thomas Kelly, *Cambridge MA*
Jules P. Kirsch, *New York NY*
Ted T. Porter, *New York NY*
Leslie M. Ritch, *West Palm Beach FL*
Marilee Wheeler, *Brookline MA*
David Zaza, *New York NY*
Maria & Myron Zolkewsky,
West Bloomfield MI

Il Festival ringrazia



Media partners



Soluzioni web



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

