

1862 Ross
03131

L'EQUIVOCO TRAVAGANTE



ROSSINI
OPERA
FESTIVAL

SCAVOLINI
SPONSOR

**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
Laser & Service, Pesaro

Stampa
Studiostampa, Repubblica di San Marino
luglio 2002

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

Sommario

<i>L'equivoca e stravagante signora letterata di Rossini</i> <i>di Philip Gossett</i>	p. 13
<i>Rossini's Equivocal, Extravagant Literary Lady</i> <i>by Philip Gossett</i>	p. 25
<i>La nuova edizione critica</i> <i>di Marco Beghelli e Stefano Piana</i>	p. 37
<i>The New Critical Edition</i> <i>by Marco Beghelli and Stefano Piana</i>	p. 45
<i>Soggetto</i>	p. 55
<i>Story</i>	p. 59
<i>Argument</i>	p. 63
<i>Handlung</i>	p. 67
<i>Schema musicale</i>	p. 70
<i>Libretto</i>	p. 73
<i>Gioachino Rossini, elementi biografici</i>	p. 123

**Ritratto di Gioachino Rossini. Incisione
di A. Conti (Collezione Cavallari, Milano)**



L'EQUIVOCO STRAVAGANTE

Dramma giocoso in due atti
di **Gaetano Gasbarri**

Musica di
Gioachino Rossini

Personaggi

Ernestina, figlia di Gamberotto,
che affetta letteratura

Gamberotto, villano nobilitato

Buralicchio, giovane ricco e sciocco, promesso sposo di
Ernestina

Ermanno, giovane povero, amante di Ernestina

Rosalia, cameriera di Ernestina

Frontino, cameriere astuto di Gamberotto
e confidente d'Ermanno

Coro di contadini, di letterati, di militari, di servitori

*L'azione fìngesi in un antico castello
di proprietà di Gamberotto*

*Prima rappresentazione
Bologna, Teatro del Corso
26 ottobre 1811*

1862 1805

03161

L'EQUIVOCO TRAVAGANTE



ROSSINI
OPERA
FESTIVAL

SCAVOLINI
SPONSOR

Ritratto di Gioachino Rossini. Incisione
di A. Conti (Collezione Cavallari, Milano)



In
Eli
La
Oli
Co
(de
e k
ror
a c
Cii

L'EQUIVOCO STRAVAGANTE

Dramma giocoso in due atti
di **Gaetano Gasbarri**

Musica di
Gioachino Rossini

Personaggi

Ernestina, figlia di Gamberotto,
che affetta letteratura

Gamberotto, villano nobilitato

Buralicchio, giovane ricco e sciocco, promesso sposo di
Ernestina

Ermanno, giovane povero, amante di Ernestina

Rosalia, cameriera di Ernestina

Frontino, cameriere astuto di Gamberotto
e confidente d'Ermanno

Coro di contadini, di letterati, di militari, di servitori

*L'azione fingesi in un antico castello
di proprietà di Gamberotto*

*Prima rappresentazione
Bologna, Teatro del Corso
26 ottobre 1811*

Ritratto di Marietta Marcolini, prima interprete dell'opera nel ruolo di Ernestina (Collezione Fulvio Stefano Lo Presti, Bruxelles)



In
Eli
La
Oli
Col
(da
e la
ron
a c
Cir

Marietta Marcolini

Non è l'Enganea sola.

Testimonia gioconda.

Della virtù di lei: si è tutto il mondo.

L'equivoca e stravagante signora letterata di Rossini

Circa un anno dopo aver composto la sua prima opera completa, *La cambiale di matrimonio*, per il Teatro San Moisè di Venezia, il diciannovenne Rossini ottenne un secondo contratto, questa volta per il Teatro del Corso di Bologna, dove era stato impegnato durante la stagione autunnale del 1811 come «Maestro al Cembalo e Direttore del Coro». Il teatro aveva annunciato «due opere comiche», ma solo di una dava il titolo (una ripresa del *Ser Marcantonio* di Stefano Pavesi). La formula usata per indicare la seconda opera («da decidersi») induce a supporre che il giovane compositore abbia ricevuto la commissione all'ultimo momento. Come per *La cambiale di matrimonio*, è probabile che la decisione sia stata influenzata da una cantante, in questo caso la prima donna assoluta della stagione, Maria Marcolini. Nonostante il cattivo esito ottenuto dall'opera bolognese, la loro successiva collaborazione era destinata ad avere in seguito grande importanza per entrambi. La Marcolini fu la protagonista di due capolavori comici rossiniani, *La pietra del paragone* e *L'italiana in Algeri*, e di due opere serie, *Ciro in Babilonia* e *Sigismondo*. Non fu l'unica componente della compagnia di canto bolognese a comparire in altre prime rossiniane: Paolo Rosich e Giuseppe Spirito parteciparono entrambi all'*Italiana*, mentre Tommaso Berti cantò nell'*Occasione fa il ladro* e nel *Signor Bruschino*. Il libretto dell'opera bolognese di

Rossini, *L'equivoco stravagante*, fu approntato da Gaetano Gasbarri, «Fiorentino», come riporta il libretto a stampa originale. Tra l'ultimo decennio del Settecento, quando Gasbarri fu attivo per lo più a Napoli, e i primi venti anni dell'Ottocento, quando la sua attività si concentrò tra Firenze e Bologna, egli scrisse circa una dozzina di libretti, numero relativamente esiguo se paragonato a quello dei suoi più fortunati e prolifici colleghi. Se questi testi rivelano molti lati interessanti, Gasbarri non fu sempre in grado di trasformare le sue ambizioni letterarie in lavori teatralmente efficaci. Privilegia intrighi complessi, con poeti spiantati, arrampicatori sociali, fanciulle scioche e pretenziose, che si esprimono tutti in un linguaggio lambiccato, denso di metafore stravaganti e frequenti allusioni a personaggi della mitologia o della letteratura. Accanto a questo bagaglio culturale, Gasbarri predilige i doppi sensi, le allusioni erotiche e complessi giochi di parole. Lo stile letterario di questa singolare figura si discosta molto da quello degli altri librettisti dell'epoca, per esempio Luigi Romanelli (*La pietra del paragone*) o Angelo Anelli (*L'italiana in Algeri*). Anche trattando intrecci e personaggi di esagerata comicità, questi autori mantengono un'eleganza formale e un dignitoso stile letterario, benché condito da raffinati *nonsenses* e *calembours*. Il fatto che l'attività giovanile di Gasbarri si svolgesse in prevalenza nel

contesto teatrale napoletano (compreso quello dialettale) può aver influenzato la sua formazione stilistica.

Il gusto di Gasbarri per le stravaganze linguistiche ha una lunga tradizione, i cui prototipi si possono rintracciare nei poemi eroicomici rinascimentali e in molta letteratura del Seicento e del Settecento. Inoltre Gasbarri nella satira dell'affettazione si riallaccia a modelli letterari illustri, specialmente al teatro di Molière, e i suoi continui doppi sensi possono avere qualche rapporto con la tradizione della Commedia dell'Arte. In ogni caso il rapporto di Gasbarri con le Muse resta problematico: non a caso uno dei suoi libretti più felici è *Il poeta fortunato*, nel quale l'eroe lamenta:

Chi vuol veder dipinta
Fame, miseria, e dieta,
Osservi qui un poeta
E pago resterà.

Per poi concludere:

Dicono che le muse sono nove
Ed io le credo vecchie.

Gasbarri non ha solo uno stile linguistico decisamente caricato e antiquato, ma a ciò aggiunge l'incapacità di organizzare lo svolgimento drammaturgico dell'azione. Questi difetti pesano considerevolmente sul libretto dell'*Equivoco stravagante*.

Il nocciolo della vicenda somiglia a quello di tante altre opere buffe, compresa *La cambiale di matrimonio*: una fanciulla, Ernestina, riesce alla fine a sposare uno spasimante povero, Ermanno, al posto del ricco e stupido fidanzato, Buralicchio, scelto per lei dal padre, Gamberotto. Costui, un bifolco asceso al rango di nobile («villano nobilitato»), discende dal *Bourgeois gentilhomme* di Molière. Sua figlia, che «affetta letteratura», ha il suo illustre archetipo nelle *Précieuses ridicules*. Nel

Bourgeois gentilhomme c'è anche un «maitre de philosophie», un ruolo che nell'opera di Rossini ricopre Ermanno, ma per finta. Il classico gruppo di sei personaggi è completato da due astuti servitori, Rosalia (cameriera di Ernestina) e Frontino (cameriere di Gamberotto, oltre che confidente di Ermanno), i quali – come vuole una lunga tradizione – tirano le fila della vicenda, non sempre senza crear guai.

Quando l'opera inizia, Ermanno si trova all'esterno del castello di Gamberotto, dove vive la sua amata che, diversamente da quanto accade nella maggior parte di vicende simili, ignora l'esistenza del giovane innamorato. Frontino e Rosalia assicurano il giovane che riuscirà ad entrare in casa e a corteggiare Ernestina. L'arrivo di Gamberotto fornisce un primo saggio del gusto di Gasbarri, e vale la pena di analizzarlo in dettaglio. Come in molte opere buffe, Gamberotto esordisce con un racconto comico (un preannuncio di Don Magnifico nella *Cenerentola*), ma qui le bizzarrie linguistiche sono di lana grossa: mentre riposa su un divano, occupato a passare il tempo cantando le travi del soffitto (da lui chiamato in tono pretenzioso «soffitta»), è disturbato da uno sciame di fastidiosi insetti, pronti a mancare di rispetto perfino a persone di rango. Il coro gli consiglia di farne «un bell'arrosto». A questo «portento» di padrone, Frontino presenta Ermanno come possibile precettore di filosofia per la figlia, espediente teatrale di antica data (come non pensare all'arrivo di Almaviva travestito da maestro di musica in casa di Rosina?). Ermanno assicura Gamberotto che saprà far onore al suo compito:

Se mi destina a un tanto onore
Saprò la scelta giustificcar.

Al che il padre risponde con un gio-

co di parole che si conclude con uno strafalcione, degno della sua grassa ignoranza:

Se mi giustifica con la giustizia
Saprò i suoi meriti giustiziar.

L'unica edizione a stampa dello spartito (pubblicata da Ricordi nel 1851), restia a credere che Rossini abbia potuto mettere in musica questo insulso gioco verbale, cambia la parola finale in «giustificar», mandando così a monte l'intero l'effetto! Il coro conclude la scena commentando le meraviglie di cui la scienza è elargitrice: quando piove il terreno si bagna; a forza di studio si riesce perfino a «distinguere l'uomo dalla femmina, / E tante simili curiosità». Un ammiccamento di Gasbarri al finale dell'opera, nel quale si stabilirà che è davvero possibile distinguere un uomo da una donna!

E' giunto il momento di presentare i fidanzati, prima Buralicchio, poi, dopo un cambio di scena, Ernestina in biblioteca. Il ricco sciocco inizia la sua cavatina ribaltando il luogo poetico dell'elogio degli occhi dell'amata, attribuendo invece speciali poteri ai propri sguardi, che possono provocare nel sesso femminile «una botta assai fatal»; segue poi un elenco dei loro straordinari effetti (destinato a cadere sotto la forbice dei censori). La prima scena dell'opera si chiude con un incontro tra Gamberotto e il suo futuro genero, zeppo di latinismi e rime stravaganti:

Buralicchio

E preparata ho già per lei la nicchia,
Papà caro, in quest'alma buralicchia.

Prima della conclusione c'è anche una «dissertazione» sul «parlar purgato», resa grottesca da trasparenti doppi sensi.

Quando la scena cambia, troviamo Ernestina immersa tra i suoi libri e circondata da uno stuolo di lettera-

ti in ammirazione. A interessarla adesso non sono tuttavia i libri, ma un certo «vuoto» che sente nel cuore. Ancora una volta un *topos* tradizionale – la fanciulla affetta dal “mal d'amore” – è trattato da Gasbarri con allusioni scurrili, formulate dal coro a proposito del «vuoto» da «riempire». Il successivo quartetto prosegue in questa direzione, con Gamberotto che presenta a Ernestina gli uomini da lui scelti: l'uno come sposo, l'altro come «di filosofia bravo maestro». La fanciulla afferma che si ingegnerà per compiacerli entrambi, offrendo a Ermanno il suo «spirito» e a Buralicchio la sua «materia». Tutti cercano di superarsi a vicenda in citazioni di ricercata affettazione, che toccano il culmine nel recitativo che inizia con le parole di Ernestina:

Le macchine corporee
In linea curva adattino
Su due comodità.

Non meraviglia che Buralicchio non comprenda che lo si stia invitando a sedere.

Il resto del primo atto è incentrato su due elementi: il chiarirsi dei sentimenti tra Ernestina ed Ermanno e l'esplosione della gelosia di Buralicchio. Ermanno dimostra la sua abilità nel seguire i voli pindarici di Ernestina, mentre Buralicchio capisce a stento i riferimenti ad Abelardo e Eloisa, anche se non ha alcuna difficoltà a comprendere che il gioco di scambievoli baciamano dei due giovani lo deruba della «materia» promessagli. Gamberotto interviene cercando di calmare la gelosia di Buralicchio con una grande aria che tesse le lodi della figlia («la nona meraviglia») e minacciando il promesso sposo, che continua invece a lagnarsi del comportamento della ragazza. L'aria è impreciosita da numerosi riferimenti a Orlando e a Enea. Dopo che Rosalia ha evocato

Cupido nell'aria «Quel furbarel d'amore», Ermanno ed Ernestina tornano a impegnarsi in una più formale «lezione di filosofia»: il loro duetto è il primo momento dell'opera in cui Gasbarri impiega un linguaggio meno artificioso. Tornano in scena Gamberotto e Buralicchio e quest'ultimo si lamenta ancora di Ernestina (negli stessi toni della scena precedente), mentre la ragazza gli risponde con una tirata «alla Molière» sugli effetti che l'«umor geloso» produce su nervi e arterie. Gamberotto, esageratamente impressionato dalla propria figlia, costringe Buralicchio ad inginocchiarsi davanti a un tale «pezzo filosofico».

Eccoci al Finale Primo nel quale Ernestina concede a Buralicchio di fare ammenda baciandole (e odorandole) il piede, mentre Gamberotto lo incoraggia ad andare sempre più su... Testimone di questa scena alquanto scollacciata è Ermanno, che, dopo la partenza dei tre in apparente concordia, è roso dalla gelosia e minaccia il suicidio. Ma Ernestina reagisce con tenerezza a questa evidente prova d'amore. Mentre si scambiano effusioni amorose, sono sorpresi da Buralicchio e Gamberotto rientrati in scena in quel momento: la loro reazione è così violenta da attirare inevitabilmente la forza pubblica (un annuncio de «La forza» del *Barbiere!*). Su un rullo di tamburi cala il sipario. In quest'ultima parte dell'atto, le difficoltà di Gasbarri nell'organizzare il materiale conducono a infelici ripetizioni e a un'eccessiva insistenza sull'espediente di personaggi che si spiano a vicenda: Ermanno vede Ernestina; Ernestina vede Ermanno; Buralicchio li vede entrambi.

Un altro errore di Gasbarri è quello di aver concentrato troppi colpi di scena nel secondo atto. Dopo un coro introduttivo, si delinea finalmente «l'equivoco stravagante». Come Frontino spiega in un'aria, egli ha

escogitato una falsa lettera che Buralicchio troverà e leggerà. In essa si avvisa Gamberotto di tenere nascosto suo figlio Ernesto, poiché una pattuglia di gendarmi sta arrestando i disertori. Quando Frontino si trova di fronte a Buralicchio è costretto ad ammettere che Ernestina è un uomo: Gamberotto ha fatto castrare il figlio da bambino per destinarlo alla carriera teatrale. Poi, cambiato avviso, lo ha fatto arruolare nell'esercito. Diventato ricco, dopo averlo indotto a disertare, lo ha ripreso in casa e vestito da donna. Il pubblico dei teatri d'opera era abituato a vedere sulla scena castrati e nelle ambientazioni «turchesche» non mancavano neppure gli eunuchi, ma l'intreccio di Gasbarri è bizзарro: qui una donna è presa per eunuco a sua totale insaputa. Il librettista ridicolizza una pratica assai comune in Italia per due secoli e ancora viva all'inizio dell'Ottocento: due anni dopo *Lequivoco* Giambattista Velluti sarebbe stato il primo interprete di Arsace nell'*Aureliano in Palmira* dello stesso Rossini. Dove i castrati continuarono anche in seguito a esibirsi fu nelle chiese, e qui rimarranno fino all'inizio del Novecento. Gasbarri mette alla berlina questo fenomeno nel recitativo che precede il duetto tra Ernestina e Buralicchio. Ignorando il motivo dell'improvvisa freddezza del fidanzato, Ernestina sembra pronta ad obbedire ai desideri paterni. Per placare il suo corteggiatore promette di cantargli «un'ariettina tenera» a cui Buralicchio risponde:

Per questo poi lo credo, e ci scommetto,
Puoi cantarmi al più al più qualche mottetto.

La censura non permise il gioco di parole sul tema dell'«anfibo» presente nel testo originale del duetto. Una versione abbreviata, pubblicata in calce al testo, è l'unica per la quale ci sia arrivata la musica: in

essa è eliminata la maggior parte dei doppi sensi e il dialogo si riduce a un semplice litigio.

Dopo che Ermanno ha espresso la sua disperazione per essere stato rimosso dal suo incarico di «precettore di filosofia», Ernestina, con un nuovo mutamento di cuore, tenta di consolarlo. Rossini colloca di solito a questo punto, alla metà del secondo atto delle sue opere comiche, un brano d'insieme di ampie proporzioni. Il quintetto dell'*Equivoco* inizia con uno scambio di effusioni sentimentali tra i due giovani nel bel mezzo del quale entrano in scena Rosalia, Gamberotto e Buralicchio, che ancora una volta restano in disparte a guardare e a commentare. Buralicchio che, all'insaputa di tutti, ha già denunciato il presunto eunuco come disertore, resta impassibile. Gamberotto non fa in tempo a rimproverare apertamente la figlia che sopraggiungono i soldati ed Ernestina viene arrestata. Stupito dall'indifferenza di Buralicchio, Gamberotto si lancia in un'infuocata aria in difesa della figlia, inveendo contro i «Numi rei». Tuttavia la minaccia più temibile la scaglia contro Buralicchio, oggetto della «satira pungente» che sua figlia scriverà contro di lui dal carcere.

L'azione si sposta adesso nella cella di Ernestina che, sconsolata per la mancanza dei suoi libri, invoca Minerva. Rossini avrebbe potuto scrivere qui la prima delle sue tante «arie del carcere», così importanti nelle opere successive, ma Gasbarri non gliene fornisce occasione. Dopo alcune battute di recitativo, Ermanno si cala da una finestra con una fune, portando con sé un'uniforme militare che Ernestina dovrà indossare per la fuga. Prima che i due giovani si arrampichino sulla stessa fune, tutto quello che Gasbarri riesce a partorire è una quartina di carattere amoroso per Ermanno. La sua incapacità di conferire alla sce-

na della prigione un'organizzazione migliore rappresenta una delle carenze drammaturgiche più evidenti dell'*Equivoco stravagante*. Un altro cambio di scena ci conduce alla piazza del villaggio dove Ernestina (con il coro) canta in vesti maschili un rondò che celebra la sua riacquistata libertà, quasi a dar ragione alla bugia che l'ha portata in carcere nella scena precedente. In divisa militare, circondata da soldati, loda la guerra e l'amore. Si trovano illustri esempi di scene simili in commedie e opere precedenti, tra cui anche lavori di Goldoni e la celebre *Dama soldato* di Caterino Mazzola, musicata per la prima volta da Giuseppe Gazzaniga nel 1774. La Marcolini deve aver trovato pienamente di suo gusto questa scena, dato che Rossini la estrasse di peso dall'*Equivoco* per inserirla nella *Pietra del paragone*, affidandola alla stessa prima donna. L'aria servì a sua volta da modello per il famoso «Pensa alla patria» di Isabella nell'*Italiana in Algeri*, scritto anch'esso per la Marcolini (ma senza travestimento). Un ultimo cambiamento di scena ci porta al Finale, nel quale Gamberotto e il coro di «villani armati» minacciano Buralicchio, che si difende insistendo sul fatto che Ernestina è «un musico». A Frontino il compito di confessare di essere stato lui l'artefice di tutto l'intrigo:

Per sciogliere quel nodo,
Per far legarne un altro...

Il nuovo amore sbocciato tra Ernestina ed Ermanno viene benedetto da Gamberotto e, mentre Buralicchio si rassegna a rimanere solo, tutti celebrano il trionfo dell'amore.

Sebbene le tre rappresentazioni dell'*Equivoco stravagante* al Teatro del Corso si fossero risolte in un disastro, Rossini fu in grado, almeno in parte, non solo di salvare la faccia,

malgrado le circostanze avverse, ma di utilizzare *L'equivoco stravagante* come serbatoio a cui attingere per molte delle opere composte negli anni immediatamente successivi. Nel loro saggio, Marco Beghelli e Stefano Piana analizzano la storia di quella stagione inaugurale e le fonti superstiti dell'opera (che sfortunatamente non comprendono l'autografo di Rossini). La partitura non ha avuto altre riprese ottocentesche, mentre le poche rappresentazioni nel Novecento sono state ostacolate dalla mancata comprensione della storia testuale. Solo l'attuale edizione critica consente di affrontare tali problemi con la dovuta cura, e la Fondazione Rossini ha finalmente reso disponibile l'opera come venne composta da Rossini nel 1811.

Il libretto di Gasbarri fu per il compositore una difficile sfida, specie nella distribuzione dei numeri chiusi e dei recitativi secchi di collegamento, i pilastri su cui si fonda l'architettura dell'opera italiana del primo Ottocento. Non sorprende che la partitura di Rossini sia disuguale, poiché il compositore non riuscì sempre a sopperire alle mancanze del libretto. Non solo Gasbarri concentra troppa azione nei recitativi, ma difetta del tutto della capacità di organizzare efficacemente la successione dei numeri musicali, e spreca occasioni preziose per il compositore (come nella scena della prigione). Per contro, alcuni numeri sono superflui, e anche Rossini non riesce a compensare le carenze della drammaturgia. Così, dopo la cavatina di Ernestina, il compositore si trova alle prese con un inutile e superfluo coro di letterati, il cui unico scopo è quello di farli uscire di scena.

L'imbarazzo di Rossini è evidente nello sforzo di sviluppare i personaggi e di musicare il testo. Per secoli i poeti hanno cercato di forgiare una tecnica e un linguaggio poetico adatto a un dramma per musica, ma

questo non è evidentemente un problema che Gasbarri sente. Già nella prima scena Rossini si era dovuto cimentare con una banale storiella di travi e insetti, senza trovare, pur con tutta la sua sbrigliata fantasia giovanile, una soluzione efficace. Nell'ambito di un'introduzione che ha molti pregi (inclusa una sezione corale che sarebbe rifluita senza cambiamenti nella *Pietra del paragone*), questo momento risulta del tutto generico, con una resa musicale che avrebbe potuto adattarsi a qualsiasi altro testo di metro simile. Se quei versi fossero stati più anonimi (come lo saranno molti di quelli messi in musica da Rossini), il problema forse non si sarebbe posto: questo linguaggio così particolare sembra invece rievocare il gusto parodistico di certo madrigale cinquecentesco, ignoto all'opera italiana del primo Ottocento.

La cavatina di Buralicchio «Occhietti miei vezzosi» è ancor più goffa. Nella prima sezione Rossini adotta il procedimento di un tema orchestrale sul quale la voce può declamare liberamente. Il tema scelto proviene dalla cavatina di Slook della *Cambiale di matrimonio* (che riapparirà in lavori più tardi, compreso *Il Turco in Italia*). Ma qui il tema ricorre troppo, probabilmente perché i versi sono incapaci di produrre una specifica risposta musicale: quando ci riescono (allorché ad esempio Buralicchio nomina il «sospiro» di una donna vinta dai suoi «sguardi»), Rossini inventa un ben costruito vocabolario di trovate musicali. Il compositore nella sezione conclusiva non trova di meglio che un'iterazione di formule che hanno almeno il pregio della brevità. Buralicchio, la cui connotazione poetica resta inalterata per tutta l'opera, è il personaggio meno realizzato dalla musica di Rossini.

Nonostante la debole presentazione nella scena introduttiva, Gamberot-



L'equivoco stravagante: frontespizio del libretto stampato per la prima esecuzione assoluta (Collezione Ragni, Napoli)

to emerge subito dopo come una figura che offre a Rossini maggiori possibilità, in parte per le varie maschere sotto cui è ritratto, in parte per le sue smaccate pretese sociali e letterarie. Nell'aria del primo atto «Parla, favella, e poi» Gamberotto, piuttosto che ammettere i sospetti di Buralicchio, esplose in un'iperbolica lode della figlia, adottando un roboante stile oratoriale che Rossini ben coglie con salti e colorature. Una serie di arpeggi di terzine che sfociano in una cascata di fioriture eroicomiche ci avvicina al mondo di Germano «Amore, dolcemente» della *Scala di seta* e alla sortita di Dandini della *Cenerentola*, sebbene il personaggio di Gamberotto non sia tanto sviluppato quanto questi straordinari fratelli maggiori. In un tempo di mezzo Rossini fa descrivere a Gamberotto tre distinti caratteri (Ernestina, Er-

manno e Buralicchio) su una melodia orchestrale (che tornerà nella sezione centrale del duetto tra Giulia e Germano della *Scala di seta*), qui punteggiata dal ritornello «si sa, si sa, si sa» alla fine di ogni strofa. Questo espediente di Gasbarri invita a una risposta musicale adeguata e Rossini si fa egregiamente onore nella sfida. Nella cabaletta Gamberotto adotta un tono letterario paludato, evocando Orlando e minacciando di incendiare il mare al pari di Enea. La parodia musicale replica con la medesima pregnanza, impiegando ampie frasi ben scolpite che conducono a una cadenza che sale a un La acuto: appare evidente come Rossini stia scrivendo per un cantante attore, Domenico Vaccani, con molte frecce al proprio arco.

Spunti simili si trovano nella successiva aria di Gamberotto «Il mio germe che di Pallade» dopo l'arresto di Ernestina, ma l'effetto complessivo è più debole. Se l'invocazione «Numi rei» è efficace, il tono del brano si dissolve però presto in ripetuti crescendo e in frasi cadenzali che sciupano la possibilità di sfruttare l'immagine della «pungente satira» che scaturirà dalla penna di Ernestina e con cui Gamberotto cerca di spaventare Buralicchio (si confronti, appena un anno dopo, il magnifico trattamento del materiale letterario nella *Pietra del paragone*, per la quale Rossini disporrà però di un libretto di ben altra efficacia, scritto da Luigi Romanelli). La cabaletta è presa in larga parte da quella del bonario Slook della *Cambiale di matrimonio*, ma l'autoimprestito risulta decisamente meno efficace nell'*Equivoco stravagante*, il cui testo esige maggiore veemenza. Dopo averli presentati separatamente, Rossini fa comparire insieme alla pari i due buffi solo in un duettino del primo atto («Ah vieni al mio seno»). I versi con i quali si salutano vicendevolmente sono tut-

tavia così insulsi da essere inadeguati a sostenere la pressione musicale di cui sono caricati, con un rapido fuoco di terzine, ripetizioni della stessa nota in staccato, e con una gara a chi sa piangere meglio lacrime di gioia. Questo duettino è l'unico brano dell'*Equivoco* nel quale Rossini risponde alle carenze del libretto in uno stile musicale ancora adolescenziale.

Nonostante ci sia molto di buono nel trattamento dei due innamorati, il compositore si scontra però anche qui con problemi testuali di difficile soluzione. E' arduo comprendere cosa avesse in mente Gasbarri con il personaggio di Ernestina. E' inizialmente presentata come una *Précieuse ridicule*, poi sembra innamorarsi di Ermanno, ma quando il giovane esce momentaneamente di scena, si consola con Buralicchio (senza sapere che adesso questi la ritiene un eunuco), per poi esprimere di nuovo il suo amore per Ermanno. Alla fine indossa un'uniforme militare, insieme a una nuova personalità vocale di tipo eroico. Già la sua cavatina iniziale oscilla tra forme espressive diverse. Il coro di letterati di apertura, che commenta la sua pensosa meditazione, scorre su un gradevole disegno musicale (Rossini riutilizzerà quest'idea in altre occasioni, come in *Ciro in Babilonia* e in una cantata napoletana, *Le nozze di Teti, e di Peleo*). Il malinconico cantabile di Ernestina «Nel cor un vuoto io provo» spinge però subito il coro a una allusione volgare su come riempire quel vuoto, per la quale Rossini non tenta neppure di trovare un equivalente in musica. Il brano fluttua tra piacevoli linee solistiche e convenzionali risposte del coro con cui vengono tradotti musicalmente i doppi sensi di Gasbarri e i versi su sesso e metafisica.

L'imprevisto voltafaccia di Ernestina nel secondo atto, quando sembra aver dimenticato l'affetto appena

nato per Ermanno, conduce a un poco ispirato duetto con Buralicchio. Rossini può aver avuto le sue difficoltà con questo pezzo, su cui è pesantemente intervenuta la censura modificandolo e accorciandolo: sopravvive solo una versione musicale del testo tagliato e non ci sono prove che Rossini abbia musicato quello originale più lungo. La prima sezione è una piatta sequela di idee musicali generiche (alcune delle quali riutilizzate in seguito da Rossini con esiti migliori). Bisogna arrivare all'inizio dell'Allegro per trovare un'invenzione musicale ben delineata («Se mi rammento d'esser villana» di Ernestina che Rossini svilupperà in un'aria alternativa per *L'Italiana in Algeri*), ma la musica si disintegra subito in frammenti ripetuti, tutti nel medesimo ritmo puntato. Né Gasbarri né Rossini riescono a dar vita a quella che avrebbe potuto essere una delle situazioni più divertenti dell'opera.

Con Ermanno Rossini ha gioco più facile, poiché il personaggio non ha che da essere quello che è, un innamorato, malgrado il comportamento incoerente di Ernestina. Per questo tradizionale tipo di carattere, Rossini non ha difficoltà a trovare un appropriato linguaggio musicale, come è evidente fin dalle prime battute dell'introduzione. In una frase affettuosa e di ampio respiro Ermanno tesse l'elogio della sua amata (da lui mai incontrata e ignara dei suoi sentimenti). La musica è melodicamente variata e armonicamente ricca. Da notare la sospensione dell'atmosfera lirica per due battute (quando Ermanno fischia per chiamare Frontino), a cui segue una ripresa variata dell'ultima parte, con cadenza finale. Rossini sarebbe tornato su questo materiale, con un differente approccio, per creare l'atmosfera notturna all'inizio del finale dell'*Inganno felice*. Ancora una volta *L'equivoco stravagante* costi-

tuisce un serbatoio di idee che ricompariranno più efficacemente in lavori posteriori. La riuscita caratterizzazione di Ermanno come tenore malato d'amore è evidente anche nella cavatina in un movimento («D'un tenero ardore») che canta a Ernestina rinchiusa nel carcere.

Ma dove Ermanno prende piena vita è nell'aria agitata in cui esprime la sua rabbia per essere stato licenziato da Gamberotto e immagina il trionfo del rivale. Il brano è concepito alla grande, con una scena introduttiva e tre sezioni complete. La prima, un Allegro agitato, è costruita su un ostinato orchestrale, sul quale la voce sviluppa una serie di frasi appassionate che, in chiusura della sezione, conducono a passi di forza e di agilità. Il breve Andante «Del mio rival felice» è introdotto da un lirico assolo del clarinetto e del flauto, ma il passo è bruscamente interrotto da un salto tonale che ci riporta al clima dell'inizio. La cabaletta, il cui nuovo tema è affidato ancora una volta al flauto e al clarinetto, si conclude con una ripresa del materiale cadenzale della prima sezione. Il pezzo è nella sua interezza un modello di «aria di furore» di ascendenza settecentesca, destinato a essere presto abbandonato da Rossini, ma scritto con stile e perfettamente pertinente al momento drammatico.

Il duetto che conclude la «lezione di filosofia» di Ermanno a Ernestina, nel quale il giovane rivela il suo amore alla fanciulla che gli risponde con smarrita tenerezza, presenta alcuni momenti di interesse. Le frasi vocali parallele che aprono il duetto sono di buona fattura, e il dialogo tra i due è pieno di spirito (specie nella versione originale, sostenuta da una figura orchestrale cromatica più vivace – ma anche più difficile – rispetto a quella delle fonti posteriori). Ma quando Rossini congiunge alle fine le voci, crea una ca-

baletta che non consiste altro che di crescendo e cadenze ripetuti sempre due volte, con le voci che procedono incessantemente per terze e seste. Oltre ai due estesi finali, Rossini introduce un ampio brano d'insieme in ogni atto dell'*Equivoco stravagante*, un quartetto nel primo, un quintetto nel secondo (l'anno successivo il compositore avrebbe inserito quest'ultimo, praticamente immutato e con identica posizione drammaturgica, nella *Pietra del paragone*). *Ensembles* di questo genere – una presenza costante nelle opere più significative di Rossini – tendono ad adottare schemi formali standardizzati (già adombrati nel famoso quartetto di *Demetrio e Polibio*). Solo il finale del secondo atto – che deve aderire con maggiore libertà all'azione drammatica – ne resta largamente svincolato. Se nell'*Equivoco stravagante* questa architettura è ancora allo stato germinale (manca l'esteso Largo, fulcro di tanti capolavori posteriori), gli ampi pezzi d'insieme contengono nondimeno alcuni dei momenti musicali migliori dell'intera opera.

I due *ensembles* interni dell'*Equivoco stravagante* presentano una struttura simile: un Andante (o Moderato) Maestoso conduce a una sezione centrale liberamente costruita, in gran parte sotto forma di dialogo, che sfocia in un'incalzante stretta finale. La sezione iniziale del quartetto, nella quale Gamberotto presenta a Ernestina il fidanzato e il tutore, è particolarmente riuscita. L'ampia e solenne frase musicale di Gamberotto («Ti presento a un tempo istesso»), immediatamente ripetuta da Ernestina, ispirerà un analogo passo nel quintetto dell'*Italiana in Algeri* («Ti presento di mia man Ser Taddeo Kaimakan»). Con l'ingresso degli altri personaggi cambia l'impianto formale: Ermanno intona una frase lirica diretta a Ernestina, mentre il contrappunto

comico è affidato a Buralicchio. Un animato passo a 4 conclude la sezione, con la melodia intonata da Ernestina ed Ermanno sopra un declamato sillabico dei buffi. Nella sezione centrale, Ernestina invita Ermanno e Buralicchio a dichiarare cosa ammirano in lei, invito che spinge entrambi a superarsi a vicenda in stravaganti metafore. Dopo che Ernestina ha paragonato se stessa a un fiore ed Ermanno e Buralicchio a due api, il primo risponde liricamente che essi si aggireranno attorno al suo inebriante profumo, mentre il secondo, con un'altra delle discutibili trovate di Gasbarri, assicura che la succhieranno «come che va»: qui anche Rossini sta al gioco e riesce a fornire un gusto equivalente musicale. La stretta dal ritmo trascinate è davvero felice, anche se non conserva la differenziazione dei caratteri che il compositore ha evidenziato così bene nelle precedenti sezioni.

Il quintetto del secondo atto, nel quale Ernestina ed Ermanno si trovano finalmente insieme, inizia con le appassionate strofe parallele degli amanti. Con l'ingresso di Rosalia e dei buffi, Rossini introduce in orchestra una figura ritmica sulla quale possono conversare i nuovi arrivati, intenti a spiare in disparte gli innamorati. Agli appassionati frammenti intonati da Ernestina e Ermanno fa da contrappunto il declamato comico degli altri, finché Rossini raccoglie insieme tutte le voci in un'elegante conclusione a 5. Una successione di colpi di scena domina la sezione centrale. Gamberotto e Buralicchio sorprendono i due giovani, momento reso da Rossini con un passo modulante che porta dalla dominante di Si bem. magg. all'inaspettato Re bem. magg. L'effetto è tuttavia sciupato da un troppo repentino ritorno all'armonia di partenza per l'arrivo dei soldati su un tema marziale intonato dai fiati.

Questa caduta momentanea è però compensata da una superba stretta, uno degli esempi migliori del primo Rossini. Su una figura d'accompagnamento, già usata da Rossini nel quartetto di *Demetrio e Polibio*, il compositore introduce un tema energico, cantato a turno da tutte le voci. Ciò che mantiene la stretta al più alto livello sono le tante nuove idee e combinazioni musicali introdotte da Rossini, inclusa una bella (e inaspettata) melodia per Ermanno. La stretta – manco a dirlo – offre la sua brava porzione di crescenti e cadenze, che invece di dominare la scena (come nel passo omologo del quartetto) rappresentano l'acme conclusivo di una sezione piena di inventiva musicale.

Anche i due finali sono abbastanza riusciti, in particolare il primo. Piuttosto che costruirli in accordo con i principi compositivi che stava sviluppando, Rossini segue da vicino gli accadimenti del libretto. Il finale del primo atto è formato da tre blocchi drammatico-musicali. Il primo ruota intorno alla riconciliazione di Buralicchio con Ernestina, sotto l'ala magniloquente di Gamberotto, che persuade lo sciocco fidanzato a baciare il piede della fanciulla. Rossini, non trovando ispirazione nel grossolano gioco di parole di Gasbarri, ricorre al suo abituale espediente di far declamare le voci su un tema orchestrale, ma salva genialmente la situazione con una magnifica conclusione a canone («Mi brilla l'anima»), che, con alcune importanti modifiche, passerà nel quartetto della *Scala di seta* e da qui (con un tema più vicino a *L'equivoco stravagante*) nel finale del secondo atto della *Pietra del paragone*. Il secondo blocco inizia con Ermanno che, dopo aver assistito alla riconciliazione, minaccia il suicidio. Tra due Allegri sullo stesso motivo orchestrale Rossini inserisce un mirabile Andante per Ermanno ed Ernestina

«Infelice il mio destino» accompagnato dagli arpeggi in pizzicato dei violini: si potrebbe pensare a un Bellini *ante litteram* se Rossini non abbandonasse il motivo dopo poche battute. Nella ripresa dell'Allegro, Ermanno adotta il tono tragico che troveremo nuovamente nella sua aria di gelosia del secondo atto. L'energico intervento di Ernestina per fermarlo introduce l'ultimo blocco del finale, caratterizzato dall'ira di Buralicchio e Gamberotto, che hanno sorpreso i due amanti. Le loro frasi vigorose, ma generiche fanno da ponte alla stretta. Qui l'arrivo delle forze dell'ordine è solo annunciato («la forza», in un'ennesima, infelice ripetizione di Gasbarri, appare in effetti solo nel quintetto del secondo atto). La stretta si conclude con insistenti rulli di tamburi.

Il finale del secondo atto è molto simile ai finali di gusto settecentesco delle farse veneziane. In un vortice continuo vengono mescolate e combinate in differenti modi, a seconda dell'azione, cellule musicali, tra le quali emerge una deliziosa frase nel Più mosso, allorché Buralicchio annuncia, fra lo stupore generale, che Ernestina è «un musico». Frontino, sulla stessa melodia, chiarisce la questione e Rossini conclude la commedia con un rapido Allegro finale in 2/4, simile a quelli delle altre farse (specie dell'*Inganno felice*).

Un giudizio estetico su *L'equivoca stravagante* non può fare a meno di notarne le disuguaglianze: sezioni ampiamente riuscite si alternano ad altre in cui Rossini non ha trovato il modo per rendere in musica le situazioni assai pedestri e volgari del libretto di Gasbarri. Tuttavia, al centro di ogni atto, si trova un elegante brano d'insieme che tiene alto il tono complessivo della partitura. Insomma, Rossini, anche di fronte a un testo poetico problematico, raggiunge ragguardevoli risultati. Non soltanto il giovane compositore farà

tesoro dell'esperienza bolognese, ma ritornerà a quest'opera salvandone per intero i brani più importanti ad uso futuro e attingendo da essa un gran numero di idee musicali più brevi per le opere degli anni a venire destinate a Venezia, Milano, Ferrara e Roma.

Abbiamo lasciato per ultimo quello che è forse il brano più significativo dell'*Equivoca stravagante*: il grande rondò per Marietta Marcolini «Se per te lieta ritorno». In una situazione drammaturgica avulsa dal contesto dell'opera (un po' a parte, come in questo saggio), Rossini introduce verso la fine del secondo atto un'aria contraltile di tipo eroico, procedimento che avrebbe ripetuto per la stessa Marcolini in altre quattro opere. La stessa aria dell'*Equivoca stravagante* rifluisce praticamente immutata per Clarice nella *Pietra del paragone*, un evidente atto di obbedienza ai desideri della prima donna. Ma il rondò di Ernestina ha anche influenzato lo stile della gran scena di Tancredi e — da ultimo — quella di Arsace in *Semiramide*. In questo rondò, per la prima volta, Rossini sperimenta con successo ogni risorsa del suo armamentario musicale: melodia, cadenza, variazione, armonia, intervento corale, tutto contribuisce a un insieme stilisticamente felice.

Dopo un breve, intenso recitativo accompagnato, l'aria inizia nella tonalità di Mi magg. (prediletta da Rossini per i suoi contralti). Un'introduzione orchestrale stabilisce il tono marziale ed espone la melodia principale. Rossini alterna i due stili, sviluppando l'assolo di Ernestina in una sezione musicale di ampio respiro, con elaborati passaggi di bravura e cadenza finale. A rendere il pezzo così efficace non è solo il tema, ma la chiarezza della struttura: ogni elemento ha una precisa e ben definita funzione. Il coro inizia un vero tempo di mezzo sulla dominante, al

quale il contralto risponde con «Stimoli anch'io di gloria», una frase ricca di abbellimenti di gusto eroico che, nel punto più opportuno (alla parola «guerra» del «Viva la guerra e amor!»), salta a Do magg., tonalità presto ricondotta dal coro alla dominante di Mi magg. Nessun dettaglio è trascurato, e il punto di arrivo alla tonica segna l'inizio della cabaletta, una cristallina melodia lineare che Rossini userà, trasportata una quarta sopra, nella cavatina di Amenaide in *Tancredi*. Dopo una ripetizione variata del tema, il compositore inserisce un passo di coloratura senza testo, accompagnato da pochi accordi orchestrali (se ne trova uno simile nell'aria di Amenaide del secondo atto di *Tancredi*). Insomma, gli elementi più tipici delle ca-

balette del Rossini pre-napoletano si ritrovano tutti in questa splendida musica della sua giovinezza. Con il rondò di Ernestina il libretto dell'*Equivoco stravagante* tocca le corde creative di Rossini. Quali che fossero i problemi e i limiti del libretto di Gasbarri, per Rossini fu quella l'occasione di incontrare una grande prima donna, Marietta Marcolini, e il loro rapporto artistico avrà sullo sviluppo dello stile del giovane compositore implicazioni rilevanti quanto quelle del successivo legame, artistico e personale, con un'altra celebre prima donna, Isabella Colbran.

Philip Gossett

Traduzione di Cesare Scarton

Rossini's Equivocal, Extravagant Literary Lady

About a year after he had prepared his first complete opera, *La cambiale di matrimonio*, for the Teatro San Moisè in Venice, the nineteen-year-old Rossini obtained a second contract, this one for the Teatro del Corso of Bologna, where he was employed during the Autumn season of 1811 as «Maestro at the Cembalo and Director of the Chorus». The theater had announced «two comic operas», but mentioned only one title (a revival of *Ser Marcantonio* by Stefano Pavesi). The formula used to identify the second opera («to be determined») suggests that the young composer received his commission late. As with *La cambiale di matrimonio*, the decision may have been influenced by a singer, in this case the prima donna assoluta of the season, Maria Marcolini. Despite the poor reception of the Bolognese opera, their later collaborations were to have great importance for them both. Marcolini was the heroine of Rossini's first two great comic operas, *La pietra del paragone* and *L'Italiana in Algeri*, and would also be the protagonist of two serious works, *Ciro in Babilonia* and *Sigismondo*. Nor was she the only member of the Bolognese cast to grace other Rossini premieres: Paolo Rosich and Giuseppe Spirito were both in *L'Italiana*, while Tommaso Berti appeared in *L'occasione fa il ladro* and Il signor Bruschino.

The text of Rossini's Bolognese opera, *L'equivoco stravagante*, was prepared by Gaetano Gasbarri, «Floren-

tine», as noted in the original printed libretto. Between the last decade of the eighteenth century, when he worked mostly in Naples, and the first two decades of the nineteenth, when his activity was centered around Florence and Bologna, he prepared about a dozen libretti, a relatively small number compared with his more fortunate and prolific peers. While these libretti have many positive aspects, Gasbarri was not always capable of transforming his literary ambitions into theatrically viable works. He favors complicated intrigues, with penniless poets, social climbers, foolish and pretentious girls, all of whom speak in elaborate language, dense with extravagant metaphors, frequently invoking figures from mythology or literature. But alongside this cultural baggage, Gasbarri adores double meanings, erotic allusions, and elaborate word games. The literary style of this singular figure is very different from that of other librettists of the period, such as Luigi Romanelli (*La pietra del paragone*) or Angelo Anelli (*L'Italiana in Algeri*). Even in the presence of exaggerated comic intrigues and characters, these authors strove to maintain a formal elegance and dignified literary style, however peppered with rarified nonsense or linguistic games. That Gasbarri's early activity was largely in Neapolitan theaters (including those specializing in works in dialect) may have contributed to his stylistic formation. Gasbarri's taste for linguistic exag-

generation has a long history, with prototypes in the comic-heroic poetry of the Renaissance, and much seventeenth- and eighteenth-century verse. In his satires of affectation, too, Gasbarri invokes illustrious literary models, particularly the theater of Molière. His ubiquitous double meanings may also reflect an element of the commedia dell'arte tradition. Yet Gasbarri's relationship to the muses remained problematic. He addresses the matter directly in one of his more successful librettos, *Il poeta fortunato*, where the hero laments:

Chi vuol veder dipinta
Fame, miseria, e dieta,
Osservi qui un poeta
E pago resterà.

And he concludes:

Dicono che le muse sono nove,
Ed io le credo vecchie.

Not only were Gasbarri's linguistic gestures decidedly exaggerated and, indeed, old-fashioned, but he was not always able to organize effectively a dramatic action. These defects weigh heavily on the libretto of *L'equivoco stravagante*.

The heart of the drama resembles a thousand and one other comic operas, not excluding *La cambiale di matrimonio*: a young woman, Ernestina, ultimately marries a poor suitor, Ermanno, instead of her rich and stupid betrothed, Buralicchio, chosen by her father, Gamberotto. The father, a rustic raised to noble rank («villano nobilitato»), descends from Molière's *Bourgeois gentilhomme*. His daughter, who «affects literature», also has a distinguished Molière archetype in *Les Précieuses ridicules*. There is also a «*maître de philosophie*» in *Le Bourgeois gentilhomme*, but in Rossini's opera *Ermanno* is decidedly an impostor in

that role. The classic group of six characters is completed with two clever servants, Rosalia (servant of Ernestina) and Frontino (servant of Gamberotto, but also Ermanno's confidante), who – according to a long tradition – move the plot along, although not always without complications.

As the opera begins Ermanno is outside the walls of Gamberotto's castle, where his beloved resides, but – unlike most similar stories – she is ignorant of his existence. Frontino and Rosalia assure the youth he will be able to enter the house and court Ernestina. Gamberotto's entrance provides a first sample of Gasbarri's taste, and is worth discussing in some detail. As in many opere buffe, Gamberotto begins with a comic narration (recall *Don Magnifico* in *La Cenerentola*), but here the nonsense is indeed gross: resting on a sofa, he was busy counting beams in the rafters (to which he refers pretentiously as the «soffitta» – a vaulted ceiling), only to lose his place when disturbed by pesky insects, who lack respect for people of quality. The chorus suggests he gather them up and make «un bell'arrosto» (a fine roast). To this «prodigy» of a master, Frontino presents Ermanno as a possible teacher of philosophy for his daughter, a theatrical expedient with a rich history (recall *Almaviva's* entrance as music master into the home of *Rosina*). Ermanno assures Gamberotto that he will be up to the task:

Se mi destina a un tanto onore
Saprò la scelta giustificar.

To which the father responds with word-play that ends in a howler underscoring his ignorance:

Se mi giustifica con la giustizia
Saprò i suoi meriti giustiziar.

(«Giustiziar» means to execute a pris-

oner). Unwilling to believe Rossini had set this nonsense to music, the only printed edition of the score (published by Ricordi in 1851) changed the final word to «giustificar», missing the whole point! The chorus concludes the scene by commenting on the wonders science brings: you can tell whether it has rained by observing whether the soil is wet; and through close study you can «distinguish a man from a woman and many other curiosities». Gasbarri here is crafty, for the opera will ultimately revolve around whether it is possible to distinguish a man from a woman!

It is time to present the intended husband and wife, first Buralicchio, then, after a change of scene, Ernestina in her library. In his Cavatina the rich fool begins by reversing the poetic precedent of praising the eyes of one's beloved, attributing instead special powers to his own glances, which can provoke in the female sex «una botta assai fatal», followed by a catalogue of their extraordinary effects (to which the censors would later object). The first scene of the opera closes with a meeting between Gamberotto and his future son-in-law, filled with Latinisms and extravagant rhymes:

Buralicchio

E preparata ho già per lei la nicchia,
Papà caro, in quest'alma buralicchia.

Before they finish there is even a «dissertation» about «parlar purgato», with the multiple meanings of «purgating» made grotesquely explicit. When the scene changes, we find Ernestina immersed in her books and surrounded by a chorus of admiring literati. What concerns her most, though, is not books but a certain «emptiness» she feels in her heart. This standard theme, the lovesick young woman, is treated by Gasbarri with raunchy choral comments

about being filled up (i.e., pregnant). The following quartet continues this direction, as Gamberotto introduces to Ernestina the men he has chosen as, respectively, her spouse and «philosophy teacher». She will strive to make them both happy, she says, by giving to Ermanno her «spirito» and to Buralicchio her «materia.» They seek to outdo one another in «elevated» affectation, reaching a climax in the following recitative, where Ernestina begins:

Le macchine corporee
In linea curva adattino
Su due comodità.

It comes as no surprise that Buralicchio does not understand he is being asked to sit down.

The remainder of the first act centers on two elements: a clarification of the sentiments of Ernestina and Ermanno, and the jealousy of Buralicchio. Ermanno proves more than able to follow Ernestina's Pindaric flights of rhetoric, while Buralicchio scarcely comprehends their references to Abelard and Eloise, while clearly understanding that their game of passionately kissing each other's hands robs him of the «materia» he had been promised. Gamberotto intervenes, seeking to calm Buralicchio's jealousy, with a grand aria, praising his daughter («la nona meraviglia») and threatening Buralicchio, should he continue to complain about her behavior. The aria is laced with ample references to Orlando and Aeneas. After Rosalia invokes Cupid in «Quel furbarel d'amore», Ermanno and Ernestina return to engage in a more formal «philosophy lesson»: their duet is the first moment in the opera in which Gasbarri employs the more classic rhetoric of love. With the reappearance of Gamberotto and Buralicchio, the latter again confronts Ernestina (as he had done earlier), while she

responds with a discourse about the effects of the «humor» of jealousy on nerves and arteries, alla Molière. Gamberotto, impressed beyond measure by his own daughter, forces Buralicchio to kneel before such a «pezzo filosofico.»

We are at the first-act finale, where Ernestina allows Buralicchio to make amends by kissing (and smelling) her foot, while Gamberotto encourages him to go ever higher... This vulgar scene is witnessed by Ermanno, who, after the three depart in apparent concord, is seized by jealousy and threatens suicide. But Ernestina reacts with tenderness to such an evident proof of love. Their renewed embraces are witnessed by the reappearing Buralicchio and Gamberotto, whose fury is so insistent that it leads inevitably to the approach of the public guard (shades of Il barbiere's «La forza»!). To the sound of snare drums the curtain falls. In this last part of the act Gasbarri's difficulties in organizing his material effectively lead to unfortunate repetitions and an excessive reliance on characters spying on one another: Ermanno sees Ernestina; Ernestina sees Ermanno; Buralicchio sees both of them.

Another error of Gasbarri is to have concentrated too many colpi di scena in the second act. After an introductory chorus, the «extravagant misunderstanding» finally emerges. As Frontino explains in an aria, he has planted a false letter, which Buralicchio finds and reads. In it Gamberotto is advised to keep his son Ernesto hidden, since a military patrol is arresting deserters. When confronted by Buralicchio, Frontino is forced to «admit» that Ernestina is a man. Gamberotto had him castrated as a child, planning for him a theatrical career. Then, changing his mind, he had him enroll in the army. Having become rich, the father encouraged the son to desert and

brought him home dressed as a woman. The operatic public, of course, was used to seeing castratos on stage, and even eunuchs in Turkish settings, but Gasbarri's twist is bizarre: a woman is taken to be a eunuch, but she has no knowledge of the game. The librettist was taking aim at a practice all too common in Italy for two centuries. Even in the early nineteenth century there were castrati on the operatic stage: two years after Equivoco Giambattista Velluti would be the first interpreter of Arsace in Rossini's Aureliano in Palmira. In chapel choirs, however, castrati remained common (there are examples until the beginning of the twentieth century), and Gasbarri satirizes this phenomenon in the recitative preceding the duet for Ernestina and Buralicchio. Ignorant of the reason for Buralicchio's sudden reluctance to marry her, Ernestina even seems ready to obey her father's wishes. To calm her suitor she promises to sing «a tender ariettina», to which he responds:

Per questo poi lo credo, e ci scommetto,
Puoi cantarmi al più al più qualche mottetto.

The censors would not permit the word play on the theme of the «amphibian» in the original text of their duet. An abbreviated version, published at the end of the libretto, is the only one for which music exists: it eliminates most double meanings and reduces the dialogue to a simple quarrel.

After Ermanno express his despair at having been fired from his job as a «philosophy teacher», Ernestina, in yet another change of heart, tries to console him. At this moment, midway through the second act of his comic operas, Rossini usually places a major ensemble. The quintet of Equivoco begins with an affectionate exchange between the youths, during which Rosalia, Gamberotto,

Avvolta in uman velo e sempre dea,
Canta, s'atteggia, inebria l'anima, e bea,



La MARCOLINI cogli Euganei cori
Ebbe scerti, delubri, incensi e fiori.

AN. MDCCCXII.

Foglio volante inneggiante ai meriti
vocali e scenici di Marietta Marcolini
(Collezione Cavallari, Milano)

and Buralicchio arrive. And they, yet again, watch and comment unobserved. Buralicchio, who – unbeknownst to the others – has already denounced the supposed eunuch as a deserter, remains unmoved. Gamberotto barely has time to reprove his daughter when the soldiers arrive and Ernestina is arrested. Astonished at Buralicchio's indifference, Gamberotto sings a furious aria in her defense, inveighing against the «guilty Gods». His worst threat to Buralicchio, however, is the «pungent satire» against him his daughter will write from her prison cell.

The action now shifts to Ernestina's cell, where – desolate at her lack of books – she invokes Minerva. Rossini could have written here the first of a series of prison arias that were to be so important in his later operas, but Gasbarri gives him no opportunity. After a few bars of secco recitative, Ermanno descends from a window on a rope, carrying a military uni-

form that Ernestina can use to escape in disguise. Before they ascend on the same rope, Gasbarri squeezes out a single quatrain of love poetry for a short cavatina for Ermanno. His inability to organize better the prison scene is one of the poet's greatest failures in *L'equivoco stravagante*. Another change of scene brings us to the village square, where Ernestina (with the chorus) sings a rondò celebrating her newly gained freedom, thereby fulfilling the very lie that caused her imprisonment in the first place. In military garb, surrounded by soldiers, she praises war and love. There are illustrious examples of similar scenes in earlier plays and operas, including works by Goldoni and the popular *La dama soldato* by Caterino Mazzolà, first set to music by Giuseppe Gazzaniga in 1774. Marcolini must have enjoyed this scene, for Rossini lifted it whole from *Equivoco*, setting it down in *La pietra del paragone* for the same prima donna. The aria served in turn as the model for Isabella's famous «*Pensa alla patria*» in *L'Italiana in Algeri*, also for Marcolini (but without cross-dressing).

Another change of scene brings us to the finale, in which Gamberotto and the chorus of peasants threaten Buralicchio. He defends himself by insisting that Ernestina «is a castrato.» It is left to Frontino to confess that he invented the whole plot:

Per sciogliere quel nodo,
Per far legarne un altro...

The new love knot between Ernestina and Ermanno is blessed by Gamberotto and Buralicchio is resigned to remain alone, as all acclaim the triumph of love.

Although the three performances of *L'equivoco stravagante* at the Teatro del Corso were a debacle, Rossini was able, at least in part, not only to

save face under adverse circumstances, but to use *Lequivoco stravagante* to lay the groundwork for many of the operas he would compose over the next few years. In their essay, Marco Beghelli and Stefano Piana discuss the history of that inaugural season and the surviving sources for the opera (which do not, unfortunately, include Rossini's autograph). The work had no nineteenth-century revivals, while the few twentieth-century performances have been hampered by a failure to understand its textual history. Only with the current critical edition have these problems been addressed responsibly, and the *Fondazione Rossini* has finally made available the work Rossini composed in 1811. Gasbarri's libretto posed a difficult challenge, particularly in the context of the closed numbers and connecting *secco* recitative that defined the architecture of Italian opera in the early nineteenth century. It is no surprise that Rossini's score is uneven, for he was not always able to overcome the defects of the libretto. Not only did Gasbarri concentrate too much action in recitatives, he did not have a keen sense of how to organize effectively the sequence of musical numbers, and he wasted important opportunities for musical development (as in the prison scene). On the other hand, several musical numbers are superfluous, and even Rossini's music could not compensate for a dramaturgical vacuum. Thus, after *Ernestina's* cavatina the composer was saddled with a useless and negligible chorus of *litterati*, whose sole purpose is to get the chorus off stage. Rossini's embarrassment is evident in his efforts to develop his characters and set their words to music. Over the centuries poets struggled with the problem of fashioning appropriate poetic techniques and diction for a *dramma per musica*, but it was evidently not a problem Ga-

sbarri recognized. Already in the first scene Rossini was called upon to provide music for the banal story of the rafters and insects, and even the young composer's remarkable fantasy could find no successful solution. Within an introduction that has many positive qualities (including a choral section that would be taken over without change in *La pietra del paragone*), this passage is utterly generic, a setting that could accommodate any metrically similar text. Were the poetry itself more neutral (as are many verses Rossini would set to music), the problem might not arise: but these particular words cry out for the kind of parodistic expression common in a sixteenth-century madrigal, but unknown to Italian opera of the *primo Ottocento*.

Buralicchio's cavatina, «*Occhietti miei vezzosi*», is even more awkward. In its first section Rossini adopts the procedure of placing a theme in the orchestra over which the voice can declaim freely. The theme he chooses comes from Slook's cavatina in *La cambiale di matrimonio* (which will reappear in later works, including *Il Turco in Italia*). But here the theme recurs excessively, probably because the verses fail to call forth a particularized musical response: when they do (as when *Buralicchio* refers to the «sigh» of a woman overcome by his glances), Rossini draws on a well-established vocabulary of musical devices. Nor does he find more to offer in the concluding section, a series of repeated formulas which at least have the virtue of brevity. *Buralicchio*, whose poetic presentation remains unaltered throughout the opera, is the character least well realized in Rossini's music.

Despite the weakness of his appearance in the introduction, *Gamberotto* soon emerges as a more interesting character for Rossini, in part because of the various dramatic guises in

which he is presented and his exaggerated social and literary pretensions. In his first-act aria, «Parla, favella, e poi», Gamberotto, rather than acknowledge Buralicchio's suspicions, explodes into exaggerated praise of his daughter, adopting a grandiose, oratorical manner, which Rossini captures well with vocal leaps and coloratura. A series of triplet arpeggios, leading to cascades of heroic-comic coloratura, brings us to the world of Germano's «Amore, dolcemente» from *La scala di seta*, and thence to Dandini's entrance in *La Cenerentola*, although Gamberotto is not as well developed as either of these extraordinary portraits. In a tempo di mezzo, Rossini has Gamberotto declaim descriptions of three characters (Ernestina, Ermanno, and Buralicchio) over an orchestral melody (it will return in the middle section of the duet for Giulia and Germano in *La scala di seta*), with a punctuating «si sa, si sa, si sa» at the end of each strophe. This device of Gasbarri's finally encourages a musical equivalent, and Rossini meets the challenge beautifully. In the cabaletta, Gamberotto adopts a high literary tone, invoking Orlando and threatening to imitate Aeneas and set the sea on fire. The musical parody is equally sharp, with ample, well-sculpted phrases leading to a cadenza that ascends to a high a': Rossini was clearly writing for a singer and actor, Domenico Vaccani, with many strings to his bow.

Similar elements are found in Gamberotto's other aria, «Il mio germe, che di Pallade», after the arrest of Ernestina, but its over-all effect is less successful. There is a lovely invocation of «Numi rei», but the gesture soon dissolves into repeated crescendo and cadential phrases that offer Rossini no opportunity to focus on the «pungent satire» to be written by Ernestina, with which Gam-

berotto tries to frighten Buralicchio. (Compare the composer's wonderful treatment of literary matters a year later in *La pietra del paragone*, but for that opera he had a libretto of a very different quality, by Luigi Romanelli). The cabaletta is largely taken from that of the good-hearted Slook in *La cambiale di matrimonio*, but the self-borrowing is decidedly less effective in *L'equivoco stravagante*, whose text requires more vehemence.

Rossini brings his two buffos together as equal participants only in a short duettino in the first act («Ah vieni al mio seno»), after each has been introduced separately. The poetry in which they greet one another, however, is so vapid that the composer ends up putting far more musical pressure on it than it can bear, with rapid-fire triplets, staccato repetitions of the same pitch, and a contest as to who can weep more tears of joy. This duettino is the one piece of *L'equivoco* where Rossini responds in a musically adolescent fashion to the defects of the libretto.

While there is much to praise in Rossini's treatment of the young lovers, here, too, there are problems with the libretto he cannot overcome. Gasbarri's treatment of Ernestina is difficult to understand. She is first presented as a *Précieuse ridicule*, then appears to fall in love with Ermanno, but when he momentarily disappears from the scene she consoles herself with Buralicchio (unaware that he now thinks she is a eunuch), only then to express anew her love for Ermanno. Finally she dons a military uniform, together with a new, heroic vocal character. Already her entrance cavatina oscillates indecisively among several forms of expression. The opening chorus of *litterati*, commenting on her quiet meditation, sets a lovely musical tone (Rossini would employ the idea on other occasions, including *Ciro in*

Babilonia and a Neapolitan cantata, *Le nozze di Teti, e di Peleo*). Her melancholy cantabile, «*Nel cor un vuoto io provo*», however, soon yields to a vulgar choral text about filling her void, for which Rossini does not even try to find a musical equivalent. Back and forth the music goes between lovely solo lines and generic choral responses to Gasbarri's double meanings and verses about sex and "metaphysics".

Ernestina's unexpected about-face in the second act, when she seems to forget her new-born affection for Ermanno, leads to an uninspired duet with Buralicchio. Rossini may have had difficulties with this piece, whose text was heavily modified and shortened by the censors: only a setting of the revised version survives, however, and there is no evidence he set the longer text to music. The first section passes carelessly from one generic musical idea to another (to some of which Rossini will later return with better success). Not until the beginning of the *Allegro* is there a well-focused theme (Ernestina's «*Se mi rammento d'esser villana*», which Rossini will develop into an alternative aria for *L'Italiana in Algeri*), but the music soon disintegrates into repeated fragments, all in the same dotted rhythm. Neither Gasbarri nor Rossini was able to bring to life what could have been one of the funniest situations in the opera.

With Ermanno Rossini had an easier time, for Ermanno strives only to be himself, a man in love, despite the contradictory behavior of Ernestina. For this recognizable character-type, Rossini had no difficulty finding appropriate musical language, as is evident from the first measures of the introduction. In a long, lyrical period he praises his beloved (whom he has never met and who knows nothing of his feelings). The music is melodically varied and

harmonically rich. Noteworthy is the suspension of the lyricism for two measures (as Ermanno whistles for Frontino), followed by a varied reprise of its last part, with a final cadenza. Rossini would return to this material in a different vein to create the nocturnal mood at the beginning of the finale of *L'inganno felice*. Once again, *L'equivoco stravagante* contains ideas that will recur more effectively in later works. Rossini's able characterization of Ermanno as a love-sick tenor is evident also in the one-movement cavatina («*D'un tenero ardore*») he sings to Ernestina in her prison cell.

But Ermanno comes to life most fully in the agitated aria in which he expresses his fury at being let go by Gamberotto and imagines his rival triumphant. It is conceived on a grand scale, with an introductory scena and three full sections. The first, an agitated *Allegro*, is built on an orchestral ostinato, over which the voice develops a series of passionate phrases, leading to passages of strength and agility as the section comes to a close. The brief *Andante*, «*Del mio rival felice*», is introduced by lyrical solos for clarinet and flute, but the passage is brusquely interrupted by a tonal shift that returns us to the opening climate. The cabaletta, whose new theme again features flute and clarinet, concludes with a reprise of cadential material from the opening section. The aria as a whole is a model "rage" aria, of an eighteenth-century type soon to be abandoned by Rossini, but written with style and absolutely pertinent to the dramatic moment.

The duet that concludes Ermanno's «*philosophy lesson*» for Ernestina, in which he reveals his love and she expresses her feigned shock («*con tenerezza*»), has some lovely moments. The parallel vocal periods that open the duet are well crafted, and the dialogue between the two is spirited

(especially in its original version, undergirded by a livelier – but more difficult – chromatic orchestral figure than in later sources). When Rossini finally brings the voices together, however, it is in a cabaletta that consists of nothing but a *crecendo* and cadences, heard twice, with the voices incessantly in thirds and sixths.

In addition to his two expansive finales, Rossini introduces a major ensemble within each act of *L'equivoco stravagante*, a quartet in the first, a quintet in the second (a year later Rossini was to insert this quintet, practically without change, in the same dramaturgical position within *La pietra del paragone*). Ensembles of this kind, which will be a constant presence in Rossini's most significant operas, tend to adopt standardized formal patterns (already hinted at in the famous quartet for Demetrio e Polibio). Only the second-act finale – which needs to respond more freely to the dramatic action – remains largely immune. While this architecture is still nascent in *L'equivoco stravagante* (lacking are the expansive *Largo* movements, the centerpiece of so many later masterpieces), the large ensembles nonetheless contain some of Rossini's best music in the opera.

The two interval ensembles in *L'equivoco stravagante* have a similar structure: an *Andante* (or *Moderato*) *Maestoso* leads to a freely constructed central section, largely in dialogue, flowing into a headlong final *stretta*. The opening section of the quartet, in which Gamberotto presents to Ernestina her betrothed and her tutor, is particularly successful. Gamberotto's ample and solemn musical period («Ti presento a un tempo istesso»), immediately repeated by Ernestina, will inspire an analogous passage in the quintet of *L'Italiana in Algeri* («Ti presento di mia man Ser Taddeo, Kaimakan»).

With the entrance of the others the formal tone changes: Ermanno sings a lyrical line directed at Ernestina, while Buralicchio is assigned a comic counterpoint. A lively ensemble a 4 concludes the section, the melody sung by Ernestina ed Ermanno over a syllabic declamation for the comic figures. In the middle section, Ernestina invites Ermanno and Buralicchio to describe what they admire in her, and they try to outdo each other in extravagant metaphors. After Ernestina compares herself to a flower and Ermanno and Buralicchio to bees, Ermanno responds lyrically, singing that they will circle around her lovely perfume, while Buralicchio – in another Gasbarri special – assures her that they will «suck her»: here Rossini, too, plays the game, and succeeds in providing an amusing musical equivalent. The very rhythmic *stretta* is attractive, although it fails to maintain the differentiation of the characters that Rossini had accomplished so well in the preceding sections.

The second-act quintet, in which Ernestina and Ermanno are finally brought together, begins with passionate (and parallel) periods for the lovers. With the entrance of Rosalia and the buffos, Rossini introduces a rhythmic figure in the orchestra over which the new arrivals, watching the lovers from aside, can converse. Ultimately the passionate fragments sung by Ernestina and Ermanno are placed in counterpoint with the comic declamation of the others, as Rossini weaves all the voices together into a fine conclusion a 5. A succession of colpi di scena dominates the middle section. Gamberotto and Buralicchio surprise the lovers, and Rossini expresses the moment with a pointed modulatory section leading from the dominant of B \flat major to the unexpected D \flat major. The effect is diminished, however, by a too-

abrupt return to the harmonic starting point for the entrance of the soldiers on a martial theme in the winds. This momentary weakness, though, is compensated for by the superb *stretta*, one of the best examples in early Rossini. Over an accompanimental figure that Rossini had first employed in the quartet from *Demetrio e Polibio*, he introduces an energetic theme, sung in turn by all the voices. What maintain the *stretta* at the highest level are the many novel musical ideas and combinations Rossini introduces, including a beautiful (and unexpected) lyrical melody for Ermanno. This *stretta* has its share of crescendos and cadences, to be sure, but instead of dominating the scene (as in the *stretta* of the quartet), they represent a final intensification within a section filled with inventive musical ideas.

The two finales are also quite successfully, particularly the first. Rather than constructing it according to principles he was in the course of developing, Rossini followed closely the events of the libretto. This first-act finale consists of three musical-dramatic blocs. The first revolves around the reconciliation of Buralicchio and Ernestina, under the bombastic guidance of Gamberotto, in which Buralicchio is persuaded to kiss Ernestina's foot. Rossini, finding no inspiration in Gasbarri's word play and vulgarity, retreats to his standard device of having the voices declaim over an orchestral theme, but he saves the day brilliantly with a wonderful canonic conclusion («*Mi brilla l'anima*»). After some important changes it passes into the quartet of *La scala di seta* and from there (with a theme closer to *L'equivoco stravagante*) into the second-act finale of *La pietra del paragone*. The second bloc begins when Ermanno, observing the reconciliation, threatens suicide. Between

two *Allegros* on the same orchestral motive, Rossini inserts a beautiful *Andante*, for Ermanno and Ernestina, «*Infelice il mio destino*», accompanied by pizzicato arpeggios in the violins: one might describe it as Bellini *ante litteram* were it not that Rossini abandons it after a few measures. In the reprise of the *Allegro*, Ermanno adopts the tragic tone we will find again in his second-act jealousy aria. Ernestina's energetic effort to stop him introduces the final bloc of the finale, with the anger of Buralicchio and Gamberotto, who have overheard the lovers. Their vigorous, but generic phrases lead to the *stretta*. Here the arrival of the forces of order is only threatened (the «*forza*», in another unfortunate Gasbarri repetition actually appears only in the second-act quintet). With insistent drum rolls the *stretta* plays itself out.

The second-act finale is very similar to Rossini's finales in his Venetian farse, with their eighteenth-century flavor. In a constant swirl, tiny musical ideas are mixed and combined in different ways, depending on the action, but Rossini introduces a single, delightful phrase at the *Più mosso*, when Buralicchio makes the stupefying declaration that Ernestina is a «*musicò*». Frontino, using the same melody, clarifies the matter, and Rossini resolves the drama with a rapid final *Allegro* in 2/4, similar to those found in his other farse (particularly *L'inganno felice*). An aesthetic consideration of *L'equivoco stravagante* cannot fail to note its unevenness: highly successful sections butt up against others in which Rossini simply does not find a way to render in music the most pedestrian or vulgar elements of Gasbarri's libretto. But at the middle of each act, there is a fine ensemble to keep the over-all tone high. Even faced with a problematic text, in short, Rossini accomplishes much. Not

only would the young composer learn from the Bolognese experience, but he would also dip back into this opera, saving the most important compositions in their entirety for future use and adopting a host of smaller musical motives in the operas he would write in the coming years for Venice, Milan, Ferrara, even Rome. We have reserved for last what is perhaps the most significant piece in *L'equivoco stravagante*: the great rondò for Marcolini, «Se per te lieta ritorno». In a dramaturgical situation distinctly set apart from the rest of the opera (as it is being set apart in this essay), Rossini introduces a heroic contralto aria toward the end of the second act, a procedure he would repeat for the same Marcolini in four other operas. Indeed the *Equivoco stravagante* aria itself recurs practically without change for Clarice in *La pietra del paragone*, a strong gesture of obeisance to the desires of his prima donna. But Ernestina's rondò also influenced the style of the *gran scena* of *Tancredi*, not to mention – ultimately – that of Arsace in *Semiramide*. In this rondò, for the first time, Rossini successfully hones each musical element in his tool box: melody, cadences, variations, harmony, and choral interventions, all contribute to a stylistically successful whole.

After a brief, intense accompanied recitative, the aria begins in the key of E major (a key that sits just right for Rossini contraltos). An orchestral introduction sets a martial tone and introduces the principal lyrical melody. Rossini alternates the two styles, while developing Ernestina's solo into a lengthy period, with elaborate cadences and a final cadenza. It is not the theme alone that makes the piece so efficacious, but the clarity of its structure: each component has a precise and well-defined function. The chorus begins a true tempo di mezzo in the dominant, to

which the soloist responds with «Stimoli anch'io di gloria», richly ornamented in a heroic fashion, jumping unexpectedly at the most appropriate moment (on the word «guerra» in the phrase «Viva la guerra e amor!») to C major, which the chorus soon works back to the dominant of E major. No detail is slighted, and the point of arrival at the tonic marks the beginning of the cabaletta, a crystalline linear melody (Rossini would use a similar tune, transposed a fourth higher, in Amenaide's cavatina in *Tancredi*). After a varied repeat of the theme, Rossini inserts a coloratura passage without text, accompanied by a few orchestral chords (there is a similar passage in Amenaide's second-act aria, also in *Tancredi*). The most characteristic elements of Rossini's pre-Neapolitan cabalettas, in short, are all found in this wonderful music of his youth.

With Ernestina's rondò the libretto of *L'equivoco stravagante* touched Rossini's creative spirit. Whatever the problems or limitations of Gasbarri's libretto, it gave Rossini the opportunity to encounter a great prima donna, Maria Marcolini, and their artistic relationship was to have implications for the development of the young composer's style as significant in their way as his later relationship (artistic and personal) with another great prima donna, Isabella Colbran.

Philip Gossett

L'equivoco stravagante: frontespizio
dello spartito per canto e pianoforte
edito da Ricordi (Collezione Ragni,
Napoli)

L'EQUIVOCO STRAVAGANTE

Dramma giocoso in due atti di Gaetano Cappelli

PORTO IN MUSICA DA

GIOACCHINO ROSSINI

Rappresentato per la prima volta al Teatro del Corso in Bologna
l'Autunno del 1811.

—*—

Riduzione per CANTO con accomp. di Pianoforte di G. Gualdi.

Proprietà dell'Editore. Fr. 36 —

MILANO

I. B. STAMBELETTI & C. FACCHINI FRATELLI
DI CALZOLARI, SOPRINTENDENTI E TIPOGRAFIA MUSICALI DI
TITO DI GIO. RICORDI
Contrade degli Ossaioni N. 1720 e sotto il portico a fianco dell' I. R. Teatro alla Scala
MILANO. G. Paganini — ROMA, Ricordi e Sonzogno.

La nuova edizione critica

I problemi testuali dell'*Equivoco stravagante* sono strettamente connessi con le vicissitudini più o meno note di quell'ottobre 1811, quando l'opera andò in scena per tre sole recite nel Teatro del Corso di Bologna. La mancanza della partitura autografa, a tutt'oggi dispersa (ed è questo il primo caso di edizione critica di un'opera che la Fondazione Rossini affronta senza il sostegno dell'autografo rossiniano), impedisce un puntuale riscontro di quanto le fonti superstiti facciano supporre; la disponibilità di partiture manoscritte chiaramente appartenenti a diverse tradizioni testuali ci fornisce tuttavia informazioni sufficienti per una decifrazione generale dei problemi principali.

Le fonti musicali dell'opera

Per consentire al lettore di orientarsi fra quanto andiamo ad esporre, giova riassumere identità e tipologia delle fonti utilizzate per la preparazione della nuova edizione critica. Non è dato conoscere la sorte toccata alla stesura autografa della partitura, così come accade per tutte le prime opere di Rossini, se si considera che, fino al ritrovamento in anni relativamente recenti del manoscritto originale della *Scala di seta*, l'opera teatrale più antica di cui si conosceva l'autografo era *La pietra del paragone* (settimo titolo della serie). Ipotizzare che quel cimelio sia rimasto negli archivi del teatro dove *Lequivoco stravagante* debuttò significherebbe considerarlo per-

duto per sempre, seppellito sotto le macerie in cui il bombardamento bellico del 1944 ridusse l'edificio. Certo è che, nonostante l'ostracismo dalle scene teatrali, l'opera godette di una discreta fortuna fra copisti e collezionisti di musica, se oggi ci è dato consultare ben cinque copie manoscritte complete della partitura (conservate in pubbliche biblioteche di Amburgo, Boston, Bruxelles, Firenze, Parigi), più un'importante selezione di sei numeri (Venezia). A queste fonti, va aggiunto un set di parti orchestrali (Ravenna) cui accenneremo parlando specificatamente della Sinfonia, nonché il tradizionale spartito a stampa per canto e pianoforte compreso nell'edizione di tutte le opere di Rossini prodotta a metà Ottocento da Casa Ricordi, preceduto dall'emissione di alcuni numeri isolati nei decenni precedenti.

Tali fonti possono raggrupparsi in tre gruppi, attestanti tre diverse lezioni testuali: le partiture oggi conservate a Boston, Bruxelles e Firenze fanno corpo unico, e come tali le considereremo per semplicità una fonte sola, prendendo quella di Bruxelles a modello, in quanto più accurata delle altre due; allo stesso modo, gli estratti veneziani paiono molto vicini alla partitura di Parigi, nella quale individuiamo un secondo ramo dello stemma codicologico; infine, la partitura amburghese è un prodotto tardivo di Casa Ricordi, frutto non di una supina copiatura, ma di una vera e propria revisione

del testo, cui si allinea anche lo spartito a stampa d'eguale provenienza. Scartato quest'ultimo gruppo, interessante come testimonianza di un'epoca, ma troppo lontano nei dettagli dal dettato rossiniano, rimane da ragionare sul doppio binario testuale tramandoci dalla partitura di Parigi e da quella di Bruxelles. Le loro differenze, in alcuni punti nodali, sono a livello macrotestuale, da chiunque percepibili a un primo ascolto, coinvolgendo interi minuti di musica. Ma come è possibile, viene da chiedersi, che un'opera nata e morta alle scene in sole tre sere abbia potuto dar vita a due testi così diversi, quasi si trattasse l'uno di una revisione dell'altro? La risposta va ricercata su un duplice fronte: quello genetico, legato alla composizione del libretto e alla sua censura; quello strettamente contingente, connesso a problemi esecutivi sorti evidentemente durante la concertazione dell'opera.

Il libretto

Non è questa la sede per avviare la rivalutazione di un libretto tacciato per quasi due secoli di insipienza e volgarità gratuita. I toni di una comicità grassa e goliardica non mancano, è vero, e nella versione originale del testo, oggi recuperata, in misura anche superiore a quanto l'edizione a stampa su cui la critica rossiniana aveva fino ad oggi ragionato facesse supporre. Tranne un paio di cadute eccessive, il gioco è però condotto perlopiù con leggerezza, grazie a uno stile letterario tutt'altro che dozzinale. I giochi linguistici raggiungono anzi talora virtuosismi dal sapore modernissimo, che ci rievocano certi *calembours* degni del migliore Totò:

Se mi giustifica - Con la giustizia
Saprò i suoi meriti - Giustiziar.

oppure:

Non ha l'orto tante zucche,
Non ha il campo tante fave,
Quanti son gli ossequi miei
Che ossequioso ossequio a te.

E' innegabile, comunque, che ben meno innocenti allusioni sessuali si celano di quando in quando fra le pieghe del libretto, al punto che, entrato nel meccanismo del gioco, il lettore malizioso viene indotto a individuare di sempre più sottili, sovrainterpretando con tutta probabilità le stesse intenzioni del librettista.

Ciò che non fece, nella sua routine quotidiana di censore teatrale, l'ineffabile Ispettore per le Stampe della Prefettura bolognese, quando dette il suo assenso al testo limitandosi a cassare parole d'ambigua risonanza quale doveva suonare, ad esempio, «Mardocheo» (all'anagrafe, il nome di un personaggio biblico), sostituito con un più neutro «forte Acheo». E' vero che, in quegli anni, la polizia bolognese era temporaneamente d'emanazione napoleonica e non più papalina, e quindi meno sensibile a tante provocazioni; ma certe espressioni, certe allusioni del librettista miravano davvero a colpire il comune senso del pudore ottocentesco, già avviato verso quel puritanesimo imposto dalla nuova borghesia dominante, che veniva a sovrapporsi a tanto libertinaggio del secolo precedente. Se poi si aggiunge che, come ebbe modo di sottolineare l'unica recensione allo spettacolo oggi nota, vi sono «alcune altre espressioni che cantando producono una impressione da non tollerare, sebbene le si tolleri leggendo» (e, su questo punto, Rossini calcò davvero la mano in un paio di casi), si può meglio capire perché le rappresentazioni dell'*Equivoco stravagante* vennero sospese dopo appena tre recite, con uno strascico di accuse e responsabilità che si estese fino alla direzione generale di polizia di Milano, capitale dell'allora Regno

d'Italia, da cui anche Bologna dipendeva.

La circostanza ha procurato, per la gioia del filologo moderno, anche la conservazione, fra gli atti dei provvedimenti disciplinari contro l'inavvertito funzionario bolognese, di una stesura presumibilmente autografa del libretto, con modifiche a margine poi confluite nella redazione a stampa. Se confrontiamo tuttavia tale versione manoscritta con il testo verbale tramandato dalla partitura parigina, scopriamo in alcuni passi di questa una lezione ancora più antica, che evidentemente Rossini aveva messo in musica prima che sopravvenisse qualsivoglia intervento di censura esterna e fors'anche autocensura del librettista stesso. Di fatto, possiamo individuare tre successive stratificazioni del testo verbale: quella che si legge fra le note della partitura parigina (accolta dalla nuova edizione critica), la successiva copia manoscritta del libretto (la cui lezione è condivisa dalle altre fonti musicali), la stampa ufficiale del libretto (versione forse intonata in quelle tre recite bolognesi).

Basti un esempio di tale processo di revisioni successive. Ecco cosa il Coro di Letterati rispondeva in origine alla giovane Ernestina che, durante la Cavatina d'esordio, lamenta un certo "vuoto", una certa "mancanza" dentro di sé:

Se vuota adesso sei,
Più vuota non sarai:
Col tempo troverai
Un gaz, un infiammabile,
O un qualche vegetabile
Pallon ti renderà.

I versi sono obiettivamente infelici, per la scelta di termini ed immagini assai poco poetici. Ma ancor più divengono triviali per la volgarità di certe allusioni (il "vegetale" che sottintende per tradizione goliardica il

cetriolo, dalla evidente forma fallica) e di certe assonanze (il «gaz», variante ottocentesca di «gas», qui evidentemente prescelta a causa del suo ammiccamento fonico). Il tipico senso di "vuoto" morale e affettivo che tante eroine adolescenziali avevano lamentato prima di Ernestina diveniva dunque, nelle mani del nostro librettista, un "vuoto uterino", il palesamento di un'insostenibile astinenza sessuale (invero, per chi voleva capire, nascostamente presente già dietro la malinconica "solitudine" sofferta da tutte le altre giovani protagoniste dell'opera coeva, ma di solito celata per pudore sotto la metafora perbenista).

Ebbene, tale versione del testo ci è tramandata dalla partitura parigina; una prima azione di censura (o di autocensura) edulcorò tuttavia ben presto il passo dalle troppe allusioni, nobilitando anche la forma poetica, col ridurre i versi a una regolare quartina:

Se vuota adesso sei,
Vuota poi non sarai:
Col tempo troverai
Chi ti consolerà.

Questo il testo che leggiamo in tutte le altre partiture manoscritte dell'epoca, talvolta sottoposto a quello originale; il censore non doveva tuttavia essere ancor pago, se nella stesura manoscritta del libretto pervenutaci si vede chiaramente l'aggettivo «vuota» sostituito con «trista»; ed è in quest'ultima versione che il testo si leggerà nel primo libretto a stampa.

La lezione delle partiture

La ricaduta sul piano musicale di tali varianti non è sempre determinante, limitandosi spesso al semplice aggiustamento della linea vocale per accogliere il testo diverso. Solo in un caso l'abolizione non tanto di parole equivoche o stravaganti, il

N. 23

TEATRO DEL CORSO

Bologna li 2 *Junij* 1830
 Abbonamento di *Carlo* per Recite N. 11 -
 di *Comedia* stabilito in Scudi *una*
 Ha pagato il Sig. *M. Lepore* *Scudi* *2.00* di
 detto Abbonamento *Scudi* *2.00*
 Dico . Scudi *2.00*

L'ESATTORE

Buralicchio

Ricevuta per un abbonamento al Teatro
 del Corso di Bologna del 1830 (Colle-
 zione Cavallari, Milano)

quanto piuttosto di un'intera scena che avrebbe certo spopolato nei teatri dell'avanspettacolo di cent'anni più tardi, ma che venne evidentemente sentita all'epoca come troppo colorita, provoca nelle partiture che fanno capo al manoscritto di Bruxelles un pesante taglio di alcuni minuti di musica, con la corrispettiva azione. Si tratta della scena che avvia il Finale Primo, col corteggiamento coatto della promessa sposa imposto a Buralicchio a cominciare dal piede maleodorante della ragazza, per proseguire poi gradatamente su su... Constatate che la relativa musica è presente, al contrario, nel manoscritto conservato a Parigi, sembra confermare quanto già suggerito dall'esempio precedente: le due tradizioni testuali tramandateci parallelamente potrebbero proprio corrispondere l'una (Parigi) alla redazione originale della partitura, l'altra (Bruxelles) al testo realmente andato in scena. Se ciò fosse vero, si spiegherebbero facilmente anche le ragioni delle restanti differenze macroscopiche: e sono alcuni tagli di intere porzioni di recitativo, imposti per amor di brevità, così come un accorciamento della grande Aria del tenore, eccezionalmente provvista sin di un "Tempo d'attacco" (la sezione agitata iniziale) ed evidente-

mente rivelatasi in sede esecutiva troppo lunga e impegnativa per l'interprete, al punto da richiedere la soppressione di un'intera sezione centrale; analogamente si può dire per una ripetizione interna al grande Quintetto del secondo atto, notevolmente complesso anche nella forma abbreviata.

Le varianti esecutive più curiose non riguardano tuttavia i tagli per brevità o alleggerimento del testo, quanto piuttosto due passi di riscrittura dell'accompagnamento orchestrale con evidenti intenti di semplificazione tecnica, segnatamente nelle parti dei violini: ed ecco l'abolizione per ben quattro volte di un rapido passo cromatico nel Quartetto del primo atto a favore di una soluzione pianamente diatonica; ecco soprattutto il ripensamento integrale di un ben più lungo passo nel successivo Duetto fra Ernestina ed Ermanno, in cui le linee vocali rimangono pressoché identiche, mentre l'accompagnamento passa da una figurazione complessa a una più lineare (e resta curioso notare come, nella riscrittura, l'autore abbia anche sentito la necessità di aggiungere tre intere battute di musica). Evidentemente Rossini aveva sopravvalutato la perizia tecnica degli strumentisti fornitigli dal Teatro del Corso (dove, va ricordato, egli era in forza non solo come autore di uno dei tre titoli in programma, ma anche quale maestro al cembalo per l'intera stagione autunnale); ritocchi al testo così mirati avrebbero certamente facilitato la vita degli esecutori e la pulizia del risultato.

I due brani che non conosciamo

Su altre due varianti macrostrutturali dell'ultima ora siamo invece oggi in grado di dare risposte solo parziali. I collezionisti di cimeli rossiniani sanno che il libretto a stampa delle recite bolognesi si conclude con i testi sostitutivi del Duetto fra Er-

nestina e Buralicchio e della Cavatina di Buralicchio.

Nel primo caso pare di poter affermare con sicurezza che si tratti di una sostituzione di versi troppo grossolani, che nella versione originale pur stampata all'interno del libretto portavano i due personaggi a scambiarsi accuse reciproche sui propri attributi fisici del tipo di

Buralicchio

Quei fianchi son da musico.

Ernestina

Le gambe son da tisico.

Buralicchio

Hai certo che d'anfibio.

Ernestina

Hai certo che d'inutile.

Buralicchio

D'inutile?

Ernestina

D'anfibio?

con evidente allusione a quel *quid* che mancherebbe a Ernestina, creduta uomo evirato (ovvero *musico*, come si diceva eufemisticamente all'epoca). Che si tratti di una modifica dell'ultimo momento lo testimonia del resto lo stesso libretto manoscritto di cui si diceva sopra, che riporta con le date del 7 e del 16 ottobre 1811 il visto della Prefettura rispettivamente per il primo e per il secondo atto, mentre aggiunge il nuovo duetto in un foglio a parte datato 22 ottobre (l'opera andò in scena il 26). Resta tuttavia oscuro: a) perché l'intonazione del duetto che conosciamo non corrisponda in termini strutturali ai nuovi versi (ma neppure a quelli vecchi), che farebbero supporre un brano assai più ampio;

b) perché le partiture superstiti, pur testimoniandoci ancora l'intonazione di versi espunti ben presto dal libretto, non rechino traccia alcuna della prima stesura di questo duetto, modificato soltanto *in extremis* (ed è difficile pensare ad una ri-

composizione *ex novo* dell'intero brano, giacché buona parte dei versi espunti si adatterebbe con facilità al testo musicale oggi noto, facendo quindi pensare a una semplice sostituzione).

Che fine ha fatto, dunque, la versione originale?

Anche il problema testuale legato alla Cavatina di Buralicchio potrebbe discendere da ragioni di buon gusto, ma non solo. Tanta spacconeria esibita al suo ingresso induce infatti il novello Don Giovanni a riferire l'effetto da lui sortito fra le donne con espressioni di ben scarsa raffinatezza, quali:

Si accende la bellina,

Si scalda ancor la brutta.

Questa un sospiro erutta,

Quella di là trabocca.

Ma non dovette essere questo il punto, ché con poche sostituzioni verbali si sarebbe potuto risolvere facilmente anche questo caso. Va piuttosto rilevato come colui ch'è a tutti gli effetti il motore della situazione si trovi di fatto a esibirsi in una parte musicalmente ridotta: soltanto una breve cavatina d'esordio, contro i due pezzi assolo che vantano gli altri tre personaggi principali (tracce di un'eventuale ulteriore aria nel secondo atto, posizionata dopo l'Aria di Gamberotto, rimangono pura congettura). Ebbene, il libretto del 1811 riporta in appendice il lungo testo di un'aria («Se ho da dirla, con molto piacere») in sostituzione di quella originale («Occhietti miei vezzosi»), evidentemente sentita come insufficiente.

Non pare quindi esservi alcun dubbio che proprio quest'aria alternativa sia stata intonata dal primo interprete di Buralicchio al suo ingresso in scena, nonostante la scarsa pertinenza del nuovo testo al personaggio, dipintoci, più che un Don Giovanni incallito, come il solito vec-

chio buffo intimorito da bizzarrie e capricci di una giovane moglie:

Se ha dei grilli mi fa disperare,
 Se ha puntigli mi fa questionare,
 Se è volubile oimè, che flagello!
 Se è pettegola oimè, che martello!
 S'ella è brutta... oimè, che tormento!
 Non vi son né piacer né contento.
 Ma s'è bella per forza, o per spasso
 Per Corneto mi tocca trottar.

L'equivoco si fa ancor più stravagante se facciamo mente che versi molto simili sono anche quelli di un'aria («Se ho da dirla, avrei molto piacere») di non minor dubbia autenticità che certe fonti di alcuni anni più tardi attribuiscono a Don Geronio nel *Turco in Italia* (la si vede in appendice all'edizione critica di quell'opera). Chi sia l'autore di tale musica e se vi sia reale coincidenza fra l'aria interpolata nell'*Equivoco stravagante* (di cui manca qualunque fonte musicale) e quella per il *Turco in Italia*, non è a tutt'oggi dato di sapere. Con buona probabilità, siamo di fronte a una classica "aria di baule", godente all'epoca di una certa popolarità, che il primo interprete di Buralicchio non meno di qualche interprete di Don Geronio amava eseguire in vece di quella rossiniana.

Nulla di cui scandalizzarsi, conoscendo le abitudini dell'epoca, tanto più sapendo che Rossini era presente in entrambi i casi ad avallare l'imprestito testuale: la commistione fra brani di più autori fa parte dello statuto stesso del testo operistico per tutto il Settecento e parte dell'Ottocento.

Il problema della Sinfonia

Il problema testuale più eclatante dell'opera è costituito dal brano strumentale d'apertura: ben cinque differenti composizioni ci sono tramandate come Sinfonia dell'*Equivoco stravagante*. L'unica spiegazione

plausibile va individuata nella presumibile assenza di una sinfonia in quella che doveva essere la stessa autografa originale dell'opera, ovvero nella partitura usata per l'esecuzione da cui dipendono più o meno direttamente tutte le copie manoscritte, eccettuato l'esemplare parigino.

La partitura di Bruxelles (insieme con le due consorelle di Boston e Firenze) ci offre quale pezzo di apertura quello stesso altrimenti noto come Sinfonia di *Torvaldo e Dorliska* (1815). Il brano è però improponibile, in quanto richiede un organico orchestrale superiore a quello dei due successivi atti dell'*Equivoco stravagante*. L'intromissione può essere fatta risalire proprio al momento della copiatura del manoscritto di Bruxelles, compilato – così si legge nel frontespizio – presso la bottega del copista Giulio Cesare Martorelli a Roma, città per cui l'opera *Torvaldo e Dorliska* fu scritta: in mancanza di un brano apposito, si sarebbe dunque pensato d'integrare la lacuna con quanto si aveva al momento sottomano (ma resterebbe comunque da capire chi, a Roma, avesse commissionato quella copia, e a qual fine: il progetto, forse, di una rappresentazione *in loco*?).

Ancor più curiosa è la soluzione avallata da Casa Ricordi per fornire di brano strumentale introdotto la partitura manoscritta oggi conservata ad Amburgo, nonché lo spartito per canto e pianoforte pubblicato nella monumentale edizione delle opere rossiniane. Fra tante sinfonie d'autore possibili, la scelta è caduta su quella più "girovaga" e nel contempo più strettamente legata a un titolo ben preciso: il brano divenuto ben presto celebre come Sinfonia per *Il barbiere di Siviglia*, ma nella strumentazione più ricca già utilizzata in *Elisabetta regina d'Inghilterra*. Se qualche dubbio potes-

se mai sussistere circa la reale pertinenza di questa pagina all'opera che qui c'interessa, basterebbe ancora una volta l'incompatibilità della strumentazione col resto della partitura a decretarne l'estraneità. Un terzo brano d'origine ancor più oscura si legge in apertura di un rarissimo spartito viennese (1820 circa) che pubblica *L'equivoco stravagante* in riduzione per pianoforte solo; se non è dato sapere quale sia stata la fonte utilizzata per condurre tale adattamento, parrebbe comunque certo che il trascrittore si sia trovato in mano una copia anch'essa priva di sinfonia, ed abbia integrato la lacuna da par suo, magari con una pagina di propria invenzione.

Rimangono due ultime sinfonie, le uniche prese seriamente in considerazione dalla nuova edizione critica. Una è quella tramandatoci dalla partitura parigina dell'*Equivoco stravagante*, quella stessa servita come fonte principale per l'intera opera. Si tratta di una composizione altrimenti sconosciuta e d'incerta paternità, rivelando alcune peculiarità nell'organizzazione della partitura simili a quelle che gettano qualche ombra sul suddetto Rondò di Ernestina. Il brano, tuttavia, è gradevole, con alcune movenze ritmico-melodiche comuni allo stile rossiniano, e ci piace quindi considerarlo una nuova sinfonia del Pesarese fortunatamente rinvenuta. Gli spettatori del Rossini Opera Festival 2002 saranno certo i primi ad udirla dopo il 1811, ma fatalmente potrebbero anche essere i primi in assoluto. Se infatti, come già detto, consideriamo la partitura oggi conservata a Parigi come testimone di una stesura preliminare dell'*Equivoco stravagante*, in più punti diversa dalla versione effettivamente andata in scena nel 1811, potremmo ipotizzare che questa sinfonia sconosciuta non sia in effetti mai

stata suonata in quella sede. Al suo posto potrebbe allora essersi verosimilmente eseguito un altro brano ben noto al pubblico moderno, benché in una versione qui strumentalmente arricchita: intendo riferirmi alla Sinfonia tramandataci come pagina d'apertura della *Cambiale di matrimonio* (vale a dire del titolo operistico immediatamente precedente *L'equivoco* e che aveva rappresentato il debutto scenico di Rossini), con l'aggiunta per l'occasione di due trombe di ripieno (strumenti presenti nell'organico dell'*Equivoco* ma assenti in quello della *Cambiale*). A suggerirci ciò sarebbe un set completo di parti d'orchestra oggi conservato a Ravenna insieme ad altri brani giovanili di Rossini e provenienti con tutta probabilità dall'archivio musicale di quell'Agostino Triossi per cui il Nostro scrisse, fra l'altro, le sei *Sonate a quattro*. La titolazione «Sinfonia dell'opera intitolata *L'equivoco stravagante*» su quelle particelle è inequivocabile; considerando poi che la nuova opera contempla altri autoimprestiti da quella precedente (per la Cavatina di Buralicchio e l'ultima Aria di Gamberotto), il trasferimento anche della Sinfonia risulta più che plausibile.

Le edizioni moderne della partitura

Benché opera a tutt'oggi praticamente sconosciuta, la rappresentazione dell'*Equivoco stravagante* al Rossini Opera Festival non costituisce una novità assoluta, benché nuovissima risulterà l'esecuzione basata sull'edizione critica a chi ha nelle orecchie precedenti produzioni discografiche, tutti riversamenti di registrazioni dal vivo. Due, in particolare, le tappe più significative della moderna storia di quest'opera. Nel 1964 l'Accademia Musicale Chigiana commissionò al compositore Vito Frazzi una revisione del testo:

secondo l'uso dell'epoca, si trattò però di un pesante rimaneggiamento, con soppressione e aggiunta d'interi brani e trasposizione della parte della protagonista da contralto a soprano leggero, come si era soliti fare per la Rosina del *Barbiere di Siviglia*; in questa veste contraffatta, l'opera ha goduto di qualche sporadica esecuzione in Italia e all'estero. Il primo passo verso il recupero del testo rossiniano originale è stato invece promosso dalla Deutsche Rossini Gesellschaft, che per il festival Rossini in Wildbad ha prodotto nel 1999 un'edizione sostanzial-

mente basata sulla fonte di Bruxelles. Agli stessi curatori, la Fondazione Rossini ha ora affidato la nuova edizione critica, con l'intento di ricostruire questa volta l'immagine originale e completa della partitura, così come appunto tramandataci dalla copia manoscritta di Parigi. Per un'opera che è rimasta in vita tre sole sere, tre edizioni così diverse, scaturite da un differente approccio alle varie fonti, sono un bel primato!

Marco Beghelli e Stefano Piana

The New Critical Edition

*The textual problems of *L'equivoco stravagante* are strictly connected with the more or less well-known vicissitudes of October 1811, when the opera was staged for only three performances at the Teatro del Corso in Bologna. The lack of an autograph full score, the whereabouts of which is still unknown today (and this is the first time that the Rossini Foundation has published the critical edition of an opera without the support of the composer's autograph), prevents us from checking the accuracy of what we read in the scores available; however, the existence of manuscript full scores clearly reflecting different textual traditions gives us enough information for a general analysis of the main problems.*

The sources for the music of the opera

To guide the reader through what we are about to explain, we need to describe briefly the identity and the nature of the sources used in preparing the new critical edition.

*We have no idea what happened to the autograph score, and we can say the same for all Rossini's first operas, if we consider that, until just a few years ago when the original manuscript of *La scala di seta* turned up, the earliest of his operas of which the autograph score was known to exist was *La pietra del paragone* (the seventh opera of his output). To theorize that this relic may have remained in the archives of the theatre where *L'equivoco stravagante**

received its first performance would be the same as saying that it is lost for ever, buried under the débris to which the wartime bombardment of 1944 reduced the building. What is certain is that, despite its being kept off the stage, the opera enjoyed some small success among copyists and collectors of music, if today we have been able to consult no fewer than five complete manuscript copies of the full score (to be found in public libraries in Hamburg, Boston, Brussels, Florence and Paris), plus an important selection consisting of six numbers (Venice). To these sources may be added a set of orchestral parts (Ravenna) which we will refer to when we discuss the Overture, as well as the traditional printed vocal score appearing in the edition of all Rossini's operas published by Ricordi in the mid-nineteenth century, which had been preceded by the publication of some isolated numbers in the previous decades.

These sources may be divided into three groups, which show three different readings of the text: the scores to be found today at Boston, Brussels and Florence constitute one body, and as such we shall consider them as forming one single source, taking the Brussels score as our model, as it is more accurate than the other two; in the same way, the Venetian extracts seem very close to the Paris score, in which we can identify a second branch of lineal descent; finally, the Hamburg full score is a late product of Ricordi's, the result

not so much of a servile copying operation, but rather of a real revision of the text, parallel to the printed Ricordi vocal score.

Once we have rejected this last group, interest enough as mirroring a certain moment in time, but in its details too far away from Rossini's original thoughts, we still have to ponder on there being two textual versions coming down to us, one from the Paris and the other from the Brussels full scores. The differences between them are, at certain points, macro-textual, perceptible to any listener at first hearing, involving minutes of music at a time. But, we cannot but ask ourselves, how is it possible that an opera that was born and died after only three performances could have given rise to two such different texts, one even sounding like a revision of the other? The answer must be looked for in two different aspects: one stems from the events surrounding the genesis of the opera, and in particular the vicissitudes of the libretto at the hands of the censor; then there is a practical angle stemming from problems of interpretation that arose, apparently, during the rehearsals of the opera.

The libretto

This is not the place to undertake a reevaluation of a libretto that for nearly two centuries has been accused of insipidity and uncalled-for vulgarity. Overtones of grossly rabelasian humour are certainly not lacking, and even more so in the original version of the libretto, which has recently become available to us, than in the printed version, which the body of Rossini criticism has been focussed upon, led us to suppose. However, apart from two lapses from good taste, on the whole the game is played out with a light hand, thanks to a far from cheap literary style. Indeed, playing upon words occasionally reaches such a degree of

skill and with such a modern-sounding tone, that it reminds us of certain calembours of Totò at his best:

Se mi giustifica - Con la giustizia
Saprò i suoi meriti - Giustiziar.
If I am justified - I with justice
Will judge her merits.

or:

Non ha l'orto tante zucche,
Non ha il campo tante fave,
Quanti son gli ossequi miei
Che ossequioso ossequio a te.
Even more than the pumpkins in my orchard,
Even more than the broad beans in my field,
Are my thanks
With which I thankfully thank you.

However, it cannot be denied that every now and then much less innocent sexual innuendi are to be discovered, concealed in the folds of the libretto, to the point that the mischievous reader, once he has grasped the name of the game, is led to identify more and more of them, ever more subtle, in all probability discovering double entendre where the poet never thought of it.

The priceless Ispettore per le Stampe (Inspector of printed materials) for the Prefect of Bologna, in his daily routine of theatrical censorship, failed to recognize all these allusions when he gave his official assent to the text, restricting himself to quashing some words suggesting ambiguous echoes, such as, for example, «Mardocheo» (officially the name of a character in the Bible), for which was substituted the more neutral «forte Acheo». It is true that, at that time, the Bolognese police were temporarily of Napoleonic extraction and no longer Papal, and therefore less sensitive in many areas; but certain expressions, certain allusions of the librettist were deliberately aimed at attacking the prudery widespread in the nineteenth century, which al-

L'equivoco stravagante: incipit del recitativo precedente il duettino «Ah vieni al mio seno» dallo spartito per canto e pianoforte edito da Ricordi (Collezione Ragni, Napoli)

L'EQUIVOCO STRAVAGANTE
 Dramma giurco di Gaetano Cappari
 posto in musica da
Gioachino Rossini
 Riduzione per Clavicembalo e Piano di G. Corti
 Proprietà dell'Editore.

N. 6. RECITATIVO e DUETTINO «Ah vieni al mio seno» (2 BASSI.) Fr. 1.
 ATTO I. SEGUITO DELLA SCENA III.

BURALICCHIO  *Chiosio bello son... vengo... no tutti i suglio... si greci, ormai la... ma vo... lu da Trubi...*

RECITATIVO  *... montu Cavalicchio del la... ra... ra belli di Bu... ra... liechio. Se la sposa mi reggess'primo jumpo la vita d'assi... un...*

 *... ra... la... di ca... so... p... posto per nou... ve... der... pe... jar... la... vo... do... vo... re... ste... vo... pris di spo... sar... la...*

MILANO
R. STABILIMENTO RICORDI
 Napoli - ROMA - Firenze
 LONDRA

ready tended towards the puritanism imposed on everybody by the new, dominant middle classes, and which gradually replaced so much of the libertinism of the previous century. If we also add that, as the only known contemporary review of the performances had occasion to stress, there are some expressions «that, when sung, produce an intolerable effect, whereas they are tolerable when read» (and in this matter Rossini did exaggerate in a couple of cases), it becomes clearer why the performances of *L'equivoco stravagante* were suspended after only three nights, with an unending stream of accusations and blame stretching as far away as the general police headquarters in Milan, capital city of the Kingdom of Italy (as it was then), to which Bologna was also subject.

To the great joy of the modern philologist chance has preserved to us, among the surviving documents relative to the disciplinary measures instated against that unfortunate Bolognese censorship official, a copy of the libretto in what may very well be the poet's autograph, with corrections in the margins that were subsequently incorporated into the printed text. If, however, we compare this manuscript libretto with the words written into the Paris full score, we will find the latter to be a reading of even earlier date, evidently set to music by Rossini before any external censorship whatsoever had been applied, and before even the librettist himself, perhaps, had made any prudent modifications of his own. In fact, we can identify three successive layers of verbal text: the version written under the notes of the Paris full score (and this is the version adopted by the new critical edition), the ensuing manuscript copy of the libretto (whose reading follows that of the other musical sources), and the official printed libretto

(which is perhaps the version sung in the Bologna performances). One example will suffice of this process of successive revisions. Here is the original version of what the chorus of men of letters reply to young Ernestina, who, in her entrance aria, complained of a certain «emptiness», a certain «lack of something» within her:

Se vuota adesso sei,
 Più vuota non sarai:
 Col tempo troverai
 Un gaz, un infiammabile,
 O un qualche vegetabile
 Pallon ti renderà.
 If you are empty now,
 You will not always be empty:
 With time you will find
 Some gas, something inflammable
 Or some vegetable
 That will blow you up like a balloon.

The lines are unfortunate, objectively speaking, in their choice of scarcely poetic expressions and images. But they are rendered even more trivial by the vulgarity of certain allusions (the «vegetable», which in the traditional language of smut refers to the cucumber, with its obviously phallic shape) and by certain assonances (the «gaz», a nineteenth-century variant of «gas», here obviously chosen just for its phonic convenience). The usual meaning of the moral and sentimental «emptiness» complained of by many an adolescent heroine before Ernestina was, therefore, turned by our librettist into a «uterine emptiness», the making obvious of an intolerable sexual abstinence (to tell the truth, for those in the know this idea was always present in a more heavily veiled form in the melancholy «solitude» suffered by all the other young ladies in operas of that time, but usually prudishly concealed under polite euphemisms). Well then, this version of the text comes down to us via the Paris score;

a first act of censorship (perhaps auto-censorship), however, very soon softened down this passage by removing some of the superfluous allusions, ennobling the poetry at the same time, in reducing the lines to a regular quatrain:

Se vuota adesso sei,
Vuota poi non sarai:
Col tempo troverai
Chi ti consolerà.
*If you are empty now,
Later you will not be empty:
Time will bring someone
To comfort you.*

This is the version of the text that we read in all the other manuscript full scores of the period, sometimes as a correction to the original version; the censor, however, cannot have been so easily satisfied, for in the manuscript libretto that has come down to us we clearly read that the adjective «vuota» - «empty» - has been replaced by «trista» - «sad»; the printed libretto reproduces the text in this third and last version.

The readings of the full scores

These variants do not always have much effect on the music itself, being often limited to a simple adjustment of the vocal line to accommodate the new words. In one case only the abolition, not so much of dubious or overdone language but rather of an entire scene that would certainly have been a hit in the variety theatres of a century later, but was evidently felt at the time as too highly spiced, causes a severe cut of several minutes of music and its relative action in the full scores that derive from the Brussels manuscript. This is the scene that launches the Finale to Act One, with Buralicchio being forced into compulsorily courting his fiancée, beginning from the young lady's smelly foot, and continuing gradually up and up... When we ob-

serve that the music for this scene is present, on the other hand, in the Paris manuscript, we seem to find confirmation of what the previous example had suggested: the two different, parallel textual readings that have come down to us could really correspond, one (Paris) to the original setting of the score, the other (Brussels) to the version actually performed in the theatre. If this were true, it would also easily explain the reasons for the remaining major differences: there are some cuts of entire scenes of recitative, urged for reasons of brevity, and also a shortening of the tenor's grand aria, which from the opening section (Tempo d'attacco) was exceptionally long and, in rehearsal, must have proved too taxing for the singer, so much so as to necessitate the cutting of an entire central section; the same can be said of an internal repeat in the great Quintet in the second act, notably complex even in its abbreviated form.

However, the most curious performance variants do not concern cuts for brevity's sake or for the purifying of the text, so much as two passages in which the orchestral accompaniment has been re-written, evidently from a desire for technical simplification, most noticeably in the violin parts: and here we find, no fewer than four times, the suppression of a rapid chromatic passage in the first act Quartet, replaced by a simply diatonic alternative; and here, above all, we find the complete re-writing of a much longer passage in the succeeding duet between Ernestina and Ermanno, in which the vocal lines remain more or less as they were, while the accompaniment is changed from a complex figuration to a simpler one (and it is curious to observe, in this re-writing, that the composer felt it necessary to add three whole bars of music).

Evidently Rossini had over-esti-

mated the technical prowess of the orchestral players available at the Teatro del Corso (where, it should be remembered, he was engaged not only as composer of one of the three operas on the prospectus, but also as maestro al cembalo for the entire autumn season); such meaningful touchings-up of the text would certainly have made life easier for the performers and ensured a more perfect result.

The two numbers unknown to us

Where two other major last-minute changes to the score are concerned we are able to give only partial explanations today. Collectors of Rossiniana know that the printed libretto of the Bologna performances ends with the alternative texts for the Duet between Ernestina and Buralicchio and Buralicchio's Cavatina.

In the former case it seems that we may safely state that we are dealing with lines replacing an original that was too vulgar, printed however in their original position in the main body of the text of the libretto: these lines had the two characters exchanging epithets referring to each other's physical attributes, along these lines:

Buralicchio

Quei fianchi son da musico.

Ernestina

Le gambe son da tisico.

Buralicchio

Hai certo che d'anfibio.

Ernestina

Hai certo che d'inutile.

Buralicchio

D'inutile?

Ernestina

D'anfibio?

Buralicchio

Your thighs are like a castrato's.

Ernestina

Your legs are like a consumptive's.

Buralicchio

There's something of the amphibious about you.

Ernestina

There's something of the useless about you.

Buralicchio

Useless?

Ernestina

Amphibious?

- evidently alluding to that certain something lacking to Ernestina, whom he believes to be a castrated singer (or musico, as the euphemism of the day had it). That we are dealing with a last-minute alteration is proved by the manuscript libretto mentioned above, which bears the dates 7 and 16 October 1811 for the Prefect's approval of the first and second acts respectively, whilst the new duet is added on a separate page dated 22 October (the first performance of the opera was on the 26th). However, we still do not know:

a) why the musical setting of the duet as we know it does not correspond structurally to the new lines (or to the old lines, either), which would lead one to expect the duet to be much longer;

b) why the surviving full scores, whilst still reflecting the intonation of verses that were quickly expunged from the libretto, bear no trace at all of the first version of this duet, which was modified only at the last minute (and it is not likely that the whole number was re-composed, since a large part of the expunged lines could easily be fitted to the musical text as we know it today, leaving us to imagine, therefore, that a simple substitution was involved).

So what has happened, then, to the original version?

The textual problem involving Buralicchio's Cavatina might also depend on motives of good taste, but not only that. The coarse dandyism exhibited on his first entrance leads this new Don Juan to describe the

effects he has on women in expressions scarcely remarkable for their good taste, for example:

Si accende la bellina,
 Si scalda ancor la brutta.
 Questa un sospiro erutta,
 Quella di là trabocca.
*The pretty girl blushes,
 The ugly one goes hot all over,
 One erupts in sighings,
 The other is all a-gasp.*

But this cannot have been the real problem, seeing that this case, too, could have been resolved by changing a word here and there. Rather, we should point out that this character, who, to all extents and purposes, is the motivating force behind the action, finds himself with very little music to sing: only a brief entrance aria, whereas the other three principals all have two solo arias each (traces of a possible second aria in Act Two, placed after Gamberotto's aria, remain purely conjectural). Well, the 1811 libretto includes as appendix the long text of an aria («Se ho da dirla, con molto piacere») replacing the original one, which seems to have regarded as insufficient.

It seems therefore established beyond doubt that this same alternative aria was sung by the creator of the role of Buralicchio at his first entrance on-stage, in spite of the scant suitability of the new text to the character, who is here depicted not so much as a confirmed Don Juan, but rather as the traditional old buffo all of a tremble because of the caprices and whims of a young wife:

Se ha dei grilli mi fa disperare,
 Se ha puntigli mi fa questionare,
 Se è volubile oimè, che flagello!
 Se è pettegola oimè, che martello!
 S'ella è brutta... oimè, che tormento!
 Non vi son né piacer né contento.
 Ma s'è bella per forza, o per spasso

Per Corneto mi tocca trottar.
*If she is capricious she makes me desperate,
 If she is obstinate she makes me dispute,
 If she is changeable, alas, what a scourge!
 If she is gossipy, alas! what a curse!
 If she is ugly... alas! what torment!
 There's no pleasure in it, nor satisfaction.
 But if she is beautiful, whether I like it or not
 I must run through Corneto with my horns on.*

The equivocation becomes even more extravagant when we recall that very similar verses are to be found in an aria («Se ho da dirla, avrei molto piacere») of a similarly doubtful provenance that certain sources of some years later give to Don Geronio in Il Turco in Italia (which can be found in the appendix to the critical edition of that opera). Who wrote this music and whether there be any real connection between the aria interpolated into Lequivoco stravagante (for which no musical source is extant) and the one for Il Turco in Italia we have so far been unable to discover. It is very likely that we are dealing with a typical example of the aria di baule (portable all-purpose aria), some aria well-known at the time, that the original Buralicchio and several Don Geronios liked to sing in place of Rossini's original. There is nothing at all shocking in this, considering the usages of the day, even more so when we remember that Rossini was present on both occasions and lent his authority to this case of theatrical substitution: the mixing together of pieces by different composers was an integral feature of the operatic score for all the eighteenth and for part of the nineteenth centuries.

The problem of the Overture

The opera's most startling textual problem concerns the instrumental piece that opens it: no fewer than five different compositions have come down to us claiming to be the Overture to Lequivoco stravagante. The

only plausible explanation seems to be that there may not have been an Overture in what must have been the original autograph full score of the opera, the one used for the performances, from which all the existing manuscript copies - except the Paris score - derive, more or less directly. The Brussels full score (as also its sisters of Boston and Florence) offers us, as Overture, the same one otherwise known as the Overture to *Torvaldo e Dorliska* (1815). However, this cannot have been the original, as it requires a fuller orchestra than *Lequivoco stravagante*. The insertion may perhaps be dated to the time when the Brussels manuscript was written; we read on its frontispiece that it was compiled by the music copying establishment of Giulio Cesare Martorelli in Rome, the city for which *Torvaldo e Dorliska* was written. In the absence of the appropriate Overture, someone must have thought, therefore, of filling the gap with whatever happened to be handy at the time (leaving unanswered, however, the question of who, in Rome, would have ordered such a copy, and for what reason: there was, perhaps, a project of performing it in loco?).

Even more curious is the solution resorted to by the Ricordi publishing house in supplying an introductory orchestral number for the manuscript full score to be found today in Hamburg, and also for the vocal score published in the monumental edition of Rossini's operas. From amongst all the possible Rossini Overtures, their choice fell on the one that is at the same time the most "movable" and the one most connected in our minds with one particular opera: the piece that quickly became popular as the Overture to *Il barbiere di Siviglia*, but which had already been used, with a richer orchestration, for *Elisabetta regina d'Inghilterra*. Even if we could en-

ertain any doubt about its suitability or otherwise to *Lequivoco stravagante*, it would be enough to observe yet again the incompatibility of the orchestration with the rest of the full score.

A very rare Viennese score for piano solo of about 1820 offers as an Overture a third piece of even more mysterious origin; though we do not know from what manuscript score this reduction derives, it seems however quite certain that the transcriber had come across a copy without any Overture, and had filled in the lacuna according to his fancy, perhaps even with a piece of his own composition.

Two other Overtures are left to be considered, the only ones taken into serious consideration by the new critical edition. One is that to be found in the Paris full score of *Lequivoco stravagante*, which we have accepted as our principal source for the entire opera. This is an otherwise unknown composition of uncertain authorship, revealing certain peculiarities in the organization of the full score similar to those casting doubt on the parentage of the above-mentioned *Rondò for Ernestina*. The piece, however, is agreeable, with certain rhythmic and melodic features in common with Rossini's style, and so we like to think of it as a newly-discovered Rossini Overture.

The audiences at the Rossini Opera Festival 2002 will certainly be the first since 1811 to hear it played, but fate may even have willed that they are absolutely the first ever to hear it. In fact, if, as we have said, we consider the Paris full score as evidence of a first setting of *Lequivoco stravagante*, differing at several points from the version sung on the stage in 1811, we may hypothesize that this unknown Overture was never played on that occasion. It is plausible that instead of this they played another piece, well-known to modern

audiences, although in a version here considerably enriched in orchestration: I refer to the Overture to *La cambiale di matrimonio* (which means to say the opera immediately preceding *L'equivoco* and constituting Rossini's first opera to be staged), with two trumpets added for the occasion (instruments included in the scoring of *L'equivoco* but absent from *La cambiale*). What suggests this to us is a complete set of orchestral parts preserved today at Ravenna together with other youthful compositions of Rossini's and in all probability deriving from the music library of that very Agostino Triossi for whom Rossini wrote, amongst other things, his six quartets *Sonate a quattro*. The title «*Sinfonia dell'opera intitolata L'equivoco stravagante*» on the parts puts it beyond doubt; then, when we consider that the new opera envisaged other self-borrowings from the preceding one (for Buralicchio's *Cavatina* and Gamberotto's last aria) the transfer of the Overture, too, seems more than likely.

Modern editions of the score

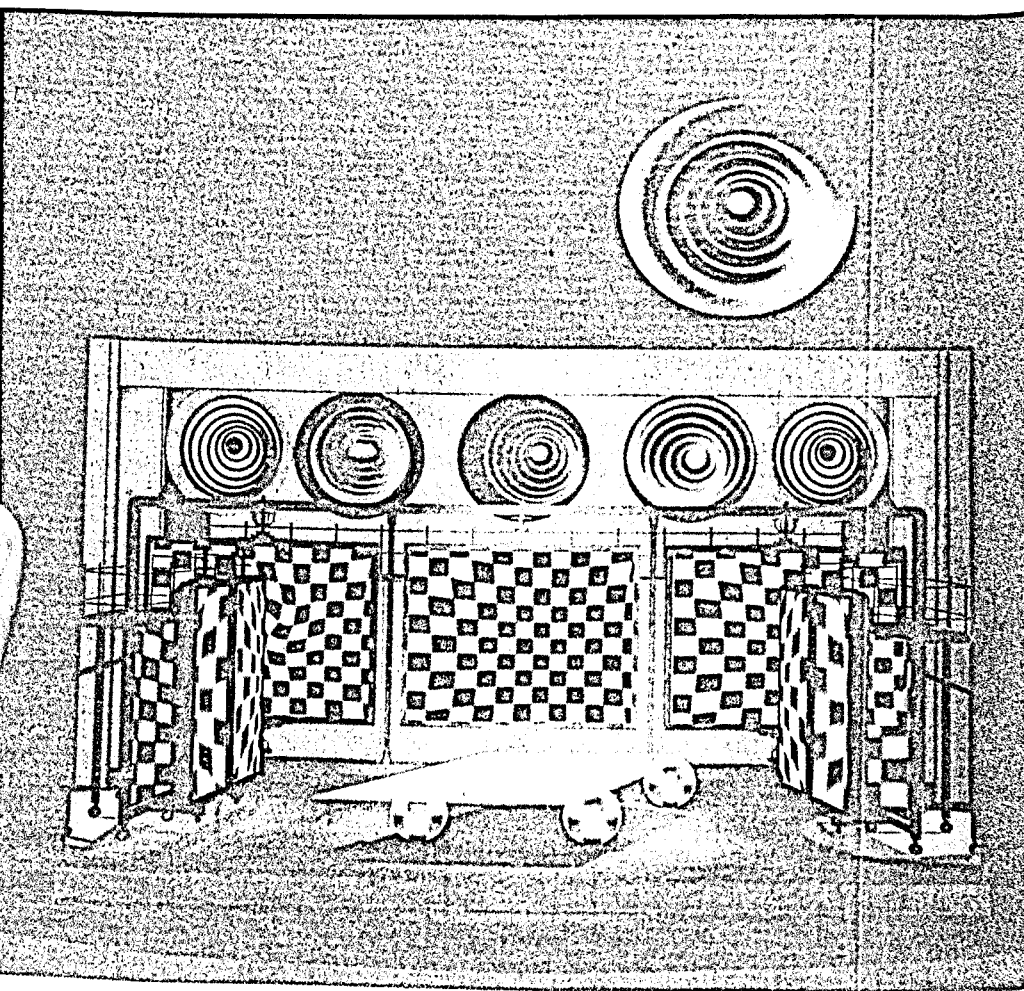
Although the opera is still practically unknown today, the performances of *L'equivoco stravagante* at the Rossini Opera Festival do not constitute an absolute novelty, even though the execution based on the new critical edition will seem absolutely new to ears accustomed to preceding recordings, all of them deriving from live performances. There have been two significant modern revivals of this opera. In 1964 the *Accademia Musicale Chigiana* commissioned the composer Vito Frazzi to revise the score: following the custom of the day, this however was a thorough re-writing, cutting out and adding entire numbers and transposing the leading female role from contralto to soprano leggero, as had generally been the case with the role

of *Rosina* in *Il barbiere di Siviglia*. In this distorted version the opera has enjoyed various sporadic performances in Italy and abroad. The first step towards re-instating Rossini's original text was, however, initiated by the *Deutsche Rossini Gesellschaft*, which in 1999 produced, at the Rossini Festival, Wildbad, an edition substantially based on the Brussels source. The Rossini Foundation has now entrusted the new critical edition to the same editors, with the intention this time of reconstructing the complete original aspect of the score, as it has come down to us in the Paris manuscript. For an opera that only enjoyed three performances in its day, three editions so different one from another, deriving from different approaches to the various sources, are an unheard-of luxury!

**Marco Beghelli
and Stefano Piana**

Translation by Michael Aspinall

Francesco Calcagnini: bozzetti per le
scenografie de *L'equivoco stravagante*,
Pesaro 2002



Soggetto

Atto I

L'azione si finge in un luogo e in un'epoca imprecisati, all'esterno e all'interno della casa di Gamberotto, un contadino arricchito, e di sua figlia Ernestina, che in linea con la nuova situazione familiare passa il tempo a immedesimarsi nei più aulici personaggi letterari, di cui imita scioccamente linguaggio e atteggiamenti. Non sa ancora di essere amata da Ermanno, un giovane squattrinato che da tempo gira attorno alla sua casa sperando in un incontro, con l'aiuto di Frontino e Rosalia, gli scaltri camerieri di Gamberotto. Gli accordi fra i tre vengono interrotti da un chiassoso gruppo di villani che precedono il padrone di casa, in una delle sue solite manifestazioni di boria. Frontino ne approfitta per presentargli Ermanno come il nuovo precettore di Ernestina: Gamberotto lo accoglie di buon grado, non tanto per la sua scienza, quanto per il bell'aspetto che non mancherà di soddisfare la figlia.

Il primo passo per far incontrare i due giovani è dunque compiuto; bisogna ora togliere di mezzo Buralicchio, il promesso sposo di Ernestina, ricco quanto vanesio. Presentatosi come un irresistibile Don Giovanni, s'incontra col futuro suocero facendo a gara in cerimoniali e smancerie.

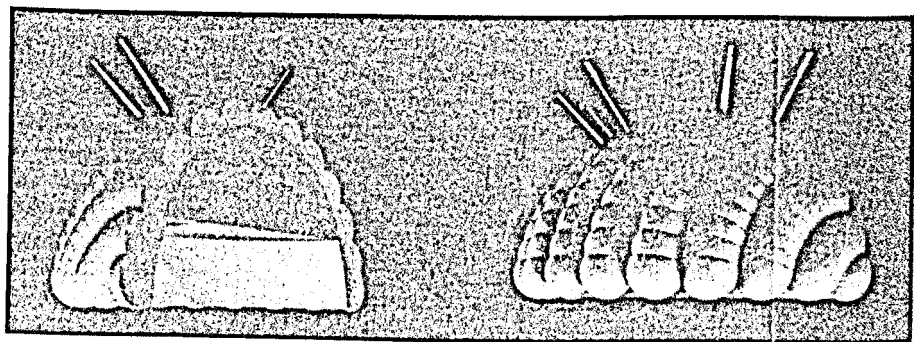
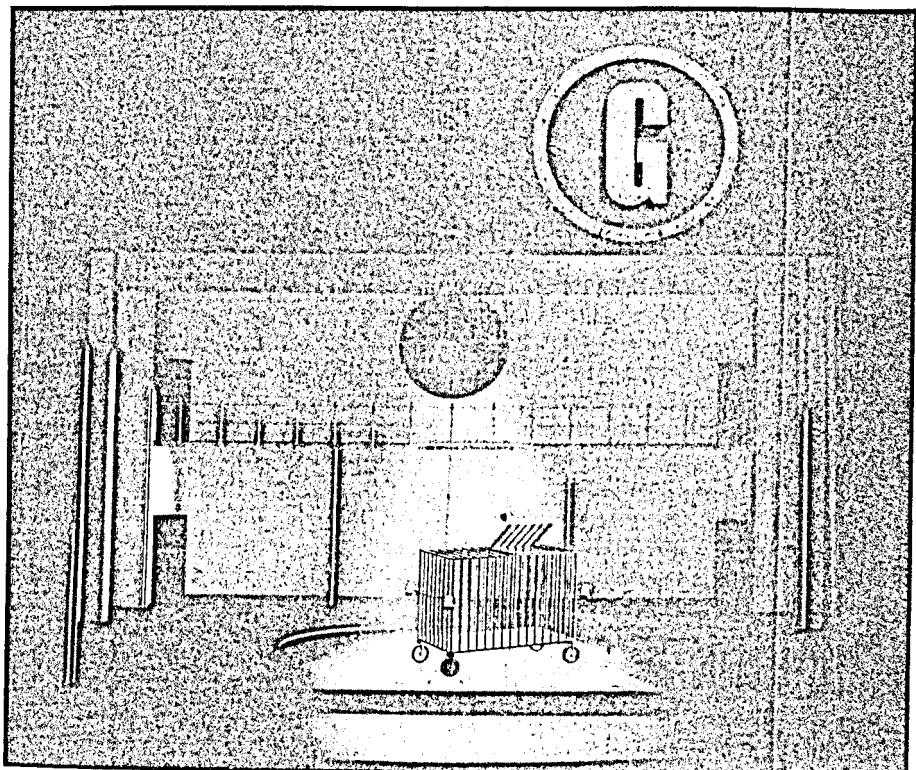
Nel frattempo Ernestina, annoiata nella biblioteca di casa, confessa ai suoi amici letterati di provare un incomprensibile vuoto dentro di sé:

forse è dovuto alla mancanza d'amore; e quelli s'impegnano a cercare sui libri la soluzione più idonea per la sua ipocondria. L'ingresso inatteso di Ermanno e Buralicchio, introdotti a un tempo istesso da Gamberotto, solleva immediatamente lo spirito della ragazza, che si sente attratta da entrambi: riserverà il corpo al fidanzato, lo spirito al precettore. Ma Ermanno non sa trattenersi dall'approfittare dell'insperata vicinanza e bacia con ardore la mano della ragazza, mandando su tutte le furie il promesso sposo, a fatica tenuto a bada da Gamberotto.

L'azione subisce una breve sosta per dar luogo a un dialogo in cui i due servi s'intrattengono in commenti sulle reali possibilità di successo di Ermanno e sulla natura impertinente dell'amore.

Finalmente il giovane riesce a trovarsi a tu per tu con la ragazza che, ancora tutta immersa nelle sue fantasie letterarie, fatica non poco a comprendere i concreti sentimenti di lui, e ne rimane profondamente turbata.

Gamberotto riprende in mano la situazione, redarguendo tanto Buralicchio per la sua ingiustificata gelosia, quanto Ernestina per le scarse attenzioni riservate al fidanzato: il corteggiamento ufficiale avvenga dunque alla sua diretta presenza, cominciando per punizione dal piede, spingendosi poi progressivamente... più in alto. Colpito sul vivo, Ermanno tenta di bloccare gli eventi inscenando un suicidio, cui Ernesti-



Francesco Calcagnini: bozzetti per le scenografie de *L'equivoco stravagante*, Pesaro 2002

na reagisce con la massima apprensione; le conseguenti ire di Buralicchio e Gamberotto, che cacciano di casa il precettore, inducono tutti a tal chiasso da fare intervenire le forze dell'ordine.

Atto II

Al riaprirsi del sipario, Frontino commenta l'accaduto con i contadini della zona e rivela a Rosalia di essere pronto ad attuare un nuovo piano: uno stravagante equivoco per aiutare Ermanno. Tramite una finta lettera che fa destramente cadere nella mani di Buralicchio, il furbo servo fa credere al promesso sposo che Ernestina sia in verità Ernesto, un figlio che Gamberotto avrebbe

be fatto castrare in età adolescenziale per avviarlo alla fruttuosa carriera di cantante e che ora, arricchitosi altrimenti, terrebbe invece nascosto in abiti femminili per sottrarlo al servizio militare. Allibito, Buralicchio incontra a tu per tu Ernestina, finalmente disposta a compiacere il fidanzato, e rimane inorridito per i tratti realmente mascholini che gli pare adesso di scorgere nella ragazza. Deciso dunque a vendicare l'affronto subito, si reca dal comandante dell'esercito per denunciare il presunto disertore.

Frattanto, Ermanno lamenta con Gamberotto la villania con cui è stato cacciato di casa; questi lo rassicura però del fatto che, una volta concluse le nozze, potrà rientrare tranquillamente nel suo posto di precettore. Rimasto solo, a Ermanno non rimane che sfogare tutta la sua disperazione. Vedendolo fuggire, Ernestina ordina a Rosalia di ricondurlo al suo cospetto: il dialogo, dai toni funerei con cui prende le mosse, si fa vieppiù delicato e intimo, sorpreso nel bel mezzo da Gamberotto e Buralicchio, l'uno oltremodo sdegnato nei confronti della figlia, l'altro ormai disposto a lasciar correre, in attesa dell'imminente vendetta. I soldati dell'esercito non tardano infatti a giungere e arrestano Ernestina senza offrire spiegazioni. Svuotatasi la scena, Frontino si rammarica con Rosalia perché il trucco da lui organizzato ha finito per danneggiare ulteriormente Ermanno ed Ernestina invece d'aiutarli, mentre Gamberotto si scaglia contro Buralicchio per l'indifferenza con cui ha accolto l'oltraggio diretto alla sua futura sposa.

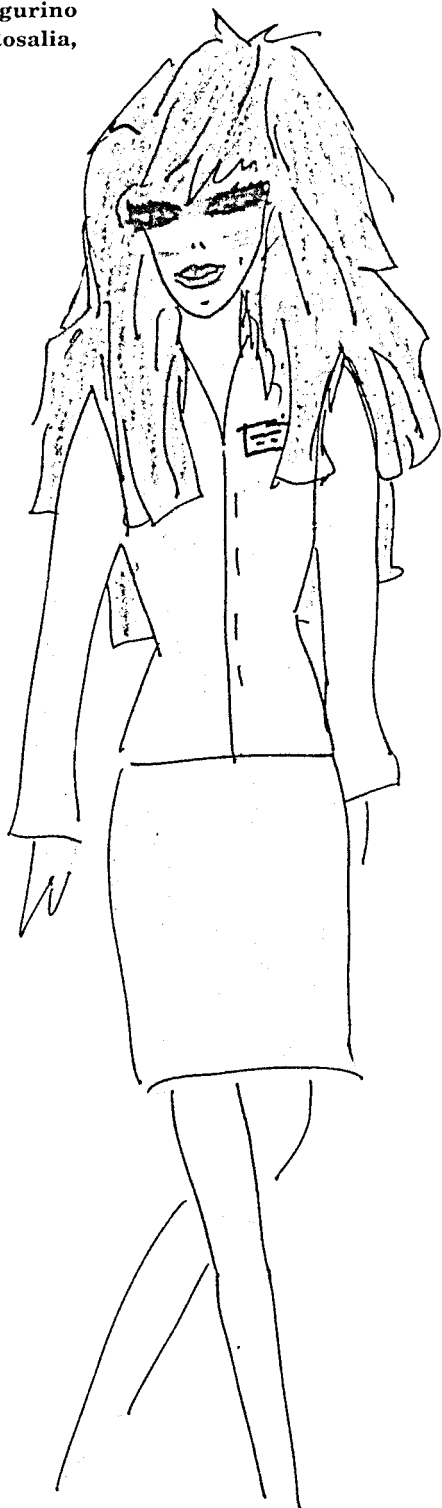
Ed ecco Ernestina, rinchiusa in prigione, addolorata per l'assenza dei suoi libri e per non poter ancora conoscere il motivo dell'arresto. La raggiunge Ermanno, recando una uniforme militare, che servirà a far fuggire la ragazza sotto false spoglie.

La ritroviamo infatti poco dopo, finalmente libera, confusa fra un manipolo di soldati, che nella sua rinnovata esuberanza ella non manca d'incitare a gloriose imprese.

L'epilogo si consuma nuovamente in casa di Gamberotto, dove Frontino rampogna Buralicchio per aver fatto la spia, e gli consiglia di fuggire al più presto, onde non incappare nell'ira di Gamberotto che lo sta ricercando. Anche Ernestina fa ritorno, insieme col suo liberatore, prontamente deriso da Buralicchio perché all'oscuro della realtà sulla donna. L'ingresso minaccioso del padrone di casa, sostenuto da contadini armati di bastone, induce l'accusato a vuotare il sacco: altro che colpevole! è lui stesso la vera vittima, e sarebbe certo cascato nell'imbroglio del figlio castrato se Frontino non lo avesse avvertito in tempo. Ilarità e costernazione si mescolano; Frontino si difende, spiegando di aver agito con intenzioni benevole ed anche Ermanno viene finalmente allo scoperto, dichiarando a Gamberotto il proprio amore per Ernestina. Tanta intraprendenza viene perdonata, Buralicchio si rassegna a cercare un'altra moglie e tutti tornano a vivere felici e contenti.

Marco Beghelli

**Pepa Ojanguren: figurino
per il costume di Rosalia,
Pesaro 2002**



Story

Act I

The action takes place in an undefined place and time, both outside and inside the house of Gamberotto, a newly enriched farmer, and his daughter Ernestina, who, suiting her behaviour to the new estate of the family, spends her time emulating the most exalted literary characters, foolishly parroting their language and their attitudes. She does not know yet that Ermanno, a penniless young man, is in love with her; for some time he has been hanging around her house hoping to meet her, with the help of Gamberotto's crafty servants, Frontino and Rosalia. These three are putting their heads together when they are interrupted by a noisy group of peasants preceding the master of the house, who is discovered in one of his usual naughty moods. Frontino takes advantage of this to introduce Ermanno as Ernestina's new tutor: Gamberotto welcomes him willingly, not so much for his learning but rather for his good looks, which, he is sure, will recommend him to his daughter.

The first step towards introducing the young people to each other has, therefore, been taken; now they have to get rid of Buralicchio, Ernestina's fiancé, as rich as he is vain. He likes to think of himself as an irresistible Don Juan, and when he meets his future father-in-law the two of them do one another in mawkish polite nothings.

Meanwhile Ernestina, bored in her

library, confesses to her literary friends that she feels an incomprehensible emptiness within her: could it be due to the lack of true love?; everyone undertakes to search through the books to find the most suitable cure for her hypochondria. The unexpected arrival of Ermanno and Buralicchio, brought in together by Gamberotto, immediately raises the girl's spirits. She feels attracted to both of them: she will devote her body to her fiancé, and her mind to her tutor. Ermanno, however, cannot restrain himself in this un hoped-for proximity to his idol and he kisses her hand rapturously, driving her fiancé quite into a rage - Gamberotto scarcely manages to hold him back. There now comes a quiet moment in the development of the plot, allowing the two servants an opportunity to chat about Ermanno's chances of success, and the impertinent nature of love.

At last the young man finds himself alone with the girl, who, still up to her ears in literary fancies, has quite a struggle to understand his real, solid feelings, but remains profoundly moved by them.

Gamberotto takes charge of the situation, not only severely scolding Buralicchio for his unjustified jealousy, but also Ernestina for taking no notice of her fiancé: let the official courtship then begin, in his presence, starting - as a punishment - from the feet, and then proceeding gradually... upwards. Stunned with shock, Ermanno tries to put a stop

Pepa Ojangueren: figurino per il secondo costume di Ernestina, Pesaro 2002



to things by staging a "suicide", which throws Ernestina into a very fearful state: Buralicchio and Gamberotto are so incensed by this that they chase the tutor out of the house, making such a noise that the police have to be called.

Act II

When the curtain rises once more, Frontino is discussing what has happened with the peasants of the neighbourhood and tells Rosalia that he is ready to set a new plan in motion: a fanciful hoax to help Ermanno out. By means of a fake letter that he cleverly manages to slip into Buralicchio's hands, the crafty servant makes the fiancé think that Ernestina is really Ernesto, a son that Gamberotto had had castrated when he was a boy to make it possible for him to earn a lot of money singing in the theatre; now that he has got rich in other ways, he keeps him hidden at home, dressed as a girl, to avoid his having to do military service. Stunned, Buralicchio meets Ernestina alone; she is at last disposed to be nice to her fiancé, whereas he is shocked by discerning - or so it seems to him - that her features have a decidedly masculine cast. He therefore decides to avenge the insult without more delay, and goes off to denounce the presumed deserter to the military commander.

Meanwhile, Ermanno complains to Gamberotto about the way he has been unceremoniously chased out of the house, but is assured that, once the marriage has been performed, his job of tutor will once more be available to him. Left alone, Ermanno can do no more than give vent to his despair. Seeing him run off, Ernestina orders Rosalia to bring him to her: their dialogue begins in funereal tones, but gradually slips into a more delicately intimate style, broken into half-way through by Gamberotto and Buralicchio, the

former exceedingly indignant with his daughter, the latter inclined to let things slide for the moment, in anticipation of his imminent revenge. Soldiers, in fact, come in with no further waste of time, and arrest Ernestina without a word of explanation.

When all have left the stage, Frontino complains to Rosalia that the trick he had thought up has, in the end, been even more harmful to Ermanno and Ernestina instead of helping them, whilst Gamberotto attacks Buralicchio for his indifference towards the unhappy plight of his future wife.

Now we find Ernestina in her prison cell, pining for her books and distressed about not knowing why she has been arrested. Ermanno joins her, bringing a soldier's uniform to disguise her and help her to escape. In fact, shortly afterwards we find her, free at last, together with a group of soldiers whom, in her new-found exuberance, she does not hesitate to urge on to glorious exploits.

For the epilogue we find ourselves once more in Gamberotto's house, where Frontino reproaches Buralicchio for having played the spy, advising him to run away as quickly as he can to avoid the wrath of Gamberotto, who is looking for him. Ernestina comes in, together with her rescuer; Buralicchio immediately begins mocking him because he does not know the truth about the girl. The threatening entrance of the girl's father, supported by peasants waving sticks, persuades Buralicchio to spill the beans: guilty! He!? When he is, in fact, the true victim, and if Frontino had not warned him in time, he would have been deceived by the castrated boy! The general mirth is mixed with wonderment; Frontino defends himself, explaining that he had acted from the best of intentions and, finally, Ermanno comes into the open and tells Gam-

berotto that he is in love with Ernestina. So much enterprise deserves a reward, Buralicchio resigns himself to looking for another wife, and they all live happily ever after.

Marco Beghelli

Translation by **Michael Aspinall**

Pepa Ojanguren: figurino per il terzo
costume di Ernestina, Pesaro 2002



Argument

Acte I

L'action se déroule dans un lieu et à une époque non déterminés, à l'extérieur et à l'intérieur du domicile de Gamberotto, paysan enrichi, et de sa fille Ernestina qui, conformément à la nouvelle situation familiale, passe son temps à s'identifier aux personnages littéraires les plus raffinés, dont elle imite sottement le langage et les attitudes. Elle ne sait pas encore qu'elle est aimée d'Ermanno, jeune homme désargenté qui erre depuis longtemps autour de chez elle en espérant une rencontre, avec l'aide de Frontino et de Rosalia, les domestiques rusés de Gamberotto. Les accords entre les trois personnages sont interrompus par un groupe exubérant de paysans qui précèdent le maître de maison, dans une de ses exhibitions de vanité. Frontino en profite pour lui présenter Ermanno comme le nouveau précepteur d'Ernestina: Gamberotto l'accueille de bon gré, pas tant pour son savoir que pour son bel aspect qui ne manquera de plaire à sa fille.

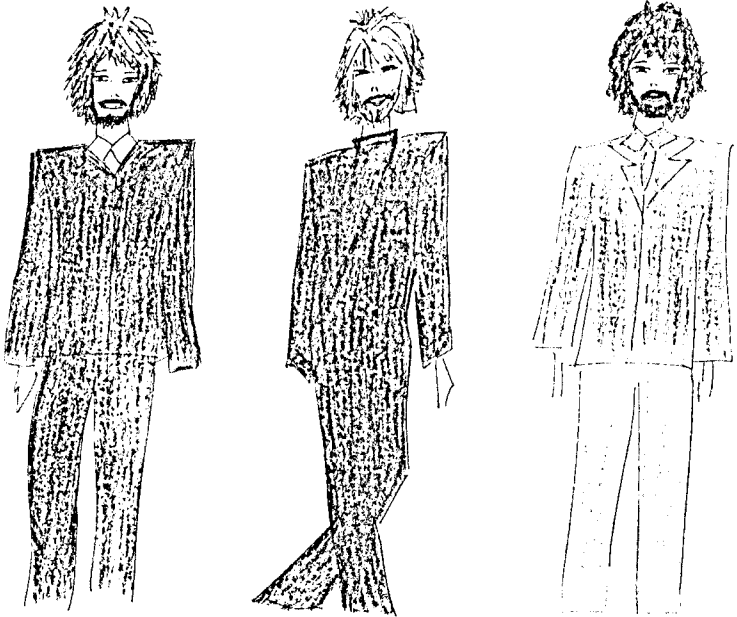
Le premier pas pour une entrevue des deux jeunes est donc accompli; il faut maintenant se débarrasser de Buralicchio, le fiancé d'Ernestina, aussi riche que fat. S'étant présenté comme un irrésistible Don Juan, ce dernier rencontre son futur beau-père et déploie tout son savoir-faire en cérémonials et chichis.

Entre-temps, Ernestina qui s'ennuie dans sa bibliothèque avoue à ses amis lettrés qu'elle ressent un vide incompréhensible: peut-être est-ce dû

au manque d'amour; et ceux-ci s'efforcent de chercher dans les livres la solution qui convient le mieux à son hypocondrie. L'arrivée inattendue d'Ermanno et de Buralicchio, introduits en même temps par Gamberotto, apaise immédiatement l'âme de la jeune fille, qui se sent attirée par l'un et l'autre: elle réservera son corps à son fiancé, son esprit à son précepteur. Mais Ermanno ne sait pas se contenir et, profitant de la promiscuité inespérée, il baise avec ardeur la main de la jeune fille, ce qui déclenche la fureur du promis, retenu avec difficulté par Gamberotto.

L'action s'interrompt brièvement pour faire place à un dialogue au cours duquel les deux serviteurs s'entretiennent pour commenter les réelles possibilités de succès d'Ermanno et la nature impertinente de l'amour. Le jeune homme réussit finalement à se retrouver en tête à tête avec la jeune fille qui, encore toute plongée dans ses fantaisies littéraires, a bien du mal à comprendre les sentiments concrets de celui-ci et demeure profondément troublée.

Gamberotto reprend la situation en main, en réprimandant à la fois Buralicchio pour sa jalousie injustifiée et Ernestina pour le peu d'attentions qu'elle a prêtées à son fiancé: la cour officielle se fera donc en sa présence, en commençant à titre de punition par les pieds, pour remonter progressivement... vers le haut. Vivement surpris, Ermanno tente de bloquer les événements en feignant



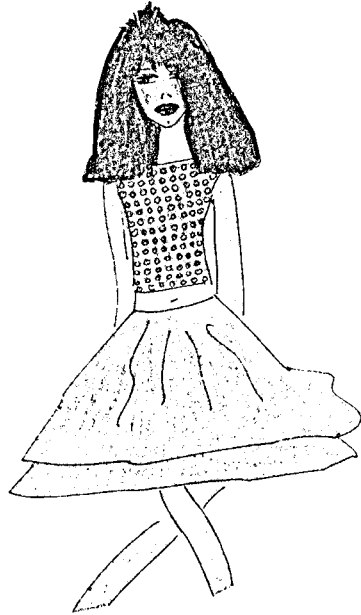
le suicide, ce qui suscite de la part d'Ernestina une réaction de profonde appréhension; les colères consécutives de Buralicchio et de Gamberotto, qui mettent le précepteur à la porte, provoquent un tel tumulte général que les forces de l'ordre doivent intervenir.

Acte II

Au lever de rideau, Frontino commente ce qui s'est passé avec les paysans du coin et révèle à Rosalia qu'il est prêt à mettre sur pied un nouveau plan: une équivoque extravagante pour aider Ermanno. Par le truchement d'une fausse lettre qu'il fait habilement tomber dans les mains de Buralicchio, le malicieux valet fait croire au fiancé d'Ernestina que cette dernière n'est autre en fait qu'Ernesto, un fils de Gamberotto; celui-ci l'aurait fait castrer à l'adolescence pour lui faire entreprendre la carrière fructueuse de chanteur et à présent, s'étant enrichi par d'autres moyens, il le dissimulerait sous des vêtements féminins pour le soustraire au service militaire. Pantois, Buralicchio ren-

contre en tête à tête Ernestina, finalement disposée à satisfaire son fiancé, et il reste horrifié par les traits réellement masculins qu'il semble maintenant découvrir chez la jeune fille. Décidé donc à se venger de l'affront subi, il se rend chez le commandant de l'armée pour dénoncer le déserteur présumé.

Pendant ce temps-là, Ermanno se plaint à Gamberotto de la vilénie avec laquelle il a été chassé de la maison; celui-ci le rassure en lui garantissant qu'une fois les noces achevées, il pourra réintégrer tranquillement son poste de précepteur. Resté seul, Ermanno ne peut que donner libre cours à son désespoir. Le voyant fuir, Ernestina ordonne à Rosalia de le conduire devant elle: le dialogue, qui commence sur un ton funèbre, devient de plus en plus délicat et intime, lorsqu'il est interrompu au beau milieu par Gamberotto et Buralicchio, l'un extrêmement indigné à l'égard de sa fille, l'autre désormais disposé à tout abandonner, dans l'attente d'une vengeance imminente. En fait, les soldats de l'armée ne tardent pas à arriver et arrêtent Ernestina



sans aucune explication.

Une fois qu'ils ont tous quitté la scène, Frontino exprime ses regrets auprès de Rosalia, car le stratagème qu'il a organisé a fini par nuire ultérieurement à Ermanno et Ernestina au lieu de les aider, alors que Gamberotto s'élève contre Buralicchio pour l'indifférence avec laquelle celui-ci a accueilli l'outrage subi par sa future épouse.

De son côté, Ernestina, emprisonnée, souffre d'être privée de ses livres et de ne pas pouvoir connaître encore la raison de son arrestation. Ermanno la rejoint, apportant un uniforme militaire qui servira à permettre à la jeune fille de fuir sous de fausses apparences. En effet, nous la retrouvons peu après, enfin libre, au milieu d'une poignée de soldats que, dans son exubérance retrouvée, elle ne manque pas d'inciter à de glorieuses entreprises.

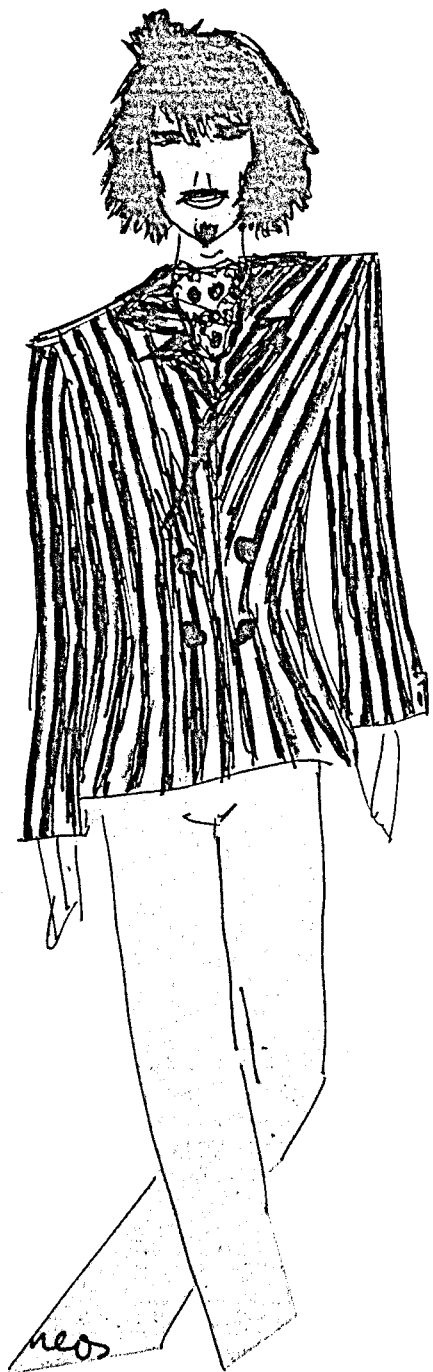
L'épilogue se déroule à nouveau chez Gamberotto, où Frontino réprimande Buralicchio pour avoir espionné, et lui conseille de fuir au plus vite, pour ne pas subir la colère de Gamberotto qui le recherche. Er-

nestina se présente elle aussi, en compagnie de son sauveur, tourné immédiatement en dérision par Buralicchio qui ignore la véritable identité de la jeune femme. L'entrée menaçante du maître de maison, soutenu par des paysans armés de bâtons, invite l'accusé à vider son sac: bien loin d'être le coupable, c'est plutôt lui qui est la victime! Et il serait certainement tombé dans le piège du fils castré si Frontino ne l'avait pas averti à temps. Hilarité et consternation se confondent; Frontino se défend, en expliquant qu'il a agi selon des intentions bienveillantes. Pour sa part, Ermanno se dévoile enfin, en déclarant à Gamberotto son véritable amour pour Ernestina. Une telle ingéniosité est pardonnée, Buralicchio se résigne à chercher une autre épouse et tout le monde est finalement heureux et satisfait.

Marco Beghelli

Traduction de *Brigitte Pasquet*

Pepa Ojanguren: figurino per il costume
di Buralicchio, Pesaro 2002



Handlung

I. Akt

Die Handlung spielt an einem unbekanntem Ort zu unbekannter Zeit, vor dem Haus und im Haus von Gamberotto, einem neureichen Bauern, der dort mit seiner Tochter Ernestina lebt. Diese verbringt ihre Zeit damit, sich in die erhabensten Gestalten der Literatur zu versetzen, deren Sprache und Verhalten sie in ihrer Einfalt nachahmt. Sie weiß noch nicht, dass Ermanno sie liebt. Dieser, ein armer junger Mann, bemüht sich schon lange mit Hilfe von Gamberottos schlaudem Dienerpaar, Frontino und Rosalia, um ein Treffen mit Ernestina. Die Machenschaften der drei werden durch eine laute Gruppe von Bauern unterbrochen, die dem Hausherrn, in einem seiner üblichen Ausbrüche des Größenwahns gefangen, vorausschreiten. Frontino benutzt die Gelegenheit, um ihm Ermanno als den neuen Hauslehrer Ernestinas vorzustellen. Gamberotto nimmt ihn freudig auf, weniger wegen Ermannos Gelehrtheit als vielmehr wegen seines guten Aussehens, das die Tochter sicherlich beeindruckt wird.

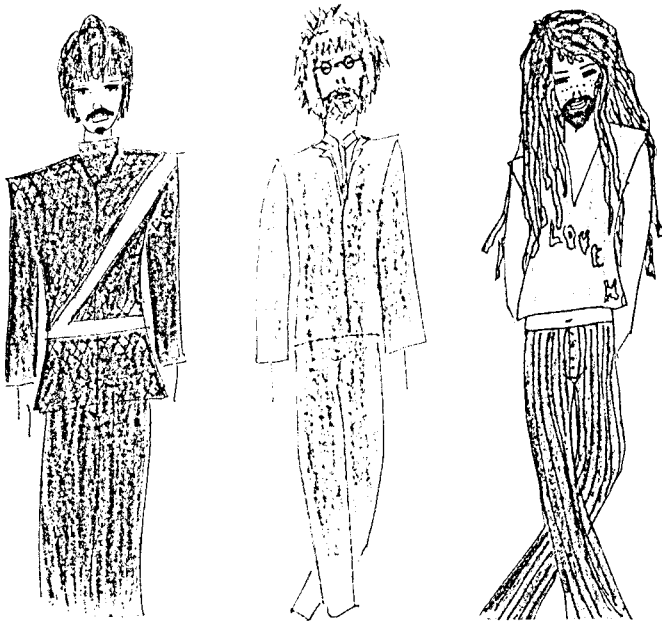
Der erste Schritt, die beiden jungen Leute zusammen zu bringen ist vollbracht; jetzt geht es darum, sich Buralicchios zu entledigen, des Verlobten von Ernestina, bei dem sich Reichtum und Aufgeblasenheit die Waage halten. Als unwiderstehlicher Don Giovanni bei Gamberotto eingeführt, trifft er diesen und wetteifert mit ihm in zeremoniellem Getue. Inzwischen sitzt Ernestina gelang-

weilt in ihrer Bibliothek und gesteht ihren literarischen Freunden, dass sie eine unerklärliche Leere in sich fühle, vielleicht weil ihr die Liebe fehlt. Die Literaten suchen nun in ihren Büchern nach einer geeigneten Lösung für ihren Schwermut. Da tritt Gamberotto mit Ermanno und Buralicchio auf, und der Anblick der beiden jungen Männer heitert die junge Frau sofort auf, die sich von beiden gleichermaßen angezogen fühlt: den Körper bestimmt sie für den Verlobten, die Seele für den Lehrer. Aber Ermanno lässt die Gunst der Stunde nicht ungenutzt und küsst der Geliebten leidenschaftlich die Hand, was den Verlobten heftig erzürnt, so dass er nur mit Mühe von Gamberotto zurückgehalten werden kann.

Die Handlung erfährt hier ein Pause und in einem Dialog diskutieren die beiden Diener über die Erfolgsmöglichkeiten Ermannos und wie die Liebe zuweilen unverschämt sein kann.

Endlich ist Ermanno allein mit Ernestina, die, noch ganz in ihre literarischen Phantasien vertieft, die echten Gefühle Ermannos nicht recht versteht und dann aber doch betroffen ist.

Gamberotto nimmt die Situation wieder in die Hand, er tadelt Buralicchio wegen seiner unbegründeten Eifersucht und Ernestina, weil sie dem Verlobten zu wenig Aufmerksamkeit schenke. Die offizielle Brautwerbung soll in seiner Anwesenheit erfolgen und zur Strafe mit dem Fuß



beginnen, dann immer weiter... nach oben. Da versucht Ermanno, den weiteren Verlauf der Entwicklung anzuhalten, indem er einen Selbstmordversuch inszeniert, worauf Ernestina höchst besorgt reagiert. Der anschließende Wutanfall Buralicchios und Gamberottos, der den Lehrer des Hauses verweist, führen zu einem allgemeinen Tumult, so dass sogar die Hüter der Ordnung eingreifen müssen.

II. Akt

Als der Vorhang sich öffnet, spricht Frontino mit den Bauern über das Geschehen und verkündet Rosalia, dass er einen neuen Plan ausgeheckt hat, um mit einem außergewöhnlichen Trick Ermanno zu helfen. Über einen falschen Brief, den er geschickt Buralicchio in die Hände fallen lässt, gibt der schlaue Diener dem Verlobten zu verstehen, dass Ernestina in Wirklichkeit Ernesto sei, ein Sohn Gamberottos, den dieser habe kastrieren lassen, um aus ihm einen erfolgreichen Sänger zu machen, den er aber jetzt, zumal er auf andere Weise zu Reichtum gekommen sei,

als Frau verkleidet verstecke, um ihm den Militärdienst zu ersparen. Der völlig verblüffte Buralicchio trifft nun Ernestina ganz allein und diese wäre jetzt endlich auch bereit, seinem Drängen nachzugeben. Aber Buralicchio glaubt zu seinem Entsetzen, überall bei ihr männliche Züge zu entdecken. Um die Beleidigung zu rächen, geht er zur Kommandantur und denunziert dort den vermeintlichen Deserteur.

In der Zwischenzeit beschwert sich Ermanno bei Gamberotto über die üble Art, wie er aus dem Haus verwiesen worden war; dieser versichert ihm aber, dass er nach Ernestinas Heirat ohne weiteres wieder als Hauslehrer zurückkommen könne. Allein gelassen, drückt Ermanno seine ganze Verzweiflung aus. Ernestina sieht ihn weggehen und trägt Rosalia auf, ihn zu ihr zu rufen. Das Gespräch, anfangs voller dunkler Andeutungen, dann immer persönlicher und intimer, wird aber von Gamberotto und Buralicchio unterbrochen. Gamberotto ist entrüstet über das Verhalten seiner Tochter, während der andere die Dinge ihren



Lauf nehmen lässt, da er ja nur auf den Vollzug seiner Rache wartet. Und bald erscheinen auch die Soldaten und nehmen Ernestina ohne weitere Erklärungen fest.

Nachdem die Soldaten mit Ernestina abgegangen sind, drückt Frontino gegenüber Rosalia sein Bedauern darüber aus, dass sein Trick Ermanno und Ernestina nur weiter geschadet hat, statt ihnen zu helfen; Gamberotto dagegen macht Buralicchio Vorwürfe, weil er so teilnahmslos geblieben war, als seine Verlobte auf so schamlose Weise beleidigt worden war.

Ernestina sitzt nun hinter Gittern, ihr fehlen ihre Bücher und noch immer weiß sie nicht, warum sie verhaftet worden war. Da erscheint Ermanno mit einer Uniform, die ihr zur Flucht verhelfen soll. Und so sehen wir Ernestina bald darauf frei, zusammen mit anderen Soldaten, die sie überschwänglich zu großen Heldentaten aufruft.

Das Ende spielt sich wiederum im Hause Gamberottos ab, wo Frontino Buralicchio, dem Verräter, heftige Vorwürfe macht und ihm empfiehlt,

möglichst bald das Feld zu räumen, um nicht Gamberotto in die Hände zu fallen, der schon nach ihm suche. Auch Ernestina kehrt mit ihrem Befreier zurück; Buralicchio, der von den wahren Natur Ernestinas nichts weiß, macht sich über Ermanno lustig. Da tritt Gamberotto auf, begleitet von mit Stöcken bewaffneten Bauern, und gegenüber der offenen Bedrohung beschließt Buralicchio, die Wahrheit zu sagen: Er sei sich keiner Schuld bewusst! Er selbst sei Opfer eines Betrugs, auf den er reingefallen wäre, wenn Frontino ihn nicht rechtzeitig gewarnt hätte. Ungläubiges Staunen und Gelächter sind die Folge. Frontino verteidigt sich, er habe nur Gutes im Sinne gehabt, und auch Ermanno gibt sich schließlich zu erkennen und erklärt Gamberotto, dass er Ernestina liebt. So viel unternehmerischer Geist wird belohnt, Buralicchio wird sich resigniert eine andere Frau suchen und alle anderen leben froh und glücklich.

Marco Beggelli

Übersetzung **Herbert Greiner**

Schema musicale

Sinfonia

ATTO PRIMO

- N. 1** **Introduzione** Si cela in quelle mura
(Rosalia, Ermanno, Frontino, Gamberotto)
[Recitativo] Dopo l'Introduzione
Nei tempi in cui la zappa io maneggiava
(Rosalia, Ermanno, Frontino, Gamberotto)
-
- N. 2** **Cavatina Buralicchio** Occhietti miei vezzosi
(Buralicchio)
[Recitativo] Dopo la Cavatina Buralicchio
Ch'io sia bello convengono
(Buralicchio)
-
- N. 3** **Duetto [Gamberotto-Buralicchio]** Ah vieni al mio seno
(Gamberotto, Buralicchio)
[Recitativo] Dopo il Duetto [Gamberotto-Buralicchio]
Che fa la cara sposa?
(Gamberotto, Buralicchio)
-
- N. 4** **Cavatina Ernestina** Oh! come tacita / Nel core un vuoto io provo
(Ernestina, Coro)
[Recitativo] Dopo la Cavatina Ernestina
Miei letterati, figli di Mercurio
(Ernestina)
-
- N. 5** **Coro** Andrem, vedrem, faremo
(Coro)
[Recitativo] Dopo il Coro Figlia! / Mio generante! / Aspettan fermi
(Ernestina, Gamberotto)
-
- N. 6** **Quartetto** Ti presento a un tempo istesso
(Ernestina, Ermanno, Gamberotto, Buralicchio)
[Recitativo] Dopo il Quartetto Le macchine corporee
(Ernestina, Ermanno, Buralicchio)
-
- N. 7** **Aria Gamberotto** Parla, favella, e poi
(Ernestina, Gamberotto, Buralicchio)
[Recitativo] Dopo l'Aria Gamberotto Non vorrei che tradito
(Rosalia, Frontino)
-
- N. 8** **Aria Rosalia** Quel furbarel d'amore
(Rosalia)
[Recitativo] Dopo l'Aria Rosalia Che ne dite, maestro
(Ernestina, Ermanno)
-
- N. 9** **Duetto Ernestina, e Ermanno** Sì, trovar potrete un altro
(Ernestina, Ermanno)
[Recitativo] Dopo il Duetto [Ernestina-Ermanno]
No, signor Buralicchio
(Ernestina, Gamberotto, Buralicchio)

-
- N. 10** **Finale Primo** Volgi le amabili pupille elastiche
(Rosalia, Ernestina, Ermanno, Frontino,
Gamberotto, Buralicchio, Coro)
-

ATTO SECONDO

-
- N. 11** **Introduzione** Perché sossopra
(Frontino, Coro)
[Recitativo] Dopo l'Introduzione Il progetto eseguisca
(Rosalia, Frontino)
-
- N. 12** **[Aria Frontino]** Vedrai fra poco nascere
(Frontino)
[Recitativo] Dopo l'Aria [Frontino] Ei vien da quella parte
(Ernestina, Frontino, Buralicchio)
-
- N. 13** **Duetto [Ernestina-Buralicchio]** Vieni pur, a me t'accosta
(Ernestina, Buralicchio)
[Recitativo] Dopo il Duetto [Ernestina-Buralicchio]
Che briccone! Al vederlo
(Ermanno, Gamberotto, Buralicchio)
-
- N. 14** **[Scena]** E mi lascia così?
[ed Aria Ermanno] Sento da mille furie
(Ermanno)
[Recitativo] Dopo l'Aria Ermanno Miralo, Rosalia! ei fugge
(Rosalia, Ernestina, Ermanno)
-
- N. 15** **Quintetto** Speme soave ah scenda
(Rosalia, Ernestina, Ermanno, Gamberotto, Buralicchio, Coro)
[Recitativo Dopo il Quintetto] La padrona in arresto?...
(Rosalia, Frontino, Gamberotto, Buralicchio)
-
- N. 16** **Aria Gamberotto** Il mio germe, che di Pallade
(Gamberotto)
[Recitativo Dopo l'Aria Gamberotto] Se io non fossi certo
(Ernestina, Ermanno, Buralicchio)
-
- N. 17** **Cavatina Ermanno** D'un tenero ardore
(Ermanno)
-
- N. 18** **Recitativo** Il periglio passò
e Rondò con Cori Ernestina Se per te lieta ritorno
(Ernestina, Coro)
[Recitativo] Dopo il Rondò Avete fatto male
(Frontino, Buralicchio)
-
- N. 19** **Finale Secondo** Scapperò: questo mi pare
(Rosalia, Ernestina, Ermanno, Frontino, Gamberotto,
Buralicchio, Coro)
-

)

Libretto

secondo l'Edizione critica
edita dalla Fondazione Rossini, Pesaro
in collaborazione con Casa Ricordi, Milano
a cura di Marco Beghelli e Stefano Piana.

Atto primo

Scena prima

Esteriore di un antico castello, con portone praticabile che ad esso introduce.

Ermanno, indi Frontino, e Rosalia, poi Gamberotto preceduto da vari villani dalla parte del castello.

Ermanno

Si cela in quelle mura
Il ben, che tanto adoro,
Che per fatal sventura
I voti miei non sa.

Facciamo il segno usato,
(fa un fischio)

Vediam se v'è Frontino;
Se può del mio destino
Calmar la crudeltà.

[sortono Rosalia e Frontino]

Frontino

Foste davver sollecito
Più di quel ch'io credeva.

Rosalia

Del gallo il tien più vigile
Quell'amorosa idea.

Rosalia, Frontino

D'un'altra Dulcinea
E' degno un tanto ardor.

Ermanno

Lasciam le digressioni,
Parliam di ciò che importa.
(accennando la porta del castello)

Si passa quella porta?

Rosalia, Frontino

Si passa, sì signor.

Ermanno

Vedrò l'amato bene?

Rosalia

Vedrete, oh sì, vedrete.

Ermanno

Con lei parl...

Frontino

Parlerete.

Ermanno

Accanto...

Rosalia

Resterete.

ErmannoAh! che non credo vero
Il mio contento ancor!**Rosalia, Frontino**Progressi, io ben lo spero,
Farete nel suo cor.*(vedendo uscir de' villani dal castello, si ritirano)***Coro di villani**Allegrì, compagni!
Il nostro padronissimo,
Padrone de' padroni,
Levossi, e vien di qua.*(sorte Gamberotto)***Coro di villani***(affollandosi intorno a Gamberotto)*Illustre... no... illustrissimo.
Buon giorno, e sanità.**Gamberotto**Mentre stavo a testa ritta
Riposandoo sul sofà,
Osservando la soffitta,
Numerando i travicelli,
Certi insetti mattarelli
Senza usar con me rispetto
M'hanno rotto il conto retto,
Che imperfetto restò là.Queste bestie irrazionali
Far non soglion distinzione:
Un villano, un re, un barone

O sia in alto, o in basso posto,
Deve stare sottoposto
Alla lor bestialità.

Coro di villani

Se ne faccia un bell'arrosto,
E di lor si sbrigherà.

Frontino

(avanzandosi con Rosalia ed Ermanno)
Che gran testa! che parole!

Rosalia

Che saper profondo, e raro!

Gamberotto

Se in tal punto non imparo,
Quando mai dovrò imparar?

Coro di villani

Viva viva, padron caro,
E' un portento in verità.

Gamberotto

(ad Ermanno)
Chi siete lei?

Frontino

Quella persona...

Gamberotto

Che ai cenni miei...

Frontino

Per la padrona...
Da precettore...

Gamberotto

Da precettore?
Bravo! [ho capito.]
(esamina Ermanno)
Atto mi par.

Ermanno

Se mi destina a un tanto onore
Saprò la scelta giustificare.

Gamberotto

Se mi giustifica con la giustizia
Saprò i suoi meriti giustiziar.

Rosalia, Frontino, Ermanno

Bel giorno è questo! più lieta aurora

Non vidi ancora per ^{me}_{lui} spuntar.

Gamberotto

Bel giorno è questo di meraviglia!

Vedrò mia figlia filosofar.

Coro di villani

Come dai villici si piantan cavoli,

Le scienze piantansi così in città.

Perciò germogliano scoperte nuove,

Che il terren bagnasi si sa se piove,

Si sa distinguere l'uom dalla femmina,

E tante simili curiosità.

(i villani partono)

Gamberotto

Nei tempi in cui la zappa io maneggiava

Non si filosofava; oggi che a forza

Di sudori, e di calli

Un signor diventai, giacché nell'alto

Rango in cui son salito

Impera il filosofico prurito,

Vo' che alla figlia mia

(ad Ermanno)

Voi insegnate la filosofia.

Ermanno

Farò quel che potrò.

Gamberotto

Frontino poi,

Ch'è un bravo cuoco e un servitor migliore,

Avendovi proposto per maestro,

Io me ne fido alle parole sue,

Mentre il naso ch'egli ha non è di bue.

Ermanno

Signor, troppa bontà: Se il genio incontro

Della gentil sua figlia,

I voti miei saranno

Appagati abbastanza.

Gamberotto

Per appagarla avete che ne avanza.

Taglia svelta, bel colore, occhio vivace,

Forte in gambe, robusto:

Un filosofo tal le darà gusto.

(parte)

Scena seconda*Ermanno, Frontino e Rosalia.*

Frontino

Il colpo è fatto; ad Ernestina adesso
Ei vi presenterà. Di compir l'opra
Sono tanto desioso,
Che, giuro al ciel, voi le sarete sposo.

Ermanno

A voi mi affido. Il povero mio stato
Era ostacol sì grande al compimento
Del desiderio mio,
Che senza voi che mai potea far io?

Rosalia

L'attacco incominciando, i nostri sforzi
Diriger noi dobbiam contro il futuro
Sposo alla signorina destinato.

Ermanno

Chi è costui?

Frontino

Un certo Buralicchio,
Il cui merto consiste
Nell'esser ricco.

Ermanno

E ti par poco?

Frontino

Ebben:

Sia pure un Dario, un Creso,
Distor mai non potrà quant'ho intrapreso.
(entrano nel castello)

Scena terza*Buralicchio.*

Buralicchio

Occhietti miei vezzosi,
Che state a lampeggiar,
Lasciate ch'io riposi
Lo spesso scintillar,

Perché da quel fulgore,
Che avvampa, accende e scotta

Può nascere una botta
Al sesso assai fatal.

Si accende la bellina,
Si scalda ancor la brutta.
Questa un sospiro erutta,
Quella di là trabocca;

Chi stringesi la bocca,
Il naso chi si tura,
Perché per sua natura
Il foco è assai bestial.

Calmate, eterni dei,
Un simil magnetismo,
O in tanto fanatismo
Porgete ai voti miei
La forza che vorrei
Per tutte contentar.

Ch'io sia bello convengono
Tutti i scrittori greci, e ormai la fama
Vola da Trabisonda a Casalicchio
Della rara beltà di Buralicchio.
Se la sposa mi regge al primo lampo
La vita è assicurata; in caso opposto
Per non veder penarla
Vedovo resterò pria d'impalmarla.

Scena quarta

Gamberotto, e detto.

Gamberotto

Ah vieni al mio seno,
Amato mio genero.
Un osculo tenero
Deh prendi da me.

Buralicchio

Ah padre! mi stringi,
Di amplessi mi cingi.
Dividi quei stimoli
Che sento per te.

Gamberotto

(piangendo)

Ahi! ahi! che già gocciolo...

Buralicchio*(imitandolo)*

Ahi! ahi! che già verso...

Gamberotto, BuralicchioDi gioia in un pelago
Mi trovo già immerso.
Protegga la sorte
Sì tenera fé.**Buralicchio**Che fa la cara sposa?
Ernestina che fa?**Gamberotto**

E' piena...

Buralicchio

Piena?

GamberottoDi contentezza, già vedendo giunto
Quel per le donne interessante punto.**Buralicchio**Benché non la conosca in materiale,
In astratto però mi son ben note
Tutte le sue qualità corporee,
E preparata ho già per lei la nicchia,
Papà caro, in quest'alma buralicchia.**Gamberotto**

Parli molto purgato.

BuralicchioEh! noi Signori,
Che l'intelletto abbiam di dotte tempere,
Pria di parlare ci purghiamo sempre.**Gamberotto**Ancor io qualche volta
Tento purgarmi, ma malgrado i miei
Sforzi spropositati ho sempre in corpo
Il sugo della zappa
Che succhiai col succhiare della pappa.**Buralicchio**Bastino ormai le dissertazioni.
Veniamo a quel che importa: a lei vorrei
Presentarmi, Marchese Gamberotto.

Gamberotto

T'insinuerò. Vedrai nel suo bel viso
Tanta vaghezza, tanta leggiadria,
Ch'io credo a stento che sia figlia mia.
(partono)

Scena quinta

Magnifica libreria.

*Ernestina appoggiata ad un tavolino meditando sopra
vari libri, che andrà osservando or l'uno, or l'altro con
una lorgnette, vari letterati, che osservano, e sottovoce
diranno il seguente Coro.*

Coro [di letterati]

Oh! come tacita osserva, e medita!
Calmò il mercurio che in sé nasconde!
Non ci risponde... che mai sarà?

Ernestina

(alzandosi)

Nel core un vuoto io provo
Che non so dir cos'è:
Mi veggo, e mi ritrovo
Mancarmi un non so che.
Collegli miei dottissimi,
Vuota son io: perché?

Coro [di letterati]

Se vuota adesso sei,
Più vuota non sarai:
Col tempo troverai
Un gaz, un infiammabile,
O un qualche vegetabile
Pallon ti renderà.

Ernestina

Talor serpeggia celere
Il sangue nelle vene;
Talor mi sento accendere
Ognor da un vivo ardore,
Né so di certe pene
Trovar la causa in me.

Coro [di letterati]

Il punto è metafisico
Del vuoto che ti senti;
Vedrassi fra momenti,
Ma adesso non si può.

Di quell'ardor...

Ernestina

Tacete:

Ben io ve lo dirò.

Ah! che la colpa è amore,
Che strazia questo core,
Che fa penar quest'anima
Che delirar mi fa!

Coro [di letterati]

Che donna! che mercurio!
Che gran sagacità.

Ernestina

Miei letterati, figli di Mercurio,
Voi che siete il collegio
D'ogni meravigliosa meraviglia,
Puntellate, vi prego,
La mia filosofia convalescente,
Leggete voi per me. Da questi autori
Raccogliete i rimedi per curarla,
Pensate voi come ricuperarla.
Ariosto, il Lasca, il Rosa, ed altri libri
Moralì, che compongono
La biblioteca mia,
Tentano in van tormi l'ipocondria.

Coro [di letterati]

Andrem, vedrem, faremo,
Il tutto scopriremo,
E al nostro microscopio
Natura s'offrirà.

(partono i letterati)

Scena sesta

Gamberotto, ed Ernestina.

Gamberotto

Figlia!

Ernestina

Mio generante!

Gamberotto

Aspettan fermi

Due soggetti lì fuori i cenni tuoi.
Di', se ti par, se farli entrar tu vuoi.

Ernestina

Chi son questi Enti?

Gamberotto

L'uno

E' di filosofia bravo maestro,
Che ho affittato a dieci paoli al mese.
L'altro... oh poi l'altro... è un più grazioso arnese.

Ernestina

Un arnese grazioso?
Chi sarà mai?

Gamberotto

Crepa di gioia: il sposo.

Ernestina

Oh Dio! in quai momenti...
La mia toelette è disorganizzata!
Non sono accinta.

Gamberotto

Accinta, oppur succinta,

E' tutt'uno. Preparati,
Che ad introdurli io vado, o figlia amata.

Ernestina

Li ricevo seduta, o sollevata?

Gamberotto

Purché tu li riceva tutti e due,
Fa' pur come tu vuoi; hai tal talento
Da poter star a fronte a un reggimento.
(parte)

Ernestina

Ah, celibe Minerva! immergi in questo
Istante interessante
Il virgineo pudor nel mio sembiante.

Scena settima

Gamberotto, che introduce Buralicchio ed Ermanno, e detta.

Gamberotto

Ti presento a un tempo istesso
Due mortali, o prole augusta:
Slarga pur la bocca angusta
Allo sposo, al precettor.

Ernestina

(osservando Ermanno)

Nuovo Plato io già ravviso

In quel volto ultramontano,
(*a Buralicchio*)
E Imeneo col cereo in mano
Veggio in te, mio dolce amor.

Ermanno
(*a Ernestina*)
Presso a voi di sasso resta
Sbalordito un professor!

Buralicchio
(*piano a Gamberotto*)
(Resto qui di carta pesta,
Di parlar non ho il valor!)

Gamberotto
(*piano a Buralicchio*)
(Di' con me, che dici bene,
Di' con me e non temer.)
(*insinuandoli sottovoce il complimento*)
Non ha il prato tante rape...

Buralicchio
Come!... rape?... non ci cape.

Gamberotto
Non ha l'orto tante zucche...

Buralicchio
Non vi son tante parrucche...

Gamberotto
Non ha il campo tante fave...

Ernestina
Oh che frasi belle, e brave!

Ermanno
(Quasi quasi io riderei.)

Gamberotto, Buralicchio
Quanti son gli ossequi miei
Che ossequioso ossequio a te.

Ermanno
(Nel mirar quel volto, oh dei!
Palpitando io resto, oimè.)

Ernestina
(*pavoneggiandosi*)
(Gli han colpiti i vezzi miei:
Qual trionfo, o ciel, per me.)

Ernestina

Su via depongasi l'alta etichetta.
Presto mi dicano in forma schietta
Che cosa ammirano di grande in me?

Ermanno

Quell'occhio tenero.

Buralicchio

Quel ciglio morbido.

Gamberotto

Quel volto argenteo come ha papà.

Ernestina

Ed io, che economista non fui giammai,
Saprovvi rendere contenti assai.

(ad Ermanno)

Tu avrai lo spirito,

(a Buralicchio)

Tu la materia

Che contentissimi vi renderà.

Gamberotto, Ermanno, Buralicchio

Che profondissima profondità.

Ernestina

Io sarò il fiore, l'api sarete.

Ermanno

Al vago odore ci aggireremo.

Buralicchio

Vi succhieremo come che va.

Ernestina, Gamberotto, Ermanno, Buralicchio

Per la gioia in me destando

Gran tumulto già si va.

Sento il cor che va balzando

Per la troppa ilarità.

Agitata dal timore

Agitato

Più non sono in tal momento,

Sol le voci del contento

In me sento a rimbombar.

(Gamberotto parte)

Ernestina

Le macchine corporee

In linea curva adattino

Su due comodità.

Buralicchio

Come?

Ernestina

Due sedie,

Secondo il basso volgo. Aspettan questi

Alberi lavorati

Da voi l'onore di essere ammaccati.

(seggono)

Buralicchio

Bella lingua!

Ernestina

I miei voti

Son contenti una volta: i vacillanti

Passi che di Sofia

Sull'imbattuta via guidar volevo

Trovo al fin chi dirige, e l'incertezza

Ormai non mi scombussola,

Trovando un uom che regola la bussola.

Buralicchio

Oh sì, lo troverete, cara mia...

Ernestina

Tacete, o uom senza filosofia.

Ermanno

Questo alpestre sentiero

Non farò che spianar, se a quel ch'io scorgo

Il varco è a lei già aperto,

Che alla vetta conduce un uom di merto.

Ernestina

Della vaga Eloisa, il di cui nome

Celebre è tanto nella storia gallica...

Buralicchio

(Qui si parla di gallico!)

Ernestina

Io seguirò l'esempio,

Sebben con passo tardo.

Ermanno

Ed io seguirò quel di Abelardo.

Ernestina

E qual malva salubre...

Buralicchio

(Anche la malva?
Che pasticcio è mai questo?)

Ernestina

I dogmi vostri
M'innaffieranno in guisa tal lo spirto
Che degna allor sarò di alloro, e mirto.

Ermanno

(*baciandole la mano con ardore*)
Oh cara! qual portento!
Oh Dio! non reggo più. (Trattienti, o core.)

Ernestina

(*baciando la mano ad Ermanno*)
Degna sarò d'un tanto precettore.

Buralicchio

A che gioco si gioca, il mio signore?
Mi par, per quanto io sento,
Che già sorte dal suo dipartimento.
Egli vendemmia, ed io
Qui raccolgo i granelli.

Ernestina

Io feci il patto
Di darvi la metà della mia macchina.

Buralicchio

Che metà? Gamberotto mi promise
Che mi ti dava tutta.

Ernestina

Alma venale!
Non ti dissi che all'uno
Lo spirto concedeva,
E all'altro la materia?

Buralicchio

La materia
Mi par che goda lui, e non già io,
Che son digiuno del maestro a fronte.
D'aria non vivo qual camaleonte.

Scena ottava*Gamberotto, Frontino, Rosalia, e detti.*

Frontino

Che fu?

Gamberotto

Cos'è quel chiasso
Che mi rompe il timpano dell'auricole?

Buralicchio

Fu che colui... costei... ove son giunto!
Parlar [vorrei...] non so... che brutto punto!

Gamberotto

Parla, favella, e poi
Vedrò dai detti tuoi
Il torto da chi sta.

Buralicchio

Questa...

Gamberotto

E' la nostra figlia:
La nona meraviglia,
Che fe' madre natura
Di peso, di misura
E di ampia qualità.
Si sa, si sa, si sa.

Buralicchio

Quello...

Gamberotto

Egli è un dottor di lettere
Che il bianco in men d'un atomo
Dal nero sa distinguere,
E il maschio dalla femmina
Senza difficoltà.
Si sa, si sa, si sa.

Buralicchio

Ma io...

Gamberotto

Tu sei quell'albero
D'onde germoglieranno
Per forza matematica
Sei germi in men d'un anno
Con gran facilità.
Si sa, si sa, si sa.

Buralicchio

Papà, siete una bestia.
Si sa, si sa, si sa.

Ernestina

Egli m'offende, o stelle!
Per certe bagattelle.

Gamberotto

Talpa in mortale ammanto,
Uom senza testa in testa,
La nostra figlia è questa,
Frena i sospetti, olà!

O al fulminar del brando
Di Brandimarte, e Orlando
Vedrai balzarmi in campo,
Col Mongibello in mano,
E qual Enea Troiano
Il mare incenerir.

*(partono Ernestina, [Ermanno], Gamberotto,
Buralicchio)*

Scena nona

Rosalia, e Frontino.

Rosalia

Non vorrei che tradito
Ermanno già si fosse.

Frontino

Eh, così sciocco
Crederlo non potrei... [Che] così presto?...
Oh via, non è possibile.

Rosalia

L'amore
Qualche volta fa scordar la prudenza.
Che siasi già scoperto alla padrona?

Frontino

Mi spiacerebbe assai: faria sbagliare
Un gran colpo in mia fé; mi toglierebbe
La via di dimostrarle
La mia riconoscenza a tanto bene,
Che dalla sua famiglia ho ricevuto.

Rosalia

Forse, chi sa: non si sarà perduto.

Frontino

Figlio d'un negoziante ch'è fallito,
Le circostanze sue sono ben critiche;
E il matrimonio colla padroncina
Sarebbe ai mali suoi gran medicina.

Rosalia

Dagli un po' di lezion, che si contenga
Con prudenza, e ritegno;
Altrimenti se sbagliasi l'affare
Mal per lui, mal per noi può diventare.

Quel furbarel d'amore
Se noi celiam nel petto,
A nostro gran dispetto
Vuol sempre venir su.

Nei labbri ora s'affaccia,
Talor negli occhi appare,
Rossor se lo discaccia,
Sen va, ma suol tornare,
E tenta mille vie
Per farsi palesar.

Ditelo, o donne care,
Se è vero il mio parlar.

(partono)

Scena decima

Ermanno, [ed] Ernestina.

Ernestina

Che ne dite, maestro, un sì gran torto
Può Ernestina soffrir? Crudele! io l'amo...

Ermanno

L'amate?

Ernestina

Almen lo credo:
Subito che dev'essere il mio sposo
Vuol l'etichetta, ch'io l'adori almeno
Per mezza settimana.
Questo almeno è il buon ton ch'è in uso adesso.

Ermanno

Di darvi una lezion mi sia concesso.
E potreste felice,
Scorsa la settimana,
Viver con un che non v'ha tocco il core?

Ernestina

E perché no, garbato precettore?
 In Sparta era proscritto
 Un affetto eccedente un giorno intero.
 Aboli il gran Licurgo di Strasburgo,
 Che nacque in Brandeburgo, o Pietroburgo,
 Questa molle passione, e concentrando
 Tutti gli amori in quello della patria
 Volle a lei sol soggetti
 Di madri, spose, e figlie i vari affetti.

Ermanno

(Quali massime, oh dei!) Ed il cor vostro
 Con il labbro si accorda? Ed il bisogno
 Ei non sente di amar?

Ernestina

Per dirvi il vero
 Sento qualche bisogno ancora io,
 Ma sottopor conviene il genio mio.

Ermanno

Come a dir?

Ernestina

L'interesse
 Dettò a mio padre un simil matrimonio.

Ermanno

E voi per l'interesse
 Non badate se possa questo sposo
 Rendervi, o no contenta?

Ernestina

Il vostro, o caro,
 Ragionamento è scaltro;
 Ma a farmi tal potrei trovar un altro?

Ermanno

Si, trovar potrete un altro
 Di quel cor più degno assai,
 Che vicino a quei bei rai
 Sol d'amor respirerà.

Ernestina

Se una speme così cara
 Voi destate nel mio seno,
 Per pietà mi dite almeno
 Questo oggetto chi sarà.

Ermanno

Nominarlo, oh Dio! non lice,
(*con foco*)
Troppo ei nacque, oimè! infelice.

Ernestina

(*fissandolo*)
Infelice non è mai
Chi interesse può inspirar.

Ernestina, Ermanno

(Ah! quegl'occhi han detto assai
Per poterne dubitar.)

Ernestina

Seguite...

Ermanno

Oh Dio! non posso.

Ernestina

[Vada il ritegno in bando.
Lo prego, lo comando,]
(*con tenerezza*)
Parlate per pietà.

Ermanno

(*inginocchiandosi*)
Quell'infelice io sono
Che chiede a voi perdono
Di sua temerità.

Ernestina

Chi? tu?...

Ermanno

Son io.

Ernestina

Che sento!

Ermanno

Potrei...

Ernestina

Che ardire!

Ermanno

Oh Dio!

Ernestina*(con forza)*

Fuggi dagl'occhi miei;

(con passione)

Fuggi per carità.

Ermanno, Ernestina

(Oh Dio! di nuovo palpito

Qual moto è questo insolito!

Se non è questo amore,

Oh Dio! che mai sarà!)

*(partono)***Scena undicesima***Gamberotto e Buralicchio, indi Ernestina.***Gamberotto**

No, signor Buralicchio, il nostro germe

No, che non è capace d'intaccare

Di mia stirpe il decoro,

Ch'ebbe Sindaci sette in concistoro.

Buralicchio

Ma le prove...

Gamberotto

Quai prove?

Buralicchio

Ho qui disposta

Ragionata querela.

Gamberotto

Ebben: ti voglio

Legalmente legar.

(siede con gravità)

Sia questo il buco...

Buralicchio

Che buco?

Gamberotto

Oh talpa! Il foro

Dove esaminerò gli appelli tuoi

Per formalmente giustiziarti poi.

Ernestina*(entrando)*

Mio genitor...

Gamberotto

Olà, sta zitta, e taci,
Finché di tua innocenza
Non è la prova appien giustificata,
Da un dubbio genitor sei scapolata.

Ernestina

Sassificata, o genitore, io resto
Da tal linguaggio, il quale
Offende poi la candidezza mia.

Gamberotto

Che prove adduci di tua biancheria?

Buralicchio

E' biancheria apparente, ma in sostanza
Chi sa che cosa ha sotto.
Giustiziatemi voi, Sor Gamberotto.

Ernestina

(con caricata gravità)
D'umor geloso egl'ha impastata l'alma,
Che travasando per le fibre, e arterie
Produce nell'occipite
Della sua fantasia
Una tal qual fantasmagoria;
Quindi di veder crede
Ciò che creder non deve, e ammalgamando
I spirti sparsi al nervo,
Che ottico si appella,
Un topo gli rassembra una vitella.
Potreste, o padre, esser così protervo
Contro di me pel vaneggiar d'un nervo?

Gamberotto

Non più, figlia, non più, che tu m'imbalsami.
(a Buralicchio, indicando Ernestina)
Vedi, vedi che pezzo filosofico
Ardisci d'insultare?
(obbligandolo ad inginocchiarsi)
Buttati su in ginocchio
Avanti a lei, o che ti cavo un occhio.

Buralicchio

Ma io...

Gamberotto

Così, così... Di quel che dico,
Bestia più che marito.

Ernestina

Il gran trionfo mio ecco compito.

Gamberotto*(Buralicchio ripeterà tutto ciò che dirà Gamberotto)*

Volgi le amabili pupille elastiche
 A quella bestia senza giudizio,
 Figliuola equivoca d'un Semideo,
 D'un Mardocheo di nostra età.

Ernestina*(dando un piede a Buralicchio)*

Di mia clemenza eccoti un segno,
 Benché non degno sei di pietà.

Gamberotto

Baciale, annasalo.

Buralicchio

Che odore io sento!

Gamberotto

Fra poco attento più in su si va,
 Finché alla mano s'arriverà.

Buralicchio

Che strano evento! che caso strano!
 Ah dunque dammela, per carità.

Gamberotto

Ah figlia, dagliela, senti a papà.

Ernestina*(sollevandolo)*

Ecco la destra di pace in segno:
 Ritorna degno del mio perdono
 E un tanto dono sappi prezzar.

Gamberotto

Ah caro genero!

Buralicchio

Ah mio Mercurio!

Ernestina, Gamberotto, Buralicchio

Mi brilla l'anima per il contento,
 Non so resistere al movimento
 Che ^{tutta} m'agita, mi fa saltar.
 tutto

(partono abbracciati)

Scena dodicesima*Ermanno, Frontino, Rosalia, poi Ernestina.*

Ermanno*(osservando di dietro è trattenuto da Frontino)*

Che vedo, oh stelle!

Frontino

Son bagattelle.

Ermanno

Non so reprimere la gelosia

Che l'anima mia struggendo va.

Rosalia, Frontino

Zitto, giudizio, per carità.

Ermanno

Qual freddo tremito tutto m'assale!

Ah! mi vien male, non reggo più.

*(siede svenuto)***Rosalia, Frontino**

E' vero, è vero. Ma quanto prima

Finirla spero,

E tante scene non vedrò più.

Ermanno

Infelice il mio destino!

Ernestina*(stando indietro per non essere veduta)*

Ei m'adora, poverino!

Contentarlo io ben vorrei

Ma il decor de' ranghi miei

Mi convien di sostener.

Rosalia, Frontino*(fingendo di non veder Ernestina)*

Questo spirito odoroso

Vi darà conforto, e lena.

Ermanno

Io mi reggo appena appena;

Ma la vita a me non cale:

Sol la morte un tanto male

Di fermare avrà il poter.

(fingendo di volersi ammazzare)

Rosalia, Frontino
Gente aiuto!

Ermanno
Mi lasciate.

Rosalia, Frontino
Ah soccorso!

Ermanno
Non sperate.

Ernestina
Che si tenta? Fermi, olà!

Del disperato eccesso
Tanto trasporto frena,
Deh non accrescer pena
Al mio dolente cor.

(prende per mano con tenerezza Ermanno, che bacia quella di Ernestina)

Scena tredicesima

Buralicchio che sorprende li suddetti, Gamberotto, e Coro.

Buralicchio
Alme infide! or vo' finirla.

Gamberotto
(ad Ermanno)
Se ne vada quel Signore,
Se ne vada via di qua.

Ermanno
Perché mai?

Gamberotto
[Sen] vada via.

Buralicchio
Bricconaccio!

Ernestina
Qual furore!

Rosalia
Padron caro...

Gamberotto

Non v'ascolto.
Così voglio: ei partirà.

Coro

Una colonna mobile
Di militar vien qua.

Rosalia, Frontino

(a *Gamberotto e Buralicchio*)
Deh frenate quello sdegno.

Ernestina

(a *Buralicchio*)
Via fermate.

Gamberotto

(a *Ermanno*)
Carognaccia!

Buralicchio

Do di piglio or ora a un legno,
E ti aggiusto come va.

Frontino

(a *Gamberotto*)
Riflettete...

Ernestina

(a *Buralicchio*)
Ma sentite.

Gamberotto

Marcia via.

Buralicchio

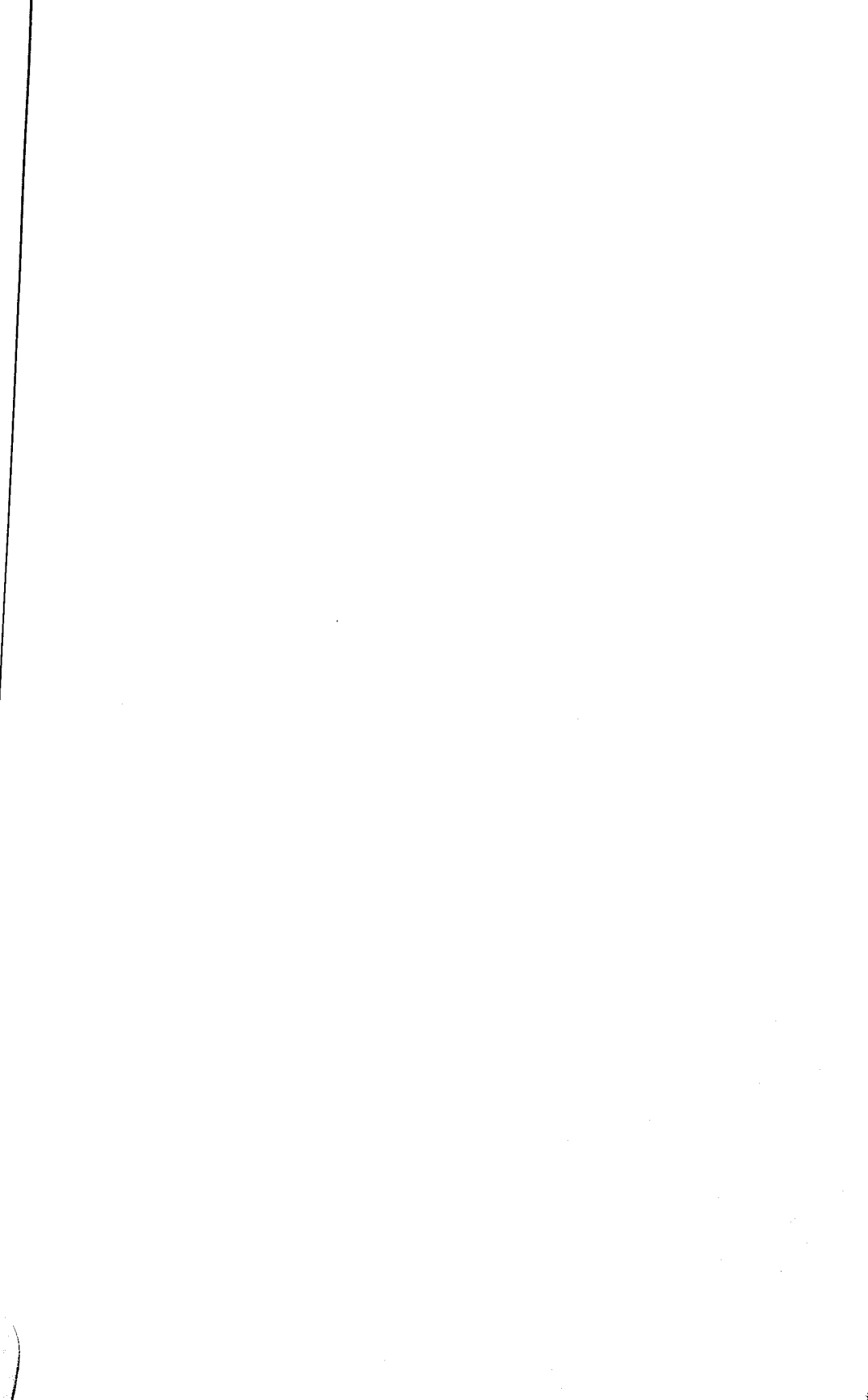
Non ascolto.

Ernestina, Rosalia, Ermanno, Frontino

Deh, fermate per pietà.

Tutti

Alto! alto! è qui il tamburo,
E la guardia s'avvicina;
Se ci trova una rovina,
Un scompiglio nascer può.



Atto secondo

Scena prima

Camera.

Frontino, e Contadini.

Coro [di Contadini]

Perché sossopra, diteci un po',
Nel bel dell'opra la cosa andò?

Lo sposo strepita; la Signorina
Minaccia, e fulmina rumor, rovina
La Signorina, lo sposo ancor.

Se il matrimonio così principia,
Chi sa qual termine aver potrà?

Frontino

Carini miei, la gelosia
Per simpatia tai cose fa.

Coro [di Contadini]

E pur dicevano tal malattia
Ch'ebbe l'esilio dalla città.

Frontino

Vero verissimo, ma qualche volta
La gente stolta sorprender sa.

Coro [di Contadini]

Dice benissimo. Ci ha presto sciolta
La nostra solita curiosità.

(partono i Contadini)

Scena seconda

Frontino, e Rosalia.

Frontino

Il progetto eseguiscesi,
Che meditando sto.

Rosalia

Frontino! Ebbene,
Che si pensa? Il padrone
Scacciò di casa Ermanno,
Il tuo raccomandato, e te ne stai
Qui colle mani in tasca, e nulla fai?

Frontino

Queste contrarietà metton più al punto
La nostra abilità: vedrai fra poco
Romperci il matrimonio,
Partir lo sposo, ed altre cose belle.

Rosalia

Capace sei di tante bagattelle?

Frontino

Vedi qua questa lettera?
(cavandola di tasca)
Questa tutto farà.

Rosalia

Come? curiosa
Sono [un po'] di saper la cosa.

Frontino

No: la vedrai col fatto.

Rosalia

Negar non so, che tu non sia gran matto.

Frontino

Vedrai fra poco nascere
Scompigli, e precipizi;
Vedrai se questa lettera
Lo sposo partir fa.

V'è dentro un certo equivoco,
Un certo che di magico,
Che può produr nell'animo
D'un uom piuttosto semplice
Un dubbio che incredibile
Per tutti ognor sarà.

Frontino

(vedendo a venir Buralicchio)
Ei vien da quella parte: eccoci, il fosso
Si cominci a scavar. Vedrai l'effetto
Se fia nuovo, e stupendo.
(getta in terra la lettera)

Rosalia

Che diamine ingarbugli io non comprendo.
(*Rosalia parte, e Frontino si mette in disparte dietro una porta*)

Scena terza

Buralicchio, e Frontino da parte.

Buralicchio

Oh! posso dire alfine
Che ho una moglie intera al mio comando.
Il cacciar via di casa quel maestro
Era una cosa troppo necessaria:
Or la mia proprietà sarà plenaria.
(*avvedendosi della lettera la prende*)
Ma una lettera e qui... Sarà cascata
A qualcuno di casa.

Frontino

(*correndo affannato*)
Oimè!... Oimè!... Signore...
Dite: avreste trovata
Per avventura in terra qualche lettera?

Buralicchio

Perché stai sì convulso? Eccola.

Frontino

Oh stelle!
Datela per pietà... racchiuder deve
Un affar d'importanza.

Buralicchio

Che cosa è mai? mi metti in convulsione.
L'aprirò, cospettone.

Frontino

Ah no, non fate:
E' diretta al padron.

Buralicchio

Cosa m'importa!
Fra suocero, e fra genero
Non vi sono segreti.

Frontino

Tutto è scoperto.

Buralicchio

Cosa?

*(leggendo)**Amico Gambero...***Frontino**

Gamberotto dirà.

Buralicchio*Giunge in coteste**Parti di minotauri...***Frontino**

Di militari.

Buralicchio*Una colonna nobile...***Frontino**

Mobile.

Buralicchio*Per sorprendere**Qualunque sia deserto...***Frontino**

Disertor.

Buralicchio*Ve lo avverto**Acciò mettiatè in salsa...***Frontino**

In salvo.

Buralicchio*Il vostro caro figlio Ernesto**Che da donna vestito**Finor sì bene avete custodito.*

Come? che sento! parla...

Frontino

Ma...

Buralicchio

Su via,

Di tacer ti prometto.

Frontino

Il mio padrone

Sapete che in Abruzzo nacque...

Buralicchio

Sollo.

Frontino

Ove il fiero costume
Regnava anticamente
Di mutilare i teneri bambini
Per farli poi (oh desiderio strano!)
Da contralto cantar, o da soprano.

Buralicchio

Avanti.

Frontino

Gamberotto, uom miserabile
Com'era allora, Ernesto sottopose
A quella operazione;
Ma poi pensier cangiò,
Né più al teatro il figlio destinò.

Buralicchio

Pezzo di birbantaccio!
Volea darmi per moglie un castrataccio!
Segui pur.

Frontino

In appresso il fe' soldato,
Poi, ricco essendo, il fece
Dal Corpo disertar, e sotto il nome
D'Ernestina, qual donna
Lasciò questi i calzon, prese la gonna.

Buralicchio

Vo[glia] mandare il tutto a foco, a sacco.

Frontino

Ahimè!... ma la promessa
Che di tacer mi deste?

Buralicchio

Dunque...

Frontino

Parmi

Che sia d'abbandonarla a un tratto il meglio,
E non dir nulla. Ah! resterà di stucco.

Buralicchio

Va' via.

Frontino

(Se l'ha bevuta il mamalucco.)
(*parte*)

Buralicchio

Corpo di Belzebù! se di sposarla
Avea la voglia pazza
Facevo in verità la brutta razza.
(*per partire, vede giungere Ernestina*)

Scena quarta

Buralicchio, ed Ernestina.

Buralicchio

(Eccolo qui l'eunuco.)

Ernestina

Mia metà, ti perdono
Le scorse offese, e giacché Tito a un tempo
Ebbe di grande, e di clemente il nome,
Ernestina il suo esempio adesso imita:
Abbia ancor l'età nostra la sua Tita.

Buralicchio

(Ora lo prendo a schiaffi.)

Ernestina

(*tenera*)
Ma il ciglio volgi altrove,
Del mio tenero amor prefissa meta!

Buralicchio

Scusi, quest'oggi voglio fare dieta.

Ernestina

Ti accosta qua: vo' darti
Di mia sincera fé tenero pegno.

Buralicchio

Che dar mi puoi, se un pezzo sei di legno?

Ernestina

Ti vo' cantare un'ariettina tenera.

Buralicchio

Per questo poi lo credo, e ci scommetto,
Puoi cantarmi al più al più qualche mottetto.
(Mi burla l'assassino.)

Ernestina

Ed orba ancora
De' tuoi vezzi mi fai?
Caro, t'accosta a me: dimmi, cos'hai?

Vieni pur, a me t'accosta:
Qual condotta è questa nuova?
Darti vo' novella prova
Della mia sincerità.

Buralicchio

(Più lo guardo, più l'osservo,
Più l'eunuco in lui ravviso:
Feminin non è quel viso,
Ha un tantin d'umanità.)

Ernestina

Se non vieni verrò io...

Buralicchio

Non si accosti al fianco mio.

Ernestina

Vorrei dirti: amato bene...

Buralicchio

Deh risparmi le sue pene.

Ernestina

E perché? Saper si può?

Buralicchio

[E'] perché... te lo dirò.

Perché se fossi mia
Grande saria l'imbroglione:
Perché pavento un scoglio
Entrando in alto mar.

Ernestina

Frenetico delirio
D'un pensator pigmeo
Che vuol da cicisbeo
Catone diventar.

Buralicchio

Che pezzo magistrale!

Ernestina

Che pezzo d'animale!

Buralicchio

Guardate che bel viso!

Ernestina

Ecco il pastor d'Anfriso!

Buralicchio

Mi burli?

Ernestina

Mi deridi?

Se mi rammento
 D'esser villana
 T'aggiusto il viso
 Ma come va.

Buralicchio

Se per un uomo
 Io ti ravviso
 T'aggiusto il viso
 Ma come va.

Ernestina

Se non parti ti scapiglio,

Buralicchio

Se non parti ti scompiglio,

Ernestina, Buralicchio

Faccio proprio un parapiglia;
 Su quel grugno ti do un pugno
 E t'aggiusto come va.

*(Ernestina parte)***Scena quinta***Buralicchio solo.***Buralicchio**

Che briccone! al vederlo
 Sembra proprio una donna tale, e quale!
 Ma voglio vendicarmi.
 Corro dal Comandante
 Della colonna mobile
 Che qui alloggiato sta,
 E lo vo' accomodar come che va.
 Di desertor si tratta.
 Lo condurrann fra poco in casa matta.
(parte)

Scena sesta*Gamberotto, ed Ermanno.***Ermanno**

Ma signore, il cacciarmi
Di casa in questa guisa
Fa troppo disappunto al mio decoro,
E a quel di vostra figlia.

Gamberotto

Ma da me che volete, se lo sposo
E' per [la] gelosia tanto geloso?
Concertatevi seco, e se vi accorda
Il passaporto, io non mi oppongo un zero.

Ermanno

Possibile non è, né io lo spero.

Gamberotto

Già so che tutto il male
Consiste in voi nel perder la pensione.
Via, vi vo' contentar: voglio il salario
Pagarvi d'una settimana intera.
Ecco due paoli e mezzo, e andate via.
Dal dono impara il donator qual sia.

Ermanno

Quest'è un avvilimento.

Gamberotto

Quando mia figlia poi sarà sposata,
Se volete rientrarmi nel servizio
Siete sempre il padrone:
Pagherovvi tre soldi ogni lezione.
(parte)

Scena settima*Ermanno solo.***Ermanno**

E mi lascia così? Son disperato!
La ragion mi vacilla!
Ecco perduto tutto
Di tante cure il desiato frutto.
Restar?... non mi convien. Partir?... mel vieta
Quell'ardor, che m'accende.
Del mio crudele affanno
Quando sazio sarai, destin tiranno?

Sento da mille furie
Tutta agitarmi l'anima!
Cosa dovrà risolvere
Questo mio cor non sa.

Del mio rival felice
I giorni troncherei,
Ma la ragion mi dice
Che colpa, oh Dio! non ha.

Qual gel soffr'io, qual palpito!
Quai veggio orrende larve!
Come in un tratto sparve
La mia felicità.

(parte)

Scena ottava

Ernestina, e Rosalia escono dalla parte opposta a quella per ove è partito Ermanno, indi Ermanno.

Ernestina

Miralò, Rosalia! ei fugge: in volto
Come si legge la disperazione!
Fermalo, e lo conduci a me d'appresso.

Rosalia

Con tutto il mio piacer
La servo adesso.
(parte, indi ritorna con Ermanno)

Ernestina

Mi fa pietà! conosco
De' miei vezzi la forza convulsiva.
Se Giove mi vedesse
Quando vado in carrozza in vago arnese,
Trasformeriasi in un cavallo inglese.

Rosalia

(conducendo Ermanno)
Eccolo il moribondo.

Ernestina

Non fuggir, pargoletto
Nell'arte di Cupido; ascolta prima
Quanto puol, quanto vale
Il talento muliebre,
E poi inarca le ciglia, e le palpebre.

Ernestina

Sbagli. Morte vuol dir cessar di vivere.
 Quanti fogli osservai!
 Quanti volumi sviscerai! Sudai,
 [Studiai,] mi affaticai
 Per superare ogni difficoltà,
 Finché scoprii questa gran verità.

Ermanno

Mi deridete forse?

Ernestina

Oibò! non sono
 Letterata grottesca,
 Nacqui d'un'altra pasta,
 Son letterata seria, e tanto basta.

Ermanno

Dunque, che far degg'io!

Ernestina

(con enfasi)

Scusate, o muse,
 Se contro il voler vostro
 Tutto quel che ho celato ora gli mostro.

Speme soave ah scenda
 In te come un profluvio,
 E immerso in un diluvio
 Di gioia io ti vedrò.

Ermanno

Son legge i cenni tuoi,
 Se tu lo vuoi vivrò.

(Rosalia entra per avvertire Ernestina dell'arrivo di Gamberotto, che giunge con Buralicchio, ma Gamberotto le tura la bocca, e restano tutti in disparte ad osservare)

Rosalia

Signo...

Gamberotto

Sta zitta, bestia...
 Come? colui sta qui?
 Ah! razza di pettegola!
 Figlia di chi sa chi!

Buralicchio

Lasciateli, lasciateli
 Facciano il loro comodo.
 Per me son uom pacifico
 Sul gusto di Pari.

Rosalia

La cosa si fa seria,
Finisce male il dì.

Ermanno

Mi promettete amore?

Gamberotto

Amore!...

Buralicchio

Poverino!

Ernestina

Consiglierò il mio core.

Gamberotto

Il core!...

Buralicchio

Va benino.

Gamberotto

(additando la testa di Buralicchio)

Che testa è questa, o stelle!
Cornelio egual non l'ha.

Buralicchio

Ma se son bagattelle
Non me ne importa un a.

Ermanno

Da quelle luci belle
Spero felicità.

Ernestina

Le dolci tue favelle
Mi destano pietà.

Rosalia

Parole sono quelle
Che sospettar fan già.

Gamberotto

(facendosi avanti)

Prole d'un padre equivoco
Nata fra zucche, e cavoli!
I miei mandati, ed ordini
Si eseguono così?

**Ernestina, Rosalia, Ermanno,
Gamberotto, Buralicchio**

Qual improvviso fulmine
Oh ciel, m'incenerì!
l'incenerì!

[Capitano e] Coro [di Soldati]
(ad Ernestina)

Per ordine supremo
Con noi or marcerete.
Voi prigioniera siete,
Pensate ad ubbidir.

Buralicchio

(giubilando da sé)

(L'affare andò benissimo,
Or non v'è più che dir.)

Ernestina

(al Capitano)

Che insulto? Perché mai?
Signor, in che mancai?

[Capitano e] Coro [di Soldati]

Non più! tutto saprai,
Per or pensa a venir.

**Ernestina, Rosalia, Ermanno,
Gamberotto, Buralicchio**

Questo colpo inaspettato
Non poteasi preveder.
Resta ognuno senza fiato
E che far non può saper.

Così ratto qualche volta
Dalle nubi il fulmin scende,
Ed i slanci non comprende
L'atterrito passaggier.

(partono tutti, ed Ernestina fra i Soldati)

Scena decima

Frontino e Rosalia, [che ritorna].

Frontino

La padrona in arresto?...

Rosalia

Si, in arresto.

Frontino

La sarebbe pur bella
Che il signor Buralicchio,
Credendo alla fandonia che inventai,
L'avesse denunziata!
Oh questa cosa non l'avrei pensata.

Rosalia

Perciò pria d'intraprender qualche affare
Bisogna preveder le conseguenze
Che derivar ne possono.

Frontino

Dico che un indovino
Preveder nol poteva niente affatto.

Rosalia

Pensa al rimedio, ora che il male è fatto.
(partono)

Scena undicesima

Buralicchio, indi Gamberotto.

Buralicchio

Oh che bel colpo è questo! in capponara
Sta chiusa la pollastra;
Così s'ingrasserà, ma in conclusione
La credono gallina, ed è un cappone.

Gamberotto

Fermati, turcimano, e tu permetti
Che la mia figlia vada
In arresto, e con tanta indifferenza
Vedi partir la sposa
Senza sentirne un'ombra di disgusto?

Buralicchio

La sposa... ah! ah! mi fate
Ridere più di quel che voi pensate.
Non sapete che io
La ripudio, la lascio, e la divorzio?

Gamberotto

Perché?

Buralicchio

Perché di lei
Non so che cosa farne, padron mio.
Intendami chi può, che m'intend'io.

Gamberotto

Povera figlia mia! E hai tal coraggio?

Buralicchio

E che vuol che ci faccia? buon viaggio.

Gamberotto

Ah! mascalzon...

Buralicchio

(Ma che briccon! vedete
Come la finge bene.)

Gamberotto

Il mio germoglio
Prigione? Astri bricconi,
E lo soffrite? E ancor non fulminate
Cinque, o sei temporali
Contro il perfido autor di tanti mali?

Il mio germe, che di Pallade
E' il più ricco sublimato,
Soffrirà d'un astro ingrato
Così fiera crudeltà?

Numi rei senza coscienza,
Questo oprar sì impertinente
Caro assai vi costerà!

Una satira pungente
La mia figlia vi farà.

Correrà la China, e l'Asia,
Correrà la Tartaria;
La vezzosa figlia mia
Metteranno in libertà.

(Buralicchio sbuffa dalle risa)

No, non rider, mamalucco,
Che per te sta riserbata
La più barbara sassata
Della mia paternità.

(parte)

Buralicchio

Se io non fossi certo
Della certezza di questo accidente,
Crederia le sue ciarle certamente.

(parte)

Scena dodicesima

Antica prigiona con finestroni altissimi, da' quali riceve lume.

Ernestina sola, indi Ermanno.

Ernestina

In sì funesto, e tenebroso loco,
Sola, rinchiusa, e senza libri, oh dio!
Cosa farò? Mi lasci,
Protettrice Minerva, in questo stato?
Sape[r pote]ssi almen in che ho mancato!

(Ermanno dall'alto d'un finestrone, dal quale scende coll'aiuto d'una fune, avendo sotto il braccio un involto di panni)

Ermanno

Ernestina! Ernestina!

Ernestina

Tu qui? come potesti?

Ermanno

Tutto può amor.
(consegnando ad Ernestina l'involto)
Raccogli queste vesti.

Furtivo m'introdussi
Nell'oscura prigion.

Ernestina

Ah! dal contento,
Amico, io quasi manco in tal momento!
(siede esaminando l'involto portato da Ermanno, che contiene un'uniforme, sino alla fine della cavatina di Ermanno)

Ermanno

Nella stanza, ch'è sopra ove dimora
Del custode la moglie,
T'abbiglierai con esse, e passeremo
Del castello le soglie: intanto avremo
Campo di esaminar d'onde deriva
Il cenno rio, che libertà ti toglie;
E poi, mia vita, e poi,
Degno se pur ne son, premiar mi puoi.

D'un tenero ardore
Accetta le prove,
E lieto il mio core,
Mio bene, sarà.

110 *svagante*
(Ernestina si alza, ed Ermanno con essa; salgono sul finestrone per mezzo della stessa fune colla quale è disceso)

Scena tredicesima

Villaggio attiguo al castello con varie case dalle quali sortiranno vari soldati.

Ernestina vestita da militare, ed Ermanno.

Ernestina

Il periglio passò; fra poco io sono
Alfine in libertà. Quanto mai devo
Al tuo coraggio, alla tua fé, mio caro!
Di vero amor novello esempio, e raro.

Se per te lieta ritorno
L'aure aperte a respirar,
Grata sempre a te d'intorno
Tu m'avrai, mio dolce amor.

Coro [di Soldati]

Allegrì, compagni,
Fra poco marceremo.
Le palle, ed i cannoni
Andreino ad affrontar.

Beviamo, e la vittoria
Si corra ad affrettar.

Ernestina

Stimoli anch'io di gloria
Sento nel petto mio.
Dite come dich'io:
Viva la guerra, e amor.

Coro [di Soldati]

Bravo! ragazzo mio.
Viva la guerra, e amor.

Ernestina

(Vicina al termine delle sue pene
Di gioia l'impeto più non sostiene
Quest'alma misera piena d'ardor.)

Coro [di Soldati]

Che caro giovine pieno di spirito,
Oh come l'agita marziale ardor!
(partono)

Scena quattordicesima

*Salone in casa di Gamberotto.
Buralicchio, e Frontino.*

Frontino

Avete fatto male.

Buralicchio

Come male?

Frontino

A far la spia al comandante. Questa
E' una vendetta indegna
D'un'alma generosa; se la gente
Saprà che voi soffiare così bene,
Vi aggiusterà ben bene un di le rene.

Buralicchio

Mi aggiusti ciò che vuole:
Ma pigliarmi così per burattino
Non mi par una cosa
Che abbi della coscienza,
Della creanza, e della convenienza.

Frontino

Vi consiglio a scappar, perché qui tutti
Si armano contro voi, e il maggior pezzo
Che resteravvi è il naso.

Buralicchio

Sarebbe veramente un brutto caso.

Scapperò: questo mi pare
Un bravissimo espediente.

Frontino

Io di scorta immantimente,
Se volete, vi farò.

Buralicchio, Frontino

Ma mi par, mi par vien gente:
Imbrogliato adesso sto.

(si nasconde)

Scena ultima

Gamberotto con villani armati di bastoni, poi Ermanno, ed Ernestina, indi tutti a suo tempo.

Gamberotto

(ai villani)

Giro a dritta, mi seguite:
Se troviam quello spione
Li vogliamo un po' il giubbone
Per benino accomodar.

Coro [di villani]

Ogni lato, ogni cantone,
Sì signor, vogliam fiutar.
(parte Gamberotto coi villani)

Buralicchio

Oh cospetto! il fatto è serio:
Tremo, oimè! dalla paura!

Ermanno

Vieni pur, qui sei sicura;
Caro bene non temer!

Ernestina

Ah! mi opprime lo spavento,
Posso appena respirar!

Buralicchio

[sortendo]

Cosa vedo! siete uscita?

Ernestina

Sì, crudel, per tuo dispetto.

Ernestina, Ermanno

Ed il dolce nostro affetto
Voi vedrete consolar.

Buralicchio

Se la goda, se la prenda,
Non m'oppongo in verità.

(tornano i villani con Gamberotto)

Coro [di villani]

Egli è qui:
(minacciando Buralicchio)
Or su quel dorso
Il bastone pioverà

Ernestina

Ah! fermate, che v'importa?
Purché vada via di qua.

Buralicchio

Leviamoci la benda,
Ché se non parlo io schiatto.

(ad Ermanno)

Lo sposi, se lo prenda,
Non me ne importa affatto,

(accenna Ernestina)

Perché questa materia,
Che voi chiamate femina,
Amici cari, è un musico.

Tutti e Coro

Ah! ah! ah! ah! ah! ah!
Che bestia! oh Dio! che bestia!
L'eguale non si dà!

Buralicchio

Frontino me l'ha detto.

Frontino

Frontino, sì signore.

Ernestina

Frontino non sarà.

Gamberotto

Frontino traditore,
Perché tal novità?

Frontino

Per sciogliere quel nodo,
Per far legarne un altro,
Immaginai da scaltro
Quest'ingegnoso error.

Ernestina

Come?

Ermanno

Perdona, o cara,
Un temerario amore;
Indegno del tuo core,
Anima mia, non sono.

(a Gamberotto)

Chieggo da voi perdono
A un labbro mentitor.

Gamberotto

Sposala pur, figliuolo,
Il ciel vi benedica.

Buralicchio

Ed io qui resto solo?

Gamberotto

Pazienza, caro amico.

Buralicchio

Non me n'importa un fico:
Degna di me non è.

Tutti

Che dolce momento! che giorno felice!
La gioia, il contento brillare ci fa.

L'equivoco è sciolto, ritorni la calma,
Amore d'ogn'alma trionfo sarà.

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 *Cirolino in Babilonia, ossia La caduta di Baldassarre* (Ferrara, Comunale, stagione di Quaresima); e debutta alla Scala di Milano con una grande opera comica in due atti *La pietra del paragone* (26 settembre), su libretto di Luigi Romanelli, il cui successo gli vale l'esonero dal servizio militare.
-
- 1813** La carriera di Rossini prosegue intensamente nell'Italia settentrionale: il fiasco clamoroso de *Il signor Bruschino, ossia Il figlio per azzardo* (Venezia, San Moisè, 27 gennaio) è riscattato poco dopo dai trionfi del *Tancredi* (Venezia, La Fenice, 6 febbraio) e de *L'italiana in Algeri* (Venezia, San Benedetto, 22 maggio); *Aureliano in Palmira*, su libretto di Giuseppe Felice Romani alla prima collaborazione con Rossini, cade alla Scala il 26 dicembre.
-
- 1814** Ancora su libretto di Romani, *Il Turco in Italia* (Scala, 14 agosto) viene accolto con freddezza dal pubblico milanese che considera il "dramma buffo" una parodia dell'*Italiana*. Non migliore accoglienza ha *Sigismondo* (Venezia, La Fenice, 26 dicembre).
-
- 1815** Il 5 aprile dirige al Teatro Contavalli di Bologna l'inno *Agli Italiani* su testo di Giambattista Giusti per l'ingresso di Gioacchino Murat in città. Inizia a comporre le musiche di scena per *l'Edipo Coloneo* di Sofocle tradotto da Giusti. In estate si trasferisce a Napoli, ingaggiato dall'impresario dei Teatri Reali Domenico Barbaja e il 4 ottobre va in scena il "dramma in due atti" *Elisabetta, regina d'Inghilterra* con protagonista Isabella Colbran. Il clamoroso successo ottenuto gli spiana la strada e inaugura la nuova stagione creativa napoletana. Al contrario la semiseria *Torvaldo e Dorlishka* 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 at...* (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 gazetta* (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* (Kärntnertheater) e la ripresa di altre sue opere. Dopo un breve soggiorno a Bologna, a dicembre è invitato dal principe di Metternich a Verona in occasione del Congresso delle Nazioni per scrivere quattro cantate (*La Santa Alleanza, Il Vero Omaggio, L'augurio felice, Il Bardo*). Composizioni queste che negli anni successivi gli procureranno non pochi dissapori quando sarà accusato di essere reazionario.
- 1823 *Semiramide*, su libretto di Gaetano Rossi, il suo "papà di parole" (Venezia, La Fenice, 3 febbraio), conclude trionfalmente la carriera italiana di Rossini. Dopo una breve sosta a Parigi, si reca a Londra su invito di Giovanni Battista Benelli, impresario del King's Theatre, per dirigere alcune sue opere e scriverne una nuova. Sarebbe dovuta essere *Ugo, re d'Italia*, di cui compone forse un atto completo, ma il fallimento dell'impresa nel 1824 lo costringe ad abbandonare Londra e tornare a Parigi. Dell'opera non è stata finora ritrovata alcuna traccia.
- 1824 Il 9 giugno, a Londra, esegue la parte del tenore solo (Apollo) nella sua cantata *Il pianto delle Muse in morte di Lord Byron*. Il 26 novembre è nominato "Directeur de la musique et de la scène" del Théâtre Italien di Parigi.
- 1825 Il periodo francese di Rossini si apre con la cantata *Il viaggio a Reims, ossia L'albergo 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 Pubblica le *Soirées Musicales* scritte negli anni tra il 1830 e il 1835 e scrive altre brevi composizioni.
- 1836 Si conclude la causa contro il governo francese che gli riconosce una pensione vitalizia. Prima di tornare in Italia intraprende un viaggio in Germania e Belgio in compagnia del banchiere Rotschild.
- 1837 In settembre viene legalizzata la separazione da Isabella Colbran.
- 1839 In aprile accetta la nomina di Consulente perpetuo del Liceo Musicale di Bologna. Il 29 dello stesso mese muore il padre Giuseppe. Per un breve periodo si reca a Napoli.
- 1841 Riprende la composizione dello *Stabat Mater*, sollecitato dal pericolo che l'edizione ultimata da Tadolini venga data alle stampe dall'editore francese Aulagnier.
- 1842 Lo *Stabat Mater*, completato con l'aggiunta delle parti in sostituzione di quelle scritte da Tadolini, viene eseguito a Parigi il 7 gennaio. Segue l'esecuzione bolognese del 18 marzo diretta da Gaetano Donizetti.
- 1843 Dopo un breve soggiorno a Parigi, dove si reca per curare la malattia uretrale, i primi di ottobre è nuovamente a Bologna, città in cui probabilmente intende stabilirsi definitivamente.
- 1845 Il 7 ottobre assiste sconvolto alla morte di Isabella Colbran nella villa di Castenaso, presso Bologna.
- 1846 Il 16 agosto Rossini sposa in seconde nozze Olympe Pélissier.
- 1847 Il 1. gennaio viene eseguita la *Cantata in onore del Sommo Pontefice Pio Nono* (Roma, Senato del Campidoglio), approntata dal compositore su adattamenti delle proprie opere, per celebrare l'elevazione al soglio pontificio, il 16 giugno dell'anno precedente, del cardinale Giovanni Mastai Ferretti.

- 1848** Rossini non gode fama di simpatizzante per i moti liberali. La sera del 21 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 Pére 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.