

1868 ROS
03401

LA SCALA DI SETA

**ROSSINI
OPERA
FESTIVAL**

SCAVOLINI
SPONSOR



Sotto l'Alto Patronato
del Presidente della Repubblica



Ministero per i Beni Culturali e Ambientali
DIPARTIMENTO DELLO SPETTACOLO



Regione Marche

Enti fondatori



Comune di Pesaro

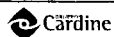


Provincia di Pesaro e Urbino



Fondazione
Cassa di Risparmio
di Pesaro

**BANCA POPOLARE
DELL'ADRIATICO**



Fondazione Scavolini



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

Il Festival si avvale della collaborazione scientifica della Fondazione Rossini.

Il Festival 2000 si attua:

con il contributo del Ministero per i Beni e le Attività Culturali - Dipartimento dello Spettacolo, del Comune di Pesaro, della Regione Marche, della Fondazione Cassa di Risparmio di Pesaro, della Provincia di Pesaro e Urbino;

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

con l'apporto di: Abanet Internet Provider, Artemide, Azienda per la mobilità integrata e il trasporto, Buffet e Catering Gorini, Classicauto-Concessionaria Lancia, Esperya, Generalmusic, Italcomma, Ratti Abbigliamento, Ristorante «da Alceo», Vittoria & Savoy Hotels;

collaborano il Conservatorio di musica «G. Rossini», Confcommercio-Riviera Incoming, l'Ufficio Informazioni e Accoglienza turistica.

Il Festival è membro dell'Associazione Europea dei Festival.



Presidente
Oriano Giovanelli
Sindaco di Pesaro

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

Collegio sindacale
Flavio Cavalli (presidente)
Lorella Megani
Renata Balestrieri



Sovrintendente
Gianfranco Mariotti

Direttore artistico
Luigi Ferrari

Segretario generale
Dario Zini

Direzione tecnica
Mauro Brecciaroli

Direzione amministrativa
Marco Angelozzi

Coordinamento generale
di Segreteria
Maria Rita Silvestrini

Coordinamento tecnico
Claudia Falcioni

Coordinamento artistico
Ludovico Bramanti

Coordinamento
di Produzione
Ifat Neshet

Segreteria artistica
Sabrina Signoretti

Direzione Teatri comunali
Giorgio Castellani

Ufficio Sovrintendenza
Annalisa De Franchi

Contabilità ed Economato
Loris Ugolini

Pubbliche Relazioni
Welleda Fochesato Donovan

Edizioni e Archivio storico
Carla Di Carlo

Servizi di Biglietteria
Patricia Franceschini

Archivio musicale
Federica Bassani

Servizi generali
Alessandra Carnaroli

Ufficio Stampa
Simona Barabesi

Promozione
Francesca Maria Carboni
Marco Cadeddu

Segreteria Ufficio Stampa
Giacomo Mariotti

La Fondazione Rossini

La Fondazione Rossini è il referente musicologico del Rossini Opera Festival. Ad essa compete la responsabilità scientifica dei testi eseguiti. Reciprocamente, il Festival è il partner istituzionale e il primo riferimento teatrale della Fondazione. Sorta nel 1869 per volontà del Comune di Pesaro - erede universale di Gioachino Rossini - la Fondazione ha sempre dedicato la sua attività allo studio e alla diffusione della musica del Maestro. Dal 1974, in collaborazione con Casa Ricordi, ha avviato la pubblicazione dell'Opera Omnia rossiniana in edizione critica, prevista in ottanta volumi.

Con la direzione artistica di Bruno Cagli e sotto la responsabilità del "Comitato di Redazione delle Edizioni critiche", diretto da Philip Gossett, collaborano al progetto i più importanti studiosi in campo internazionale. Presidente della Fondazione Rossini è l'avv. Alfredo Siepi. Fondazione e Festival, assieme a Casa Ricordi, sono membri del "Comitato per la Restituzione rossiniana", che ha lo scopo di coordinare e rafforzare l'azione delle tre istituzioni.

LA SCALA DI SETA

Rossini Opera Festival 2000

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

Consulenza scientifica della Fondazione Rossini

Grafica
Dolcini Associati (Antonio Trebbi)
Art Direction
Massimo Dolcini

Service
AD Studio, Pesaro

Stampa
Studiostampa, Repubblica di San Marino
luglio 2000

*Stampato su carta Pordenone Vergata / Laid Avorio
della Cartiera di Cordenons spa*



CORDENONS

Sommario

<i>La scala di seta</i> a Stoccolma: un contributo svedese per Rossini <i>di Anders Wiklund</i>	<i>p. 13</i>
<i>La scala di seta</i> in Stockholm: a Swedish Contribution to Rossini <i>by Anders Wiklund</i>	<i>p. 17</i>
Tra Mozart e Schubert <i>di Bruno Cagli</i>	<i>p. 21</i>
Between Mozart and Schubert <i>by Bruno Cagli</i>	<i>p. 31</i>
<i>Soggetto</i>	<i>p. 43</i>
<i>Story</i>	<i>p. 47</i>
<i>Argument</i>	<i>p. 51</i>
<i>Handlung</i>	<i>p. 55</i>
<i>Schema musicale</i>	<i>p. 58</i>
<i>Libretto</i>	<i>p. 61</i>
<i>Gioachino Rossini, elementi biografici</i>	<i>p. 95</i>

Ritratto di Gioachino Rossini (Collezione Ragni, Napoli)



GIOACHINO ROSSINI
geboren zu Pesaro

LA SCALA DI SETA

Farsa comica d'un atto solo di
Giuseppe Foppa

Musica di
Gioachino Rossini

Personaggi

Dormont, Tutore
Giulia, Pupilla
Lucilla, Cugina di Giulia
Dorvil
Blansac
Germano, Servitore di Dormont
Un servitore

*La Scena segue in una Campagna nelle vicinanze di Parigi,
in Casa di Dormont*

*Prima rappresentazione
Venezia, Teatro San Moisè
9 maggio 1812*

La scala di seta: frontespizio della prima edizione dello spartito. Milano, Ricordi (Collezione Ragni, Napoli)



La scala di seta a Stoccolma: un contributo svedese per Rossini

Il 1812 fu per Rossini un anno impegnativo; nel corso di quell'anno egli presentò infatti al pubblico ben cinque opere nuove, dall'*Inganno felice* (8 gennaio) a *L'occasione fa il ladro* (24 novembre). Tre di quelle opere appartengono al gruppo di cinque lavori in un atto che egli scrisse per il Teatro Giustiniani in S. Moisè, a Venezia: *L'inganno felice*, *La scala di seta* e *L'occasione fa il ladro*. Nel corso delle prove di *Ciro in Babilonia*, il veneziano *Giornale Dipartimentale dell'Adriatico* annunciò (12 marzo) che Rossini avrebbe composto, per la successiva stagione al S. Moisè, una nuova farsa su libretto di Foppa. Si tratta della *Scala di seta*, che il librettista aveva tratto dalla commedia francese *L'Echelle de soie* di Planard, messa in musica da Gaveaux come opéra-comique, e rappresentata per la prima volta al Théâtre de l'Opéra Comique di Parigi nel 1808. Nel commissionare a Rossini questo lavoro, Antonio Cera, impresario del S. Moisè, sperava di replicare il successo di botteghino ottenuto qualche mese prima con *L'inganno felice*. Cera fornì a Rossini il libretto di Foppa, poco più di una traduzione dell'originale francese; questo libretto fu peraltro severamente criticato dai recensori, che ne trovarono il soggetto troppo affine a quello del *Matrimonio segreto*. Un critico scrisse che «tali amoreggiamenti di pupille» non destavano più alcun interesse, riconoscendo però che tra i difetti del libretto non vi era quello

«di non aver ben guidata l'unità dell'azione, gli equivoci, e massime [...] lo sviluppo in un finale ch'è graziosissimo».

Abbiamo qui a che fare con alcune differenze fondamentali tra il teatro francese e quello italiano, specialmente in ambito comico. In una farsa francese la drammaturgia non è costruita esclusivamente sui caratteri individuali dei personaggi, ma piuttosto sull'azione, e sovente su di un semplice intreccio farsesco in cui quei personaggi sono coinvolti. Esso può essere interamente centrato attorno ad un personaggio, e nella *Scala di seta* Germano è il fulcro di tutta l'azione. Nel teatro italiano i personaggi hanno maggior importanza, e le situazioni comiche della farsa possono anche scaturire dal contrasto tra i rispettivi registri linguistici o dialettali. I personaggi della *Scala di seta* - analogamente a quelli dell'originale francese - adottano principalmente la lingua comune, e, se pure Germano è di estrazione socialmente inferiore, non v'è gran differenza tra il suo modo di esprimersi e quello degli altri. Così, nell'opporsi a Dormont, Giulia non ha nulla dell'impudente mordacità di Rosina. Ma anche questo deboleatteggio dei personaggi presenta degli elementi di contrasto: Giulia ha un carattere più forte, e muove l'intrigo amoroso, mentre Dorvil manca di iniziativa. La giovane trova il suo complemento in Germano, che è il motore dell'azione. Il contrasto tra loro deriva inoltre dal fatto che

lei è la signora, e lui il servitore. Gli altri personaggi non sono dotati di una particolare originalità, essendo semplicemente quelli tipici delle commedie di situazione borghese prodotte nel periodo della Rivoluzione e dell'Impero.

Come fu accolta la musica che Rossini diede a questo libretto, dai tratti tanto poco italiani? Possiamo definirlo un *succès d'estime*, che durò fino alla metà di giugno, cioè fino a che l'opera rimase in scena (qualche anno dopo sarebbe ricomparsa allo stesso S. Moisé). Il recensore trovò la musica tediosa, priva dei momenti ispirati che s'erano riscontrati nell'*Inganno felice*. Un elogio è tributato alle arie di Maria Cantarelli (Giulia) e di Raffaele Monelli (Dorvil), oltre che al Finale: ma il recensore riferisce anche di un mal riuscito tentativo di far cadere l'opera.

Nel 1986 la Fondazione Rossini di Pesaro è stata portata a conoscenza dell'esistenza di una partitura autografa della *Scala di seta*, che si trova a Stoccolma (Stiftelsen Musikulturens Främjande). La sua autenticità è confermata dalla dichiarazione autografa di Rossini che si legge nella prima pagina della Sinfonia: «Dichiaro essere questo spartito mio Autografo/Parigi 4 luglio 1855 Gioachino Rossini». Si tratta della più antica partitura operistica autografa di Rossini che sia stata individuata; essa è interamente di sua mano, recitativi inclusi (ad eccezione di una sola pagina di recitativo nella scena 4). Come spesso accade con Rossini, la partitura è piacevolmente esente - dal punto di vista del filologo - da modifiche di grande portata, riscritture, tagli etc. Nondimeno, essa presenta alcune stranezze ed incongruenze (ed anche qualche mistero). Per lo più esse riguardano dettagli come, ad esempio, il distinguere con chiarezza dove Rossini abbia scritto «sf» piuttosto che «f» o «ff» (il che può essere an-

che piuttosto complesso); o magari diversità di fraseggio tra uno strumento e l'altro, incongruenze nella grafia ritmica, etc. Poiché la partitura fu stesa in fretta, la esatta collocazione dei segni di crescendo e diminuendo appare spesso in contraddizione con il senso musicale. Una moderna edizione critica deve prendere in considerazione tutti questi aspetti, se pure in qualche caso essi pongono problemi che non possono essere risolti in modo definitivo. Ad esempio, fino alla scena 6 la articolazione delle scene nella partitura autografa corrisponde a quella che si legge nel libretto a stampa della prima assoluta; ma, andando oltre, nella partitura l'originario numero della scena 8 è cancellato e rimpiazzato con un «7», e questa nuova numerazione seguita sino alla fine.

L'organico strumentale richiede un flauto, due oboi, due clarinetti, un fagotto, due corni ed archi; ma improvvisamente (nell'Aria di Lucilla N. 5 «Sento talor nell'anima») Rossini scrive per due ottavini, conservando però intatta la sezione dei fiati, così che questo solo pezzo in tutta l'opera richiede uno strumentista aggiunto (era nell'uso, per i fiati, che gli esecutori cambiassero di strumento; ma in questo caso non ci si aspetta che l'esecutore continui a suonare simultaneamente anche lo strumento precedente!).

L'autografo presenta anche qualche esempio di *humor rossiniano*. Nel N. 6, l'Aria di Giulia «Il mio ben sospiro e chiamo», scopriamo nell'angolo in alto a destra di pag. 309 la caricatura di una testa, sorprendentemente somigliante all'autore. Un'arguzia che sfiora l'osceno viene fuori nel recitativo che precede l'Aria di Dorvil. Alla fine del recitativo, nella cadenza, Rossini ha scritto: «Al piacere del Sig. Monaelli». Il mistero di questa «a» aggiunta mi è stato svelato da Alberto Zedda: l'inizio del nome del cantante viene così a for-

mare il termine dialettale "mona", tuttora usato a Venezia e dintorni a denotare un importante attributo femminile, e nel senso più lato di "sciocco, stupido": un grazioso esempio dello spirito burlone di Rossini. La collezione in cui si trova l'autografo della *Scala di seta* è frutto dell'impresa di un solo uomo. Il capitano Rudolf Nydahl (1882-1973) era un grande appassionato di musica, ed aveva anche studiato per un paio d'anni al conservatorio di Parigi, agli inizi di questo secolo. Dopo il suo ritorno in Svezia, tuttavia, lasciò la musica come attività professionale, per diventare ufficiale di marina. Nel 1916 si congedò, e rilevò il negozio di vini della madre. Nel 1920 la distribuzione degli alcolici divenne monopolio statale, e Nydahl dovette sospendere l'attività commerciale. Egli era ormai un uomo alquanto ricco, ed il suo interesse per i manoscritti musicali si venne accrescendo. Negli anni tra le due guerre viaggiò per l'Europa, in particolare a Berlino (dove gli furono offerti gli autografi di tutte le sinfonie di Mahler, che rifiutò poiché non ne amava la musica!) ed a Parigi, dove acquistò la gran parte dei manoscritti, delle lettere, degli strumenti che si trovano oggi nel museo. E' probabilmente in quegli anni che egli comprò l'autografo della *Scala di seta*: ma, poiché non aveva l'uso di conservare ordinatamente le sue ricevute, è al momento impossibile stabilire con esattezza la data ed il luogo di quell'acquisto.

Al fine di serbare unita la collezione, essa è stata trasformata in una fondazione (Stiftelsen Musikkulturrens Främjande). La parte più rilevante del corpus dei manoscritti (più di un migliaio) è costituita da autografi, e, essendo Nydahl un grande ammiratore della Francia, la musica francese vi ha la prevalenza. Troviamo qui le partiture autografe di tutti i lavori operistici di Auber ad

eccezione della *Muette de Portici*, di molti *opéra-bouffes* di Offenbach e di lavori minori di Beethoven, Mozart, Liszt, Chopin, etc. Pressoché tutti i più grandi compositori sono rappresentati nella collezione. Essa comprende anche altri autografi rossiniani: un concertato da *Maometto II*, ed alcuni brani pianistici e vocali. Vi è un ricco fondo di partiture di Bizet (tra cui la sua opera *Djamileh*), ed un'altra importante opera italiana: la partitura autografa di *Maria Stuarda* (1834) di Donizetti, considerata perduta per più di un secolo, pubblicata nel 1991 nel primo volume dell'edizione critica delle opere donizettiane (a cura di chi scrive).

In Svezia l'esistenza della *Scala di seta* era nota a pochi. Nei primi anni '50 l'opera fu trasmessa dalla radio svedese, i cui responsabili riceverono poi una telefonata da Nydahl, che aveva seguito l'esecuzione sull'autografo. Egli fece rilevare un certo numero di divergenze, ed osservò che questo si sarebbe potuto evitare richiedendogli l'accesso alla partitura. Il suo desiderio di veder l'opera eseguita secondo le intenzioni di Rossini si sta ora realizzando, ed è un onore per una collezione di un paese 'periferico' rispetto alla tradizione musicale europea di poter dare questo contributo al mondo dell'opera italiana.

Anders Wiklund

Traduzione di Stefano Castelvechi

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



T. Caporali inc.

NICOLA DE GRECIS

La scala di seta in Stockholm: a Swedish Contribution to Rossini

1812 was a busy year for Rossini; he produced five operas in all that year, beginning with *L'inganno felice* on the 8th of January and ending with *L'occasione fa il ladro* on the 24th of November. Three of the operas belong to the set of five one-act operas that he wrote for the Teatro Giustiniani in San Moisè, Venice: *L'inganno felice*, *La scala di seta* and *L'occasione fa il ladro*.

During the rehearsal period of *Ciro in Babilonia* the Venetian newspaper *Giornale Dipartimentale dell'Adriatico* announced on the 12th of March that Rossini would write a new farsa for the next season at the San Moisè to a libretto by Foppa. This farce was *La scala di seta*, which the librettist had adapted from the French play *L'Echelle de soie* by Planard, set to music by Gaveaux as an *opéra-comique*, and given for the first time at the Théâtre de l'Opéra Comique in Paris in 1808. Rossini had been approached by Cera, impresario of the San Moisè, who wanted another box-office attraction like *L'inganno felice*, which had been produced earlier in 1812. Cera gave him the libretto, more or less a straight translation from the French: Foppa was sharply criticized by the reviewers for having used a text so close to *Il matrimonio segreto*. One critic wrote that such «amorigiamenti di pupille» no longer interested anyone, and added: «[...] Non ha però quello di non aver guidata l'unità dell'azione, gli equivoci e massime [...] lo sviluppo in un finale

ch'è graziosissimo».

This touches upon essential differences between French and Italian plays, especially for the comic stage. In a French farce the dramaturgy is not built solely upon individual characters, but rather upon the action, and frequently upon simple slapstick involving the individual characters on the stage. This can all be focused on one central character, and in *La scala di seta* Germano is the fulcrum around whom all the action revolves. In Italian theatre the characters are more important, and the comic situations of the farce can also depend upon their differing languages or dialects. The Italian text of *La scala di seta* reveals that they mostly use a common language, as do the characters in the French original, and, even if Germano springs from the lower classes, there is no great difference between his language and that of the others. We can also see that when Giulia opposes Dormont she has none of the impudent sharpness of a Rosina. But even if the characters are weakly depicted, we have two contrasts in Giulia and Dorvil: she has the stronger character and propels the love intrigue, whilst Dorvil lacks initiative. Her counterpart is Germano, who propels the action. They also contrast in that she is the mistress and he the servant. The other characters are not very original, merely the usual personages found in the bourgeois situation comedies that were produced during the French revolution and the Em-

pire.

How was Rossini's music for this rather un-Italian libretto received? It could be described as a succès d'estime, running to the middle of June when it was dropped. A few years later it re-emerged at the San Moisé. The reviewer found the music tedious, lacking the inspired moments that had been found in *Linganno felice*. Some arias sung by Sig. Cantarelli (Giulia) and Sig. Monelli (Dorvil) and the Finale were praised, but the reviewer also reports an unsuccessful attempt to hiss the opera off the boards.

The autograph score of *La scala di seta* is to be found in Stockholm in the Stiftelsen Musikkulturens Främjande, and in 1986 the Rossini Foundation was informed of its existence. Its authenticity is confirmed by Rossini's autograph declaration on the first page of the Overture: «Dichiaro essere questo spartito mio Autografo/Parigi 4 luglio 1855 Gioachino Rossini». The score is the earliest autograph opera score of Rossini so far located, and it is entirely in his hand, including the recitatives (with the exception of one single page of the recitative in scene 4). As usual with Rossini, the score is refreshingly free – from an editor's point of view – from extensive changes, rewritings, cuts etc. Nevertheless, the score has its oddities, inconsistencies and even mysteries. Mostly, these concern details such as, for example, clearly distinguishing Rossini's «sf» from his «f» or «ff», which can be rather difficult; differences in phrasing between one instrument and another; rhythmical oddities, etc. As the score was written in haste the exact placing of crescendo and diminuendo markings often seems to contradict the musical sense. In a modern, critical edition all these things have to be taken into consideration, but sometimes they pose problems that cannot be solved in any definitive

way. For example, up to Scene 6 the division of scenes in the autograph score is the same as in the printed libretto of the first performance, but then in the score the original scene number 8 is crossed out and replaced by a «7», and this new numbering continues to the end. The instrumentation calls for flute, 2 oboes, 2 clarinets, bassoon, 2 horns and strings, but suddenly, in Lucilla's Aria (No. 5) «Sento talor nell'anima», Rossini writes for 2 piccolos, preserving the full complement of players in the wind section, and thus a new player is required for just this one number of the opera. Usually wind players doubled instruments, but when this happens the player who has changed instruments is not expected to play on his original instrument at the same time!

Examples of the Rossinian sense of humour are also to be found in the score. In No. 6, Giulia's Aria «Il mio ben sospiro e chiamo» we suddenly find in the upper right-hand corner of page 309 of the autograph the caricature of a head, which has striking resemblance to the composer. A wit bordering on obscenity comes out in the recitative, No. 3, preceding Dorvil's Aria. At the end of the recitative, in the cadence, Rossini has written: «al Piacere del Sign. Monaelli». The mystery of this extra «a» was solved by Maestro Zedda: the first syllable with the added «a» form the dialectic word «mona», which is still used in Venice and thereabouts to refer to an important attributo femminile. Applied to a male person it can mean stupid or silly: a nice characterization in Rossini's spirito burlesco (jesting manner).

The collection in which the autograph of *La scala di seta* is to be found was the achievement of one man. Captain Rudolf Nydahl (1882-1973) was an ardent music lover, who had also studied for a couple of years at the Paris conservatory in the

early years of this century. After his return to Sweden, however, he gave up music as a profession and became a naval officer. In 1916 he retired and took over his mother's wine shop. In 1920 all dealing in alcohol was monopolized by the state and Nydahl had to give up the shop. He had become a rather wealthy man and now his interest in musical manuscripts and instruments accelerated. During the inter-war years he travelled around in Europe, concentrating on Berlin (where he was offered all the symphonies of Mahler in autograph but rejected them as he did not like the music!) and Paris, where he acquired the majority of manuscripts, letters and instruments to be found in the museum today. It was probably during these years that he bought *La scala di seta*, but as he did not keep his receipts in order it is impossible for the moment to fix upon the exact date and place of the purchase.

In order to keep the collection together it was made into a foundation, *Stiftelsen Musikkulturens Främjande*. The main part of the manuscripts (over a thousand) are autographs, and, as Nydahl was a great admirer of France, French music dominates. Here we can find the autograph scores of all Auber's operas except *La Muette de Portici*, many *opéra-bouffes* by Offenbach and minor works of Beethoven, Mozart, Liszt, Chopin, etc. Almost all of the great composers are represented in the collection. There are also other Rossini autographs: an ensemble from *Maometto II*, piano pieces and songs. There is a large collection of Bizet scores, including his opera *Djamileh*, and another important Italian opera: the autograph score of Donizetti's *Maria Stuarda* (1834), a score that had been considered lost for over a century, and that was published as the first volume of the *Donizetti Critical Edition* in 1991

(edited by the present author).

In Sweden, the presence of the autograph of *La scala di seta* was known to few. In the early fifties the Swedish radio broadcast the opera, and after the broadcast they received a telephone call from Nydahl, who had followed the performances with his autograph score. He pointed out several divergences and told them that could have avoided this by asking him for the use of his score. His wish to have the opera performed according to Rossini's intentions will now become a reality, and it is an honour for a collection in an outlying country of the European musical tradition to be able to contribute to the world of Italian opera.

Anders Wiklund

La scala di seta: «Quartetto nel Finale»
della prima edizione dello spartito. Mi-
lano, Ricordi (Collezione Ragni, Napo-
li)

LA SCALA DI SETA
Fatta cantare d'un atto solo
DI G. VOPPA
posta in musica da
GIOACHINO ROSSINI

Riduzione per CANTO e PIANO di G. Lucantoni Proprietà dell'Editore.

QUARTETTO NEL FINALE. È mazurka (40P, TEN. e 3 BASSI.) Fr. 2.50.
N° 45. SEGUITO DELLA SCENA XVI.

VRANTINO. *del.*

BLAN. *(del 41. canto)*

E me - sa noi - let., O - get - to a - ma - bi - lo

MILANO
MIL. L. STABILIMENTO MUSICALE PRIMO DI
TIPO DI GIO. RICORDI
Cant. 4415 Venezia N° 1750 e Firenze del' L. Zanichelli Editore

Firenze, Ricordi & Jonhau. 21855 8 Mendrisio, C. Fiesi. 439

Tra Mozart e Schubert

1.

[...] con tutta sincerità le dico che può andar gloriosa l'aver dato dal suo seno un giovane che di qui a poch'anni sarà un ornamento dell'Italia e si sentirà che Cimarosa non è morto, ma il suo estro passato in Rossini. Le annuncio pure che L'ho scritturato per tre farse una in Primavera, una in Autunno, ed una in Carnevale.¹

Così Antonio Cera, impresario del San Moisè di Venezia, alla madre di Rossini il 9 gennaio 1812. Era il giorno successivo al trionfo dell'*Ingan- no felice*, che dal piccolo teatro veneziano avrebbe spiccato il volo e dato immediata notorietà al ventenne pesarese. In quel teatro fortunato egli aveva debuttato poco più di un anno prima, il 3 dicembre 1810, con la farsa *La cambiale di matrimonio* e con un successo che non si sarebbe rinnovato, per molteplici ragioni, quando nell'ottobre 1811 il precocissimo Gioachino si era cimentato al Teatro del Corso di Bologna con un'opera buffa in due atti, *L'equivoco stravagante*. Inizi contrastanti, che proprio *L'inganno felice* avrebbe consolidato. Fatto sta che sulla scia di quella serata fortunatissima dell'8 gennaio, Rossini divenne di colpo il primo compositore d'Italia e che da quel momento si può datare la sua miracolosa ascesa. Nel giro di pochi mesi egli allestirà *Ciro in Babilonia* (Ferrara, Teatro Comunale, 14 marzo), *La scala di seta* (Venezia, San Moisè, 9 maggio), *La pietra del paragone* (Milano, Teatro alla Scala, 26 settembre), *L'occasione fa*

il ladro, (Venezia, San Moisè, 24 novembre), *Il signor Bruschino* (ivi, 27 gennaio 1813) e *Tancredi* (Venezia, Teatro La Fenice, 6 febbraio). In tutto, con *L'inganno*, sei opere in tredici mesi, cui si aggiunse la rappresentazione di quel *Demetrio e Polibio* (Roma, Teatro Valle, 18 maggio 1812), opera di apprendistato, che la famiglia Mombelli tirò fuori dal cassetto per sfruttare il successo del loro autore. Così, con un caso senza precedenti e senza conseguenti, il variegato teatro musicale italiano passò di fatto sotto il segno di Rossini, il cui talento fu sottoposto ad una pressione che solo la giovanile baldanza e una smisurata genialità potevano reggere. Non senza conseguenze sul fisico e/o piuttosto sul morale se è vero, come è vero, che durante la composizione della *Pietra* il nostro dovette fingersi malato per guadagnar tempo e recuperare energie psichiche.

In questa impetuosa avanzata, il pur meritevole Cera, che con tanta lungimiranza aveva investito sul genio men che ventenne, finì in qualche modo travolto. Le tre farse commissionate furono in realtà scritte e puntualmente rappresentate, con esiti a dir il vero contrastanti, ma l'esperienza, pur preziosa, dell'opera in un atto (nella quale il teatro veneziano era specializzato) si sarebbe per Rossini esaurita lì (con la sola singolare e quasi privata eccezione dell'*Adina*) e mai più il compositore avrebbe degnato di proprie composizioni il teatrino dei suoi

esordi. Pure i cinque titoli del San Moisè, tutti rigorosamente appartenenti al genere della farsa (quattro comiche ed una, *L'inganno*, semiserie) rappresentano un momento fondamentale dell'apparizione del precoce genio rossiniano. Il loro successo e la diffusione fuori Venezia furono, per le quattro comiche, abbastanza modesti, un po' perché il genere appariva superato, un po' perché esse furono subito travolte dall'esito delle opere maggiori - *La pietra* per il genere comico e *Tancredi* per quello serio - ma è indubbio che a differenza di queste sorelle più fortunate, esse non soffrono di quegli squilibri interni che pur in qualche modo toccano i due lavori più impegnativi. E agli occhi e agli orecchi moderni, che ne hanno fatto amplissimo recupero, esse appaiono perfette incarnazioni di un genio uscito bello e formato, al pari di Minerva, dalla mente di un Giove benefico. Il futuro Rossini comico vi è raccolto per così dire *in nuce* e in forme archetipe che saranno alla base anche della sua opera seria. Il tutto con l'aggiunta di una sottile vena sentimentale che già dall'*Italiana in Algeri*, con la quale il 22 maggio 1813 si dovrebbe datare l'inizio della compiuta maturità rossiniana, sarebbe scomparsa per sempre. Che poi questa evoluzione si debba misurare non in anni, ma in mesi o addirittura in giorni (appena dieci dividono la prima del *Bruschino* da quella del monumentale *Tancredi*) non è che un'altra clamorosa dimostrazione della rapidità con cui Rossini avrebbe bruciato le tappe, tutte le tappe, della propria vicenda creativa.

2. Librettista designato per la prima delle tre nuove farse era ancora l'autore del testo dell'*Inganno*, Giuseppe Foppa, il quale nel panorama dei "poeti di teatro" dell'epoca fu tra i più prolifici, anche se non tra i più degni di memoria. Nato nel 1760 e

morto ultraottuagenario nel 1845, attraversò tutti i cambiamenti di quell'epoca turbinosa e registrò del pari quelli di un teatro che dai tempi di Bertoni (con il quale aveva esordito nel 1781 con un'*Armida*) arrivò all'esplosione del teatro verdiano, il cui veneziano *Ernani* segnò, nel 1844, l'esordio di Francesco Maria Piave. Foppa si era ritirato da poco (nel 1838) e nel '40 aveva dato alle stampe una curiosa autobiografia dal pomposo titolo *Memorie storiche di Giuseppe M. Foppa viniziano protocollista di Consiglio di questo I. R. Tribunale criminale scritte da lui medesimo*. Al momento in cui questo singolare prodotto usciva dai torchi, Rossini aveva già percorso tutta la sua carriera e viveva ormai nel ritiro bolognese, ma sbaglia chi si attende da queste memorie qualche lume su un'epoca così eccitante e una collaborazione che era stata tutt'altro che marginale. Il Foppa, non solo sembra sperare immortalità dalla sua professione di «protocollista» piuttosto che da quella di librettista, ma si mostra, non si sa se per effettiva senescenza o se per stolidità piccineria, assai smemorato nell'unica paginetta dedicata a Rossini e che val la pena riprodurre:

Quel Rossini ora insignito al più giusto titolo della decorazione di *cavaliere*, che signoreggia altamente nella professione musicale, per cui forma l'ammirazione e la delizia dei teatri tutti d'Europa, avea scritta ne' suoi principii pel teatro in San Moisè diretto a quel tempo da Antonio Cera una Farsa intitolata (se male non mi ricordo) una *Cambiale di matrimonio* con poca fortuna.

Chiamato a scrivere nel successivo anno pel teatro stesso, compose in musica la mia Farsa *L'inganno felice*, il cui strepitoso successo tuttor si ricorda; successo che lo portò in seguito a quella eminenza che lo illustra tuttora, e che non declinerà mai. Essendo egli salito a sì in alto grado di gloria sulle parole di quel mio scritto, vado superbo d'aver io confluuto in qualche modo ad un avvenimento

che forma e formerà epoca luminosa pel teatro di musica.²

Tutto qui per il *Cavalier Rossini*. A parte la «poca fortuna» attribuita non troppo correttamente alla *Cambiale*, stupisce che, a fronte del ricordo dell'effettiva importanza che ebbe l'esito dell'*Inganno*, Foppa dimentichi che per Rossini aveva scritto altri tre libretti, e cioè *La scala di seta*, il *Bruschino*, e ancora, nel 1814, *Sigismondo*, opere nel 1840 abbastanza dimenticate dal resto del mondo, ma che avrebbero dovuto essere nella memoria, se non nel cuore, del loro coautore. Ma tant'è, il protocollista non le ricorda e nulla ci dice sugli incontri e sulle forme di collaborazione con tanta celebrità. Né gli sovviene un aneddoto o un qualsiasi evento legato a quelle prime di cui era stato in qualche modo protagonista e che pure (in particolare *Scala* e *Bruschino*) avevano eccitato i biografi (basti pensare allo spazio fantasioso che danno loro i primi biografi, a partire dal pasticciato Stendhal). Già da questo si potrebbe arguire che Foppa non brilla per originalità. Si aggiunga il suo verseggiare, alquanto maldestro e non paragonabile a quello dei maggiori confratelli e nemmeno del suo quasi concittadino Gaetano Rossi, che aveva aperto con la *Cambiale* la carriera italiana di Rossini e l'avrebbe chiusa nel 1823, sempre a Venezia, con l'ambiziosa *Semiramide*.

Pure a Foppa andrà riconosciuto un solido mestiere, senza del quale del resto non si poteva far quel lavoro nell'Italia teatrale dell'epoca in cui pochissimo spazio era lasciato ai dilettanti. Esso consisteva in un sicuro taglio delle scene, in una sagace distribuzione della materia e dei punti di forza. Campo nel quale ci sarà pur stato l'apporto del giovane Rossini, almeno a giudicare dalla sicurezza con cui si muove nel genere della farsa assoggettandolo alla

propria visione teatrale. Ma proprio su questo difettano le testimonianze e quel primo Ottocento, ancora così legato al grande artigianato settecentesco, sembra lontano anni luce dai metodi che di lì a poco si sarebbero affermati, quelli in cui, prima Bellini, poi Verdi, avrebbero preso a carteggiare con i librettisti sui soggetti e sulla loro realizzazione. Per cui se la politezza e la sicurezza di mano delle cinque farse non denunciano nessuno sforzo, il merito non si sa quanto sia attribuibile ai librettisti, senza contare l'apporto, in certi casi determinante, delle fonti. Ma, a giudicare dal confronto con la produzione analoga coeva e dalla coerenza ferrea dei risultati, il compositore dovette intervenire e con mano assai ferma.

3. Aduso a proporre novità di tutti i generi senza soste e senza indugi, il teatro musicale italiano coevo attingeva i propri soggetti dalle fonti più svariate, ma, per le opere comiche, preferibilmente dal teatro francese contemporaneo, assoggettandolo tuttavia alle proprie leggi e, cosa ancor più importante, alle proprie 'misure' e a quelle, di tanto più essenziali rispetto al teatro parlato, dell'opera in musica. Accadeva così che soggetti, magari un po' scipiti e allungati nella canonica misura dei cinque atti e tenuti su, riteniamo col senno di poi, dall'*esprit de finesse* francese e da un'adeguata recitazione, venissero ridotti in pillole dagli abili librettisti dei teatri italiani. Cambiavano così le forme e le prospettive architettoniche e vicende di piccolo calibro ritrovavano un senso più concreto. In altri casi i librettisti italiani attingevano direttamente dal grande serbatoio dell'*opéra-comique* francese, in cui c'era assai meno da sfronare ma si doveva pur sempre aggiustare il tiro, sia quello dei contenuti, sia quello delle forme, essendo i modelli un

misto di prosa e di parti musicate. Altri, più sottili interventi venivano fatti per la diversa concezione 'morale' del teatro nostrano, soggetto alla censura dei singoli stati e a quella, forse ancora più forte, della società. Spariva dunque ogni tentazione di libertinaggio o, se veniva mantenuta, essa si attenuava e assumeva forme, per così dire, più scherzose e affettuose e di misura più domestica. Un esempio vistoso della distanza di pesi e di misure lo si era già visto e lo si vedrà con la trasposizione dei soggetti di Beaumarchais nelle opere in musica (dalle *Nozze* dapontiane, destinate alla cattolica Austria e scritte in pretto stile italico, alle riduzioni del *Barbieri*, passata quella per Paisiello, a venire quella per Rossini). Il teatro francese restava comunque il preferito e *La scala di seta* non fa eccezione, derivando da *L'échelle de soie*, *opéra-comique* in un atto di François-Antoine-Eugène Planard, rappresentata a Parigi il 22 agosto 1808 con musica di Pierre Gaveaux. Ma nessun soggetto, neppure il più esile e frivolo, manca di antecedenti e a voler risalire su per «li rami» delle fonti si troverebbero svariate coincidenze e parentele, ben rilevate da Francesco Degrada:

Curiosamente, *L'échelle de soie*, derivava a sua volta dal libretto dell'*opéra-comique* *Sophie ou le mariage caché* di M.me Riccoboni, nata M.lle de Mezières, musicato da Joseph Kohaut (1768); ma quest'ultimo altro non era che una ritrascrizione in chiave lagrimosa e sentimentale della commedia *The clandestine marriage* di George Colman e David Garrick, rappresentata a Londra nel 1766 e a sua volta ispirata al ciclo pittorico di William Hogarth, *Le mariage à la mode*. Il risultato senza meno curioso di questo periplo del teatro europeo compiuto inconsapevolmente dal Foppa è che egli si trovò a lavorare su una commedia che a sua volta utilizzava la stessa fonte della quale si era servito Giuseppe Bertati per la stesura del libretto del *Matri-*

monio segreto musicato nel 1792 da Domenico Cimarosa.³

Il *puzzle* è fascinoso, toccando, oltre gli incastri teatrali, quelli delle arti figurative con intenti di divulgazione moralistica (Hogarth) e di un capolavoro del teatro musicale che, pur nel rapido consumo di quegli anni, era tra i pochissimi universalmente noti ed amati (*Il matrimonio segreto*). Cosa che non poteva non essere rilevata, come fu, dall'unica recensione che ebbe la prima esecuzione nel numero del 12 maggio del *Giornale Dipartimentale dell'Adriatico*:

Il Sig. Foppa, d'altronde riputatissimo per gran numero di belle produzioni, ha il solo torto d'aver trattato un soggetto ch'è una perfetta imitazione del *Matrimonio segreto*, e di tant'altri consimili amoreggiamenti di pupille in onta al tutore, che non destano interesse di novità. Non ha quello però di non aver ben guidata l'unità dell'azione, gli equivoci, e massime (giacché il buono, come suol dirsi, sta in fondo) lo sviluppo d'un finale ch'è graziosissimo.

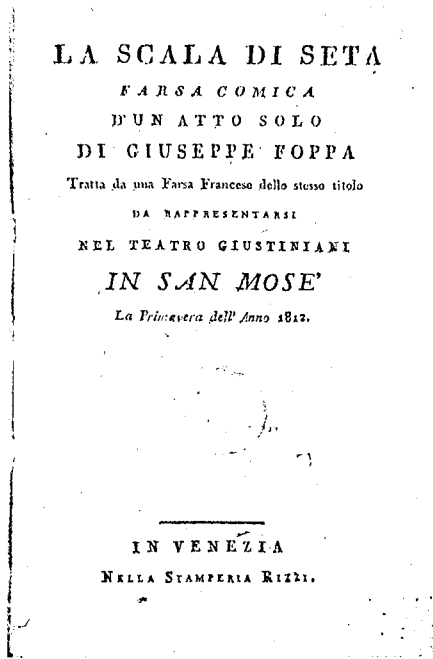
Questi ultimi meriti in verità, e principalmente quelli del *rendez-vous* moltiplicato per effetto di equivoci e fissato nell'ora canonica della mezzanotte per creare un notturno di sorprese, appartengono all'originale francese, più che al Foppa, che ad esso si tenne ben accosto. Ed è saggezza di buon teatro che, dovendo contenere questa buona dose di intrighi, nascondimenti e scoprimenti, la vicenda di fondo sia sempliciotta e si riduca alla solita coppia di riconosciuti sponsali in barba ad uno sciocco tutore. Il tutto esposto, come meglio non si potrebbe, dallo stesso primo recensore:

Questa scala non è già quella che guidi l'Autor Francese all'immortalità. Giulia Pupilla, insciente il Tutore, ma coll'assenso della Zia ha sposato Dorvil. Il Tutore l'ha promessa sposa a Blansac, storditello che arriva in tuon



La scala di seta: «Avviso» per la prima rappresentazione (Collezione privata, Roma)

di conquistatore, e fa il galante anche con Lucilla, cugina di Giulia (ma che per error di stampa alla scena 14 diviene sorella). Giulia medita di combinar le cose in guisa che Blansac sposa Lucilla; a tal uopo incarica il servo Germano di far la spia a questi due. Germano, sortendo dal suo mandato, fa la spia invece a Giulia; scopre ch'essa dà col favor della scala un *rendez-vous* a mezza notte. Gli è pello sposo Dorvil, ma egli crede che sia destinato a Blansac; induce questo in inganno; palesa il segreto anche a Lucilla, che si cela, si nasconde anche lui stesso per apprendere come possa ammansare la sua Tognetta che le fa la crudele. Giunge il momento del *rendez-vous*; il primo ad arrivare è il marito; sorpresa nel sentir poco dopo l'altro, il tutore che ha udito strepito dalla stanza vicina, ha scoperto la scala, e vien lui pure di là con un servo. Ognuno s'è nascosto, ma ognuno è scaturito; si palesa il matrimonio. Blansac agguista tutto sposando Lucilla, e la Farsa finisce.



La scala di seta: frontespizio del libretto stampato per la prima rappresentazione. Venezia, 1812 (Collezione Ragni, Napoli)

Se il nucleo e l'intreccio sono del testo francese, di suo il Foppa qualcosa ci mise, ad esempio accentuando la dabbenaggine del servo sciocco Germano, involontario 'deus ex machina' della vicenda, il quale sproloquia nei numeri chiusi e ancor più nei recitativi. In questa dabbenaggine sembra che Foppa goda un bel po', forse per una certa dose di involontario autobiografismo. A questa pochezza, e anche alla fretta con cui si lavorava andrà pure addebitata qualche svista, tra cui quella segnalata dallo stesso recensore. Nell'originale, Lucile, la *coquette* di casa, è sorella della più seria Julie. Per la solita *pruderie* del teatro italiano in Foppa diviene «cugina», ma nella scena XIV al librettista scappa un «vostra sorella in questo appartamento / Ha dato a mezzanotte un randevu» che è traduzione letterale

da Planard. Errore non corretto nemmeno dal compositore, in tutt'altri stimoli affaccendato. Altre limitazioni al 'libertinaggio' francese emergono qua e là, soprattutto nel tratteggiare la figura dell'innamorato serio, Dorvil, lo sposo segreto, meno riuscito del suo antagonista Blansac, uno spaccone formato ridotto che meglio si confà alla penna poco raffinata di Foppa. Il quale cade anche nel momento migliore, l'inizio della scena notturna, quando sono tutti nascosti in attesa degli eventi ed entra l'innamorata Giulia. La descrizione e l'attesa sono affidate ad una semplice quartina:

Dorme ognuno in queste soglie,
Ma qualcun veglia in giardino;
Il momento è ormai vicino
E la scala io vò calar.

Esordio banalotto che meritava versi migliori, magari mutuati dalle dapontiane *Nozze*. Toccò dunque al musicista, lui sì in competizione con Mozart, trasfigurarli, come vedremo oltre, con l'invenzione musicale più alta della partitura. E si tratta di quello stesso Rossini che relega nei recitativi e non dà nessuna importanza alle smanie amorose di Germano di cui si compiace il Foppa. Come dire che tra il ventenne astro emergente della musica e l'ultracinquantenne affermato "poeta di teatro" esisteva un abisso non sempre colmabile nemmeno colle risorse del mestiere, quelle che non fecero mai difetto a un Gaetano Rossi, che ebbe non solo miglior vena, ma anche maggiore umiltà. Pure le situazioni funzionano e quel moltiplicarsi di appuntamenti («Ah, ah quest'è un portento / un randevu in duecento») e di equivoci notturni con l'emergere dal balcone di Blansac, complice la scala di seta che tira su gli innamorati e che Giulia ha dimenticato di ritirare, è di lieve, ma di sicura presa. E un certo qual fa-

scino esercita o dovrebbe esercitare lo stesso oggetto, la scala di seta, variante preziosa delle scale di corda, di più agevole uso per scalare e conquistare luoghi e mete difficili, come per metafora dovrebbero essere le amorose. Onde le antiche locuzioni proverbiali ricordate dal Tommaseo-Bellini: «Volerci scale di seta per ottenere checchessia *dicesi quasi proverbialmente dell'Esser difficile ad ottenere checchessia*». Si aggiunga la leggerezza, che consente di nascondere la scala di seta nelle tasche o, come indica Foppa, «nel burò», onde estrarla furtivamente e lestamente al momento opportuno. Infine, a completare le allusioni, altrettanto proverbialmente e poeticamente di seta sono i lacci o laccioli amorosi tesi a far cadere le vittime predestinate di Cupido.

4. Delle tre farse annunciate da Cera alla madre di Rossini dopo l'*Ingan-no*, la prima fu proprio *La scala di seta*. Per comporla Rossini non poté recarsi a Venezia che nella seconda metà di marzo, dopo che il 14 di quel mese a Ferrara era stato allestito *Ciro in Babilonia*. Dovette tuttavia arrivare in tempo per fornire all'amico tenore Raffaele Monelli (già Bertrando nell'*Ingan-no*) un'aria da inserire al posto di quella originale nei *Pretendenti delusi* di Giuseppe Mosca che andò in scena, sempre al San Moisè, già il giorno 30. L'autografo della *Scala*, il primo pervenuto di un'opera teatrale di Rossini, testimonia in qualche modo della felicità creativa con cui fu composta ed anche della vena burlesca del giovanissimo autore, che stese di proprio pugno anche tutti i recitativi secchi (un uso che, pressato dal lavoro, avrebbe abbandonato già a metà dell'opera successiva, *La pietra del paragone*) e dunque senza avvalersi di alcun collaboratore. Il recitativo che precede l'aria di Dorvil (n. 3), in origine probabilmente

secco, fu sostituito da un recitativo accompagnato sempre per compiacere l'amico Monelli, come si evince dalla frase aggiunta dall'autore: «a piacere del Sig.re Mon(a)elli». L'allusione, alquanto oscena, non è solo indicativa dello spirito del ventenne Gioachino, ma anche di una familiarità 'goliardica' con l'interprete. Di essa c'è prova ancor più evidente nell'autografo della citata aria per lui scritta, «Alla gloria un genio eletto», sulla quale, oltre ad altre annotazioni scherzose, figurano disegni inequivocabili non si sa se di Rossini, di Monelli o di ambedue. L'architettura musicale dell'opera è quella usuale delle farse rossiniane,⁴ e comprende otto numeri preceduti da una smagliante sinfonia sulla quale varrà la pena di spendere qualche parola. Su questo genere Rossini si era esercitato sin dalla prima fase compositiva bolognese, elaborando una struttura che raggiunse la sua forma definitiva con la sinfonia de *La pietra del paragone* e alla quale resterà in gran parte legato per tutta la carriera italiana. Quella della *Scala* è forse, tra il gruppo delle sinfonie giovanili, la più riuscita. La sezione introduttiva più lenta, qui un Andantino, è preceduta da uno scintillante Allegro vivace nel quale, dopo un guizzo iniziale, in tre sole battute e in fortissimo, violini e viole precipitano con una scala discendente verso la tonica enunciata dall'intera orchestra. L'Andantino è poi affidato al gruppo concertante dei legni in cui, a turno e con una serie di studiati indugi, i singoli strumenti (nell'ordine oboe, flauto e corno) sembrano esercitarsi in un'ammiccante gara e in un sottile gioco di rimandi. Nel rispetto dei contrasti, sono i violini ad enunciare il primo tema dell'Allegro, mentre il gruppo dei legni torna a farsi protagonista nel secondo in una festevolezza timbrica di straordinaria freschezza inventiva. In

tutto cinque minuti, o poco più, di assoluta, zampillante creatività che introducono l'opera vera e propria senza alcun rimando tematico, anche se forse si può vedere, nella scala discendente dei violini che la apre a guisa di sipario, un'allusione alla scala di seta complice degli amori dei protagonisti.

Degli otto numeri seguenti, tre sono d'assieme, l'introduzione, il finale e il quartetto centrale (n. 4) che funge da divisione tra la prima e la seconda parte. Degli altri cinque numeri, dopo il duetto tra Giulia e Germano che segue l'introduzione, ben quattro sono solistici. Il primo, l'aria di Dorvil (n. 3), è collocato tra il duetto e il quartetto, mentre le altre tre arie (per Lucilla, Giulia e Germano) precedono in successione il finale. Ma non vi è rischio di noia o di ripetitività, tanto sono vari i registri utilizzati da Rossini, da quello enfaticamente esuberante di Dorvil a quello sentimentale e tenero di Giulia. L'arietta di Lucilla, un autentico 'sorbetto' per la seconda donna, è al contrario spumeggiante e si basa su un tema, derivato dal *Ciro*, che Rossini riutilizzerà nell'introduzione del *Turco in Italia*. L'aria più ampia è quella di Germano, nella cui prima parte l'invocazione d'amore del servo sciocco, ingenua imitazione delle smanie amorose padronali, si intreccia agli sbadigli in una specie di sogno parlante che anticipa alcune 'arie del sonno' a venire. L'intervento di Blansac porta ad una cabaletta che mescola molte delle trovate ritmiche e foniche del Rossini comico successivo. Il tutto all'epoca dovette essere studiato su misura per le voci dei cantanti, come si evince dall'ardita scrittura vocale per Dorvil che serviva alle doti, certo non comuni, di Monelli. Analogamente dispiego di grandi mezzi vocali si richiede per il ruolo di Germano, affidato al buffo Nicola De Grecis, che era già stato Slook nella *Cam-*

biale e avrebbe interpretato Gaudenzio nel *Bruschino*.

I tre pezzi concertati adempiono le funzioni architettoniche che Rossini assegnerà anche nelle opere maggiori alle introduzioni e ai finali di atto. Qui è particolarmente riuscito il quartetto centrale, «Sì che unito a cara sposa», che muove da un Moderato in cui le profferte amorose di Blansac e di Giulia (che volendo liberarsi di Blansac assegnandolo alla cugina Lucilla, ne esplora i sentimenti) e i dubbi e i tremori del nascosto Dorvil sono contrappuntati dai commenti di Germano. Il gioco prosegue nel brillante canone «I voti unanimi», del quale Rossini dovette assai compiacersi se lo trasferì di lì a poco nella *Pietra del paragone* e, più tardi, nella cantata *Le nozze di Teti, e di Peleo*. Il mirabile crescendo di intensità di questa prima parte, che da un movimento più lento va verso l'Allegro, si scioglie quando Dorvil esce dal nascondiglio e, credendosi tradito, esplode nella fiorita e ironica invettiva «Con lei me ne consolo». La situazione imbrogliata, giusta la regola dei finali primi, non tollera soluzione immediata e il quartetto si conclude con una scena di confusione mentale («Ah la testa in confusione traballare or qui mi fa»), la prima riuscita di una lunghissima serie di vaneggiamenti del cervello cui si affida tanta parte della protervia e del messaggio del Rossini comico.

Se qui la mano di Rossini è al meglio, ancor più, grazie alle lusinghe della situazione, lo sarà nel finale che inizia con un notturno. Non il primo in verità, dato che una situazione analoga e analoga riuscita aveva avuto il finale dell'*Inganno felice* con l'iniziale «Tacita notte amica». Preludi mirabili di altre eccelse pagine che culmineranno, nel 1828, nella *nuît obscure* in cui si smontano ed annullano le trame del *Comte Ory*. Il notturno, come prodro-

mo di scioglimento e di scioglimento spesso inane, e quindi di disperazione, è altro nucleo centrale della drammaturgia rossiniana (e si vorrebbe aggiungere della sua psicologia di uomo e di artista). Musicalmente detta al loro autore pagine di livello supremo, come, solo per fare un altro esempio, oltre quello di Ory, la discesa nel sotterraneo nel *Mosè in Egitto* o la scena analoga prima del finale in *Semiramide*. Nella loro brevità, i due primi notturni dell'*Inganno* e della *Scala* sono altrettanto mirabili e la loro minore incidenza si lega soltanto al pretesto drammaturgico, nell'uno e nell'altro caso del tutto inadeguati alla vena creativa dispiegata dal musicista. Quello della *Scala* esordisce con un Andante giusto in 6/8 di mozartiana e schubertiana purezza. Non a caso uso questi accostamenti a due autori con i quali il Rossini giovane dialoga alla pari. Per Mozart valga per tutte la suggestione delle *Nozze di Figaro*. Quanto a Schubert si tratta di affinità elettive, dato che egli, pur grande ammiratore di Rossini, non poteva conoscere *La scala di seta* quando scriveva le prime sinfonie o le sonatine per violino e pianoforte. Ma per questo esordio di finale e per il suo tema va anche detto che esso si imparenta con una canzone vulgata in Italia - in vari modi e tra l'altro con l'incipit «in notte placida» - e diffusa anche in Francia. La magia iniziale è affidata al canto di Giulia e sottende tutto il prosieguito della scena, anche dopo gli interventi di Germano e l'ingresso di Dorvil. Una seconda chiamata in causa della notte si avrà, a mo' di serenata, con l'ingresso di Blansac («E' mezzanotte, oggetto amabile»). Questa, in tono con la spavalderia del personaggio, si incunea nell'Allegro che avvia lo scioglimento dei nodi con uno zampillare di temi di assoluta pertinenza fino all'*ensemble* conclusivo con l'obbligatoria esaltazione dell'amo-

re vincente. Il tutto di altissimo livello, per cui resta il solo rammarico del relativo scarso sfruttamento di un momento magico come quello iniziale. Ma tant'è: caratteristica della giovinezza del genio è la sublime capacità di spreco e quella di disseminare intuizioni e trovate senza sosta. Cosa che avviene, non solo nel finale, ma in tutta la partitura di questo *péché de jeunesse* che sembra essere stato scritto con una felicità ben di rado rinnovatasi. Ben presto il Pesarese imparerà ad economizzare e ad ampliare progressivamente le architetture dei propri numeri musicali, ma col sacrificio inevitabile di quelle doti di freschezza che la *Scala* possiede forse più che le altre farse scritte per il piccolo San Moisè. E anche con un tormento creativo che - come dimostrano già le vicende nervose e nevrotiche della successiva *Pietra del paragone* - renderà arduo il suo rapporto con la pagina scritta.

5. La prima dell'opera avvenne al San Moisè la sera del 9 maggio 1812, preceduta dall'esecuzione del primo atto del *Ser Marcantonio* di Pavesi. Oltre ai citati Monelli e De Grecis, ne furono interpreti Maria Cantarelli (Giulia) e Carolina Nagher (Lucilla) che più tardi parteciperà anche alle prime dell'*Occasione* e del *Bruschino* (nei ruoli di Ernestina e di Marianna). Quanto all'altro primo buffo, cui era affidato il ruolo di Blansac, si trattava di Nicola Tacci. Già questo fatto di lavorare per lo più in famiglia dovette contrassegnare quel ciclo delle farse veneziane. Si aggiunga che l'orchestra del piccolo teatro doveva giovare di buoni strumentisti, soprattutto tra i legni, almeno a giudicare dalla dovizia di assoli che Rossini assegna loro nelle cinque operine. La bellezza dell'orchestrazione, anch'essa direi tra Mozart e Schubert, è un altro dei punti di forza dell'opera, il cui esito,

ad onta di quanto scritto da molti biografi, dovette essere buono pur con qualche dissenso, forse pretestuoso. Lo si evince dalla citata unica recensione, uscita dopo le prime tre esecuzioni alle quali, come d'obbligo all'epoca, l'autore aveva partecipato al cembalo:

Egli [Rossini] fu in ognuna delle tre prime sere sommamente e a più riprese applaudito in ciascuno de' suoi pezzi, ed acclamato sulle scene dopo la farsa da generale plauso, cui resistettero indarno miserabili tentativi di qualche suo nemico; dal che non è giammai esente l'uom di merito.

L'opera restò sulle scene fino all'11 giugno per un totale di dodici rappresentazioni. Fu ripresa a Senigallia nel 1813, a Siena nel 1821 e a Lisbona nel 1823. Anche aggiungendoci qualche ripresa non registrata, la fortuna fu comunque scarsa, a causa della preponderanza che ebbero le opere maggiori di Rossini, ma soprattutto del declino dell'opera in un atto, sempre meno frequentata dai teatri.⁵ L'autografo della *Scala*, finito in Francia, fu presentato a Rossini, che lo autenticò il 4 luglio 1855 sulla prima pagina della Sinfonia. Fu poi acquistato nel nostro secolo da quel singolare collezionista svedese, Rudolf Nydahl, che investì i proventi del suo commercio di vini in autografi di musicisti italiani e francesi. Da lui lasciato all'apposita fondazione di Stoccolma, lì rimase ignoto agli studiosi rossiniani fino a quando fu da me segnalato in seguito alle ampie ricerche condotte nelle biblioteche di tutto il mondo per il nuovo epistolario. A tutt'oggi esso è il primo autografo conosciuto di un'opera teatrale di Rossini. La nitidezza della scrittura e la sua fluidità la dicono lunga su un metodo compositivo e su una giovinezza, bruciata in pochi anni, che avrebbe abbagliato ancora con *Tancredi* e *L'Italiana*.

Una giovinezza in cui un mondo felice di creatività innata e senza intralci non era ancora paradiso perduto e in cui un piccolo teatro stretto tra le calli veneziane poteva es-

sere la culla beata di tanta grazia e di tanto spirito.

Bruno Cagli

¹ G. Rossini, *Lettere e Documenti*, a cura di Bruno Cagli e Sergio Ragni, vol. I, Pesaro, Fondazione Rossini, 1992, p. 31.

² Il passo figura a p. 25 nel cap. VI del citato libro, capitolo intitolato *Mi applico alla musica e alla poesia teatrale*.

³ F. Degrada, *Lettura della Scala di seta di Rossini*, nel programma di sala per le rappresentazioni al Rossini Opera Festival 1988, p. 18.

⁴ In merito si veda il mio saggio *Le farse di Rossini*, più volte ristampato e confluito in *I vicini di Mozart*, II, *La farsa musicale veneziana (1750-1810)*, a cura di David Bryant, Firenze, Olschki, 1989, pp. 633-640.

⁵ Vale la pena di ricordare che anche le numerose riprese del fortunato *Inganno* registrano una serie di interpolazioni e di aggiunte che finiscono per snaturare la sua appartenenza al genere.

Between Mozart and Schubert

1.

[...] in all sincerity I must tell you that you may be proud of being the mother of a young man who in a few years' time will be one of Italy's boasts, and it will be said that Cimarosa is not dead, but that his genius still lives in Rossini. I can also tell you that I have engaged him to write three short comic operas, one in the spring season, one for the autumn, and one for Carnival.¹

This was how Antonio Cera, impresario of the San Moisè theatre in Venice, wrote to Rossini's mother on 9 January 1812. It was the day after the triumphal reception accorded to L'inganno felice, which would soon bring fame to the twenty-year-old boy from Pesaro, far beyond the little Venetian theatre where it was launched. In that theatre, so lucky for him, his first opera had seen the light a little more than a year before, on 3 December 1810, when the one-act comic opera La cambiale di matrimonio won a triumph that would not be repeated - for various reasons - when in October 1811 the precocious Gioachino tried his luck at the Teatro del Corso, Bologna, with a comic opera in two acts, L'equivoco stravagante. Ups and downs in the beginner's career, which L'inganno felice would consolidate. The fact is that, immediately following that successful night of the 8 January, Rossini would suddenly become the leading Italian composer, and his miraculous rise to fame may be dated from that very evening. Before many months had passed he would

already have staged *Ciro in Babilonia* (Ferrara, Teatro Comunale, 14 March), *La scala di seta* (Venice, San Moisè, 9 May), *La pietra del paragone* (Milan, Teatro alla Scala, 26 September), *L'occasione fa il ladro* (Venice, San Moisè, 24 November), *Il signor Bruschino* (ditto, 27 January 1813) and *Tancredi* (Venice, Teatro La Fenice, 6 February). Altogether, including *L'inganno*, six operas in thirteen months, to which we must add the performance of the opera of his apprenticeship, *Demetrio e Polibio* (Rome, Teatro Valle, 18 May 1812), which the Mombelli family pulled off the shelf to cash in on the success of their composer. In this way, in a manner both unprecedented and unrepeated, the multi-coloured Italian operatic repertoire effectively turned into the age of Rossini, whose talent was subjected to pressures that only his youthful assurance and boundless genius enabled him to bear. There must have been serious consequences both physical and moral when we consider that during the composition of *La pietra* he had to pretend to be ill to gain time and recoup his psychical energies. However praiseworthy Cera may have been in having, with such foresight, invested in a genius who was still under twenty, one could say that he was, in a way, toppled by Rossini's rapid advance to fame. The three comic operas contracted for were, in fact, written and punctually performed, it is true with varying success, but the experience, however

useful, of writing one-act operas (in which the *San Moisè* theatre specialized) would never tempt Rossini again (with the single curious exception of *Adina*, almost a private commission) and the composer would never again write for the theatre in which he had made his first steps. None the less, the five titles written for the *San Moisè*, all of them strictly appertaining to the category of *farsa* (one-act comic operas, of which four are completely comic and the fifth, *L'inganno*, is a *semiseria* work) represent a fundamental moment in the birth of Rossini's precocious genius. Their success and their travels beyond Venice were, where the four comic works are concerned, modest enough, partly because this type of opera seemed old-fashioned, partly because they were soon swamped by the success of the bigger operas - *La pietra* in the comic genre and *Tancredi* in the serious - but it is also true that, unlike their more fortunate sisters, they did not suffer from the internal conflicts of style that in some way or another afflict the two more important operas. To modern eyes and ears, that have witnessed many revivals, they seem perfect incarnations of a genius that has leaped fully formed and equipped, like *Minerva*, from the mind of a beneficent Jove. One might say that here we can observe in nuce the future master of comedy, and in forms that we can recognize as archetypes that we shall meet again in his serious operas, too. All of this is tinged with a delicate vein of sentiment that will not be found any more in *L'Italiana* in *Algeri* and, in fact, disappears for ever; the date of the first performance of this opera, 22 May 1813, marks the beginning of Rossini's full maturity. Then, the fact that this evolution must be measured not in years, but in months or even days (scarcely ten days separate the first performance of *Bruschino* from that of the

monumental *Tancredi*) is yet one more stunning demonstration of the rapidity with which Rossini would burn up the laps, all the laps, of his own creative course.

2. Giuseppe Foppa, the librettist charged with producing the text for the first of the three new *farse*, was also the librettist of *L'inganno*. In the panorama of the "theatre poets" of the day he was certainly one of the most prolific, even if not one of the most memorable. Born in 1760 and dying in 1845 at well over eighty, he lived through all the whirlwind of change of that epoch, taking an active part in theatrical evolution from Bertoni's day (his first libretto, *Armida*, was written for Bertoni in 1781) to the explosion of Verdi's operas (*Ernani*, written for Venice in 1844, marked the debut of the librettist Francesco Maria Piave). Foppa had only recently retired (in 1838) and in 1840 had had printed a curious autobiography, pompously entitled *Memorie storiche di Giuseppe M. Foppa viniziano protocollista di Consiglio di questo I. R. Tribunale criminale scritte da lui medesimo*. (Historical memoirs of Giuseppe M. Foppa of Venice, Registrar to the criminal courts, written by himself.) At the time when this singular publication issued from the printing press Rossini's career was already over and by now he was living in retirement in Bologna, but disappointment awaits anyone who might expect to find in these memoirs any illumination on so exciting an epoch or on a collaboration that had been anything but passing. Foppa not only seems to hope for immortality through his work as a registrar rather than his achievements as a librettist, but - whether through senility or through pettiness it is impossible to say - he shows notable memory lapses on the only brief page dedicated to Rossini:

That very Rossini, now most worthily decorated with the title of cavaliere, who towers above all others in the musical world, the admiration and delight of all the theatres of Europe, had, at the beginning of his career, written for the theatre in San Moisè, run in those days by Antonio Cera, a farsa entitled (if memory serves) una Cambiale di matrimonio with little success.

When he was invited to compose for the same theatre the following year, he set to music my farsa entitled L'inganno felice, the frantic success of which is still remembered today; a success that subsequently carried him to the crest of popularity, which he still enjoys today, and which can never fade. As he ascended to such high glory on the wings of my poetry, I am proud to have made some contribution to an event that forms, and that will always constitute, a luminous epoch in opera.²

And so much for Cavalier Rossini. Apart from the «little success» attributed, not very accurately, to the Cambiale, it is amazing that, whilst remembering the real importance of the success of L'inganno, Foppa should forget that he had written three other libretti for Rossini: La scala di seta, Bruschino and, furthermore, in 1814, Sigismondo, operas which, however forgotten by the rest of the world by 1840, should, one might have thought, have remained in the memory if not in the heart of their co-author. However, the registrar has forgotten them and tells us nothing about his meetings and collaboration with such a famous composer. Neither does he recall any anecdote or any event connected with those first nights in which he had taken a leading part and which (particularly in the case of Scala and Bruschino) so excited the imaginations of biographers (just think of the lengthy fantasies dedicated to them by the earliest biographers, beginning with Stendhal's botch). We might already suspect from this that originality is not Foppa's strong suit. On top of that his versification is

somewhat clumsy, and not to be compared with that of his more important colleagues nor even with that of his almost fellow-citizen Gaetano Rossi, who had opened Rossini's career in Italy with La cambiale and would close it, in Venice again, in 1823, with Semiramide.

Foppa must however be recognized as a thorough professional; without solid craftsmanship it would have been impossible to do this job in Italian theatres at a time when there was very little opportunity for amateurism. This craftsmanship consisted in a sure feeling for the layout of the scenes, in a knowing apportioning of material and effects. The young Rossini must also have played his part in this field, at least judging by his sure handling of the genre of farsa, moulding it to his own theatrical vision. But it is of just this kind of thing that we have no documentation; the first years of the nineteenth century, still closely connected to the artisan skills of the eighteenth century, seem light years away from the methods which would soon come to be imposed, methods which first Bellini, then Verdi, would employ when writing to their librettists about plots and their realization. For this reason, if the polish and sureness of hand of the five farse seem effortless, we cannot say to what extent praise is due to the librettists, without taking into consideration the influence of the literary sources, in some cases decisive. However, judging from comparisons with similar works by his contemporaries and from the ironclad consistency of the finished works, we can say that the composer must have exerted a fairly firm influence.

3. Accustomed to producing all kinds of new works one after the other, the Italian musical theatre of the day looked to every conceivable source for stories, but, for comic operas, contem-

porary French plays were preferred. The borrowed plots were subjected to the rules of the Italian theatre, and, even more importantly, to its rules of measurement, even more important in opera than in straight theatre. And so it came about that plays, perhaps rather insipid, drawn out to five acts by the rules of custom, and, as we can imagine looking back today, held together by French wit (*esprit de finesse*) and by suitable acting, were cut to ribbons by the skilful Italian theatre librettists. In this way architectural forms and perspectives were altered and modest stories became more convincing. In other cases Italian librettists borrowed directly from the great storehouse of French *opéra-comique*, in which there was not so much dead wood to cut away; however it was still necessary to modify both the content and the form, as the originals were mixtures of spoken and sung lines.

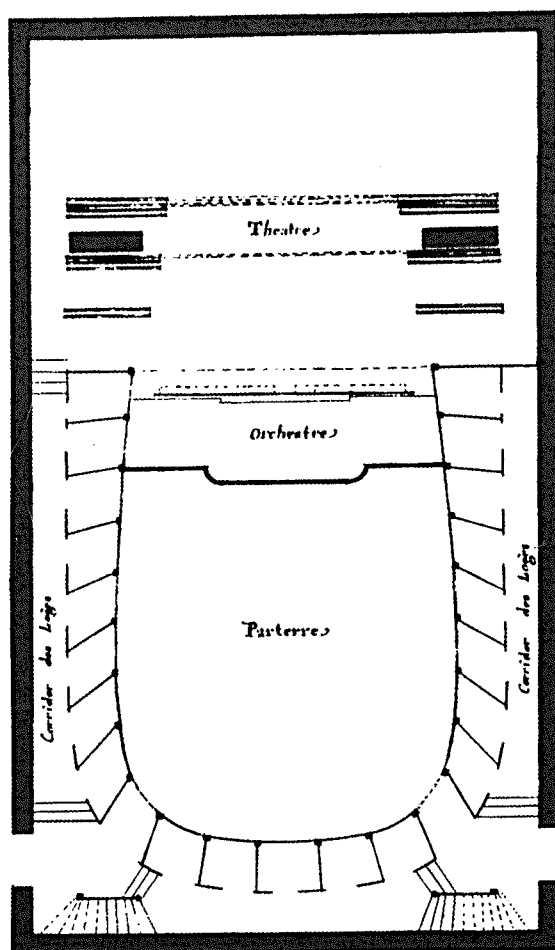
Other and more subtle changes had to be introduced because of the Italian stage's different conception of "morality", depending on the censorship in the different States and of the other censorship, perhaps even stronger, exercised by society. And so any kind of libertinage was done away with or, if it was maintained, it was weakened and was treated stylistically in a jocular, affectionate manner and in a more domestic setting. One example of distance in weight and measure had been seen already, and would be seen again with the transformation of Beaumarchais' plays into operas (from *Da Ponte's* version of *Le nozze di Figaro*, written in a typically Italian style for Catholic Austria, to the arrangements of *Il barbiere*, an old one for Paisiello and soon a new one for Rossini). In any case the French theatre was the favourite source and *La scala di seta* is no exception, deriving from *L'échelle de soie*, *opéra-*

comique in one act by François-An-toine-Eugène Planard, performed in Paris on 22 August 1808 to music by Pierre Gaveaux. However, no plot, no matter how slight or frivolous, is completely original, and anyone who insisted on tracing the roots of every source would find numerous different coincidences and parallels, as Francesco Degrada meticulously points out:

Strange to say, *L'Echelle de soie* derived in its turn from the libretto of the *opéra-comique* *Sophie ou le mariage caché* by Mme. Riccoboni, née Mlle. de Mezières, set to music by Joseph Kohaut (1768); the latter, however, is none other than a re-writing in tearfully sentimental vein of George Colman and David Garrick's comedy *The clandestine marriage*, performed in London in 1766 and inspired in its turn by William Hogarth's cycle of paintings, *Le mariage à la mode*. It is curious to note that, as a result of this circumnavigation of the European theatre upon which Foppa had unknowingly embarked, he found himself engaged in adapting a comedy that, in its turn, had made use of the same source that Giuseppe Bertati had drawn upon for the libretto of *Il matrimonio segreto*, set to music in 1792 by Domenico Cimarosa.³

It is a fascinating jigsaw, involving not only the theatre but also connections with the visual arts in a form intending to teach a moral lesson (Hogarth) and an operatic masterpiece that, despite the widespread demand for novelties at that time, remained among the few musical masterworks that were known and loved all over Europe (*Il matrimonio segreto*). This could scarcely pass unobserved, and in fact, the only review of the first performance, appearing in the *Giornale Dipartimentale dell'Adriatico* for 12 May, duly observed it:

Sig. Foppa, otherwise renowned for many excellent texts, has made his only mistake by treating a subject that is a perfect imitation



VENISE THÉÂTRE DE SAINT MOÏSÈ

Pianta del Teatro San Moisè di Venezia, dove fu rappresentata per la prima volta l'opera (Collezione privata, Roma)

of *Il matrimonio segreto* and of many other closely related works in which wards flirt despite their guardians, which cannot boast of novelty. However, he cannot be accused of not knowing how to work out a plot well, or of not cleverly bringing about misunderstandings, and best of all (*dulcis in fundo*, as they say) he develops the finale most charmingly.

To tell the truth, these various meritorious features, and mainly those

concerning the rendez-vous involving various characters in comical misunderstandings and set at the canonical hour of midnight in order to achieve a nocturne of surprises, are to be found in the French original, which Foppa follows rather closely. And it is only good, astute theatrical policy that the basic plot, having to contain this potent dose of intrigue, concealments and discoveries, should be silly and, in effect, be reduced to the usual pair of nuptials achieved in spite of a foolish guardian. The same original re-

viewer explains everything in the clearest manner:

This ladder is not the very same one that led its French author to fame. Giulia, the ward, without her guardian's knowledge but with her aunt's consent, has married Dorvil. Her guardian has promised her in marriage to Blansac, an idiot who comes on with all the airs of a conqueror and pays court also to Lucilla, Giulia's cousin (who, through a printer's slip in Scene 14, becomes her sister).

Giulia plans to solve the problem by marrying Blansac to Lucilla: to this end she tells Germano, her servant, to spy on them. Germano, over-playing his hand, spies on Giulia instead; he discovers that she lowers a rope-ladder at midnight to facilitate a rendez-vous with someone. This ladder is for the convenience of Dorvil, her husband, but he thinks that the ladder is intended for Blansac; he deceives the latter; he tells the secret to Lucilla, who hides, and he hides too to learn how he may sweeten his own Tognetta who is not nice to him. The moment for the rendez-vous arrives; the first to arrive is the husband; the other man surprises him by coming next, and the guardian also comes up with a servant, having heard a noise in the next room and discovered the ladder. Each one of them has hidden, and each one of them is found out; the marriage comes to light. Blansac makes everything all right by marrying Lucilla, and the comedy is finished.

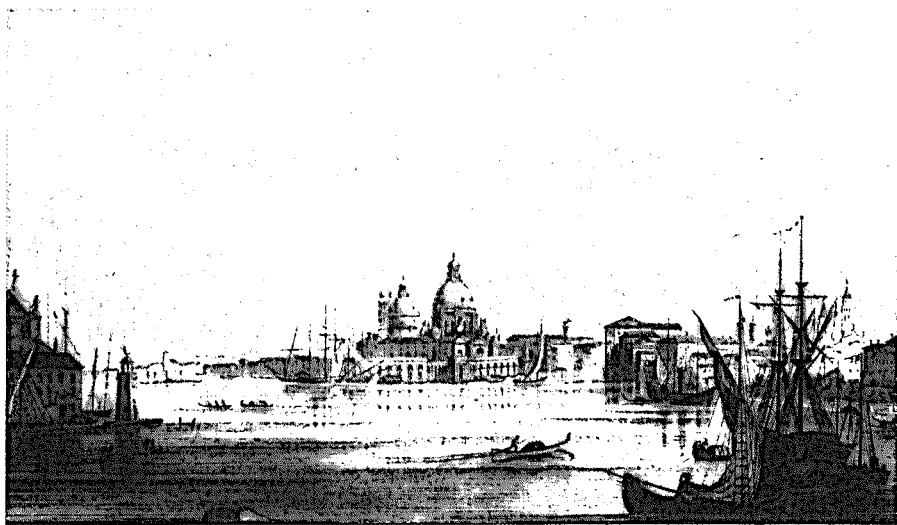
If the basic ideas and the plot come from the French text, Foppa does add something of his own, for example stressing the ingenuousness of the silly servant Germano, the involuntary deus ex machina of the story, who talks nonsense in the set pieces and even more in the recitatives. Foppa seems to revel in this ingenuousness, and perhaps he is unwittingly giving us a glimpse of himself. The modesty of his talent and the haste with which the work had to be done are probably responsible for the occasional slips, of which the reviewer noticed one. In the original, Lucilla, the flirt of the family, is the

sister of Giulia, who is more serious. In Foppa she becomes a «cousin», through the usual prudery of the Italian stage, but in Scene XIV the librettist lets slip «Your sister has arranged a rendez-vous in this apartment for midnight», which is a literal translation from Planard. Not even the composer noticed this slip, busy as he was with other inspirations. Here and there we find other examples of a toning down of French 'libertinage', above all in the treatment of Dorvil, the serious lover and secret husband, who comes out less well characterized than his opposite figure Blansac, a petty boaster who suits Foppa's rather crude pen better. Foppa lets us down even at the climax, the beginning of the nocturnal scene, when all are hidden, waiting to see how events will turn out, and Giulia, full of love, comes on. Four scant lines are dedicated to the description and to the anxious wait:

*Dorme ognuno in queste soglie,
Ma qualcun veglia in giardino;
Il momento è ormai vicino
E la scala io vò calar.*

(Within these walls all are sleeping, but someone is awake in the garden; the moment has arrived and I'm going to let the ladder down.)

A rather banal beginning; better verses were called for, and how nice if they could have been influenced by Da Ponte's Nozze. The composer, who really was competing with Mozart, had the job of transfiguring the text, as we shall see later, with music representing the highest point of inspiration in this score. And this is the same Rossini who shows no interest in the frenzies of the lovelorn Germano, so delightful to Foppa, relegating them to the recitatives. Which is like saying that between the twenty-year-old rising star of music and the over fifty-year-old "theatre poet" there stretched an abyss that could not always be bridged, even with the



Veduta di Venezia. Incisione di G.M. Kurz, prima metà XIX secolo (Civica Raccolta di Stampe «A. Bertarelli», Milano)

help of those theatrical conventions which never failed to come to the aid of such a man as Gaetano Rossi, who was not only a more inspired poet, but also a humbler man. However, the incidents of the plot are well managed and we remain firmly interested in the frivolous web of mounting assignations («Ah, ah quest'è un portento / un randevu in duecento» - «Ha, ha, what a novelty; a rendezvous for two hundred») and of nocturnal misunderstandings with Blansac's appearance on the balcony by means of the silken ladder used to bring up the lovers and that Giulia has forgotten to draw up. The object itself, the silken ladder, exerts – or should exert – a fascination of its own, representing a sophisticated variant of rope ladders, more adaptable to the scaling and conquering of difficult places and goals, as those of love should, metaphorically speaking, indeed be. This is why the old proverbial sayings reported by Tommaseo-Bellini have it: «When we say that a silken ladder is needed to

reach something it means proverbially that that thing is difficult to obtain». Furthermore the lightness of the ladder permits it to be hidden in one's pocket or, as Foppa directs, in a bureau drawer, from which it can be skilfully and furtively drawn out at the opportune moment. Lastly, to complete our list of allusions, in proverb and poem the chains or traps laid by Cupid to bind his predestined victims are made of silk.

4. La scala di seta was the first of the three *farse* that Cera informed Rossini's mother about after *L'inganno*. Rossini was not able to go to Venice to compose it before the second half of March, for on the 14th of that month *Ciro in Babilonia* was produced in Ferrara. However he must have arrived in time to give his friend the tenor Raffaele Monelli (who had already sung *Bertrando* in *L'inganno*) an aria to insert in *Giuseppe Mosca's I pretendenti delusi* in place of the original one; this opera had been performed, at the *San Moisè* again, on the 30th. The autograph score of *La scala di seta*, which is the earliest operatic autograph of Rossini's to come down to us, tells us something of the happy burst of

creativity with which it was composed, and also something of the young composer's tendency to satire; he wrote out in his own hand all the recitativi secchi (a habit that he would already abandon when half way through his next opera, *La pietra del paragone*, finding himself pressed for time) and, therefore, without the help of any collaborator. The recitative to Dorvil's aria (N. 3), probably originally a secco recitative, was replaced by an accompanied recitative, again to please his friend Monelli, as we can see by the phrase added by the author: «a piacere del Sig.re Mon(a)elli». Here lies an allusion, which to the Italian reader will suggest something rather naughty, revealing not only something of the high spirits of the twenty-year-old Gioachino, but also that he and the singer were companions in amorous adventures by night. Further and more telling proof of this may be seen in the autograph of the aria mentioned above, written for the tenor, «Alla gloria un genio eletto», on the pages of which we find, besides various joking phrases, scurrilous drawings either by Rossini, Monelli or by both.

The musical form of the opera is the usual one found in Rossini's farse,⁴ and consists of eight numbers preceded by a brilliant Overture which it would be worth while to say something about. Right from the beginning of his studies of composition in Bologna Rossini had practised this form, working out a structure that reached its definitive shape with the Overture to *La pietra del paragone* and to which he would remain largely faithful throughout his career in Italy. Amongst the Overtures written during his youthful, formative period, that to *La scala* is, perhaps, the most successful. The slowest part of the introduction, in this case an Andantino, is preceded by a dazzling Allegro vivace in which, after an

opening flash, just three bars and fortissimo, violins and violas hurtle through a descending scale towards the tonic, stated by the whole orchestra. The Andantino, then, is given to the woodwind section, each single soloist of which group (oboe, flute and horn in that order), one by one and in a series of carefully studied delays, seems to display his powers in a pleasing competition and with a subtle play of themes. Where contrasts are concerned, it is the violins who state the first subject of the Allegro, whilst the woodwind section comes back into prominence with the second subject, in a gaiety of timbre both fresh and extraordinarily novel. A sum total of little more than five minutes of absolute and bubbling creativity that introduces the opera proper without quoting any themes from it, even if perhaps one might consider the descending scale of the violins opening the Overture as, perhaps, an allusion to the silken ladder that brings the loving pair together.

Of the eight following numbers three are ensembles: the Introduzione, the finale and the central quartet (N. 4) which serves to divide the first part from the second. Of the other five numbers, after the duet between Giulia and Germano following the Introduzione, no fewer than four are solos. The first, Dorvil's aria (N. 3), comes between the duet and the quartet, whilst the other three arias (for Lucilla, Giulia and Germano) come one after the other before the finale. But there is no risk of boredom or repetition, for Rossini uses so many different registers, from Dorvil's emphatically exuberant tone to the sentimental and tender tone of Giulia. Lucilla's arietta, a typical 'sorbet aria' for the second prima donna, is on the other hand sparkling and is based on a theme, borrowed from *Ciro*, which Rossini would use again in the Introduzione

to *Il Turco* in *Italia*. The biggest aria is Germano's, in the first part of which the foolish servant's invocation to Love, a mindless imitation of his mistress's amorous longings, is bound together with yawns in a kind of talking dream that anticipates some 'sleep songs' that would be written in the future. Blansac's entrance provokes a cabaletta in which we may detect much of the rhythmic and linguistic invention of Rossini's later comic works. In those days everything had to be studied to fit the singers' voices, as is shown by the difficult vocal writing in Dorvil's part, written to show off the powers, certainly well above average, of Monelli. A similar exhibition of great vocal prowess is required by the role of Germano, written for the comic bass Nicola De Grecis, who had created Slook in *La cambiale* and would later sing Gaudenzio in *Bruschino*. The three concerted numbers serve the same architectural purpose that Rossini would assign to *Introduzioni* and to the end-of-act finales in his major operas. Particularly successful here is the central quartet, «*Sì che unito a cara sposa*», which passes from a *Moderato* in which the profession of love of Blansac and Giulia (who, wanting to get rid of Blansac by palming him off on her cousin Lucilla, tries to discover his real feelings) and the wavering doubts of Dorvil, in his hiding place, are punctuated by Germano's comments. The fun continues in the brilliant canon «*I voti unanimi*», which Rossini must have been particularly proud of, seeing that he would shortly transfer it to the score of *La pietra del paragone* and, later, to the cantata *Le nozze di Teti, e di Peleo*. The admirable crescendo of intensity in this first part, which from a slower movement gathers momentum towards an *Allegro*, is interrupted when Dorvil comes out of his hiding-place and, believing himself be-

trayed, bursts into the ironically florid invective «*Con lei me ne consolo*». In accordance with the rules governing first-act finales, the mixed-up situation resists any simple and immediate solution and the quartet ends with a scene of mental confusion («*Ah la testa in confusione traballare or qui mi fa*» - «My poor head makes me stagger around in my confusion»), the first successful example of a very long series of brain-storms which are typical manifestations of a great part of Rossini's comic assurance and message.

If here Rossini finds his best vein, thanks to the allurements of the situation he will rise even higher in the finale, which begins with a nocturne. In fact it would not be his first nocturne, seeing that he had scored a similar success with a similar situation in the finale of *L'inganno felice*, which opens with the words «*Tacita notte amica*» («Silent, friendly night»). These are admirable preludes to other, superb pages of music that would culminate, in 1828, in the nuit obscure in which the plottings of *Le comte Ory* would be unmasked and foiled. The nocturne, as a doorway to dissolution and often to vain dissolution, and therefore to dispersion, is another fundamental nucleus of Rossinian dramaturgy (and, it is tempting to add, of his human and artistic psychology). Musically, it inspires the composer to write pages of the very highest level of achievement, such as, to quote not only *Ory* but some other examples, the descent underground in *Mosè in Egitto* or the similar scene preceding the finale of *Semiramide*. In their brevity, the two early nocturnes of *L'inganno* and *La scala* are equally admirable and the fact that they are not so important is merely the result of the fact that, in both cases, the dramatic situation in the opera is unworthy of the creative talents that the composer was ready to

exhibit. The Scala nocturne opens with an Andante giusto in 6/8 of a Mozartian or Schubertian purity. It is not by chance that I introduce as a comparison two composers with whom the youthful Rossini competes on equal terms. Where Mozart is concerned one only needs to think of Le nozze di Figaro. Where Schubert is concerned it is a case of elective affinities, since he, however much he admired Rossini, cannot have been familiar with La scala di seta when he composed his first symphonies or the "sonatine" for violin and piano. But for the opening of this finale and for its theme we must also point out that it is related to a well-known song - popularised in various forms in Italy, one of which begins with the words «in notte placida» - and well-known in France too. Giulia's opening lines establish a magical mood which underlies all the rest of the scene, even after Germano's utterances and the entrance of Dorvil. Night will be referred to again when Blansac enters; his «E' mezzanotte, oggetto amabile» - «Dear one, it is midnight» - takes the form of a serenade. This, suiting the dashing personality of the character, is wedged into the Allegro that begins the unravelling of the knots of the plot with a bubbling forth of perfectly fitting tunes until the finale ensemble, with its obligatory hymn to victorious love. All is on the highest level, which makes us all the more regretful that the composer did not make more of such a magic moment as the opening theme. But that's how things are: it is not only typical of the youthful years of this genius to be sublimely capable of waste, and to squander tirelessly his brilliant inventions and intuitions. This happens not only in the finale but all through the score of this péché de jeunesse (youthful indiscretion) which seems to have been composed in a state of happiness that he would find again all too

rarely. All too soon Rossini would learn to economise and, gradually, to amplify the architecture of his own musical numbers, but inevitably sacrificing those gifts of freshness that we can perhaps see more clearly in La scala than in the other farse written for the tiny San Moisè theatre. There would also come upon him those torments of composition which - as would be demonstrated by the nervy and neurotic background to his next opera, La pietra del paragone - would make his relationship with the written page so much more arduous.

5. The first performance of the opera took place at the San Moisè on the evening of the 9 May 1812, and it was preceded by a performance of Act One of Pavesi's Ser Marcantonio. Besides Monelli and De Grecis, mentioned above, the cast included Maria Cantarelli (Giulia) and Carolina Nagher (Lucilla), who would later take part in the first performances of L'occasione and Bruschino (in the roles of Ernestina and Marianna). As for the other buffo, who took the role of Blansac, this was Nicola Tacci. Working more or less in a close "family" group of artists must have left its mark on this cycle of Venetian farse. We can add that the orchestra of the tiny theatre must have had some fine players to hand, above all in the woodwind section, judging at least from the abundance of solos given to them by Rossini in these five little operas. The beauty of the orchestration, this too, in my opinion, between Mozart and Schubert, is another positive element of the opera, whose success, despite what many biographers have written, must have been considerable, although there may well have been negative comments, some perhaps forced. This can be divined from the only review, already quoted, which was published after the first three

performances, at which, as was obligatory in those days, the composer had taken his place at the cembalo:

He [Rossini] was, at all three performances, wildly and repeatedly applauded after each number, and at the end of the *farsa* he came before the curtain and was acclaimed by the applause of the entire theatre, with the exception of pathetic attempts at dissent from some enemies of his; no great man is without such.

The opera would be performed until 11 June, reaching a total of twelve performances. It was revived at Senigallia in 1813, at Siena in 1821 and in Lisbon in 1823. Even if we allow for some performances the details of which have not come down to us, it cannot be said to have enjoyed a great success, probably because the more important works of Rossini kept it off the stage; however, the main cause must be the rapid decline of the one-act opera, which came to be performed less and less.⁵ The autograph score of *La scala* ended up in France and was presented to Rossini, who authenticated it on 4 July 1855, signing the first page of the Overture. In the twentieth century it was purchased by that singular

Swedish collector, Rudolf Nydahl, who invested his earnings from the wine trade in the autograph scores of French and Italian composers. When he willed it to his Foundation in Stockholm, it lay there unknown to Rossini scholars until I identified it during my wide researches throughout libraries all over the world for the new publication of Rossini's letters. It remains, today, the earliest operatic autograph of Rossini that we possess. The clarity of the writing and its easy flow tell us everything about a technique of composition and about a youthfulness, which a very few years would serve to burn out, but which would dazzle the world again in *Tancredi* and *L'italiana*. A youthfulness in which a happy world of innate creativity, knowing no obstacles, had not yet turned to *Paradise lost*, and in which a tiny theatre nestling in the alleys of Venice could be the blessed cradle of so much grace and so much wit.

Bruno Cagli

Translation by Michael Aspinall

¹ G. Rossini, *Lettere e Documenti*, ed. Bruno Cagli & Sergio Ragni, vol. I, Pesaro, Fondazione Rossini, 1992, p. 31.

² See p. 25 in chapter VI of the book, the chapter entitled *Mi applico alla musica e alla poesia teatrale*.

³ F. Degrada, *Lettura della Scala di seta di Rossini*, published in the programme for the performances at the Rossini Opera Festival 1988, p. 18.

⁴ A propos of this v. my essay *Le farse di Rossini*, frequently re-printed and united with *I vicini di Mozart*, II, *La farsa musicale veneziana (1750-1810)*, ed. David Bryant, Florence, Olschki, 1989, pp. 633-640.

⁵ It is worth-while reminding the reader that even the many revivals of the favourite *L'inganno* were subject to so many interpolations and additions that, in the end, its very form as a *farsa* was distorted.

Bruno Garofalo: figurino per il costume di Giulia. Pesaro, 2000



Soggetto

Il teatro rappresenta l'appartamento di Giulia. Giulia, pupilla del vecchio Dormont, non vede l'ora di liberarsi dell'invadente Germano, servitore del suo tutore. La fanciulla, nonostante l'opposizione di Dormont, si è segretamente sposata con Dorvil ed ogni notte lo accoglie nella propria camera calandogli dal balcone una scala di seta: ora Giulia vorrebbe rimanere sola per consentire al giovane sposo, nascosto in uno dei gabinetti attigui, di lasciare la stanza. Appena Germano sta per allontanarsi entra però Lucilla, cugina di Giulia, ed entrambi gli importuni insistono affinché Giulia raggiunga il tutore. Rimasto finalmente solo con Giulia, Dorvil le confessa di essere preoccupato per l'arrivo del suo amico Blansac, giovane pretendente di Giulia che il tutore le ha destinato per marito. Rassicurato dalla sposa e fissato il nuovo appuntamento per la mezzanotte, Dorvil scende dal balcone appena in tempo per non essere visto dal tutore, salito ad informare la pupilla che Blansac è ormai arrivato. Gli eventi precipitano e Giulia deve escogitare un piano per liberarsi dello scomodo pretendente: asseconderà l'attrazione che Lucilla nutre per Blansac, a sua volta assai sensibile al fascino femminile. Per attuare il suo disegno Giulia chiede allo sciocco Germano di spiare Blansac e scoprire se egli corteggi realmente Lucilla: Germano in principio equivoca grossolanamente le parole di Giulia illudendosi che la giovane provi un

qualche interesse per lui, ma chiarito l'abbaglio si dichiara disposto ad aiutarla. Appena Giulia si allontana, giunge Blansac accompagnato da un testimone per le nozze che altri non è che lo stesso Dorvil; rimasti soli, Dorvil tenta di dissuadere l'amico dallo sposare Giulia insinuandogli il sospetto che la giovane non nutra alcun affetto per lui. Punto sul vivo, Blansac scommette che Giulia in brevissimo tempo cadrà ai suoi piedi e invita Dorvil ad assistere, nascosto, ai suoi successi amorosi. Dorvil, incerto, ma anche ansioso di mettere alla prova la fedeltà della moglie, accetta: anche Germano si appresta a spiare di nascosto le mosse di Blansac. Entra infine Giulia e il suo incontro con Blansac sembra volgere al tenero perché la fanciulla vuole assicurarsi che il pretendente sia veramente uomo dabbene e quindi degno di Lucilla. Accortosi che un'altra persona osservava segretamente l'incontro, e credendo di secondare il piano di Giulia, Germano avverte i due della presenza di Dorvil. Tutti rimangono imbarazzati e confusi, e mentre Dorvil cerca di mascherare la sua gelosia, ognuno riversa la propria irritazione sull'indiscreto Germano. Rimasto solo, Blansac incontra Lucilla e, seguendo la propria natura di damerino, prende a farle la corte lasciandola estremamente invaghita e lusingata. Dopo che Lucilla si è allontanata, Germano invita Blansac a raggiungere gli altri nel salone. Di lì a poco a Germano accade involon-

Bruno Garofalo: figurino per il costume di Germano. Pesaro, 2000



tariamente di ascoltare, senza essere visto, i lamenti di Giulia, delusa tra l'altro della reazione di Dorvil: egli viene così a scoprire che, col favore della notte e di una scala di seta, Giulia attende un uomo nella propria camera a mezzanotte. Ancora una volta Germano equivoca e si convince che l'ospite notturno sarà Blansac; assonnato e confuso per tutti gli avvenimenti della giornata, egli riferisce la bella nuova all'esterrefatto ma comunque compiaciuto pretendente. Non riuscendo a tenere il segreto per sé, Germano narra del convegno notturno anche a Lucilla che ingelosita decide di nascondersi per spiare l'incontro. Poco dopo anche Germano torna nella camera spinto dalla curiosità ed anch'egli si nasconde. Ormai è mezzanotte e Giulia, rientrata in camera, assicura la scala al suo bal-

cone: giunge Dorvil, ma la giovane non fa in tempo a rassicurarlo della propria fedeltà che anch'egli è costretto ad appartarsi in tutta fretta per l'inaspettato arrivo di Blansac, salito sul balcone per mezzo della scala che Giulia ha dimenticato di togliere. Anche quest'ultimo infine deve celarsi allorché giunge il tutore furibondo che ha scoperto la scala penzolante dal balcone. Tocca proprio al tutore scovare uno per uno tutti i convenuti nei rispettivi nascondigli: ormai tutto è scoperto, e i due sposi confessano apertamente il loro legame, mentre Blansac si dichiara contento se potrà avere come consorte Lucilla. Al tutore, preso atto di una lettera in cui la zia di Giulia aveva dato il suo consenso al matrimonio, non resta altro che perdonare la pupilla e benedire le nuove nozze.

Bruno Garofalo: figurino per il costume di Dormont. Pesaro, 2000



Story

Giulia's rooms. Giulia, the ward of old Dormont, is trying impatiently to get rid of the ever-present Germano, her guardian's servant. In spite of Dormont's disapproval, the girl has secretly been married to Dorvil and every night she lets down a silken ladder from her balcony so he can climb up to her room, where she awaits him; just now she wants to be left alone so that her young husband, who is hiding in one of the adjoining closets, may leave her room. Just as Germano is on the point of going away Lucilla, Giulia's cousin, comes in, and the two of them join in trying to persuade Giulia to go to her guardian's rooms. When she is finally left alone with Dorvil, her husband tells her that he is worried about the imminent arrival of his friend Blansac, a young suitor of Giulia's whom her guardian wishes her to marry. She reassures and comforts him and, after they have confirmed their next appointment for midnight, Dorvil lets himself out by climbing down from balcony – only just in time, for here comes the guardian to tell his ward that Blansac has arrived. The plot is thickening, and Giulia must now invent some scheme for getting rid of the inconvenient suitor; she decides to encourage Lucilla, who feels attracted to Blansac, who is himself far from insensible to the charms of the fair sex. To carry her plan into effect, Giulia asks the silly Germano to spy on Blansac and find out if he is really courting Lucilla; at first Germano grossly mis-

understands Giulia, thinking that she is beginning to have tender feelings towards him, but when this mistake is cleared up he says that he is ready to help her.

As soon as Giulia has gone out, Blansac enters accompanied by a witness for the wedding ceremony, who is none other than Dorvil himself; when they are left alone together, Dorvil tries to dissuade his friend from marrying Giulia, insinuating that the young lady is not interested in him at all. Touched on a sore point, Blansac bets that in a very short time Giulia will fall at his feet and invites Dorvil to hide and witness his success in love.

Dorvil hesitantly accepts, for he is secretly anxious to put his wife's fidelity to the test: Germano also decides to hide and spy on Blansac's behaviour. Giulia enters, and as she wants to find out if Blansac is a truly decent man, and therefore worthy of her cousin Lucilla, the conversation takes a turn that could seem tenderly sentimental. When Germano notices that there is another person listening in to this interview, he warns Giulia and Blansac of Dorvil's presence, thinking that in that way he will be furthering Giulia's scheme. Everyone is embarrassed and confused, and whilst Dorvil tries to hide his jealousy, they all vent their wrath on the tactless Germano. Blansac is left alone, and when Lucilla enters he starts paying court to her, in obedience to his flirtatious nature, and leaving her extremely flattered and

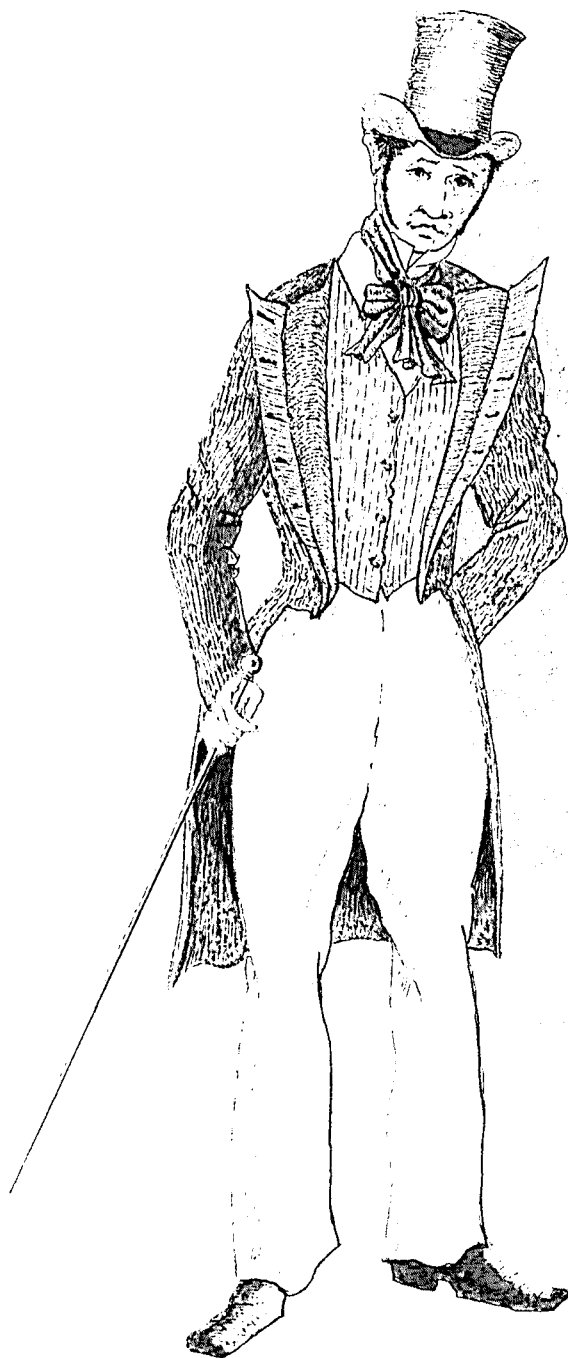
Bruno Garofalo: figurino per il costume di Lucilla. Pesaro, 2000



gratified. When Lucilla has gone off, Germano invites Blansac to join the others in the drawing room. Shortly afterwards Germano accidentally overhears Giulia bewailing her fate; amongst other things she is disappointed in Dorvil's jealous reaction. In this way Germano learns, all unseen by Giulia, that his young mistress is planning to receive a nocturnal visitor who will climb up by a silk ladder at midnight. Germano once again gets it all wrong, and supposes that Blansac is to be the favoured visitor; confused and befuddled by the multitudinous events of the day, he mentions this to Blansac himself, who is shocked and yet very flattered by the revelation. Germano cannot keep a secret and tells Lucilla, too, about the midnight rendezvous, and she, aflame with jealousy, decides to hide and spy on the meeting. Germano shortly returns to the room and hides, as he, too, is overcome with curiosity. It is now midnight and

Giulia, returning to her room, makes sure that the ladder is ready, hanging from her balcony; Dorvil climbs up, but hardly has she had time to reassure him of her fidelity when he is forced to rush into hiding when someone is heard climbing up the ladder, which Giulia has forgotten to draw up again. It is Blansac, and he too is forced to hide when Giulia's guardian rages furiously in, having discovered the ladder hanging from the balcony. It is the guardian to whom it falls out to discover everyone, each in his own hiding place, and drag them into the light: the cat is out of the bag, and the young couple openly confess their secret marriage, whilst Blansac declares that he will be happy if he is allowed to marry Lucilla. When the guardian is shown a letter from an aunt of Giulia's, blessing her marriage with Dorvil, nothing is left for him to do but forgive his ward and bless the union.

Bruno Garofalo: figurino per il costume di Dorvil. Pesaro, 2000



Argument

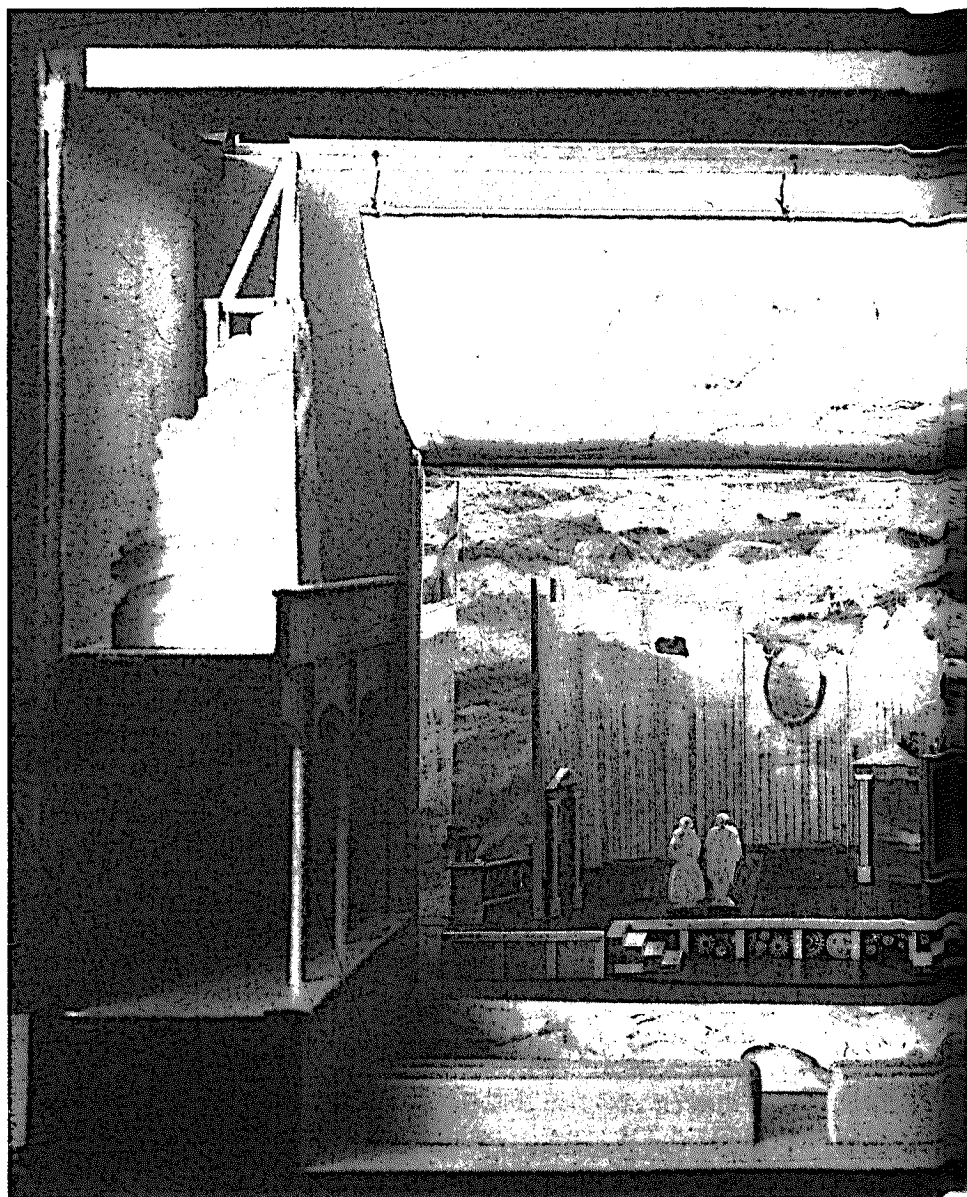
La scène représente l'appartement de Giulia. Giulia, pupille du vieux Dormont, a hâte de se libérer de l'envahissant Germano, serviteur de son tuteur. La jeune fille, malgré l'opposition de Dormont, s'est mariée secrètement avec Dorvil et toutes les nuits elle l'accueille dans sa chambre en lui lançant du balcon une échelle de soie: maintenant Giulia voudrait rester seule pour permettre à son jeune époux, caché dans un cabinet voisin, de quitter la chambre. Toutefois alors que Germano est sur le point de s'éloigner, Lucilla, cousine de Giulia, entre dans la chambre et les deux indiscrets insistent pour que Giulia rejoigne son tuteur.

Resté enfin seul avec Giulia, Dorvil lui avoue qu'il est préoccupé par l'arrivée de son ami Blansac, jeune prétendant de Giulia que son tuteur lui a destiné pour mari. Rassuré par son épouse et après avoir fixé le prochain rendez-vous à minuit, Dorvil descend par le balcon juste à temps pour ne pas être aperçu par le tuteur, monté pour informer sa pupille que Blansac est déjà arrivé. Les événements se précipitent et Giulia doit inventer un plan pour se libérer de l'incommode prétendant: elle favorisera l'attirance que Lucilla éprouve pour Blansac, qui à son tour est très sensible aux charmes féminins. Pour mettre en oeuvre ses desseins, Giulia demande au stupide Germano d'épier Blansac et de découvrir s'il fait réellement la cour à Lucilla: au début Germano se méprend grossière-

ment sur les paroles de Giulia en imaginant que la jeune fille éprouve un certain intérêt pour lui, mais ayant compris sa bétise il se déclare disposé à l'aider.

A peine Giulia s'est-elle éloignée que Blansac arrive accompagné d'un témoin pour les noces qui n'est autre que Dorvil lui-même; restés seuls, Dorvil tente de dissuader son ami d'épouser Giulia en insinuant le soupçon que la jeune fille n'éprouve aucun sentiment pour lui. Piqué à vif, Blansac parie que Giulia tombera en très peu de temps à ses pieds et invite Dorvil à assister en cachette à ses succès amoureux. Dorvil, perplexe mais anxieux de mettre à l'épreuve la fidélité de sa femme, accepte: de même Germano s'apprête à épier en cachette les manoeuvres de Blansac. Giulia entre enfin et sa rencontre avec Blansac semble tourner à la tendresse étant donné que la jeune femme veut s'assurer que le prétendant est un vrai gentilhomme et donc digne de Lucilla.

S'étant aperçu qu'une autre personne observe en secret la rencontre, et croyant favoriser le plan de Giulia, Germano avertit Giulia et Blansac de la présence de Dorvil. Tous les personnages sont embarrassés et confus, et pendant que Dorvil essaie de masquer sa jalousie, chacun renverse son irritation sur l'indiscret Germano. Resté seul, Blansac rencontre Lucilla et suivant sa nature de gandin, se met à lui faire la cour en la laissant terriblement troublée et flattée. Après que Lucilla s'est éloignée, Germano





Bruno Garofalo: «teatrino» o modello di scena. Pesaro, 2000

invite Blansac à rejoindre les autres dans le salon. Peu après, Germano écoute involontairement, sans être vu, les plaintes de Giulia, déçue entre autre par la réaction de Dorvil: il découvre ainsi que, grâce à l'obscurité nocturne et à une échelle de soie, Giulia attend un homme dans sa chambre à minuit. Une fois encore Germano tombe dans l'équivoque et est convaincu que l'hôte nocturne sera Blansac; endormi et confus par tous les événements de la journée, il donne la bonne nouvelle au soupirant abasourdi mais satisfait.

Ne réussissant pas à garder son secret, Germano met au courant de la rencontre nocturne Lucilla qui, par jalousie, décide de se cacher pour épier le rendez-vous. Peu après, poussé par la curiosité, Germano revient à son tour dans la chambre et il s'y cache. Il est maintenant minuit et Giulia, rentrée dans sa chambre, installe l'échelle sur son balcon: Dorvil arrive, mais la jeune fille n'a pas le temps de le rassurer sur sa fidélité qu'il est obligé de se cacher très vite à cause de l'arrivée inattendue de Blansac, monté sur le balcon par l'échelle que Giulia a oublié de retirer. Ce dernier est obligé de se cacher à son tour parce que le tuteur de Giulia entre furibond car il a découvert l'échelle qui pend du balcon.

C'est au tuteur lui-même de dénicher un par un tous les personnages dans leurs cachettes respectives: désormais tout est découvert et les deux mariés avouent ouvertement leur lien tandis que Blansac se déclare heureux de pouvoir épouser Lucilla. Le tuteur, prenant acte d'une lettre dans laquelle la tante de Giulia avait donné son consentement au mariage, ne peut rien faire d'autre que de pardonner sa pupille et bénir les nouvelles noces.

Bruno Garofalo: figurino per il costume di Blansac. Pesaro, 2000



Handlung

Die Szene spielt in Giulias Wohnung. *Giulia*, Mündel des alten *Dormont*, möchte so schnell wie möglich den zudringlichen *Germano*, Diener ihres Vormundes, los werden. Trotz des Widerstandes *Dormonts* ist sie heimlich mit *Dorvil* verheiratet und jede Nacht empfängt sie ihn in ihrem Zimmer mit Hilfe einer seidenen Leiter, die sie ihm vom Balkon herablässt: jetzt möchte *Giulia* allein bleiben, damit ihr Mann, der in einem der Nebenzimmer versteckt ist, weggehen kann. *Germano* will eben fortgehen, da tritt ihre Kusine *Lucilla* ein und beide bestehen darauf, dass *Giulia* zu ihrem Vormund geht. Endlich mit seiner Frau allein, gesteht ihr *Dorvil*, dass er wegen der Ankunft seines Freundes *Blansac* besorgt ist; *Blansac* ist der junge Mann, der nach dem Willen *Dormonts* *Giulia* heiraten sollte. Nachdem sie ihren Mann beruhigt und sich mit ihm für Mitternacht verabredet hat, steigt er die Leiter gerade noch zur rechten Zeit hinab, da *Dormont* eintritt, um *Giulia* die Nachricht zu überbringen, dass *Blansac* eingetroffen ist. Die Ereignisse überstürzen sich, und *Giulia* denkt sich einen Plan aus, um den ungelegenen *Blansac* los zu werden: sie wird sich die Sympathie, die *Lucilla* für *Blansac* hegt, zu Nutze machen, zumal dieser Frauen gegenüber nicht unempänglich ist. Deshalb bittet sie den armen *Germano*, *Blansac* zu belauschen um zu erfahren, ob dieser wirklich an *Lucilla* interessiert ist: zunächst missversteht *Germano*

Giulias Worte und bildet sich ein, dass *Giulia* an ihm interessiert sei; nachdem das Missverständnis geklärt ist, erklärt *Germano* sich bereit ihr zu helfen.

Kaum hat sich *Giulia* entfernt, da kommt *Blansac*, von einem Trauzeugen begleitet, der ausgerechnet *Dorvil* ist. Allein geblieben, versucht *Dorvil* *Blansac* von seiner Absicht, *Giulia* zu heiraten, abzubringen und erweckt in ihm den Verdacht, dass *Giulia* überhaupt kein Interesse an ihm habe. *Blansac* fühlt sich in seiner Ehre gekränkt und wettet, dass *Giulia* ihm in kurzer Zeit zu Füßen fallen wird und er schlägt *Dorvil* vor, seinem Liebeserfolg beizuwohnen. *Dorvil* ist unsicher, aber zugleich begierig, die Treue seiner Frau auf die Probe zu stellen, und stimmt zu; auch *Germano* bereitet sich vor, heimlich *Blansac* zu belauschen. Schliesslich kommt auch *Giulia* herein und ihre Begegnung mit *Blansac* scheint geradezu zärtlich zu werden, denn sie will sicher sein, dass dieser ein ehrenwerter Mann und deshalb *Lucillas* würdig ist.

Germano bemerkt die Anwesenheit anderer im Zimmer und, mit der Absicht, den Plan *Giulias* zu unterstützen, unterrichtet er die beiden von der Anwesenheit *Dorvils*. Alle sind verwirrt und verlegen und während *Dorvil* seine Eifersucht zu verbergen sucht, ärgern sich alle über den taktlosen *Germano*. Allein geblieben, trifft *Blansac* *Lucilla* und als ewiger Schürzenjäger macht er ihr den Hof; *Lucilla* ist sehr beglückt

Bruno Garofalo: figurino per il secondo costume di Giulia. Pesaro, 2000



und geschmeichelt. Nachdem Lucilla sich entfernt hat, lädt Germano Blansac ein, zu den anderen im Salon zu gehen. Nach kurzer Zeit hört Germano unabsichtlich und ohne gesehen zu werden die Klagen Giulias, die über die Reaktion Dorvils enttäuscht ist; so erfährt er, dass Giulia jede Nacht einen Mann erwartet, der über eine seidene Leiter in ihr Zimmer gelangt. Germano versteht die Lage wiederum falsch und ist überzeugt, dass der nächtliche Gast Blansac ist; halb im Schlaf und verwirrt über die Ereignisse des Tages, berichtet er die Neuigkeit dem bestürzten aber doch erfreuten Blansac. Da er das Geheimnis nicht für sich behalten kann, unterrichtet Germano auch Lucilla über die nächtliche Verabredung. Diese beschliesst in ihrer Eifersucht, sich zu verstecken, um die Begegnung zu belauschen. Kurz danach versteckt sich auch Germano, von Neugier getrieben. Es ist nunmehr Mitternacht; Giulia

ist in ihrem Zimmer und lässt die Leiter vom Balkon hinab: Dorvil kommt zu ihr, aber das Mädchen hat kaum die Zeit ihren Mann ihrer Treue zu versichern, da muss dieser sich in aller Eile verstecken, weil ganz unerwartet Blansac ebenfalls über die Leiter, die Giulia vergessen hatte, in das Zimmer hereinkommt. Aber auch er muss sich sofort verstecken, denn der Vormund, der die Leiter gesehen hat, betritt wütend das Zimmer. Und dem Vormund fällt es nun zu, die Besucher einen nach dem anderen in ihren Verstecken zu entdecken. Jetzt, da alles offenkundig ist, gestehen die Eheleute ganz offen ihren Ehebund, während sich Blansac erfreut erklärt, Lucilla heiraten zu wollen. Dem Vormund wird ein Brief einer Tante Giulias zu lesen gegeben, in dem sie ihre Zustimmung zur Ehe gibt, und so bleibt ihm nichts anderes übrig, als dem Mündel zu vergeben und das neue Ehebündnis zu segnen.

Schema musicale

Sinfonia

- N. 1 Introduzione** Va sciocco, non seccarmi
(Giulia, Lucilla, Germano)
[Recitativo] Dopo l'Introduzione Siamo sicuri.
(Giulia, Lucilla, Dorvil, Dormont, Germano)
-
- N. 2 Duetto [Giulia-Germano]** Io so ch'hai buon core
(Giulia, Germano)
[Recitativo] Dopo il Duetto di Giulia e Germano
O senza cerimonie
(Dorvil, Dormont, Blansac)
-
- N. 3 [Recitativo]** Va lesto.
[ed Aria Dorvil] Vedrò qual sommo incanto
(Dorvil, Blansac)
[Recitativo] Dopo l'Aria Dorvil Io non so conquistare
(Giulia, Dorvil, Blansac, Germano)
-
- N. 4 Quartetto [Giulia-Dorvil-Blansac-Germano]**
Sì che unito a cara sposa
(Giulia, Dorvil, Blansac, Germano)
[Recitativo] Dopo il Quartetto Va là, presto
(Lucilla, Dorvil, Blansac)
-
- N. 5 Aria Lucilla** Sento talor nell'anima
(Lucilla)
[Recitativo] Dopo [l']Aria Lucilla
Bellissima! il casetto
(Giulia, Blansac, Germano)
-
- N. 6 Recitativo** Ma se mai
[ed Aria] Giulia Il mio ben sospiro e chiamo
(Giulia)
[Recitativo] Dopo l'Aria Giulia Brava: vada
(Germano)
-

N. 7 Aria Germano Amore dolcemente
(Blansac, Germano)

[Recitativo] Dopo l'Aria Germano Cosa? come?
(Lucilla, Dormont, Blansac, Germano)

N. 8 Finale Dorme ognuno in queste soglie
(Giulia, Lucilla, Dorvil, Dormont, Blansac, Germano)

Libretto

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

Atto unico

Scena prima

Il teatro rappresenta l'appartamento di Giulia. Una porta nel fondo e due gabinetti ai lati. Sul davanti, una porta vetrata che conduce ad un poggiuolo. Dirimpetto, una porta a griglia che guida ad una stanza. Queste due porte debbono essere situate faccia a faccia dello spettatore. Una tavola coperta da un tappeto, un burò, sedie. Giulia, e Germano, poi Lucilla.

Giulia (*inquieta*)

Va sciocco, non seccarmi,
Qui sola vo restar.

Germano (*con flemma*)

Pazienza un pochettino,
Lasciatemi parlar.

Giulia

Da te non voglio nulla
M'hai tu ben ben capito?

Germano (*con riso sciocco e malizioso*)

Flemma, flemma.
Capisco che vicina
A prendere marito
Avete, o padroncina,
Un po' di convulsione.
Un poco di lezione
Perciò vi voglio dar.

Giulia (*inquietandosi sempre [di] più e passeggiando*)

Non voglio sentir niente!

Germano (*andandole dietro*)

Un savio colla barba...

Giulia

Diventi impertinente!

Germano

M'ha detto già mille anni...
Che ognun che si marita
Va a caccia di malanni!..
Non vo' che andiate in collera,
Saprò poi terminar.

Giulia

Scioccone. Non seccarmi.
Che dica che abbia detto
A me non preme un zero.
Non farmi andar in collera,
Va via, non mi seccar.

(Germano parte)

Giulia

Son pur sola, alfin respiro.
S'allontani il caro oggetto.
Deh corona un dolce affetto
Se pur senti amor pietà.

*(S'avvia al gabinetto alla destra. Alla voce di Lucilla,
che sorte, retrocede precipitosamente)*

Lucilla

Cugina, cugina!..

Giulia

Un altro malanno!..

Lucilla

Vi dice il tutore,
Che in sala venghiate.

Giulia

Verrò... verrò...
Ma prima n'andate.

Germano

(esce correndo)

Padrona, padrona...

Giulia

Qui ancora scioccone!..

Germano

Mi manda il padrone...

Giulia

Ho inteso, son lesta...
Ma prima un affare
Compir vo' alla presta.

Andate voi altri;
Verrò, non capite!
Uscite, finite,
Mi sento inquietar.
(O cielo quest'alma
Mi fan palpitar.)

Lucilla e Germano

Lasciate l'affare,
Di poi finirete.
Andiamoci insieme,
Gran cose saprete.
Via via colle buone,
Non state a gridar.
(Quei detti, quel foco
Mi fan sospettar.)

(partono dalla porta del fondo, che vien chiusa da Giulia)

Scena seconda

Giulia e Dorvil.

*Giulia chiusa la porta, apre il burò e ne trae una scala
di seta, indi passa al gabinetto, e n'esce Dorvil.*

Giulia

Siamo sicuri. Uscite;
Caro Dorvil sollecito partite.

Dorvil

O ciel! così presto!

Giulia

Un giorno intero

Vi par poco?

Dorvil

Un momento.

Giulia

Eh! al solito poggiuolo
Questa scala attaccate, che vi serve
*(gli dà la scala di seta, e poi va ad aprire la porta
vetrata)*
Per venirmi a trovar, e tosto andate.

Dorvil

Ah! con quanto martir!

Giulia

Perché?

Dorvil

A momenti

Dee venire quel Blansac
Destinatovi in sposo dal tutore.

Giulia

Essendo vostra moglie
Ei non mi può sposar.

Dorvil

Ma quando penso

Alle espression d'amante
Ch'egli sarà per farvi...

Giulia

E che? geloso

Siete tuttora? E mai
Scaccierete da voi questa mania?
Non basta ch'io mi sia dinanzi all'ara
Fatta segretamente a voi consorte?
Verrà la buona zia col cui consenso
V'ho sposato in segreto. Del tutore
Per opra sua lo sdegno cederà,
E tutto allora in bene finirà.

Dorvil

E intanto?

Giulia

A mezzanotte

Con il solito mezzo della scala
A trovarmi verrete,
E allo spuntar del giorno partirete.
Tutt'oggi, con periglio
Che il tutor se ne accorga,
Meco vi tenni. Egli or mi chiama: dunque
Senz'altro indugio andate,
Ed alla mezzanotte ritornate.

Dorvil

Ubbidisco, ma ancora
Non son le sei...

Giulia (*vivamente*)

Ogni cosa

Vuoi rovinar[e]?

Dorvil

No, no. Vado, mia sposa.

(*va al poggiuolo, attacca per di fuori la scala e scende*)

Scena terza

Giulia, poi Dormont e Lucilla.

*Giulia dopo avere ritirata dal poggiuolo e rimessa nel
burò la scala di seta, e chiusa la porta vetrata.*

Giulia

Egli è sceso... respiro! Apriam la porta.

(va ad aprire)

A tempo egli è partito. Ecco il tutore.

(escono Dormont e Lucilla)

Dormont *(un po' risentito)*

Per bacco! Tutto il giorno

Penché chiusa nel vostro appartamento?

Pensate che a momenti

Ritorna qui Blansac

Destinatovi in isposo.

Lucilla *(vivacemente)*

E com'è bello,

Amabile, elegante, allegro...

Dormont

E basta,

Or non marito voi.

Lucilla *(mortificata)*

Lo so pur troppo!

Giulia

Vi supplico, signore... troppo presto

Concluso avete.

Dormont

Anzi sia fatto, e lesto.

Scena quarta

Detti e Germano.

Germano

(frettoloso dal fondo)

Signor padron, signor padron...

Dormont

Ch'è stato?

Germano

C'è il signor di... come diavol si chiama?..

Aspettate che vada a domandargli
Il suo nome... *(per andare)*

Dormont *(trattenendolo)*
E' Blansac sicuramente.

Germano
Signor sì, un nome in *ac*... Blasac!..

Dormont
Stordito!

Lucilla
(Che gioia!)

Giulia
(Che imbarazzo!)

Dormont
Vo ad incontrarlo. Voi pensate al modo *(a Giulia)*
Di ricever lo sposo degnamente. *(parte)*

Lucilla
(Voglio andarlo a vedere destramente.) (parte)

Germano
Vado anch'io, servo suo...

Giulia
Ferma... senti...
(imbrogliata a Germano, e come per parlargli, ma s'astrea e parla seco medesima fantasticando)

Germano
Son qua.

Giulia
(Per liberarmi)
(passeggiando e Germano le va dietro osservandola)
Da questo sposo qual util progetto
Mi passa per la testa!

Germano
Onde, signora?..

Giulia
(Capisco, che a Lucilla mia cugina)
(Piace molto Blansac.)

Germano
Non ho capito
Neppur una parola...

Giulia

(Se impegnarlo potessi
A sposarla in mia vece... la sciocchezza
(*guardando Germano*)
Di costui può giovarmi.)

Germano

Ma parlate

Con me o con il muro?

Giulia (*artifiziosamente*)

Caro il mio Germano!..

Germano (*con riso sciocco*)

Caro... oh perdono alla sua gran bontà!..
Cosicché... se si può...

Giulia

Sentimi qua.

Io so ch'hai buon core,
Che m'ami davvero;
E un pegno d'amore
Io bramo da te.

Germano

Ah cara padrona,
Se amor mi chiedete,
Oh quanto volete
Ne avrete da me.

Giulia

(Per altro ci vuole
Giudizio e prudenza!)

Germano

(Non trova parole,
Cotanto è in ardenza!)

A due**Giulia**

(Se a lei si fa sposo,
Che sorte per me!)

Germano

(Se dice davvero,
Che sorte per me!)

Germano (*vivamente*)

Via chiaro spiegate...

Giulia (*con artificiosa riserva*)

Mi manca il coraggio...

Germano (*incalorendosi sempre [di] più*)
Son qui, comandate...

Giulia
Sei pronto?

Germano
Prontissimo.

Giulia
Disposto?

Germano
Ardentissimo.

Giulia
(*lo piglia a sé, e gli parla in aria del più gran segreto*)
Attento ti bramo
All'ospite ognora:
E se mia cugina
Con esso talora
Fa un poco le carte
Saper vo' da te.

Germano (*mortificato*)
Io!..

Giulia
Tu caro mio...

Germano
Io... grazie... pulito!..
Volete?.. ho capito...
(Credea la bragiola
Avere sul piatto,
Ma oimè venne il gatto,
E via la sgraffiò.)
Oh in somma poiché (*affettando vivacità*)
Son uomo di spirito,
Andrò... sentirò...
E tutto dirò.

A due

Giulia
Oh quanto son grata
A tanto buon core!
Gran prove d'amore
T'attendi da me.

Germano
Oh quanto son grato
A tanto buon core!

Gran prove d'amore (*ironico*)
Son queste per me!
(*Giulia entra in un gabinetto, e Germano parte dal fondo*)

Scena quinta

Blansac, Dormont, Dorvil, un servitore.

Blansac

Oh senza cerimonie... di buon core...
Grazie... ma ov'è la sposa?

Dormont

Giulia è certo allo specchio, ma a momenti
Sarà qui.

Blansac

Alla campagna
Non servon tante smorfie. Or fin che viene,
Conoscete Dorvil in quest'amico
Che vi presento.

Dormont

Il suo nome m'è noto.
(*civiltà con Dorvil che vi corrisponde*)

Blansac

Lo trovai qui dappresso, e testimonio
Lo vo' del mio contratto.

Dorvil

(Buono!)

Blansac

Doman sia fatto.

Dormont

E doman si farà. Vo a dar degli ordini,
E Giulia ad affrettar.

Blansac (*affettatamente*)

Ve ne sconsiglio.

Dormont

Tutto compito fia, state sicuro.
(*parte col servitore*)

Scena sesta
Blansac, e Dorvil.

Dorvil
(Distogliere lo tentiam da queste nozze.)
E che? Tu ti mariti?

Blansac
Qual sorpresa!

Dorvil
So che il tuo core è instabil tanto.

Blansac (*in aria romanzesca*)
Voglio
Fissarlo divenendo il più fedele,
Il più tenero sposo.

Dorvil
Odi in segreto.
Fai la più gran pazzia sposando Giulia.

Blansac
Perché?

Dorvil (*marcatamente*)
Ho le mie ragioni.

Blansac
Qual tuono mai
Misterioso è questo?

Dorvil
(*in aria di gran confidenza*)
Per Parigi
Si dice già che Giulia si fa sposa
Solo per ubbidire al suo tutore,
Ma non perché ti stimi o porti amore.

Blansac (*vivissimamente*)
Ah cospetto! son punto. Ella non m'ama?
Io non saprò piacere a lei? Tu stesso
Giudicarne dovrai. All'entusiasmo
Io sono già d'averti ritrovato.

Dorvil
Perché?

Blansac (*pensa*)

Per riparare la mia gloria
Qui presente ti vo' di mia vittoria.

Dorvil

(Quest'è proprio superba!)

Blansac

Ma potrebbe

Giulia in presenza tua
Avere dei riguardi... e allor... ci vuole
Un ripiego... osserviamo...
(*apre la porta con griglia*)

Dorvil (*con rabbia segreta*)

(Il mio espediente

Proprio in bene è riuscito!)

Blansac

Ottimamente!

Asconditi qui dietro e osserva tutto
Per doverne stupir.

Dorvil

Tu vuoi?..

Blansac

Va lesto.

Vedrai, godrai...

Dorvil

Eh lascia...

Blansac

Quai riserve?

Dorvil

(Sì, conosciamo il cor di Giulia a fondo.)

Blansac

Ebben, che dici?

Dorvil

Il tuo desir secondo.

Vedrò qual sommo incanto
Di femmina nel petto
Rechi un novello affetto,
O un lusinghiero ardor.
(Bramo l'istante e il temo.)
Curioso è l'accidente...
(Ah che in pensarvi io fremo...)

Ti credo assai possente:
Del tuo trionfo io stesso
Sarò qui ammirator.
(Ah se per te m'accendo,
Deh non tradirmi amor.)
(entra nella porta a griglia e si chiude)

Scena settima

Dorvil nascosto. Blansac, poi Germano, indi Giulia.

Blansac

Io non so conquistare un cor di donna?
Un Blansac! impossibile!
(esce Germano, e non veduto, si ferma indietro in
osservazione presso un gabinetto)

Germano

(Eccolo qui, osserviamo,
E a servir la padrona incominciamo.)
(entra nel gabinetto e si fa vedere a suo tempo)

Blansac

Son punto, e la vedremo.
(esce Giulia concentrata in se stessa)

Giulia

(Sì, voglio che Blansac sposi Lucilla,
E in tal guisa allontanano il mio periglio.)

Dorvil

(Mi sembra assai pensosa.)
(aprendo un poco a Blansac che se gli trova vicino)

Blansac

(Taci.)

Germano (osservando Dorvil)

(Oh bella!

Un altro lì in gabbiotto!)

Giulia

(Ma conosciamo in prima s'egli è tale
Da renderla felice.)

Blansac (scoprendosi)

Ah bella Giulia,
Posso offrirvi una volta i voti miei!
N'è rapita quest'alma!
Ma perché mai celarvi a chi v'adora?

Giulia

Voi supponete d'essere un amante
Tenero!

Blansac

Tenerissimo.

Giulia

Con vostra buona grazia non vi credo.

Blansac

Quest'è un ingiusto oltraggio.

Giulia

Voi volete

Piacere a tutte, e, s'ho da dirvi il vero,
Non mi sapete interessar.

Dorvil

(Va bene!)

Germano

(Ma perché mai quell'altro fa bao bao?)

Blansac

Signora!..

Giulia

Ognun vi taccia di leggero.

Blansac

Ah che più non lo sono. E' l'incostanza
Dell'età mia il difetto, ma i suoi dritti
Su me ragion riprende.
Finché libero io fui correr potei
Di bella in bella, ma se d'esser fido
Ad una degna sposa io giurerò
Lei sola eternamente adorerò.

Giulia

Dite davvero! voi
Così parlando m'incantate.

Dorvil

(Oimè!

Che vuol dir questo?)

Germano

(Oh bella! si rimescola!)

Giulia

(Egli mi par sincero, e di Lucilla
Può far la sorte.)

Blansac

(Ella di già s'accende.)

Giulia

E voi certo?..

Blansac

Ah qual dubbio! egli m'offende!
Sì che unito a cara sposa
Io sarò fedele ognor.

Dorvil

(A qual barbaro cimento
Or si trova questo cor!)

Giulia

Ah ch'io temo che sincero
Non sia il voto dell'amor.

Germano

(Qui v'è sotto un qualche imbroglio,
Qui v'è troppo mal umor.)

Blansac

Sì che a lei sarò costante.

Giulia

Sempre fido!

Blansac

Sempre amante...

Dorvil

(Ma davvero che se la dura
Io fo qui bella figura.)

Giulia

Lo giurate.

Blansac

Il giuro ancor
Di tutti i sposi sarò il miglior.

A quattro

Giulia e Blansac

I voti unanimi, la tenerezza,
Gioie, desiri, piaceri, ebbrezza!
Ah quest'è un'anima felicitar.

Dorvil

(Bravi si serrano, vadano avanti;
Godano pure de' loro incanti,
Ma tutto in aria farò volar.

Germano

(Quel si rimescola, quello riscalda...
Ah qui di certo v'è uno sconcerto...
Voglio la storia deciferar.)

Germano

Padrona, è lì...
(*accostandosi a Giulia, ed accennando ov'è Dorvil*)

Giulia (*fissando Blansac*)

E' lì, lo vedo.

Germano (*incalzando il lazzo*)

No, no, ch'è lì...

Giulia

Ch'è lì... sei matto!

Germano

E' lì dico!..

Giulia

Ma chi?
(*Blansac apre la porta e n'esce Dorvil. Sorpresa*)

Blansac (*a Dorvil in aria di trionfo*)

Sei già scoperto. Avanti.
Dimmi, chi porta i vanti?

Dorvil (*ironico*)

Con lei me ne consolo,
Amabile signora.
Quei dolci affetti teneri
Si goda lieta ognora.
Esempio è il suo bel core
Di vera fedeltà.

Giulia

Che ardire! che imprudenza!..
(*Freniamci.*) Eì come qua? (*a Blansac*)

Blansac

Io stesso l'ho condotto,
E il volli testimonio
Di mia felicità.

Dorvil

Insolente e chi t'ha detto
(*ognuno tirando a sé Germano che si mostra imbarazzatissimo*)

Ch'io colà mi stava ascoso?

Germano

Compatite mio signore,
Per istinto io son curioso.

Blansac

Dimmi un po' chi t'ha ordinato
Metter man ne' fatti miei?

Germano

V'assicuro che l'ho fatto
Sol per dare gusto a lei.

Giulia

Io che c'entro se ciascuno
Qui di te si chiama offeso?

Germano

Padroncina, perdonate,
Avrò forse mal inteso.

Dorvil

Insolente.

Germano

Compatite.

Blansac

Dimmi un poco.

Giulia

Io che c'entro.

A quattro

Germano

Ma pazienza miei signori...
Veh che caso indiavolato!..
Vi dirò la mia ragione...
Bella mancia che ho pigliato!..
Ah la testa in confusione
Traballare or qui mi fa.

Dorvil

Tu sei causa bestia matta!.. (*a Germano*)
Tutto chiaro ho ben sentito...
(*a Giulia e Blansac*)
Per te ognuno è in convulsione... (*a Germano*)

Pienamente ho ben capito... (*a Giulia*)
Ah la testa in confusione
Traballare or qui mi fa.

Blansac e Giulia

Tu sei causa bestia matta!.. (*a Germano*)
Pria si sente, pria s'intende... (*a Dorvil*)
Per te ognuno è in convulsione... (*a Germano*)
Sempre ben non si comprende... (*a Dorvil*)
Ah la testa in confusione
Traballare or qui mi fa.

(*Giulia e Germano partono*)

Scena ottava

Blansac e Dorvil.

Blansac (*vivamente*)

Va là, presto, va là! del mio trionfo
Riempi tutta Parigi.

Dorvil

Io...

Blansac

Te ne spiace?

Dorvil

Anzi ne ho gusto, e corro sul momento
A darti lode. (O gelosia, o tormento!)
(*parte dal fondo*)

Scena nona

Blansac e Lucilla.

Blansac

Ora andiamo dal tutor... Vaga Lucilla (*esce Lucilla*)
Voi qui?

Lucilla

Credea trovarvi mia cugina...
Io vado...

Blansac

Deh! un istante. Mi sembrate
Molto più bella.

Lucilla

Oh adesso mi burlate!

Blansac

Parlo da senno.

Lucilla

E mia cugina?

Blansac

E come

Vicino a voi d'altra beltà si puote
Rammentare o parlar?

Lucilla

Che dite mai?

Forse che mia cugina?..

Blansac

Essa è adorabile,

Ma non è sola in cui beltà s'accolga.
V'è qualch'altra...

Lucilla

Signore,

Arrossir voi mi fate.

Blansac

Ebben, più cara

Vi rende quel rossor.

Lucilla

Cara! A chi mai?

Priva di merti, io temo che la vostra
Eccedente bontà a riguardo mio
Ingannare vi possa.

Blansac

O quanto mai

Felice sì saria
Arrivando a piacervi!

Lucilla

Veramente,

Non ho crudele il core,
Né mi duole goder l'altrui favore.

Sento talor nell'anima
Un dolce movimento,
Che lusinghiero e tenero
Mi va parlando in sen.
Allor se un caro sposo
Avessi al fianco mio,

Quanto nel cor desio
Saria compito appien.
(parte)

Scena decima

Blansac, poi Germano con lume.

Blansac

Bellissima! il casetto è proprio nuovo!
Cerco una bella, e due qui ne ritrovo.
(esce Germano)

Germano

Signore.
(posa il lume sul burò)

Blansac

Cosa vuoi?

Germano

La compagnia
E' già rientrata nel salone.

Blansac

Han detto
Che ad avvertir mi venga?

Germano

Signor no:
Ma non importa. Allor che si sta solo
Si prova noia... ma... oh sì, sì... vicino
(con riso sciocco)
Alla signora Giulia... mi capite...
E' vero? si sta bene, anzi benone.

Blansac

Ah bravo! Hai dello spirito. Vedete
Come si vanno calunniando gli uomini!
Dicono che sei sciocco!

Germano *(in aria di goffo complimento)*

Oh signor mio!..
Grazie... voi siete buono...

Blansac *(ridendo)*

Addio, addio.
(parte dal fondo)

Scena undicesima*Germano solo.*

Germano

E ognun mi dice sciocco! E anche Tognetta
Se fo all'amor con lei... me ne dispiace...
Oh finiamo le ciarle. Si fa notte.
Chiudiam porte e finestre... (*sbadiglia*)
Ho bevuto un pochetto...
Cominciamo da questo gabinetto.
(*entra nel gabinetto alla sinistra, lasciando il lume
sul burò*)

Scena dodicesima*Giulia, poi Germano.*

Giulia

Sollecitiam perché Blansac si sposi
Domani a mia cugina. E quel Dorvil
Qui trattenersi? Ah perché un sol momento,
Almeno alla sfuggita,
Non potei favellargli!
Ma appieno il torto suo conoscerà,
E per forza perdon mi chiederà.

Germano

Qui ancor la padroncina...
(*uscendo, trattenendosi in disparte, e parlando da sé,
non veduto da Giulia, che parla sempre astratta
assai*)

Giulia

Ma nol potrà ottenere
Se non a mezzanotte...
Or sotto il mio balcon forse m'attende.

Germano

(Sotto il balcon!)

Giulia

Sarei
Troppo crudel, se a lui
Negassi il randevù.

Germano

(Il randevù! picciole bagatelle!)

Giulia

Egli è geloso, è vero,
Ma d'un amor sincero
Quest'è prova fedel... ma vicina
E' già la mezzanotte.

Germano

(La mezzanotte!)

Giulia

Al punto

Egli è già di venir. Dunque attacchiamo
La nostra scala sul balcone e andiamo.
(s'incammina al burò poi si ferma con riflessione)
E il povero Blansac!

Germano

Blansac?.. ah! intendo.

E' l'amico aspettato...
Ora capisco tutto.

Giulia

Ma se mai,

Ora che il mio tutore
E' in sì gran movimento
O sospetta o discopre... Ah! qual cimento!
Il mio ben sospiro e chiamo
Vita e speme a questo core;
E fra l'ombre del timore
Son costretta a palpitar.
Ma si vada... qui che fai?..
(accorgendosi di Germano che fa vista d'entrare nell'altro gabinetto)
Vai a chiuder?.. Ti dispenso...
Vien qualcun... Chi sarà mai?..
(osservando verso la porta del fondo)
E' il tutor sicuramente!..
Gli dirai... *(cresce l'imbroglio...)*
Tu va' pur... *(confusa, incerta)*
Io mi sento vacillar.)
(Quanto pena un'alma amante!
Quanto costa un vero amar!)

(entra nel gabinetto a sinistra e si chiude)

Scena tredicesima

Germano, poi Blansac.

Germano

Brava: vada, si serva...

Che grand'uom che son io! Scoperto ho il tutto.
 E' chiaro, è indubitabile, è sicuro.
 Qui il signor di Blansac
 Deve venire a mezzanotte! buono!
 Un randevù! va bene.
 Vengano adesso a dirmi che son sciocco?
 E' un randevù al signor Blansac, sì, sì...
 E la causa di tutto questo... *(pensa un poco)*
 Bravo Germano! Ho ben capito il resto.

Amore dolcemente
 Tu prima accendi il core;
 Poi crescer fai l'ardore,
 E a delirar si va.
 Perciò la padroncina...
(sbadiglia e siede a canto alla tavola)
 Che sonno!.. stamattina...
 Volea... pensiamo un poco...
 Che io... facessi il gioco...
 Se l'altro... che si sa!..
(mezzo s'addormenta. Esce Blansac)

Blansac *(fermandosi un poco indietro)*
 Giulia dov'è?... oh colui
 Seduto lì che fa?

Germano *(mezzo stordito dal sonno)*
 Sì... la signora Giulia...

Blansac *(interessandosi ad ascoltare senza muoversi)*
 Che?

Germano
 Ha dato... il randevù...

Blansac
 Il randevù!..

Germano
 A Blansac...

Blansac
 A me!..

Germano
 Stanotte...

Blansac
 E che?
 Sogna? è finzion? sappiamo?
 Germano!.. *(lo scuote)*

Germano (*s'alza impetuosamente ed impaurito*)

Chi va là!..

Ah, voi... è presto ancora.

Blansac

Che dici in tua malora!

Germano (*ridendo e rassicurato*)

Eh nulla... sono un sciocco...

Blansac

Via parla, parla allocco!..

Germano (*puntigliato*)

Io allocco!..

Attento e ve la spiffero

Tal quale la sarà.

Quando suona mezzanotte

Voi dovete venir qua;

(*Blansac è stupito assai*)

E una scala la padrona

Per salir vi calerà!

(*accennandogli la porta vetrata*)

Poi entrato che sarete

Poi direte, poi farete...

Io non cerco i fatti vostri,

E sarà quel che sarà!

Su via ditemi bravissimo!

Argutissimo, bravissimo!

Della vostra bella sorte

Mi consolo in verità.

(*parte dal fondo*)

Scena quattordicesima

Blansac, poi Dormont, Lucilla, e Germano.

Blansac

Cosa? come? a me Giulia un randevù?

E non mel dice?.. ora capisco!.. brava!

Che donnesca finezza!

Perché n'ha certo un poco di timore

Me lo fa dire dal suo servitore.

Ma che vorrà mai dirmi?

Ah che certo l'è nato

Qualche gran accidente...

Vien mezzanotte! Io sono impaziente.

(*escono i suddetti*)

Dormont

Perché spariste? Già s'è ritirato

Dorvil l'amico vostro. Un poco troppo
Perseguitate Giulia.

Lucilla

E quest'è vero.

Blansac

Io l'ho cercata invano.

Dormont

Eh, eh, la troveremo,
E il contratto doman soscriveremo.
Ritiriamoci tutti.

Lucilla

Immantinente.

Blansac

Bella Lucilla addio.
(A mezzanotte! o qual ardore è il mio!)
(*parte dal fondo*)

Dormont

Tu seguimi o Germano.
(*segue Blansac*)

Germano

Servo. Gran novità!

Lucilla

Cos'è successo?

Germano

Vostra cugina in questo appartamento
A mezzanotte ha dato un randevù...

Lucilla

A chi?

Germano

Al signor Blansac.

Lucilla

Come!

Germano

Ma zitto!

Fate com'io, tacete, o nascerà
Qualche diavol...

Dormont (*di dentro*)

Germano!..

Germano *(via correndo)*

Son qua.

Lucilla

Qui per Giulia Blansac! Sentir potessi!..

Faccio per imparare...

Ho una smania... vien gente...

Ascondiamoci lì dentro prestamente.

(entra nella porta a griglia, e si chiude)

Scena quindicesima

Germano solo.

Germano

Buono! non c'è persona. Un randevù:

E s'io piglio Tognetta per la mano

Mi regala per solito un schiaffone?

Eh! il signor di Blansac mi può insegnare

Il mestiere, e da lui voglio imparare.

Qui bisogna nascondersi... ma dove?

Gnaffe! sotto la tavola.

Che gusto sarà il mio!

Imparerò, e doman vo' che Tognetta

Trovi caro e carino il suo Germano...

Apron la porta... a noi. Sotto, pian piano.

(si nasconde sotto la tavola)

Scena sedicesima

*Detti nascosti. Giulia dal suo gabinetto, poi Dorvil,
indi Blansac. Giulia va a chiudere la porta dal fondo.*

Giulia

Dorme ognuno in queste soglie,

Ma qualcun veglia in giardino.

Il momento è già vicino,

E la scala vo' calar.

*(trae dal burò la scala, e va ad attaccarla al
poggiuolo)*

Germano

(facendosi vedere a suo tempo dietro la tavola)

(S'incomincia per mia fé.)

Giulia *(al poggiuolo)*

Perché attendere si fa?..

Zitto... è desso... *(chiamando sottovoce)*

Siete voi?

Dorvil (*dal di fuori*)

Sì, son io...

Germano

(Cominciamo.

Or a scuola ce ne andiamo.)

(*Dorvil comparisce e scende*)

Dorvil

Posso alfine...

Giulia

In pria chiudete.

(*Dorvil chiude la porta vetrata*)

Germano

(Come! qui il signor Dorvil!

Veh! veh! due randevù!)

Dorvil

Di vedervi io tutto ardea...

Giulia

Uomo ingrato, e core avete

Di suppor ch'io fossi rea!

Dorvil

Ma se intesi...

Giulia

E che intendeste?

Finsi allor... ciel!..

(*si batte alla porta vetrata, per di fuori*)

Dorvil

Fu battuto!

(*si volgono tutti due ed ascoltano*)

Germano

(Va benone! vien l'altro amico.)

Dorvil e Giulia

Ascoltiamo... Si batte ancora!..

(*si replica la battuta*)

Dorvil (*torbido assai*)

Che vuol dir?..

Giulia (*agitatissima*)

Che brutto intrico!

Germano

(O che scuola io vado a far.)

Blansac *(dal di fuori)*

E' mezzanotte!..

Oggetto amabile

Deh vien quest'anima

A consolar.

E' mezzanotte!..

Dorvil *(avviandosi incollerito alla vetrata)*

E' Blansac!..

Giulia

Quale imprudenza!

Dorvil

Vo' punir la sua insolenza!..

Giulia *(accennandogli il gabinetto alla sinistra)*

Qui celatevi un istante...

Dorvil

Voi volete!..

Giulia

Lo dovete,

O si va a precipitar. *(ve lo costringe)*

Blansac *(come sopra)*

E' mezzanotte!..

Oggetto amabile

E' mezzanotte!..

Giulia

Entrate.

Dorvil

E mi posso o ciel frenar!..

(entra per forza nel gabinetto)

Giulia

Può sentirlo il mio tutore,

Che vicina ha qui la stanza...

Qui ci vuole ardire e core,

Convien tutto cimentar.

(apre la porta vetrata, che resta aperta.

Blansac scende ed entra)

Germano

(O che scuola, che lezione,

Quanto vado ad imparar!)

Blansac (*con brio*)

Che fortuna impreveduta!
Tanto osato non avrei...

Giulia (*risentita assai*)

Qual ragion v'ha qui guidato!
Io saperlo ben vorrei!

Blansac

Resto assai maravigliato!

Giulia

Su parlate.

Blansac

Io...

Giulia

Sì, via spiegate.

Blansac

Io ne vengo al randevù.

Giulia

Chi vel diede!

Blansac

Bella! voi.

Germano

(Oppur io.)

Giulia

Freneticate!

Blansac

Per la voce di Germano...

Germano

(Ahi!)

Giulia

Di Germano!

Blansac

Vi calmate,
E quel tenero pudore...

Giulia

Oh finiamola signore!
Chi vi rese sì insolente?

Blansac

Chi? la scala ivi pendente.

Giulia

(Ah! levarla m'ho scordato!)

A quattro

Blansac

Deh poiché fui qui chiamato,
Oltraggiarmi è crudeltà.

Giulia

Qui nessuno v'ha chiamato,
Del destino è crudeltà.

Dorvil

(Qui nessuno l'ha chiamato,
Del destino è crudeltà.)

Germano

(Ah quell'altro era chiamato!
Ho sbagliato come va.)

Scena ultima

Detti. Dormont, che comparisce in berretta da notte un po' alla volta dal di fuori del poggiuolo, poi scende.

Giulia

Finir convien la scena,
Sbrigatevi, e scendete...

Dormont

Oh lode al ciel ci sono!..

Giulia

Ah!..

(al sommo della paura alla voce di Dormont)

Blansac

Zitto, non temete.
(si nasconde nell'altro gabinetto)

Giulia

Oh ciel!

Dormont *(con riso sardonico)*

Ah ah! stupite?
Non era atteso, no, è vero?

Giulia

Signor...

Dormont

Non serve fingere.

La scala e il canterino

Scoperta han già ogni cosa.

*(in gran collera apre la porta con griglia ov'è
rinchiusa Lucilla)*

Fuori costui!

Lucilla *(correndo fuori timidamente)*

Son qui...

Giulia, Dormont, Germano

Oh bella! chi può intenderla?

Dormont

Estrema è la mia collera!

Altri ci debbon essere...

Vediamo un po'...

(apre la porta del gabinetto e n'esce Blansac)

Blansac

Son qui...

Dormont *(a Lucilla)*

E che garbuglio è questo?

Lucilla

Io seppi da Germano,

Che quivi a mezzanotte

Seguiva un randevù,

E venni ad imparar.

Germano

(Ahi! che son fritto!)

Dormont *(a Giulia risolutamente)*

Un randevù! benissimo!

Ora sposarlo subito

Vorrete voi medesima.

Tiriamo innanzi il tavolo...

*(tira in qua la tavola e si scopre Germano che resta
in ginocchio e mal coperto dal tappeto che gli cade
a ridosso)*

Germano

Ahi! che ci son!..

Tutti eccetto Lucilla

Germano!

Dormont

Un altro! Lì che fai!

(Germano si leva)

Germano *(timidamente)*

Sapea che qui dovea

Seguire un randevù,

E venni ad imparar.

(rimette il tappeto)

Dormont

I conti avremo a fare!

(minaccioso a Germano e Lucilla)

Frattanto sottoscriviamo.

(cava una carta e la mette sul tavolino)

Giulia

(Or qui convien parlare.)

Signor...

Dormont *(risolutissimo a Giulia)*

Vostro marito

Senza ritardo...

Dorvil

E' qui.

(esce animosamente e si mette a canto di Giulia)

Dormont

Un altro! in quanti siamo!

Blansac

Ah! ah! quest'è un portento!

Un randevù in duecento!

Dormont *(a Dorvil incollerito)*

Spiegatevi.

Dorvil *(con nobile fermezza)*

Di Giulia

Sono il marito...

Dormont

Voi!..

Giulia

Perdono o mio tutore,

Causa di tutto è amore.

La buona zia per lettera

(cava una lettera e la dà a Dormont che la scorre e se la ritiene)

Il nodo ci ha permesso.

Sposar chi non amava
Non erami concesso.
Voi troppo fiero... ah voi
Dovete perdonar.

Dormont

L'ardire eccede... e lui?..
(*accennando Blansac*)

Blansac (*con molto brio*)

Lucilla io sposerò,
E tutto aggiusterò.

Dormont

Lucilla.

Lucilla (*raccomandandosi*)

Ah sì!

Blansac

Vedete?

(*a Dormont accennandogli Lucilla*)

Tutti

Perdon!

Dormont

Quel che volete;
Non serve più gridar.

Tutti

Quando amor si fa sentire
Troppo egli è nei cor possente;
Si contrasta inutilmente,
Vince ognora il suo poter.

Fine.

Gioachino Rossini

Elementi biografici e cronologia delle opere

a cura di Marco Mauceri

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

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

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

-
- 1817** L'anno vede Rossini fare la spola tra Napoli, Roma e Milano con la produzione di tre diversi capolavori: *La Cenerentola, ossia la bontà in trionfo* va in scena a Roma (Teatro Valle, 25 gennaio), *La gazza ladra*, grande opera semiseria, a Milano (Scala, 31 maggio), *l'Armida* a Napoli (San Carlo, 11 novembre) con protagonista ancora la Colbran. A Roma è la volta del centone *Adelaide di Borgogna* (Argentina, 27 dicembre).
-
- 1818** Di nuovo a Napoli per l'azione tragico-sacra *Mosè in Egitto* (San Carlo, 5 marzo) che riscuote un enorme successo. Recatosi a Bologna il compositore accetta l'invito dell'ispettore dei teatri del Portogallo Diego Ignazio de Pina Manique di scrivere la farsa *Adina*. L'opera andrà in scena solo il 22 giugno 1826 (Lisbona, San Carlos). Il 3 dicembre va in scena al Teatro San Carlo di Napoli *Ricciardo e Zoraide*.
-
- 1819** Il 7 marzo il *Mosè in Egitto* viene riproposto al San Carlo con l'aggiunta della preghiera «Dal tuo stellato soglio» nel terzo atto. Altre tre opere serie si aggiungono al catalogo rossiniano: *Ermione* (Napoli, San Carlo, 27 marzo), *La donna del lago* (Napoli, San Carlo, 24 ottobre), *Bianca e Falliero, ossia Il consiglio dei tre* (Milano, Scala, 26 dicembre). A Venezia presenta ancora un centone, *Edoardo e Cristina* (San Benedetto, 24 aprile).
-
- 1820** Il 24 marzo viene eseguita la *Messa di Gloria* nella Chiesa di S. Ferdinando. Nonostante il lungo periodo di gestazione, *Maometto II* viene accolta da un insuccesso (Napoli, San Carlo, 3 dicembre) e mai più ripresa nell'Ottocento.
-
- 1821** La rappresentazione di *Matilde (di) Shabran, ossia Bellezza e cuor di ferro* (Teatro Apollo, 24 febbraio) segna l'ultimo soggiorno romano di Rossini. Le lunghe trattative con la Deputazione dei Teatri di Roma per scrivere una nuova opera comica per il Carnevale 1821-22 infatti non hanno buon esito.
-
- 1822** Con *Zelmira* (San Carlo, 16 febbraio) si conclude il soggiorno napoletano di Rossini che un mese dopo a Castenaso sposa Isabella Colbran. Con lei e la compagnia del San Carlo, capeggiata da Barbaja, si reca a Vienna dove il 13 aprile viene allestita *Zelmira* (Kärntnertortheater) e la ripresa di altre sue opere. Dopo un breve soggiorno a Bologna, a dicembre è invitato dal principe di Metternich a Verona in occasione del Congresso delle Nazioni per scrivere quattro cantate (*La Santa Alleanza, Il Vero Omaggio, L'augurio felice, Il Bardo*). Composizioni queste che negli anni successivi gli procureranno non pochi dissapori quando sarà accusato di essere reazionario.
-
- 1823** *Semiramide*, su libretto di Gaetano Rossi, il suo "papà di parole" (Venezia, La Fenice, 3 febbraio), conclude trionfalmente la carriera italiana di Rossini. Dopo una breve sosta a Parigi, si reca a Londra su invito di Giovanni Battista Benelli, impresario del King's Theatre, per dirigere alcune sue opere e scriverne una nuova. Sarebbe dovuta essere *Ugo, re d'Italia*, di cui compone forse un atto completo, ma il fallimento dell'impresa nel 1824 lo costringe ad abbandonare Londra e tornare a Parigi. Dell'opera non è stata finora ritrovata alcuna traccia.
-
- 1824** Il 9 giugno, a Londra, esegue la parte del tenore solo (Apollo) nella sua cantata *Il pianto delle Muse in morte di Lord Byron*. Il 26 novembre è nominato "Directeur de la musique et de la scène" del Théâtre Italien di Parigi.
-
- 1825** Il periodo francese di Rossini si apre con la cantata *Il viaggio a Reims, ossia L'albergo del giglio d'oro* (Parigi, Théâtre Italien, 19 giugno) scritta per l'incoronazione di Carlo X.
-
- 1826** Sembra che stia lavorando a *La figlia dell'aria* per Giuditta Pasta, ma nessuna musica è stata finora ritrovata. Il 9 ottobre presenta al Théâtre de l'Académie Royale de Musique (l'Opéra) *Le Siège de Corinthe*, radicale rifacimento del *Maometto II*, che viene accolto con entusiasmo.
-

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

-
- 1848** Rossini non gode fama di simpatizzante per i moti liberali. La sera del 27 aprile a Bologna viene fatto oggetto di dimostrazioni ostili, mentre si presenta al balcone di casa per ringraziare la banda militare dei volontari che si è recata sotto le sue finestre per rendergli omaggio. Sconvolto, il giorno dopo parte per Firenze. Ugo Bassi si fa immediatamente latore delle scuse della cittadinanza bolognese e lo invita a scrivere un inno che sarà il *Coro della Guardia Civica di Bologna*, di cui Rossini scrive solo le parti vocali e un abbozzo dell'accompagnamento, incaricando Domenico Liverani di completarlo per banda. L'esecuzione ha luogo la sera del 21 giugno in Piazza Maggiore.
-
- 1850** Verso la metà di settembre torna a Bologna, ma solo per sistemare i suoi affari e prepararsi al definitivo trasloco a Firenze.
-
- 1855** Alla fine di aprile lascia Firenze per recarsi a Parigi. In questi anni la sua salute, resa malferma dalla malattia nervosa e da altri disturbi fisici, non ha avuto alcun giovamento. Un miglioramento comincia invece a riscontrarsi già dai primi giorni di permanenza nella capitale francese.
-
- 1857** Il 15 aprile regala alla moglie Olympe la *Musique Anodine*, album che fa parte dei *Péchés de vieillesse*, titolo ironico sotto cui Rossini raccolse le sue ultime composizioni.
-
- 1859** In primavera la villa di Passy, fatta costruire appositamente (oggi distrutta) è pronta. I Rossini alternano il soggiorno parigino al numero 2 della Chaussée d'Antin, dove danno accademie musicali, a quello a Passy diventato luogo di incontro della società musicale internazionale.
-
- 1860** In marzo, secondo il biografo Edmond Michotte, riceve la visita di Richard Wagner. Il 9 luglio all'Opéra viene rimessa in scena con grande sfarzo la *Sémiramis*, eseguita dalle sorelle Barbara e Carlotta Marchisio.
-
- 1863** Scrive la *Petite Messe Solennelle*.
-
- 1864** Il 14 marzo la *Petite Messe Solennelle* per soli, coro, due pianoforti e harmonium, viene eseguita in forma privata nel palazzo parigino della contessa Louise Pillett-Will, alla quale la messa è dedicata. Rossini la strumenterà per grande orchestra nel 1867, ma questa versione sarà eseguita solo il 24 febbraio 1869 dopo la sua morte. Il 21 maggio, suo giorno onomastico, la città di Pesaro gli dedica solenni festeggiamenti con lo scoprimento di una statua.
-
- 1867** Il 1. luglio prima esecuzione de l'*Hymne à Napoleon III et à son Vaillant Peuple* (Parigi, Palais de L'Industrie).
-
- 1868** Dopo una grave malattia spira nella villa di Passy il 13 novembre, mentre Parigi si appresta a tributargli grandi onoranze per il suo prossimo 77° compleanno. Viene tumulato nel cimitero di Père Lachaise.
-
- 1887** Il 30 aprile la salma di Rossini è esumata e trasportata in Santa Croce a Firenze dove viene tumulata il 3 maggio.
-
- 1902** Il 13 giugno viene inaugurato nella basilica di Santa Croce il monumento sepolcrale di Rossini realizzato dallo scultore Cassioli. Illustre testimone della cerimonia è Pietro Mascagni che dirige l'orchestra del Liceo Musicale Rossini di Pesaro, nella preghiera del *Mosè in Egitto* «Dal tuo stellato soglio», nella trascrizione sulla quarta corda di Paganini.
-



Tanti affetti

Amici e Sostenitori del Festival 2000

Presidente

Paola Pierangeli Tittarelli

Soci Fondatori

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

Sostenitori

Luciano Bovicelli, *Bologna*
Salvatore Mancuso, *Roma*

Anna Selci, *Pesaro*

Gioia Marchi Falck, *Milano*
Francesco Merloni, *Fabiano*
PICA SpA, *Pesaro*

Elvira Cantelmo, *Fano*

Suzanne e Philip Gossett, *Chicago*

James David Draper, *New York*

Annalisa e Carlo Ripanti, *Pesaro*

Eulalia e Bernardo Battistelli, *Pesaro*
Liliana Belli Paci Segre, *Milano*
Maria Camilla Bianchini d'Alberigo, *Venezia*
Liliana e Agostino Cesaroni, *Pesaro*
Wanda Del Gobbo, *Bologna*
Suzanne e David De Yong, *London*
Aaron R. Einfrank, *München*
Claudia Farina Liguori, *Pesaro*
Marino Golinelli, *Bologna*
Adolfo Guzzini, *Recanati*
Adriana Lora Totino, *Torino*
Hans e Helga Lübow, *Bremen*
Mariella e Francesco Lungarini, *Fano*
Franca Mancini, *Pesaro*
Aspasia Mochi Zamperoli Guerrini, *Pesaro*
Walter Monauni, *Bad Gastein*
Cristina Morici Ghislieri, *Pesaro*
Italino Mulazzani, *Montegridolfo*
Musica Viva Club, *Roma*
Luciana Pierangeli, *Roma*
Silvana Ratti, *Pesaro*
Caroline Rayman, *London*
Richard Wagnerverband Wien, *Wien*
Hae Kyung e Fabio Rossini, *Pesaro*
Ida e Giuseppe Ugolini, *Roma*

Amici

Miranda Paolucci, *Pesaro*

José Periel García, *Madrid*
Karl-Heinz Roeser, *Bielefeld*

Patrick Le Blan, *London*

Egle Abruzzini, *Urbino*
Werner Adam, *Karlsruhe*
Klaus P. Arnold, *Gauting*
Akihiko Aso, *Ibaraki*
Bernward Bachmann, *München*
Manlio Bassano, *Marmirolo*
Willi Bauer, *Gaggenau*
Elisabeth Beare, *Berlin*
Filippo Beck, *Zürich*
Jack Belsom, *New Orleans*
Carlo Bertellotti, *Pesaro*
Renzo Berti, *Prato*
Grazia Biscontini Ugolini, *Milano*
François Bisc, *Villars sur Glâne*
Matelda Bisigotti, *Urbino*
Laurent Boccon-Gibod, *Paris*
Gaetano Bonafini, *Castenaso*
Alberto Bonetti, *Reggio Emilia*
Paolo Bonetti, *Fano*
Margaret e Albert Borg, *Swieqi*
Marco Borini, *Torino*
Pietro Boscolo, *Treviso*
Giuseppe Bosoni, *Antegnate*
Luciano-Filippo Bracci, *Roma*
Vassilis Brakoulis, *Atene*
Angelo Broggi, *Malnate*
Ruedi Bunjes, *Bologna*
Myrna Bustani, *London*
Paul Butler, *London*
Maria Grazia Ceccolini Pototschnig, *Pesaro*
Monella Cerri, *Bologna*
Giulio Ceruti, *Milano*
Sylvain Chambre, *Avon*
Jean Chanel, *Anglet*
Jeffrey Ching, *London*
Kathleen Chiti, *Milano*
Akihiro Chiyoda, *Tokyo*
Benjamin Chorley, *Tel-Aviv*
Matthew Clarke, *Edinburgh*
Albert-Louis Clerens, *Bruxelles*
Edmondo Cotignoli, *Pesaro*
Salvador Crespo Picó, *Alicante*
Heinz Dabringer, *Sattendorf*
George Dansker, *New Orleans*
Pieter K. De Haan, *Harderwijk*
Laura Del Monte Raffaelli, *Pesaro* Mario De
Martiis, *Genova*
Marina Deserti, *Zola Predosa*
Hans-Leopold De Waal, *Saarbrücken*
Vivienne & Michael Dimant, *London*
Valeria e Saturno Diotallevi, *Fano*
Paola Donzelli Monari, *Bologna*

Heinrich Dülz, *Seeshaupt*
Gerhard Dultinger, *Innsbruck*
James Eaton, *Birmingham*
Gerd Endmayr, *Wien*
Otto Eng, *Olten*
Clive A. Evatt, *Turramurra*
Stefano Fanelli, *Roma*
Mario Fanti, *Porto Recanati*
Luciano Felici, *Roma*
Claude Fernandez, *Aubervilliers*
Giuseppe Ferreri, *Milano*
Tullia Ferrero, *Roma*
Silvia Foresti, *Milano*
Henry Forgues, *Bayonne*
Giorgio Forni, *Bologna*
Taeko Fukushima, *Tokyo*
Mauro Fuppi, *Macerata Feltria*
Patrick Furniss, *Norwich*
Stefan H. Gagg, *Bern*
Juan Gherzi, *Montevideo*
Arlene Giesmann, *Kirkland*
Giorgio Girelli, *Pesaro*
Günter Gruber, *Bludenz*
Werner Gumbert, *Karlsruhe*
Robert Haenggi, *Forch*
Rose-Marie e Rainer Hagen, *Hamburg*
B. W. R. Harnwell, *London*
Susumu Hasegawa, *Tokyo*
Gerhart Hasse, *Hamburg*
Makoto Hayasaka, *Tokyo*
Brian Haynes, *Reigate Heath*
Maria Luisa Herrmann Scmeraro, *Cisternino*
Chizuko Hironaka, *Yokohama*
Janet e Wiley Hitchcock, *New York*
Yoko Hosoijima, *Utsunomiya*
Giulio Iona, *Trieste*
Leo Iona, *Trieste*
Peggy & Charles Jernigan, *Long Beach*
Bernd Kabas, *Salzburg*
Tomio Kamcoka, *Tokyo*
Noriko Kanai, *Tokyo*
Tadao Kato, *Tokyo*
Bernd-Rüdiger Kern, *Taucha*
Michiko Kobayashi, *Tokyo*
Miki Kobayashi, *Tokyo*
Dieter Koch, *Herrsching*
Hiroshi Kojima, *Tokyo*
Anja Korpiola, *Helsinki*
Françoise Lafuge, *Paris*
Trevor Lau, *Auckland*
Jacques Libert, *Bruxelles*
Alexander Liddell, *Middleton Stoney*
Gaetano Maccaferri, *Bologna*
Anna Maria Maggio, *Mantova*
Fernanda e Aldo Mancurti, *Fano*
Silvana Mangiameli, *Milano*
Giovanna Marchi, *Imola*
Gianfranco Maretta, *Felonica*
Franco Masseroni, *Desenzano del Garda*
Maxime Massonnat, *Dunkerque*
Hector Matamoro Rossi, *Madrid*

Gianni Mazzoni, <i>Bologna</i>	Hideo Takeishi, <i>Kanagawa</i>
Elio Menzione, <i>Roma</i>	Yuko Terashima, <i>Yokohama</i>
Francesco Micheli, <i>Milano</i>	Mathjas Terenzi, <i>Pesaro</i>
Zivko Mijatovic, <i>Wien</i>	Carla Terenzio, <i>Milano</i>
Sadako Louise Mitamura, <i>Salsomaggiore Terme</i>	Mario Terenzio, <i>Milano</i>
Gen Mochi Zamperoli, <i>Pesaro</i>	Floriana Tessitore, <i>Palermo</i>
Beatrice Molinari Mangiameli, <i>Milano</i>	Vincenzo Tessitore, <i>Palermo</i>
Gianluca Montinaro, <i>Pesaro</i>	Heinrich Tettinek, <i>Wien</i>
Reto Müller, <i>Sissach</i>	Federica Tittarelli Cerasi, <i>Roma</i>
Mitsuko Murase, <i>Chiba</i>	Irene Tomacelli, <i>London</i>
Beryl Mustill, <i>London</i>	Erich Trachtenberg, <i>Wien</i>
Junichi Nagai, <i>Zama-City</i>	Roberto Tramarin, <i>Pavia</i>
Sergio Narici, <i>Milano</i>	Lydia Treleani Masetti, <i>Pesaro</i>
Michel Nasser, <i>Arles</i>	Riccardo Paolo Uguccioni, <i>Pesaro</i>
Dieter Neukirch, <i>Wettenberg</i>	Eric Van den Bergh, <i>Paris</i>
Manfred Niekisch, <i>Greifswald</i>	Gerarda Van der Krogt, <i>Roosendaal</i>
Giancarlo Nisoli, <i>Zogno</i>	Nicole Vecchioli, <i>Paris</i>
Renata Ognibene Borghi, <i>Pesaro</i>	Maurizio Venturini, <i>Genova</i>
Gian Battista Origoni della Croce, <i>Milano</i>	Renato Vianello, <i>Pesaro</i>
André Padovani, <i>Dunkerque</i>	Giacomo Vivanti, <i>Ancona</i>
Grazia Paoletti, <i>Firenze</i>	Maria Pia Vivanti, <i>Roma</i>
Edoarda Paolini Ferrari, <i>Milano</i>	Odile Voinchet, <i>Puteaux</i>
Marcello Paolino, <i>Bern</i>	Edward G. Wallace Jr., <i>Houston</i>
Federico Passariello Jr., <i>Taranto</i>	Janet A. Wallhouse, <i>Wallingford</i>
Jean-François Pechberty, <i>Paris</i>	Ernest Warburton, <i>St. Albans</i>
Juan Pelàez y Fabra, <i>Alella Barcelona</i>	Michael Watts, <i>Milano</i>
Julien Pennetier, <i>Paris</i>	Anne-Celine Weill, <i>Mulhouse</i>
Michael Petch, <i>Cambridge</i>	Nicole Weill, <i>Mulhouse</i>
Felix Pfister, <i>Greifensee</i>	Uri Weltsch, <i>Herzlia</i>
Yosef Pilch, <i>Paris</i>	Ulla Wernicke, <i>Frankfurt/Main</i>
Riccardo Pisani, <i>Chiati Stazione</i>	Thomas Jeremy Willoughby, <i>London</i>
François Poli, <i>Paris</i>	Roger Wolff, <i>Strasbourg</i>
Sophie e Marcel Pommerell, <i>Echternach</i>	Masashi Yoshida, <i>Tokyo</i>
Liviu Popescu, <i>Paris</i>	Hideko Yoshijima, <i>Tokyo</i>
Hela Gerda Prinz, <i>München</i>	Gianfranco Zanetti, <i>Vignola</i>
Alessandro Properzi, <i>Roma</i>	Bernd Zeytz, <i>Gauting</i>
Cesare Questa, <i>Urbino</i>	Riccardo Zoja, <i>Milano</i>
Kurt Rademacher, <i>Neuwied</i>	
Ingrid Rant, <i>Wien</i>	
Bruno Recchia, <i>Bremgarten</i>	
Roberto Rendina, <i>Roma</i>	
Hanspeter Riede, <i>Rüschlikon</i>	
Lorenzo Rocchetti, <i>Ancona</i>	
Eiko Sakamoto, <i>Roma</i>	
Sumie Sano, <i>Urawa</i>	
Gianni Sartoni, <i>Faenza</i>	
Raffaele Semeraro, <i>Cisternino</i>	
Horst Gunther Seydel, <i>New Smyrna Beach</i>	
Livio Sichirollo, <i>Urbino</i>	
Alfred Siercke, <i>Hamburg</i>	
Elena Sormani, <i>Pesaro</i>	
Michael Staff, <i>Alfriston</i>	
Peter Ster, <i>Wien</i>	
Georg Stöffler, <i>Hall</i>	
Paul Storm Larsen, <i>Richmond</i>	
Kazuhiro Suzuki, <i>Tama</i>	
Masaya Suzuki, <i>Yokohama</i>	
Yasuo Suzuki, <i>Tokyo</i>	
Sten Svensson, <i>Skara</i>	
Miriam Tagliaferro, <i>Bologna</i>	
Yasuo Takasaki, <i>Tokyo</i>	

Il Festival ringrazia:



