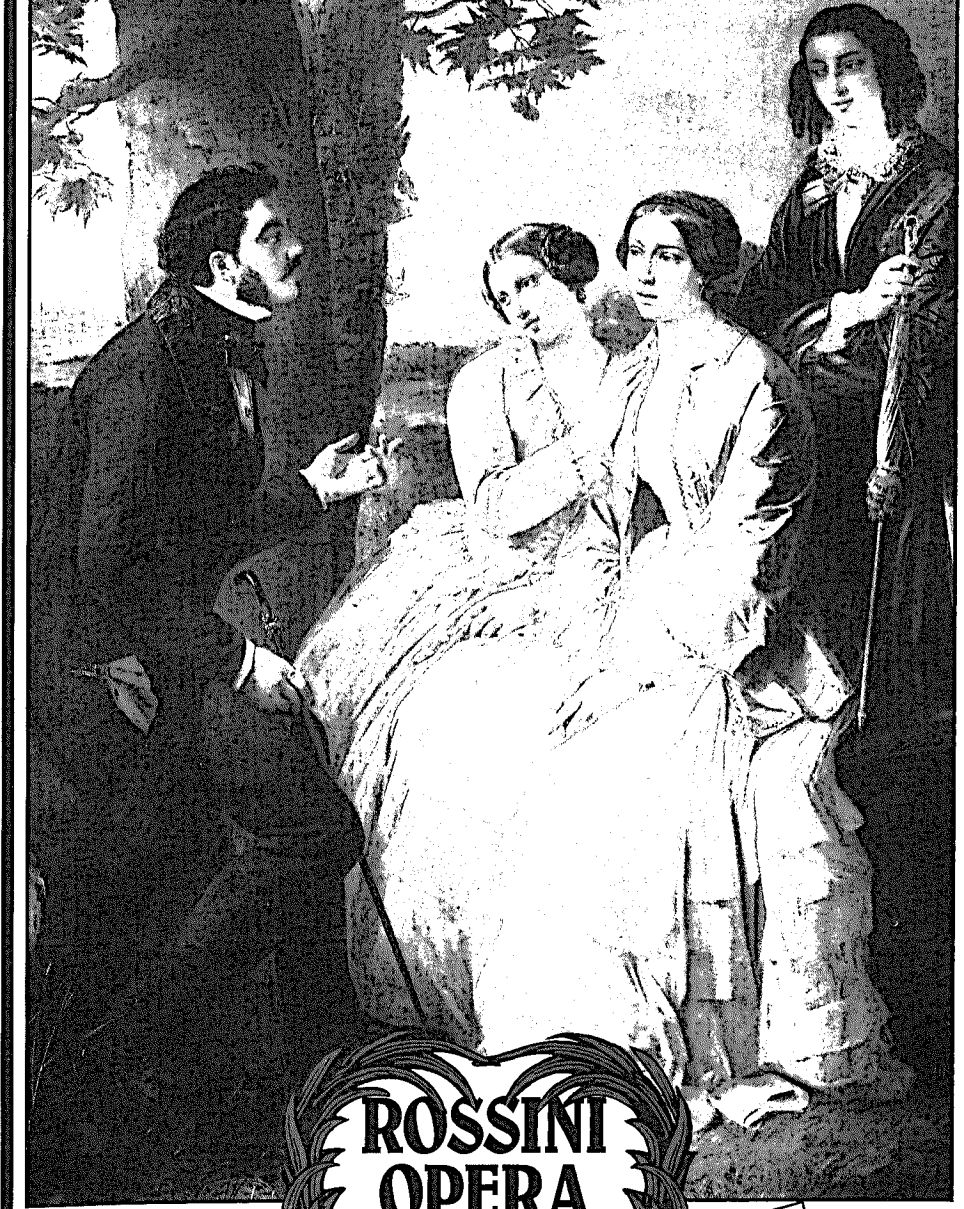


1868 B.S.  
08381

# LA PIETRA DEL PARAGONE



**ROSSINI  
OPERA  
FESTIVAL**

**SCAVOLINI**  
SPONSOR



1812



Sotto l'Alto Patronato  
del Presidente della Repubblica



*Ministero per i Beni e le Attività Culturali*



Regione Marche

---

---

Enti fondatori



*Comune di Pesaro*



*Provincia di Pesaro e Urbino*



**Fondazione**  
Cassa di Risparmio  
1841 di Pesaro

**BANCA POPOLARE  
DELL'ADRIATICO**



*Fondazione Scavolini*

---



---

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

Il Festival si avvale della collaborazione scientifica della Fondazione Rossini.

Il Festival 2002 si attua

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

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

**con l'apporto di:** Abanet Internet Provider, Azienda per la mobilità  
integrata e trasporti, Classicauto-Concessionaria Lancia,  
Ratti Abbigliamento, Schulze Pollmann, Villa Matarazzo,  
Vittoria & Savoy Hotels;

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

Il Festival è membro dell'Associazione Europea dei Festival.

---



Presidente  
**Oriano Giovanelli**  
*Sindaco di Pesaro*

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

Collegio sindacale  
**Flavio Cavalli** (presidente)  
**Lorella Megani**  
**Renata Balestrieri**

---



---

Sovrintendente  
**Gianfranco Mariotti**

Direttore artistico  
**Alberto Zedda**

Segretario generale  
**Dario Zini**

Direzione tecnica  
**Mauro Brecciaroli**

Direzione amministrativa  
**Marco Angelozzi**

Coordinamento generale  
di Segreteria  
**Maria Rita Silvestrini**

Coordinamento tecnico  
**Claudia Falcioni**

Coordinamento artistico  
**Ludovico Bramanti**

Coordinamento di Produzione  
**Caterina de Rienzo**

Segreteria artistica  
**Sabrina Signoretti**

Direzione Teatri comunali  
**Giorgio Castellani**

Ufficio Sovrintendenza  
**Annalisa De Franchi**

Contabilità ed Economato  
**Loris Ugolini**

Pubbliche Relazioni  
**Welleda Fochesato Donovan**

Edizioni e Archivio storico  
**Carla Di Carlo**

Servizi di Biglietteria  
**Patricia Franceschini**

Archivio musicale  
**Federica Bassani**

Promozione  
**Francesca Maria Carboni**  
**Marco Cadeddu**

Ufficio Stampa  
**Simona Barabesi**  
Segreteria Ufficio Stampa  
**Giacomo Mariotti**

---

## La Fondazione Rossini

---

*La Fondazione Rossini è il referente musicologico del Rossini Opera Festival. Ad essa compete la responsabilità scientifica dei testi eseguiti. Reciprocamente, il Festival è il partner istituzionale e il primo riferimento teatrale della Fondazione. Sorta nel 1869 per volontà del Comune di Pesaro - erede universale di Gioachino Rossini - la Fondazione ha sempre dedicato la sua attività allo studio e alla diffusione della musica del Maestro. Dal 1974, in collaborazione con Casa Ricordi, ha avviato la pubblicazione dell'Opera Omnia rossiniana in edizione critica, prevista in ottanta volumi. Con la direzione artistica di Bruno Cagli e sotto la responsabilità del "Comitato di Redazione delle Edizioni critiche", diretto da Philip Gossett, collaborano al progetto i più importanti studiosi in campo internazionale. Presidente della Fondazione Rossini è l'avv. Alfredo Siepi. Fondazione e Festival, assieme a Casa Ricordi, sono membri del "Comitato per la Restituzione rossiniana", che ha lo scopo di coordinare e rafforzare l'azione delle tre istituzioni.*

# **LA PIETRA DEL PARAGONE**

**Rossini Opera Festival 2002**

---

**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

|                                                                                                                                                                                     |        |
|-------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------|--------|
| La pietra e l'idolo<br><i>di Bruno Cagli</i>                                                                                                                                        | p. 13  |
| The Stone and the Idol<br><i>by Bruno Cagli</i>                                                                                                                                     | p. 33  |
| "Il poeta con le carte... Il Maestro con la parte...":<br><i>La pietra del paragone</i> alla luce dell'autografo<br>e delle testimonianze<br><i>di Patricia B. Brauner</i>          | p. 55  |
| "Il Poeta con le carte... Il Maestro con la parte...":<br>Insights into <i>La pietra del paragone</i> through the Autograph<br>and Other Documents<br><i>by Patricia B. Brauner</i> | p. 65  |
| L'ombretta e l'ombrina<br><i>di Renato Raffaelli</i>                                                                                                                                | p. 75  |
| The "Ombretta" and the Ombrina<br><i>by Renato Raffaelli</i>                                                                                                                        | p. 85  |
| Soggetto                                                                                                                                                                            | p. 97  |
| Story                                                                                                                                                                               | p. 101 |
| Argument                                                                                                                                                                            | p. 105 |
| Handlung                                                                                                                                                                            | p. 109 |
| Schema musicale                                                                                                                                                                     | p. 114 |
| Libretto                                                                                                                                                                            | p. 117 |
| Un'attesa di mezzo secolo<br><i>di Giorgio Gualerzi e Alberto Bottazzi</i>                                                                                                          | p. 199 |
| A Wait Lasting Half a Century<br><i>by Giorgio Gualerzi &amp; Alberto Bottazzi</i>                                                                                                  | p. 202 |
| Gioachino Rossini, elementi biografici                                                                                                                                              | p. 205 |

Ritratto di Gioachino Rossini. Litografia  
di Engelmann su disegno di Montval (Col-  
lezione Ragni, Napoli)



# LA PIETRA DEL PARAGONE

---

Melodramma giocoso in due atti  
di **Luigi Romanelli**

Musica di  
**Gioachino Rossini**

---

Personaggi

---

**La Marchesa Clarice**, Vedova brillante, accorta,  
e di buon cuore, che aspira alla destra del Conte Asdrubale  
**La Baronessa Aspasia e Donna Fulvia**, rivali  
della medesima non per amore, ma solo per interesse

**Il Conte Asdrubale**, ricco Signore, alieno  
dall'ammogliarsi non per assoluta avversione al matrimonio,  
ma per supposta difficoltà di trovare una buona moglie

**Il Cavalier Giocondo**, Poeta, amico del Conte,  
e modesto amante non corrisposto della Marchesa Clarice

**Macrobio**, Giornalista imperito, presuntuoso, e venale

**Pacuvio**, Poeta ignorante

**Fabrizio**, Maestro di casa, e confidente del Conte  
Coro di Giardinieri, Ospiti, Cacciatori, Soldati del Conte

*L'azione si finge in un popolato e ricco Borgo, poco lontano  
da una delle principali Città d'Italia; nelle vicinanze del Borgo  
medesimo; e particolarmente in un'amena villeggiatura  
del Conte Asdrubale ivi situata*

---

*Prima rappresentazione  
Milano, Teatro alla Scala  
26 settembre 1812*

---

**La pietra del paragone: pagine autografe**  
(Archivio Casa Ricordi, Milano)



## La pietra e l'idolo

1. Nel febbraio del 1812 il ventenne Gioachino Rossini si avviava a diventare l'astro della nuova musica italiana. Dal momento del suo debutto, avvenuto al San Moisè di Venezia il 3 novembre 1810 con *La cambiale di matrimonio*, era trascorso poco più di un anno nel corso del quale erano stati rappresentati *L'equivoco stravagante*, dato per sole tre sere al teatro del Corso di Bologna nell'ottobre 1811, e, ancora al San Moisè, l'8 gennaio 1812, *L'inganno felice*. E' il successo strepitoso di quest'ultima farsa a consolidare le azioni del giovane compositore presso gli impresari dell'epoca, sempre in accanita ricerca di novità e di nuovi nomi. Così, mentre si trovava a Ferrara intento a comporre l'opera-oratorio *Ciro in Babilonia*, uno di quei lavori quaresimali che nell'Italia dell'epoca consentivano di tener aperti i teatri anche nel periodo penitenziale, gli venne la scrittura per la Scala. La recente acquisizione delle lettere alla famiglia ci consente di avere qualche informazione supplementare in merito a quel periodo<sup>1</sup>. Nell'unica lettera inviata da Ferrara alla madre (o almeno nell'unica conservata) il 18 febbraio 1812, il giovane Rossini non manca di compiacersi del nuovo impegno e di augurarsi che la notizia faccia crepare di rabbia qualcuno: se i nemici che avevano ostacolato il cammino dell'*Equivoco* o, più in generale, i rivali e gli invidiosi, non è dato sapere per una perfida lacuna nel foglio. Ma il senso è chiarissimo, in-

Io sono l'Idolo di Milano stò scrivendo come un disperato e spero col frutto delle mie fatiche che comprenderemo un Casino di Campagna.  
(Rossini alla madre)

*La Pietra del Paragone* est, suivant moi, le chef-d'oeuvre de Rossini dans le genre bouffe.  
(Stendhal)

sieme con il compiacimento di essere ben accolto e ben voluto dai ferraresi:

Non vi ho scritto prima perche le ocupazioni non me lo permetevano. Ora vi do le mie nuove le quali sono buone. Vi avverto che sono stato scritturato per Milano con una paga anche buona quei [lacuna nel foglio] creperanno di rabbia lo spero. Il mio Oratorio e a buon tiro e tutto quello che ho sino ad'ora scritto e bello e piace ai cantanti all'eccesso. Spero che andro in scena con buon suceso mentre qui mi vogliono bene.

Il compiacimento quasi adolescenziale, e per qualche verso perfino infantile, denuncia l'età, al pari delle sgrammaticature (in tutto il passo non figura nemmeno uno dei quattro accenti richiesti), quell'età che invece resta ben celata nella scrittura musicale, di sorprendente maturità. Arrivare alla Scala, all'epoca il massimo teatro italiano dopo il San Carlo, non era impegno da poco e le vicende compositive della nuova opera mostreranno le prime crepe nella psicologia e nella sicurezza del genio destinato a precoce ritiro. Ma intanto quella fu una primavera ricca di promesse.

Prima di Milano Rossini passò di nuovo a Venezia, dove il 9 maggio fu data al San Moisè *La scala di seta*, accolta con favore anche se non con l'entusiasmo che aveva salutato l'anno prima *L'inganno felice*. Questo fu invece ripreso pochi giorni dopo con pari successo. Sempre in quel mese di maggio la famiglia Mombelli al-

## LA PIETRA DEL PARAGONE

MELODRAMMA GIOCO SO

IN DUE ATTI

DEL SIG. LUIGI ROMANELLI

DA RAPPRESENTARSI

NEL R.° TEATRO ALLA SCALA

PER LA SECONDA DELL'AUTUNNO 1812.



MILANO

Dalla Società Tipografica de' CLASSICI ITALIANI  
Contrada del Cappuccio.

*La pietra del paragone*: frontespizio del libretto per la prima rappresentazione al Teatro alla Scala del 1812 (Collezione Cavallari, Milano)

lestiva al Valle di Roma il *Demetrio e Polibio* che Gioachino aveva scritto quando studiava a Bologna. Non a torto dunque, il 29 maggio, sempre scrivendo alla madre, può compiacersi di essere rimasto in palco

a godere e a chinare la testa ogni tanto che urlavano bravo Maestro. adesso si fanno tutte due le mie farse. [...] L'opera di roma a piaciuto mentre ho letto nel foglio delle belle cose.

Ce n'era davvero abbastanza per montarsi la testa, cosa che non dovette avvenire, dato che questa stessa lettera conclude saggiamente:

per la Fenice sono ancora in parola ma penso prima d'accettare se avrò il tempo materiale per scriver tanta musica.

Il dubbio non durò molto: verso la fine del mese successivo, ormai in procinto di partire per Milano, Gioachino annuncia<sup>2</sup> di aver concluso l'impegno col massimo teatro veneziano per la nuova opera, che sarà *Tancredi*.

2. A Milano Rossini dovette mettersi subito al lavoro, dato che già l'11 luglio può annunciare ai suoi di aver scritto l'Introduzione e la Cavatina della Marcolini. Ma non tutto dovette procedere liscio. Il 21 agosto Carlo de Brentano de Grianty, «direttore delegato a' R. Teatri», sollecitava dal Ministero dell'Interno l'invio del testo del libretto da far approvare dalla censura<sup>3</sup>. Dalla sua lettera si evincerebbe che tutto era a posto e che libretto e musica erano stati completati e la musica inviata al copista. Ma il 10 settembre c'è una specie di colpo di scena, dato che lo stesso Brentano, scrivendo al Ministro dell'Interno Luigi Vaccari<sup>4</sup>, manda in allegato un elenco di pezzi mancanti e parla espressamente di una malattia di Rossini, auspicando di anticipare come seconda opera il previsto *Ser Marcantonio* di Pavesi. L'elenco dei pezzi è abbastanza ampio:

Pezzi in parte da comporsi, e in parte da istrumentarsi nell'Opera del Maestro Rossini:

Atto po

1. Sinfonia da istrumentarsi  
2. Cavatina della p.a Donna da istrumentarsi

3. Aria di Parlamagni da comporsi  
4. o Terzetto del Finale da comporsi.

Atto sec.o

5. Aria di Bonoldi da comporsi.  
6. Aria di Galli da comporsi.  
7. Quintetto da istrumentarsi  
8. Scena, che precede L'aria della Marcolini da comporsi  
9. Aria per La sedetta [ sic per suddetta] da istrumentarsi  
10. Aria della Seconda Donna da comporsi

Questo allegato reca la data del 9 settembre e fa un panorama abbastanza catastrofico della situazione. I pezzi da «instrumentare» erano evidentemente quelli di cui Rossini aveva scritto la partitura scheletro (e cioè la parte vocale con l'impianto e le indicazioni sommarie della strumentazione da completarsi in un secondo momento). A parte questi, restavano da comporsi l'Aria di Macrobio (Parlamagni) «Chi è colei, che s'avvicina», quella di Giocondo (Bonoldi) «Quell'alme pupille», quella del Conte (Galli) «Ah! se destarti in seno», parte dell'aria finale e l'aria di Fulvia «Pubblico fu l'oltraggio». Come dire un consistente gruppo dei pezzi solistici, oltre al Terzetto che introduce il Finale Primo «Su queste piante incisi». Se questa fosse stata la verità, si era sì e no a metà del lavoro. La minuta della risposta di Vaccari del giorno 11<sup>5</sup> sembra però più confortante, dato che, oltre a chiedere un rapporto del medico curante sulla malattia di Rossini, riduce i pezzi mancanti a quattro. Fatto sta che il ritardo nell'andata in scena restò contenuto a circa una settimana e l'opera fu rappresentata il 26 settembre. Va da sé che anche il ritorno di Rossini a Venezia, dove era impegnato prima al San Moisè poi alla Fenice, subì un breve rinvio. A quest'ultimo inconveniente Rossini fece fronte munendosi di una lettera di raccomandazione dello stesso Vaccari indirizzata a Galvani, Prefetto del Dipartimento dell'Adriatico a Venezia:

Ho presentito che l'Impresario di S. Moisè possa dolersi del maestro Rossini perché a ritardato di venire a codesta Piazza vi assicuro però che Egli non ne ha colpa poichè essendo stato assalito da Febri terzane chè con molta difficoltà ha potuto vincere, non solo si è dovuto di una settimana ritardare lo spettacolo del Teatro della Scala ma i Medici l'Anno consigliato a non porsi in viaggio se non se trascorso un certo termine che possa far

sperare l'Allontanamento di una ricaduta<sup>6</sup>.

Malattia diplomatica? Il conforto dell'attestato del medico del teatro dovrebbe far pensare di no, come pure l'ammissione fatta ai genitori, prima rassicurati, ai quali finisce per parlare di «una maledetta costipazione la quale mi ha date due potentissime febri»<sup>7</sup>. Oppure si pale-savano, o almeno contribuivano allo stato del fisico, quei timori e quelle incertezze che avrebbero assalito Rossini in altri momenti di vuoto creativo e/o operativo, salvo risolversi con una corsa affannosa negli ultimi giorni? Difficile dire; certo di queste soluzioni all'estremo sarà praticamente fatta tutta la sua rimanente carriera italiana e quello della *Pietra del paragone* doveva essere il primo di una lunga serie di rinvii, alcuni di mesi, con o senza malattie reali, diplomatiche o psicosomatiche che fossero. Fortuna volle che, come si vince anche dalla su citata lettera commendatizia del Ministro dell'Interno, il malato, vero o presunto, trovò a Milano un ambiente estremamente favorevole e pronto a chiudere un occhio, dato che, per dirla con lo stesso Vaccari, si trattava di un «Giovine di molta educazione» che

sul bel principio della sua carriera mostra tanto gusto, tanto sapere, da potersi fin d'ora uguagliare ai migliori Maestri che abbiamo, e lascia fondata speranza di vederlo aggiungere i più valenti che abbiamo perduto o chè hanno cessato di scrivere.

Come già un anno prima era avvenuto con l'impresario Cera<sup>8</sup> del San Moisè, si avvertiva l'ansia di trovare chi sostituisse Cimarosa e i grandi usciti di scena da poco e non ancora rimpiazzati. Per questo non i soli impresari, ma uomini di stato e di affari erano intorno alla culla del genio, protetto e favorito, anche e soprattutto, da una potente catego-

ria che fu determinante al fiorire del suo successo: quella dei cantanti e, segnatamente, delle prime donne.

3. Già la prima scrittura al San Moisè sarebbe stata patrocinata da Rosa Morandi, il primo dei grandi contratti della vita di Gioachino, e da suo marito Giovanni. I due coniugi sarebbero anche intervenuti a risolvere alcuni problemi di ardua scrittura di cui *La cambiale di matrimonio* sarebbe stata accusata in una presunta prima versione<sup>9</sup>. I Mombelli poi, Domenico tenore, ma anche Ester soprano e sua sorella Marianna, avevano, come si è detto, patrocinato la composizione e poi la messa in scena del lavoro adolescenziale *Demetrio e Polibio*. Il successo della prima dell'*Inganno felice* fu assicurato anche da due interpreti destinati a lunga e gloriosa carriera, la Giorgi-Belloc e Filippo Galli. Quest'ultimo, in particolare, fu tra gli artefici della diffusione dell'opera e probabilmente mise la sua parola anche per la scrittura della Scala. Ma nel frattempo, e prima che apparissero nella vita di Rossini Adelaide Malanotte e soprattutto Isabella Colbran, destinata ad incarnare tutte le grandi eroine napoletane e a concludere la carriera italiana di quello che sarebbe divenuto suo marito, era comparso un altro grande contralto, figura centrale della produzione rossiniana tra il 1811 e il 1813: Maria Marcolini.

Di questa cantante, per la quale Rossini creò ben cinque ruoli<sup>10</sup> (e che come tale, resta seconda solo alla stessa Colbran) non si conoscono nemmeno le date e i luoghi di nascita e di morte. La si dà nata intorno al 1780, ma sembra una *deductio facilis*, come in parte lo sono la ricostruzione della sua figura fatta da Stendhal e dai successivi biografi rossiniani. Che prediligesse gli eroi maschili e che, ad esaltazione delle proprie forme, amasse esibirsi an-

che in tenuta militare lo si dedusse probabilmente dalle scene chiave dei ruoli per lei scritti da Rossini. Più in generale va detto che, nel momento della progressiva scomparsa dei castrati, la Marcolini fu tra i contratti che supplirono al vuoto creato da queste ambigue figure, impersonando imperatori, eroi e condottieri. Ciò che le opere di Rossini le concessero in sovrappiù, furono il travestimento e la capacità di apparire nella stessa opera prima come donna, poi in abiti virili.

Rossini e la Marcolini si conobbero probabilmente a Bologna quando la cantante fu scritturata come prima donna al Teatro del Corso. Anche se per sole tre sere, la Marietta, come veniva familiarmente chiamata, dovette farsi apprezzare nel ruolo di Ernestina nell'*Equivoco stravagante* e soprattutto nel momento culminante dell'opera, quando, travestita da capitano, arringava i suoi, esaltando la vita militare e inneggiando «alla guerra ed all'amor». Nella stessa stagione il Corso allestì il *Trionfo di Quinto Fabio* di Domenico Puccini e il giovane Gioachino, che fungeva da maestro al cembalo e ai cori, scrisse per la Marcolini, che ne era protagonista, un'aria aggiuntiva che le meritò uno specifico elogio del «Redattore del Reno»:

la signora Marcolini sostiene il personaggio con quella nobiltà di carattere e disinvoltura di azione, in cui appare singolarissima. Nella sua sortita a cavallo l'aria scritta a bella posta dal sig. maestro Rossini produce un bell'effetto.

Già in queste parole si sottolineano le doti sceniche, più che quelle vocali. Subito dopo la cantante si trasferì a Ferrara e dovette essere pronuba della scrittura di Rossini per il *Ciro in Babilonia*, nel quale eseguì il ruolo *en titre*. E i contatti con l'impresa della Scala dovettero avvenire proprio a Ferrara. La citata let-

tera di Rossini del 18 febbraio ne è la dimostrazione indiretta, né è difficile vedere la Marcolini nel ruolo di intermediaria. Quanto poi in questa protezione per il bel giovane di successo vi fosse di amor materno (o più che materno) è impossibile documentare (nemmeno con le ultime lettere ritrovate) ed è meglio lasciarlo ai biografi fantasiosi. Certo è presumibile che vi si associasse un sicuro istinto teatrale e il desiderio di sfruttare al massimo, e nel luogo più consono, il talento del compositore e il successo che ne era derivato all'interprete, la quale doveva certo smaniare per riesibirsi nell'aria culminante dell'*Equivoco*, destinata altrimenti a morire con quell'opera, improponibile per motivi di censura e di soggetto. E quale prima donna o quale cantante di cartello, all'epoca, lasciava cadere dal suo baule un'aria in cui aveva dato prova di sé al meglio? Dunque non è difficile ipotizzare che il germe iniziale e il bozzolo da cui sarebbe sorta e si sarebbe dipanata tutta la lunga trama della *Pietra del paragone* sia stato proprio quello: il desiderio, o meglio la volontà di una prima donna, di recuperare la grande aria eroica del travestimento, inserendola, a torto o a ragione drammaturgica, in altro contesto librettistico e musicale. Se questa doveva essere l'idea della Marcolini, va detto che anche il giovane Rossini non era il tipo da lasciar cadere una pagina o anche una semplice idea musicale che considerava riuscita e funzionale. Se il seme fu quello, merito di averlo fatto germogliare a dovere fu di un librettista che, a differenza dello scombinato Gasbarri, autore dell'*Equivoco*, aveva le carte in regola per farlo al meglio.

4. Romano di nascita come il Metastasio, Luigi Romanelli, al pari del suo più illustre predecessore, avrebbe fatto fortuna fuori della città na-

tale. Quasi nulla si conosce della sua attività nel periodo precedente il trasferimento a Milano, che fu lungo quanto oscuro, dato che iniziò a lavorare per la Scala quasi cinquantenne, nel 1799 (era nato nel 1751). La sua prima opera scaligera fu *Il trionfo del bel sesso* di Nicolini che, a quanto pare, non era che una rielaborazione di un lavoro di Bertati. Romanelli iniziava così la trafila rimaneggiando lavori altrui e dunque secondo le stesse regole cui avrebbe ubbidito il suo successore, Felice Romani. A partire dall'inizio del secolo la produzione di Romanelli divenne via via più intensa, a servizio dei compositori del momento di passaggio tra gli ultimi grandi della scuola napoletana (Paisiello e Cimarosa) e Rossini. In questa prima fase scrisse dunque per Zingarelli, Mayr, Federici, G. Mosca, Nicolini, Valentino Fioravanti, Weigl e anche, alla vigilia di collaborare con Rossini, per Stefano Pavesi, al quale fornì un *Tancredi* andato in scena alla Scala un anno prima di quello rossiniano. Dopo la collaborazione con Rossini e lo straordinario successo della *Pietra del paragone* a Romanelli fu affiancato il giovane Felice Romani che pian piano avrebbe occupato il posto centrale nella produzione librettistica per i nuovi compositori. Romanelli non perse in verità il suo posto<sup>11</sup>, ma diradò la produzione, occupandosi peraltro, con posizioni di prestigio, dell'insegnamento. Ebbe tra l'altro la cattedra di declamazione e belle lettere al Conservatorio di Milano, incarico che mantenne dal 1816 al 1831. In questa seconda fase ebbe modo di collaborare col giovane Mercadante, con Pacini e con Vaccaj. Ma il suo stile era superato, e un tentativo negli anni venti di riportarlo in auge a danno di Romani non ebbe seguito<sup>12</sup>. Ebbe però il tempo di ottenere un segno di stima toccato a ben pochi, al di fuori di Metastasio: quello di veder

raccolti i suoi oltre sessanta melodrammi in una monumentale edizione in otto volumi pubblicata nel 1832, pochi anni prima della morte, avvenuta a Milano nel 1839.

Il rapporto con Rossini segna dunque uno spartiacque nella sua produzione; e se *La pietra del paragone* fu il suo più grande e duraturo successo, fu anche l'inizio del suo declino e della sua uscita di scena, mai veramente definitiva, ma certo ben evidente. Inutile chieder lumi all'interno degli otto volumi dei suoi melodrammi sulla collaborazione tra i due, né si sono finora trovati documenti su contatti diretti. Le poche righe che Romanelli dedica al compositore nella presentazione confermano che nella scelta c'era stato lo zampino dei cantanti, ma non vanno molto oltre la constatazione del successo:

Questo in allora nascente Maestro non aveva date prove bastanti per essere annoverato nella classe dei Maestri, detti di *cartello*. Si dovette perciò durar fatica a farlo approvare dal Governo, sulla testimonianza di qualche primario Virtuoso di musica. Le informazioni di pochi, alle quali si appoggiò con istinto la Superiore adesione, furono poi non solamente giustificate, ma superate eziandio dal successo dell'Opera, al di cui elogio basti soltanto il dire, che nell'ultima recita furono replicati (cosa non mai più accaduta), per insistente richiesta universale, sette pezzi di musica.

Se si pensa che quando il librettista scriveva queste parole Rossini aveva concluso da dieci anni la sua folgorante carriera, non si può dire che si sia allargato troppo. Nella realtà Romanelli, che certo non poteva prevedere che dei suoi sessanta e passa lavori *La Pietra* sarebbe stato l'unico ad affidarsi ad una qualche forma di posterità, anche alla soglia dei novant'anni restava evidentemente uomo di altri tempi (che delizia quella «Superiore adesione» ri-

cordata con reverenza e con tanto di maiuscola a distanza di vent'anni!). E i suoi tempi erano quelli della seconda metà del Settecento, del periodo napoleonico e semmai della primissima restaurazione. Nulla a che fare dunque con Rossini e con la rivoluzione da lui compiuta, men che meno col mondo del primo romanticismo. Ma intanto l'incontro ebbe il suo frutto e *La pietra del paragone* restò miracolosamente in bilico tra passato e futuro. Per un istante l'esperienza del vecchio librettista e il genio del nuovo compositore convolarono a felici nozze. Del che va dato merito anche a Romanelli che, non si sa fino a che punto presago di quanto doveva accadergli, cercò anche di dare con questo testo una specie di *summa* della sua esperienza e di redigere con esso quasi un testamento. Ci troviamo dunque di fronte ad una sorta di meditato congedo di poeta al servizio di un benaugurale esordio di compositore.

5. Alla sua dignità di versificatore di solida formazione, Romanelli univa una discreta capacità di pianificare l'intreccio o gli intrecci, legandone e sciogliendone i nodi con perizia. Questo pur in presenza di un grande numero di personaggi e pur sempre obbedendo alle regole auree che prescrivevano una rigida gerarchia tra i cantanti. Da questo punto di vista il referente migliore restava non tanto Metastasio, quanto piuttosto Da Ponte e con lui alcuni dei librettisti affermatosi alla fine del secolo, primo tra tutti Casti, ma anche Mazzolà e Bertati (quest'ultimo tuttavia tanto inferiore nella facilità ed eleganza del verso). Nell'opera buffa ciò comportava gioco di intrecci, scambi di ruoli, moltiplicazione a specchio di situazioni, con o senza ricorso al metateatro, travestimenti e agnizioni. Referenti illustri nel teatro di prosa sono certi

autori francesi, Beaumarchais in testa, ma anche Goldoni. Ai quali certo guarda Romanelli nel redigere il libretto della *Pietra*, ma con una buona dose di originalità. Va detto infatti che, se per la galleria dei personaggi non è difficile trovare modelli diretti nella letteratura teatrale dell'epoca e, magari, di tutti i tempi, e che, se altrettanto si può fare per certe trovate sceniche, la loro disposizione nella scacchiera è del tutto originale. L'opera di fatto non deriva, come spesso avveniva, né da un lavoro drammatico precedente, né da un libretto già musicato. Resta in qualche modo autonoma, al pari di *Così fan tutte* o di certe fantasiose costruzioni del Casti o anche di Mazzolà. Originale e, come accennato sopra, anche autobiografica, dato che con i personaggi che ruotano intorno al protagonista, Romanelli sembra voler tracciare un quadro spiccatamente satirico del mondo culturale che gli gravitava intorno, un mondo fatto di giornalisti presuntuosi quanto vili, di poetastri ridicoli e perfino (ma su questo piano Rossini, come vedremo, non lo poté compiacere) di avidi e mediocri musicanti. Nulla di nuovo ovviamente, come sempre nel teatro *pur sang*, ma ben disposto e ben coordinato. A ciò si aggiunge il gioco speculare dei personaggi e delle situazioni, portato forse fino all'eccesso, ma anche questo teatralmente efficace. Raddoppio che comprende anche quella verifica dei sentimenti, la cosiddetta «pietra del paragone», che dà il titolo all'opera.

La vicenda ruota intorno al duello, a distanza ravvicinata, tra il Conte Asdrubale, legato ad una lunga tradizione di misoginia teatrale, ma a suo modo personaggio insolito (circondato com'è da parassiti e *clientes* ricorda un *dominus* romano), e Clarice, vedova «brillante, accorta e di buon cuore» che ha ascendenti assai più diretti, per esempio in Gol-

doni, come a Goldoni possono rifarsi le altre smaniose vedovelle a caccia di buon partito. Anche Asdrubale è di buon cuore, pur non volendolo ammettere per eccesso di diffidenza, e dunque il duello alla lunga non può che risolversi col trionfo dei reciproci buoni sentimenti e a dispetto degli smaniosi personaggi di contorno, ridotti per lo più a macchiette, con punte di esagerazione di preta marca eroicomico. Che tocca le donne, ma più ancora gli uomini, con ben due poeti, uno, Pacuvio, definito in locandina *tout court* «ignorante», l'altro, il Cavalier Giocondo, amico del Conte e «modesto amante non corrisposto della Marchesa Clarice». In più c'è Macrobio «giornalista imperito, presuntuoso, e venale». Ognuno di questi doveva avere il suo giusto sfogo, la sua aria, la sua scena madre.

La preponderanza è dunque dalla parte degli uomini, quattro a fronte delle tre donne, e si rifletterà, certo in obbedienza alle esigenze della compagnia, nella distribuzione dei pezzi solistici. A parte Asdrubale, infatti, gli altri ruoli maschili hanno un'aria ciascuno e si tratta, come si vedrà, di pezzi di notevole impegno. Al contrario, delle due vedovelle comprimarie, la sola Fulvia gode del privilegio di un'aria, sia pure di quelle 'di sorbetto'. Va anche detto che, tra i pezzi d'assieme, figurano non solo l'Introduzione e il Finale Primo e, posti rispettivamente al centro dei due atti, un Quartetto e un Quintetto, ma anche, nel secondo atto, e distanziato dal Quintetto solo dalla citata Aria di Fulvia, un Terzetto per le tre voci maschili. In questa moltiplicazione dei numeri si nota l'eredità settecentesca alla quale Rossini si dovette adattare, come si adatterà nel successivo *Tancredi* per l'opera seria. Poi avrà il coraggio di liberarsi di queste tirannidi, eliminando i meccanismi ripetitivi e riducendo sia la distribuzione dei

pezzi solistici, sia quella dei pezzi di assieme. Col risultato di creare solide architetture a grandi arcate e di alleggerire e snellire soprattutto i secondi atti, che diverranno mediamente inferiori di almeno un terzo rispetto ai primi. Ma di questo acume architettonico l'ancor troppo giovane Rossini, a Milano e alle prese con un grande teatro e col famoso Romanelli, certo non poté far uso.

6. Un duello a distanza ravvicinata, si è detto, quello tra i due protagonisti, nel senso che i due si inseguono e si interrogano sempre contigui, anche se qualche volta nascosti, come nella magnifica Cavatina dell'eco e nel Duetto seguente in cui prima è Asdrubale ad essere celato dietro le piante ad ascoltare (e a rispondere con la finzione dell'eco), poi sarà Clarice. Questo continuo gioco di mosse e contromosse è la vera grande abilità di Romanelli e raggiunge punte di compiaciuta esagerazione nella farandola dei duelli: annunciati, iniziati, rinviati e infine risolti nel nulla.

Il nodo dell'azione resta comunque la sperimentazione della genuinità dei sentimenti, mediante la «pietra del paragone» la quale, fuor di metafora e citando il Tommaseo-Bellini, sarebbe la «selce schistosa, dura, nera, di grano fino, che gli acidi non intaccano, e serve a saggiar l'oro». In traslato è il metodo escogitato nell'opera per verificare l'amore vero distinguendolo da quello interessato. Ad esibir la pietra, nel primo atto, è Asdrubale, prima col giochetto dell'eco, poi quando si finge improvvisamente ridotto in povertà a causa di una vecchia cambiale non pagata. Colui che si presenta ad esigere il pagamento è, naturalmente, lo stesso Asdrubale vestito «all'affricana», e si presenta esibendo la parlata turchesca del teatro comico, con le tipiche cadenze in «onta», «anta» e «ara». Il momento in cui il Conte

travestito procede a sigillare tutti gli oggetti, culmine del Finale Primo, divenne giustamente famoso, al punto che l'opera sarebbe divenuta nota col titolo *Sigillara*, usato anche da Stendhal. Nel secondo atto toccherà però a Clarice mettere alla prova i sentimenti di Asdrubale e vincerne la gelida determinazione. A questo punto si inserisce, prima del Finale Secondo, la scena ripresa dall'*Equivoco stravagante*. Lì era Ernestina, considerata musico e chiamata alle armi, ad apparire in abiti militari; qui sarà Lucindo, presunto gemello e versione maschile di Clarice, ad arringare i soldati e poi a dichiarare solennemente al Conte che, dato che ha respinto il suo affetto, la sorella gli sarà ormai per sempre vietata, persino alla vista. A questo punto i veri sentimenti di Asdrubale, conscio finalmente del proprio amore e disperato per averlo perduto, si svelano: a se stesso, prima che agli altri. L'agnizione finale: «Lucindo non tornò, Clarice io sono», scioglie dunque tutti i nodi in vista della soluzione matrimoniale con gli sposi felici e contenti e una considerazione conclusiva di Asdrubale a mo' di morale:

Finor di stima io fui,  
Verso le donne avaro,  
Da questo giorno imparo  
Le donne a rispettar.

Si tratta in verità di una «morale» che non avrà gran seguito nel restante teatro comico rossiniano, o almeno non lo avrà nella seconda opera buffa scritta per la Scala, quel *Turco in Italia* che ha per oggetto proprio l'incostanza femminile. Imposta dalle circostanze e da esigenze teatrali e musicali ineludibili, la scena del travestimento del secondo atto non è tuttavia in alcun modo forzata. Romanelli la prepara con sagacia e la rende teatralmente credibile, assai più di quanto non lo

fosse nell'*Equivoco*. Altra pasta di librettista, è ovvio, rispetto a Gabbarri, quella di Romanelli che, a fronte delle lambiccate castronerie del primo, snocciola nel testo preziosismi letterari e parodistici sui quali Rossini trovò modo di esercitarsi, spesso al meglio. Tale è la celeberrima, all'epoca, «Ombretta sdegnosa del Mississippi» punto di forza, al pari del *Sigillara* e dell'Aria con l'eco, per il trionfo dell'opera.

Non meno pregevoli, nel volgere delle frequenti mutazioni di scena (anch'esse di retaggio settecentesco) certe invenzioni teatrali come quella che ci porta, nel secondo atto, in un bosco, luogo (scenico e letterario) che consente a Romanelli non solo di confrontarsi con modelli poetici e teatrali illustri, ma anche, insieme con la parodistica esibizione dell'impaccio di Pacuvio alle prese col fucile da caccia, di collocare un elaborato temporale accuratamente descritto nel libretto (con tanto di «vento [che] va crescendo a poco a poco» che sembra l'anticipo dei versi di un'altra aria del Nostro) ad uso del compositore. Quale buon pro ne abbia tratto Rossini, la cui prima tempesta era nata sui fogli delle quasi puerili Sonate a Quattro, e quale seguito gli abbia dato, tanto nelle opere comiche (*Occasione fa il ladro*, *Barbiere*, *La Cenerentola*) che in quelle serie (da *Otello* a *Guillaume Tell*) è ben noto. Certo a fronte di questi pregi, il libretto resta sovraccarico (di riferimenti, di colpi di scena, di preziosismi letterari e via discorrendo) e alquanto appesantito (dai raddoppi delle situazioni, dai troppi recitativi, dalle mutazioni), difetti che alla lunga contribuirono al declino della fortuna dell'opera e che forse, se Rossini non fosse stato alle prime armi e alle prese con un poeta tanto autorevole e sperimentato, egli stesso avrebbe potuto temperare (come farà di lì a poco con gli altri librettisti).

Almeno un punto tuttavia Rossini tralasciò di musicare: con la sua satura dei giornalisti e dei poeti e poetastri, Romanelli aveva certo voluto bersagliare alcuni critici e altri letterati (compresi certi suoi colleghi) e forse anche trarre qualche vendetta personale (cosa della quale i bersagliati non mancarono di risentirsi). Aveva però, con equanime imparzialità, voluto colpire anche la categoria dei cattivi maestri di cappella. Così, nella scena X dell'atto secondo, si assiste all'arrivo, annunciato da un «affannato» Pacuvio, del maestro Petecchia, il «celeberrimo». Su questa presunta celebrità ironizza il Conte, il quale chiede a Pacuvio se ritiene che ancora esistano «maestri di vaglia». Ovviamente per Pacuvio ce ne son «più di cento»! Al che il Conte invita Clarice a recitare un sonetto scritto da Giocondo e che ritiene assai adatto all'argomento. E' la narrazione di un sogno: nel corso dell'omaggio funebre alla salma di Cimarosa, un «di pigmei musico stuolo» si avventa sulla salma del compositore squarciandogli le membra e depredandola. Resta immune il capo, perché quando una mano tenta di afferrarlo esso si leva su, novello Farinata:

E l'aurea bocca, ove del canto in pria  
Sedeane le grazie, mormorò sdegnosa  
Canaglia indietro che la testa è mia.

Questo inserimento del reazionario Romanelli, pretestuoso quant'altri mai sul piano della vicenda, voleva colpire evidentemente la presunzione dei 'nuovi maestri' e ribadire la decadenza della musica dopo la scomparsa di Cimarosa. Sul piano musicale aggiungeva un'aria della quale, a dire il vero, non c'era alcun bisogno. C'è da dire anche che Rossini, il Cimarosa redivivo agli occhi di chi puntava sul suo talento (compresi i committenti scaligeri della *Pietra*), aveva tutte le sue brave ra-

## LA PIETRA DEL PARAGONE

MELODRAMMA GIOCO SO

DAL

Sig.<sup>o</sup> Luigi Romanelli

DA RAPPRESENTARSI

NELL'I. R. TEATRO ALLA SCALA

La Primavera dell'anno 1822.



MILANO

ALLE STAMPE DI GIACOMO PIROLA

distributore al detto I. R. Teatro.

*La pietra del paragone*: frontespizio del libretto per una recita al Teatro alla Scala nel 1822 (Collezione Cavallari, Milano)

gioni per diffidare dei sottintesi di questa scena. Fatto sta che essa non fu musicata. E' possibile che su questo punto sia nato un contrasto, risolto con un curioso compromesso. Nel libretto la scena è riportata integralmente, ma alla pagina 4 figura la seguente nota:

Il Sonetto, che cade nella scena X. Dell'Atto II., non si reciterà che nelle prime tre sere, dopo le quali si tralascerà eziandio tutta la medesima scena.

Si deve dunque credere che, nel corso dello sterminato recitativo che occupa le scene IX, X e parte dell'XI, il sonetto sia stato effettivamente recitato per almeno tre sere<sup>13</sup> e fosse poi definitivamente omissso. Cer-

to esso nulla aggiungeva all'opera e fu saggia decisione quella di eliminarlo, come era stata saggia quella presa da Rossini di non musicarlo. A parte questa singolare scena (comunque indizio di un rapporto impossibile a proseguire tra un librettista di altri tempi e un compositore 'nuovissimo') non vi è dubbio che il pur prolisso e fin troppo fitto testo della *Pietra* abbia offerto al giovane Rossini una grandiosa gamma di possibilità da dispiegare alla grande. Ed è ciò che conta. Inutile infatti chiedere ad un coacervo così fitto di luoghi teatrali, com'è il libretto di Romanelli, una coerenza logica che non pretende di avere. Meglio considerarlo invece come una girandola o un caleidoscopico luogo di scenici congegni. Sui quali toccava ad un ragazzo di vent'anni districarsi e cimentarsi. Rossini colse l'occasione e vinse la sfida, ad onta di qualche altro ineludibile momento accidentato nel percorso compositivo.

7. Di una crisi sopravvenuta nel bel mezzo del lavoro di fronte ad un *tour de force* tanto considerevole, non vi è prova solo nella malattia e nel ritardo della prima. Di essa vi è una traccia anche, se vogliamo, musicale. C'erano infatti da musicare, oltre alla sinfonia, ben 19 numeri (alcuni dei quali di proporzioni notevoli) e in più un mare di recitativi, alcuni dei quali sterminati, ma funzionali alla comprensione delle varie linee dell'azione. Non conosciamo in dettaglio come si svolse il lavoro e attendiamo inoltre che l'edizione critica chiarisca il più possibile il nodo dei recitativi, ma è evidente che il problema fu di faticosa soluzione e fu affrontato con diversi 'accorgimenti'. Alcuni recitativi non furono musicati, anche se sono riportati nel libretto («virgolati», come avveniva in questi casi). Altri furono musicati e tagliati, probabilmente già nel corso della preparazione

dell'opera. Ma non basta: è possibile che Rossini sia ricorso qui per la prima volta a qualche collaboratore. Mentre infatti i recitativi del primo atto sono, nell'autografo, quasi tutti di sua mano, non lo è nessuno di quelli del secondo atto. Sebbene non sia da escludere che Rossini li abbia approntati e poi siano stati sistemati da copisti, l'ipotesi più probabile è che essi siano stati composti, in tutto o in parte, da qualche collaboratore<sup>14</sup>. Un metodo assai comune all'epoca e al quale Rossini ricorrerà poi quasi costantemente in seguito.

Altro problema di delicata interpretazione è quello degli autoimprestati, fondamentale per leggere la pratica compositiva di Rossini, soprattutto nella prima fase della sua carriera. Esso si evidenzia in modo peculiare nella *Pietra*. Oltre all'Aria di Clarice, Rossini riprese, in *toto* o quasi, altri due numeri dell'*Equivo-co stravagante*: il Coro dei cacciatori (n. 12) e il Quintetto dell'atto secondo (n. 14). In questi tre casi Rossini, ben lungi dal ricorrere all'aiuto di copisti (come farà spesso in seguito), redasse comunque una nuova stesura autografa e intervenne più o meno profondamente sull'orchestrazione, sulle cadenze conclusive e su altri particolari. Diverso il caso del Quartetto al centro del primo atto, un montaggio complesso di una sezione nuova e di altre riprese da due lavori precedenti (*Scala di seta* e *Ciro in Babilonia*). Qui ci troviamo di fronte ad un numero profondamente ripensato. E' evidente in questi procedimenti il desiderio di ripresentare al meglio, e in una sede più prestigiosa ed adatta, alcune pagine sulle quali il compositore sapeva di poter far conto. E certo in questa direzione vanno altri autoimprestati, meno appariscenti, ma non certo privi di significato: si tratta di temi, di incisi, di singoli passaggi reinseriti nel discorso musicale con

forme e rielaborazioni nuove e diverse. Ciò facendo del resto Rossini non faceva che perpetuare una lunga e gloriosa pratica di alto artigianato compositivo che risaliva quanto meno al barocco.

Sede prediletta di autoimprestati, la sinfonia fu in questo caso scritta *ex novo*. Rossini si era esercitato su questo tipo di composizione inseguendo già nei primi esperimenti un modello formale elegante e di sicura presa, quello che Gossett ha chiamato «modello archetipico», con una introduzione lenta e una sezione principale veloce, bitematica e ripetuta due volte<sup>15</sup>. Tra l'esposizione e la ripresa trovava posto il famoso crescendo rossiniano (che non è, giova ripeterlo, un normale crescendo, ma un crescendo basato anch'esso su un preciso e rigoroso schema) che ricompariva anche prima delle cadenze conclusive. Quanto ai temi, il primo, per lo più scattante e veloce, era affidato agli archi, mentre era compito dei fiati esporre il secondo, più melodico. La sinfonia della *Pietra* mostra già questo schema definito in tutte le sue parti. La levigatezza (basti, per questo, pensare al primo tema dell'Allegro) e l'eleganza formale sono il suo punto di forza. Va da sé che il contenuto musicale resta del tutto estraneo all'opera che segue, con la quale non ha alcun legame tematico, né, per così dire, di atmosfera. Per questo pochi mesi dopo Rossini poteva riprendere di sana pianta il pezzo per introdurre, a delizia delle orecchie veneziane, il *Tancredi*. Nell'un caso e nell'altro la sinfonia funziona a sottolineare non già il *climax*, comico o tragico dell'opera, bensì, vorrei dire, la fascinosa epifania del genio e della giovinezza del genio, quella che splende incontaminata nell'una e nell'altra partitura. Purissimo evento musicale dunque, come doveva essere in tanti altri casi analoghi della produzione del Pesarese.

8. Un impegno assai gravoso che Rossini dovette affrontare con la sua prima opera scaligera fu costituito dalle arie. Dato il numero dei personaggi e data la rigida gerarchia cui aveva obbedito Romanelli, Rossini ne dovette scrivere ben otto: due per ciascuno dei protagonisti, una ciascuno per il tenore e i due buffi e infine la citata aria per la seconda donna, Fulvia. Di queste solo quest'ultima, una tipica aria da sorbetto, è semplice, anche se Rossini la correda di un accompagnamento abbastanza inusuale, non limitato, come spesso avveniva in questi casi, ai soli archi o agli archi e a una coppia di fiati (come sono ad esempio i due sorbetti dell'*Equivoco*, per archi e due corni di ripieno), ma esteso a flauti, clarinetti e corni. E' ovvio che qui teneva d'occhio l'orchestra della Scala, ma soprattutto rispondeva al testo e alla ostentata prosopopea del personaggio. Escludendo i protagonisti, Rossini ebbe comunque un bel da fare a risolvere la presenza dei tre uomini. Gli giovò la caratterizzazione dei personaggi, nobile (ovviamente di una nobiltà su scala ridotta rispetto ad Asdrubale) quella di Giocondo, assurda quella del pavido Pacuvio e ridicola quella dello spacccone Macrobio. Ne scaturirono tre tipologie di arie di antica ascendenza perfettamente riuscite. L'Aria di Pacuvio, la famosa «Ombretta sdegnosa», è in pratica una specie di canzone e della canzone popolare conserva alcune caratteristiche (stile sillabico suggerito dal testo e dai suoi *nonsense*, al pari del ritmo trocaico). Questo esigeva il testo e questo Rossini realizzò, al punto che molti anni dopo il pezzo sopravvisse *tout court* come una canzonetta<sup>16</sup>. Ciò colse molto bene Stendhal, secondo il quale la semplicità cantilenante dell'aria veniva incontro a precisi limiti vocali dell'interprete, Pietro Vasoli:

La bonté du public s'étendit jusqu'au pauvre Vasoli, ancien grenadier de l'armée d'Egypte, presque aveugle, et chanteur du troisième ordre, qui se fit une réputation dans l'air du *Missipi*.

Difficile dire quanto ciò fosse vero e quanto, come tante notizie di Stendhal, discendesse dalla realtà scenica (in questo caso i limiti della scrittura avrebbero connotato quelli presunti dell'interprete) e non il contrario. Pochi mesi dopo Vasoli ebbe il ruolo del Poeta nel *Turco*, un ruolo senza arie è vero, ma che certo richiedeva presenza scenica e scioltezza di eloquio canoro. Almeno questo dovette mostrare Vasoli nella *Pietra*, ma anche qualche altra dote vocale, ad esempio nel Duetto o nel Terzetto. Resta comunque il fatto che Stendhal aveva ben colto la vera natura dell'«Ombretta sdegnosa»: semplice, semplicissima con le sue ripetizioni di pipì, pipì, qui, qui e col suo accompagnamento (questo sì limitato agli archi, con sottile scelta testuale), ma non priva di qualche sottigliezza armonica e di un'aura fantastica, soprattutto nella sezione centrale dove il cantante imita il dialogo tra la fantesca e il mago.

L'Aria di Macrobio è di tutt'altro genere. Già nel suo Duetto con Giocondo dopo l'Introduzione, «Mille vati al suolo io stendo», in un solo movimento, ma ricchissimo di spunti e di idee, Rossini aveva indulto ad una caratterizzazione eroicomica del personaggio, in qualche modo prevaricante su quella del poeta. Una caratterizzazione che torna nella sua Aria. Essa appartiene ad un filone tipico della produzione rossiniana, quello che vorrei definire vitalistico-ossessivo, in cui i personaggi espongono le proprie mercanzie, elencano le proprie benemerzè o, meglio, i propri, veri o presunti, successi. In un caso o nell'altro trattasi di elenchi: quello di Macrobio delle

persone che chiedono di essere citate sul giornale, quello di Don Magnifico ne *La Cenerentola* dei postulantanti dei favori, quello di Don Profondo nel *Viaggio a Reims* delle mirabolanti antichità. Siamo qui nel campo della più sfrenata fantasia esibizionista, dato che nessuno di questi personaggi può veramente concedere quello che promette o ha a che fare con mercanzie veramente genuine. L'unico a poterlo forse fare è Figaro, la cui aria infatti è leggermente diversa. In tutti i casi la forma strofica si giova non solo della tipica vitalità ritmica, ma anche dell'ossessione iterativa di alcune cellule melodiche e di accompagnamento sciorinate con ostentata e compiaciuta velocità ad uso degli eventuali acquirenti o ammiratori. Inutile dire che qui Rossini perfeziona antichi modelli di opere buffe conferendo loro, di suo, una protervia e una assolutezza di contorni sconosciute ai predecessori e mai riprese da chi seguirà (al confronto, quel capolavoro che è l'«Udite, tutti udite» di Dulcamara nell'*Elisir d'amore* ha la bonomia e la dimensione solidamente umana di Donizetti, doti assolutamente estranee ai personaggi rossiniani, proprio per questo tanto più assurdi). A voler esaminare da vicino questo pezzo vi si potrebbe trovare qualche tratto di ironia sottilissima, come nella presentazione enfaticizzata del Maestro Don Pelagio, salutato da una fanfara di fiati e banda turca, seguita, all'arrivo del poeta, da una precipitosa *diminutio* col ritorno al tema primigenio. Un piccolo autoritratto di Rossini seguito da quello di Romanelli? O forse meglio un quadretto della vita teatrale che Rossini affrontava? Impossibile dire quanto questo batter di ciglio sia istintivo (ma di un istinto magistralmente lucido) e quanto invece ragionato e voluto.

Giocondo non è altrettanto incisivo

nella sua Aria «Quell'alme pupille», inserita in un blocco musicale che comprende il brillante Temporale con gli interventi dell'impacciato e spaventato Pacuvio, cui segue un recitativo introdotto da un lungo virtuosistico assolo di clarinetto, il cui timbro pastorale, ben connotando la ristabilita calma degli elementi, avvia l'elegantissima aria nello schema ABA, ma con una sezione centrale assai sviluppata. Si tratta qui di un alto esercizio di stile, piuttosto che di una pagina passionale, come si conviene ad un personaggio rinunciatario e destinato a cedere il passo all'amore vero, quello di Asdrubale. Va detto che tutto questo blocco costituisce un esempio impressionante della gamma di possibilità che il giovanissimo compositore aveva al suo arco e anche della sua capacità di armonizzare in strutture più ampie i singoli pezzi chiusi. Alla Tempesta della *Pietra* del resto Rossini, ben conscio della sua valenza, ricorse altre due volte, la prima, appena due mesi dopo, per introdurre la scena iniziale de *L'occasione fa il ladro*, poi, più di tre anni dopo, per inserirla all'interno del suo massimo capolavoro comico, *Il barbiere di Siviglia*.

I sentimenti genuini dovrebbero, a rigore, essere riservati ai due protagonisti che per tutta l'opera li mettono alla prova. La scelta dei timbri vocali discende dalla volontà di far figurare la Marcolini e Galli, i due pronubi della scrittura di Rossini, e non è certo usuale: contralto e basso. Non siamo nel codice tipico per gli innamorati, tanto meno in quello romantico che si affermerà di lì a poco e che assegnerà al colore tenorile le frasi d'amore più appassionate e a quello del basso i toni autorevoli o paterni. Questa eccentricità non è piccola parte del fascino che la *Pietra* potrebbe o dovrebbe esercitare sul pubblico moderno. Ma tutto nei ruoli dei due è insolito.

A cominciare dalla collocazione simmetrica. Nel primo atto le due Cavatine, di Clarice e del Conte, sono poste in successione (nn. 3 e 4) e concluse da un Duetto tra i due (n. 5). Nel secondo le arie sono ancora nel medesimo ordine, prima quella di Clarice con Marcia e pertichini del coro, poi la grande Aria del Conte. Entrambe precedono il Finale Secondo.

Esordisce dunque Clarice con la sua Cavatina «Quel dirmi, oh dio! Non t'amo», ma esordisce, per così dire, in coppia, data la presenza dell'eco. L'«aura amorosa» la dà subito il preludio con l'assolo di corno. Come spesso in questo tipo di cavatina, il primo tempo non è propriamente melodico, ma si affida ad un tema molto semplice, frammentato e fiorito, qui spezzato ed impreziosito ancor più dall'eco e dalla variante timbrica introdotta dalla voce scura. Una vera e propria melodia la abbiamo invece nella cabaletta, «Eco pietosa», che in qualche modo costituisce una specie di prova generale dei «palpiti» del successivo *Tancredi*. Nell'un caso e nell'altro si tratta di un tipo di cabaletta distesamente cantabile che non avrà gran seguito nella produzione rossiniana successiva a queste due opere.

Altrettanto semplice la Cavatina del Conte, che parte da un Andante in cui i toni eroici sembrano poi cedere a sentimenti amorosi. A smentire sia l'eroismo che l'amore interviene l'Allegro (piuttosto una stretta che una vera e propria cabaletta) con un tema ripreso dall'Aria di Dorvil nella *Scala di seta*. A queste strutture essenziali, pur se raffinate, si riconduce anche il successivo Duetto, nella cui sezione centrale brilla la citazione da parte di Clarice della cavatina dell'eco. Vi sono molte raffinatezze strumentali in questa pagina, massimamente nella ripresa, le quali tuttavia non intaccano la semplicità del pezzo. Nell'insieme questi tre numeri, che chiameremo di pre-

sentazione, sono molto simili e ispirati ad un tono familiare e quasi intimo (salvo nei tentativi eroici del Conte, peraltro subito rientrati). Con le due Arie conclusive siamo invece all'opposto. Tanto quella di Clarice che quella del Conte sono concepite alla grande. La prima, come sappiamo, è ripresa dall'*Equivoco stravagante*, e nella necessità di rispettare i metri originali, Romanelli è costretto ad echeggiare qua e là anche i versi di Gasbarri e a ripetere alcune parole chiave. Eppure, avulsa dal contesto nella sua prima collocazione, l'Aria non lo è affatto nella *Pietra* dove non solo, come si è detto sopra, è preparata drammaturgicamente, ma dove trova anche una propria logicissima collocazione musicale. In ogni caso si tratta di una grande Aria contraltile, quasi da concerto, modello replicato in tutte e quattro le opere di cui la Marcolini sarà prima interprete. Ma essa funge da archetipo anche di altre grandi pagine affidate da Rossini ai contralti, da quella di Tancredi fino a quella di Arsace nel suo ultimo capolavoro italiano, *Semiramide*. Il tono eroico, quello che invano aveva cercato Asdrubale nel primo atto, qui è pienamente dispiegato. Vi è in più il richiamo all'«itale contrade» che sembra quasi anticipare toni patriottici che ritroveremo anche negli accenti di Isabella nell'*Italiana in Algeri* e che la restaurazione soffocherà, o meglio levigherà. Trattasi, se vogliamo, di richiami preziosamente letterari che nulla, per fortuna, hanno a che vedere con quelli cantilenanti della poesia e della musica popolare successiva. Il miraggio è una patria ideale, una città di musicisti accenti ove tutti gli elementi, dalla melodia ai passaggi armonici, dalle coloriture vocali ai passi strumentali, sono collocati in perfette simmetrie. Poche pagine come questa rispondono alla visione neoclassica di una società biso-

gnosa di ordine e di armonia, in cui, per dirla col massimo poeta di quei giorni, «nozze e tribunali ed are» contribuissero alla comune felicità. Dopo questa grandiosa pagina, il rischio per il Conte era di rimanere in qualche modo nell'angolo. Cosa che non avviene, dato che Rossini gli affida un'imponente pagina solistica nel cui Andante tocca accenti di nobiltà amorosa che sono caratteristica peculiare della sua giovinezza. Nel prosieguito, infatti, egli eviterà per lo più di scrivere arie d'amore, un genere al quale non si sentiva di fatto molto incline. Trapela invece in questa prima sezione dell'Aria di Asdrubale uno struggimento e il balenar di una lacrima che il Rossini protervo degli anni successivi avrebbe eliminato con determinazione. E non sarà un caso che questo momento sia intonato da un eroe determinatamente misogino, sul punto di convertirsi al vero amore, quel vero amore che non troveremo forse più, dopo *Tancredi*, in nessun'altra opera di Rossini e che dovrà tornare solo nel suo ultimo capolavoro, *Guillaume Tell*, negli accenti straziati di due eroi condannati alla rinuncia.

9. Se le arie posero a Rossini diversi problemi, ancora maggiori dovettero essere quelli che affrontò per i pezzi d'insieme. Non era impegno da poco predisporre due introduzioni, due finali, due grandi *ensembles* al centro di ogni atto, due numeri dedicati al coro più il Terzetto. Quest'ultimo replica una situazione scenica, quella del duello comico, che Rossini aveva già sperimentato nella sua prima opera, *La cambiale di matrimonio*. La finta magniloquenza fa un bell'effetto, anche se è alquanto insistita, probabilmente per l'eccesso di testo fornitogli da Romanelli. Il pezzo è comunque di quelli che Rossini non tralasciò di riutilizzare, dato che fu trasferito quasi di

sana pianta nella sua unica opera buffa napoletana, *La gazetta*.

Per i numeri d'insieme centrali degli atti Rossini attinse, come si è visto, per lo più alle sue opere precedenti. Nel Quartetto del primo atto, ripensato e montato con un andante scritto *ex novo* e parti estratte sia dalla *Scala di seta* che dal *Ciro in Babilonia*, spicca la sezione centrale a cappella, un passo a tre nel *Ciro* che qui diventa a quattro. Per il Quintetto del secondo atto invece, desunto quasi integralmente da quello dell'*Equivoco stravagante*, «Speme soave, ah scenda», Rossini ebbe bisogno della collaborazione di Romanelli, che montò una scena analoga a quella di Gasbarri, con personaggi che ascoltano le confidenze di Clarice e Giocondo e poi fanno irruzione al centro della scena. La pertinenza drammaturgica di questa situazione non è però altrettanto felice rispetto alla fonte e, a differenza di quanto avvenne con la grande Aria di Clarice, appare alquanto forzata. Anche l'ingresso del coro, costituito dal capitano e dalle guardie che vengono ad arrestare Ernestina nell'*Equivoco*, qui sostituito dall'ingresso dei cacciatori che fanno considerazioni del tutto generiche, appare meno plausibile. A dimostrazione della minor pertinenza di questo inserimento c'è anche il mancato seguito che avrà nel resto dell'azione la scena di gelosia del Conte. Rispetto all'originale, il passo appare comunque arricchito, soprattutto nelle sezioni cadenzali. Un procedimento analogo adotta Rossini nel Coro dei cacciatori del secondo atto, pure desunto dall'*Equivoco*. Una pagina corale tutta nuova di magnifico effetto è invece quella che precede il Finale Primo e nella quale i giardinieri commentano la mestizia del Conte, mestizia ben espressa dalla tonalità minore che informa quasi tutto il numero (caso pressoché unico per un pezzo di que-

sto tipo nella produzione rossiniana), riuscitissimo preannuncio delle sventure esibite nel successivo Finale Primo. Che fu il momento di maggior successo e che certo ancora oggi si pone al culmine della partitura sia come estensione, sia come validità sul piano musicale. Qui riuscì a Rossini di strutturare la pagina secondo le proprie esigenze architettoniche che per nessun tipo di pezzo egli avvertiva tanto forti come per questo tipo di *ensemble* che sarà sempre il più elaborato nelle sue opere. Non a caso il modello della *Pietra* Rossini lo riprese già nel Finale Primo successivo, quello altrettanto magistrale dell'*Italiana in Algeri*. Fu qui di fatto superato uno scoglio che egli non aveva potuto del tutto schivare nell'Introduzione del primo atto (con gli insistiti interventi di Pacuvio che sostituiscono la "cavatina" che Rossini metterà di preferenza a questo posto nelle successive opere) e nel Finale Secondo: quello dell'eccesso di testo fornito dal libretto. Sono tuttavia pagine ricche di bellissima musica, al pari dell'Introduzione all'atto secondo, più snella e tutta risolta, dopo il coro iniziale, su un passo a canone con l'ingresso dei vari personaggi.

Sul piano drammaturgico il Finale Primo è suddiviso in due grandi blocchi, il primo che si svolge all'esterno della casa del Conte, il cui culmine è il sequestro dei beni e l'apposizione dei sigilli, il secondo nel cortile interno della casa con la messa a nudo dei «veri» sentimenti dei singoli personaggi seguita dallo scioglimento comportato dalla «ritrovata» ricevuta di pagamento. Va da sé che all'epoca le scenografie dipinte consentivano queste mutazioni a vista e senza alcuna interruzione del flusso musicale, qui assolutamente impensabile. Ambedue i blocchi iniziano musicalmente con sezioni a tre (Clarice, Giocondo, Macrobio nel primo, Clarice, Giocondo e il Conte nel

secondo) per sfociare in pezzi concertati che, nella conclusione, si valgono anche dell'aggiunta del coro. I terzetti adempiono ad una funzione lirica e sono ricchi di idee musicali e procedimenti a sorpresa, non escludendo ancora una volta quelli a canone, così tipici nel cuore di questi finali rossiniani. E tuttavia anche il momento supremo, quello che più impressionò il pubblico, del furore del finto «africano» nell'apporre i sigilli, usa, nell'incalzare parossistico dei ritmi ostinati, sagaci procedimenti dotti che Rossini aveva certo appreso alla scuola ecclesiastica dei Malerbi prima, di Padre Mattei dopo. Dunque modelli per opere serie applicati alle buffe. Qui, come altrove infatti, va rovesciata la sciocca pretenzione di certa critica di vecchio stampo che riteneva che Rossini avesse trasportato nelle opere serie gli stilemi delle opere buffe (e nella musica sacra quelli del teatro). E' semmai vero il contrario: Rossini applicava procedimenti seri e «canonici» (con tutti i sensi che a questo termine, anche ecclesiastico, si possono dare) alle opere buffe. Questo costituì il fascino e la sorpresa di quel Finale, in cui la dottrina e l'incalzare del ritmo dettero un senso fortissimo dell'alienazione, alienazione dei beni, strappo dei sentimenti (nei poveri parassiti della corte di Asdrubale), fuga da una realtà che diveniva sfuggente. «Sigillara, Sigillara» ripete ostinato e minaccioso il turco: è, come notava Stendhal:

le mot barbare et à moitié italien avec lequel Galli, déguisé en Turc, répond à toutes les objections qu'on peut lui faire. [...] Ce mot baroque, sans cesse répété par le Turc, et dans tous les tons, puisqu'il fait sa réponse à tout ce qu'on peut lui dire, fit une telle impression à Milan, sur ce peuple né pour le beau, qu'il fit changer le nom de la pièce. Si vous parlez de la *Pietra del Paragone* en Lombardie, personne ne vous entend; il faut dire *il Sigillara*.

La seconda parte, dopo la mutazione, è speculare alla prima, ma mentre quella era introdotta da un Andantino di Macrobio con la citazione ironica dall'Ariosto, «Su queste piante incisi», qui sarà Clarice ad intonare un Andantino 'morale' sulle parole «Non serve a vil politica chi vanta un cuor fedele». Il tutto sfocia in un'altra stretta parossistica, basata su uno dei *topoi* di queste chiusure di Finale, quello della confusione mentale, dell'astrazione dalla realtà: perfetto *pendant* o, se vogliamo, approfondimento, di quella che aveva determinato il finto Turco nella prima parte. Con questa grandiosa pagina, perfettamente congegnata, Rossini entrava di diritto nel novero dei «maestri di cartello». Fu questa, in qualche modo, la sua «pietra del paragone» compositiva, da tutti ammirata ed acclamata, primo esempio luminoso di una galleria di Finali Primi il cui punto di arrivo, per limitarsi alla sua carriera italiana, sarà il monumento «aere perennius» del Finale Primo di *Semiramide*.

La dottrina e la felicità inventiva improntano anche il Finale Secondo che anch'esso sfocia, nella chiusura, in un procedimento a canone in cui i vari personaggi entrano ad inneggiare alla gioia: «Il cor di giubilo, balzar mi sento, non so reprimere quel sentimento, che in petto l'anima mi fa balzar». Al confronto qui Rossini perseguiva una concisione quasi aforistica (non secondata dal testo di Romanelli) nella fuga dei siparietti discendenti da un cielo di fittissime invenzioni e volti a sistemare in un definitivo suggello il gioco degli eventi, delle assurdità, delle prove, dei divieti o, forse anche?, delle certezze d'amore.

10. Scritta per un popolo nato «pour le beau», come aveva notato Stendhal, concepita alla grande da Rossini (e l'averla ridotta a farsetta è

stato il più grave degli equivoci e il più grande torto che gli si sia potuto fare nelle riprese novecentesche), *La pietra del paragone* è un momento di felicità creativa tipico della giovinezza. Come tale fu percepita la sera del 26 settembre 1812, affidata ad un complesso vocale di prim'ordine nel quale spiccavano, oltre ai due protagonisti, il tenore Claudio Bonoldi e il buffo Antonio Parla-magni. L'esito fu confermato dal numero di rappresentazioni raggiunto, ben cinquantatré. Furono così del tutto spiazzati gli altri compositori in cartellone, compreso Pavesi, il cui *Ser Marcantonio* era stato il massimo successo due anni prima e che, alla ripresa, fu quasi completamente oscurato. Rossini passò di colpo dalla notorietà presso un gruppo ristretto di addetti ai lavori, alla celebrità e alla popolarità. Accarezzato e blandito dai milanesi, avrebbe ottenuto di conseguenza anche l'esenzione dalla coscrizione militare, un argomento sul quale si è esercitata la fantasia dei biografi e sul quale Rossini stesso ebbe modo di celiare: «Ci guadagnò la coscrizione – avrebbe detto ad Azevedo – dato che sarei stato un cattivo soldato»<sup>17</sup>. Se inventata, la storiella, che non ha molto conforto sui documenti, è comunque indicativa. La diffusione dell'opera fu rapida quasi quanto il declino, sopravvenuto già intorno agli anni '20. Alla sua uscita di repertorio contribuirono certo le opere successive di Rossini, ma anche la sua intrinseca natura. *La pietra del paragone*, infatti, al di là di certe prolissità dovute al libretto, ha pagine magnifiche e, teatralmente, può persino giovare dei suoi eccessi, venendo a costituire, in corrispondenza della galleria degli effetti teatrali, una specie di summa di luoghi musicali codificati o da codificare da parte del futuro Rossini. Ma come un monumento bifronte, essa si colloca in un momento irripetibile del-

la storia dell'opera e di quella dell'autore. Molte cose il Pesarese porterà a maturazione in seguito, altre, come quel brillar peculiare dei sentimenti amorosi di cui si è detto sopra, lascerà cadere in omaggio ai tempi che cambiavano e ad una maturità per tanti versi spietata. Se questo avvenne, non fu senza rimpianti di qualche sagace lettore, quale Stendhal, il quale scriveva:

*Sigillara, avec l'Italienne et Tancrède, portera le nom de Rossini à la postérité. Du reste il est drôle de dire, à propos de la Pietra, que Rossini se répète; c'est son troisième ou quatrième ouvrage. Vous avez pris les répétitions par la queue*<sup>18</sup>.

Pensare che quella trilogia assicurasse a Rossini l'immortalità, a preferenza persino del *Barbiere*,

qui n'est pas digne de dénouer les cordons de *Sigillara, de Tancrède et de l'Italienne*<sup>19</sup>

era, se vogliamo, frutto di un equivoco, ma si trattava di un equivoco che discendeva dal desiderio di bloccare quel momento unico che aveva determinato la nascita di quel capolavoro (perché tale comunque resta), dall'ansia di fissare quell'atti-

mo fuggente. L'attimo, ovviamente, non si arrestò e quando, qualche mese dopo, Rossini tornerà su quella piazza e ci tornerà circondato dall'aura di quel trionfo, al punto che scrivendo alla madre noterà «io sono l'idolo di Milano»<sup>20</sup>, potrà forse anche lui essersi illuso di restar fermo su quella miracolosa soglia. Non sarà così. Non tutto andrà per il verso giusto o per lo stesso verso. Di lì a qualche anno *La pietra* sarà fatalmente superata nella corsa alla definizione di una nuova drammaturgia, corrispondente ad un mondo che si rinnovava secondo ingranaggi qualche volta incontrollabili, spesso spietati. Recuperarla significa dunque compiere un viaggio di ritorno, un ritorno non tanto e non solo al passato, ma ad un momento gravido di mille premesse, di mille possibilità. Non tutte, se vogliamo riferirci ancora a Stendhal, perseguite e mantenute. Ai posteri il piacere, sottile quanto conturbante, di immaginarle o di collocarle in altra – forse più felice e certo utopica – prospettiva.

**Bruno Cagli**

<sup>1</sup> Le lettere, raccolte da Giuseppe Rossini, occupano il periodo 1812-1830. Sono per lo più indirizzate alla madre, qualche volta al padre. La loro pubblicazione è in preparazione presso la Fondazione Rossini nell'ambito delle *Lettere e Documenti*, a cura di Bruno Cagli e Sergio Ragni.

<sup>2</sup> In una lettera del 20 giugno, nella quale, tra l'altro scrive: «io parto a momenti per Milano», ma a quanto pare i «momenti» dovevano essere giorni, dato che il 6 luglio scrive ancora da Venezia per dar notizie «anche prima di partire».

<sup>3</sup> In G. Rossini, *Lettere e Documenti*, a cura di Bruno Cagli e Sergio Ragni, Pesaro, Fondazione Rossini, 1992, vol. I, pp. 34-35.

<sup>4</sup> *Lettere e Documenti*, cit., pp. 37-40.

<sup>5</sup> Ivi, p. 41.

<sup>6</sup> Ivi, pp. 42-43.

<sup>7</sup> Così in una lettera datata solo «Milano addì 9» da intendersi settembre. Pochi giorni prima, il 29, aveva invece scritto di una «supposta malattia che io non ho».

<sup>8</sup> Si veda in *Lettere e Documenti*, cit., pp. 31-32, la lettera che lo stesso Cera inviò alla madre di Rossini il 9 gennaio 1812, dopo l'esi-

to dell'*Inganno felice*, nella quale, tra l'altro, scriveva: «Le dico, che può andar gloriosa l'aver dato dal suo seno un giovane che da qui a poch'anni sarà un ornamento dell'Italia e si sentirà che Cimarosa non è morto, ma il suo estro passato in Rossini».

<sup>9</sup> Si veda in merito Giuseppe Radiciotti, *Gioacchino Rossini: vita documentata, opere ed influenza sull'arte* (Tivoli, 1927-1929), 3 voll., I, pp. 55-57.

<sup>10</sup> Ai ricordati sotto si devono aggiungere quelli dell'*Italiana in Algeri* nel 1813 e del *Sigismondo* nel 1814.

<sup>11</sup> Si veda in merito Alessandro Roccatagliati, *Felice Romani librettista*, Lim, Lucca, 1996, pp. 21 e sgg.

<sup>12</sup> Roccatagliati, *op. cit.*, p. 21.

<sup>13</sup> «Recitato» dice il libretto, e lo intenderei nel senso letterale e dunque non cantato (ovviamente a mo' di recitativo), cosa possibile, ma alquanto improbabile. Va detto che all'epoca, per contratto, il compositore sedeva al cembalo per le prime tre esecuzioni delle opere nuove. Dunque Rossini fu presente a tutte e tre le esibizioni del sonetto, una forma letteraria tanto illustre quanto poco praticata nell'opera. Personalmente, non essendo stato musicato questo della *Pietra*, il primo e ultimo sonetto che conosco intonato all'interno di un'opera è l'Aria della Principessa di Bouillon all'inizio del secondo atto dell'*Adriana Lecouvreur* di Cilea, «Acerba voluttà». Qui, ristabilendo l'ordine delle parole dell'ultimo verso (evidentemente alterato da Cilea per ragioni musicali) si ha un perfetto sonetto e anche, in giorni di decadentismo e di dannunzianesimo imperante, di eccellente fattura.

<sup>14</sup> In merito al problema dei recitativi e delle loro molteplici mani, si veda in questo stesso programma l'articolo di Patricia Brauner.

<sup>15</sup> Si veda P. Gossett, *Le sinfonie di Rossini*, «Bollettino del centro rossiniano di studi», 1979, n. 1-3, pp. 5-123.

<sup>16</sup> E' ben nota ai lettori di *Piccolo mondo antico* di Antonio Fogazzaro la citazione di quest'aria. Non è chiaro se Fogazzaro sapesse che essa era un'aria della *Pietra del paragone*. Né mi conforta la più consapevole citazione del finale dell'*Anna Bolena* di Donizetti nello stesso romanzo. L'opera di Donizetti fu data per la prima volta nel dicembre del 1830

(quando la *Pietra* era già stata largamente surclassata dalle altre opere di Rossini) e rimase a lungo in repertorio, amatissima dalla generazione romantica. Quando Fogazzaro, alla fine del secolo, scriveva il suo romanzo non poteva ignorare la paternità dell'aria finale dell'*Anna Bolena*, non confondibile peraltro con strutture non operistiche. Differente il caso dell'«Ombretta sdegnosa». La sua struttura poteva ben confondere le idee e Fogazzaro poteva aver benissimo averne avuto conoscenza senza poter risalire alla fonte. Certo se non Fogazzaro, tutti i commentatori e gli autori delle antologie per le scuole, riportando il passo del romanzo (tra i più antologizzati fino alle riforme postgentiliane), ne ignoravano la paternità e si sono limitati a designarla come «nota canzonetta» o giù di lì. Ma si veda in merito su questo stesso programma di sala l'intervento di Renato Raffaelli.

<sup>17</sup> Radiciotti, I, p. 84.

<sup>18</sup> Lettera ad Adolphe de Marestes del 7 maggio 1821, in Stendhal, *Correspondance, Edition établie et annotée par H. Martineau et V. del Litto*, Parigi, Gallimard, 1962, I, p. 1062 (*Bibliothèque de la Pléiade*).

<sup>19</sup> Lettera ad Adolphe de Marestes del 19 aprile 1820, *Correspondance*, cit., p. 1021.

<sup>20</sup> Così in una lettera alla madre (anche in epigrafe a questo saggio) del 19 ottobre 1813 quando, di ritorno da Venezia, stava scrivendo l'*Aureliano in Palmira* e preparando le esecuzioni milanesi di *Italiana* e *Tancredi*.

Ritratto di Marietta Marcolini, prima interprete dell'opera nel ruolo di Clarice. Incisione di Aliprandi (Collezione Reto Müller, Sissach)



*Aliprandi del. e inc.*

**MARIETTA MARCOLINI**

*A. Melpomene e Talia*

*Turò larva; Sorco e Tale*

*Edell'Italia Armonia*

*Quando schiude il Sabor al Canto*

*Se l'Almo rapisce in un soave incanto.*

*in Rivorno l'Anno 1817.*

# The Stone and the Idol

*I am the idol of all Milan I am writing in a frenzy and I hope we shall be able to buy a little house in the country with the fruits of my labours. (Rossini to his mother)*

*La pietra del paragone is, in my opinion, Rossini's masterpiece in the buffo style. (Stendhal)*

1. In February 1812 the twenty-year-old Gioachino Rossini was on his way to becoming the shining star of the contemporary Italian musical scene. Little more than a year had elapsed since his first opera, *La cambiale di matrimonio*, was staged at the Teatro San Moisè in Venice on 3 November 1810, and since then he had produced *L'equivoco stravagante*, which ran for three nights only at the Teatro del Corso, Bologna in October 1811, and, at the San Moisè again, *L'inganno felice* on 8 January 1812. It was the triumphant success of this last one-act comedy that convinced the impresarios of the day of the young composer's merit, desperate as they always were to discover new operas and new composers. So, whilst he was in Ferrara working on his opera-oratorio *Ciro in Babilonia*, one of those Lenten compositions that allowed Italian theatres of that day to stay open during the forty days of penitence, he received his engagement to write an opera for La Scala. The recent acquisition of his letters to his family has given us some extra information about that period<sup>1</sup>. In the only letter he sent to his mother from Ferrara (or, at least, in the only one to have been preserved), dated 18 February 1812, young Rossini does not fail to congratulate himself on his new contract and to hope that the news will make someone burst with envy: alas, we do not know whether he was thinking of the enemies who had put a spoke in the wheel of L'e-

quivoco, or, more generally, his rivals and those who envied him his success, because just here part of a page is missing. However the general sense is clear, as is his satisfaction in having been well received and admired by the people of Ferrara:

*I did not write to you before because I have had too much to worry about. Now I send you my news, which is good. I must warn you that I have been engaged for Milan with a good fee, too, I hope those [words missing] will burst with envy. I am well on in writing my Oratorio and everything that I have composed so far is nice and the singers are wild about it. I hope the performances will be successful for here they all like me.*

His satisfaction, that of a teenager and even, in part, infantile, gives his age away, as do his slips in grammar (in all the passage he does not use even one of the four accents required), whereas no one could have guessed his tender years from his musical writing, of a surprising maturity. To go to La Scala, at the time the most important Italian theatre after the San Carlo, was no slight challenge and the problems involving the composition of the new opera would make the first breach in the psychology and the security of the genius, destined to a precocious retirement. But meanwhile this was a springtime rich in promise. Before going on to Milan Rossini stopped over again in Venice, where at the Teatro San Moisè on 9 May *La scala di seta* was given, and

*greeted with favour if not with the enthusiasm that had marked the success of L'inganno felice the previous year. The latter was revived a few days later, however, and repeated its success. In that same month the Mombelli family mounted Demetrio e Polibio, which Gioachino had written whilst he was studying at Bologna, at the Teatro Valle, Rome. He was right, then, in his letter to his mother of the 29th May, to congratulate himself on having stayed in his box*

*To enjoy myself and bow my head every time they cried out Bravo Maestro, now they are performing both my farse. [...] My opera was well received in Rome and in the newspaper I have read some nice things.*

*There was truly enough here to make anyone swelled-headed, something that cannot have happened to him, because this same letter ends with some wise words:*

*I am still bound by my promise to La Fenice but I before I accept I wonder if I will have enough time to write so much music.*

*His doubts did not last long: towards the end of the following month, by now on the verge of leaving for Milan, Gioachino announces<sup>2</sup> that he has reached an agreement with the leading Venetian theatre for a new opera, which will be Tancredi.*

*2. Rossini must have set to work immediately on reaching Milan, seeing that already on 11 July he was able to write to his family that he had written the Introduzione and the Cavatina for la Marcolini. But not everything can have gone smoothly. On 21 August Carlo de Brentano de Grianty, «direttore delegato a' R. Teatri» (the authorized director of the royal theatres), urged the Ministero dell'Interno (the Home Office) to send him the text of the libretto to*

*be approved by the censor's office<sup>3</sup>. From his letter it would seem that everything was running smoothly and that both words and music had been finished and the score sent to the copyist. However, on 10 September there comes a dramatic change, seeing that this same Brentano, writing to the Ministro dell'Interno Luigi Vaccari<sup>4</sup>, includes a list of missing numbers and particularly mentions an illness of Rossini's, suggesting it might be better to hurry on the production, as second opera, the already scheduled Ser Marcantonio of Pavesi. The list of pieces is quite long:*

*Pieces still in part to be composed, and in part awaiting orchestration in the new opera of Maestro Rossini:*

*Act One*

- 1. Overture, to be orchestrated*
- 2. Cavatina of the prima donna, to be orchestrated*
- 3. Aria for Parlamagni, not yet written*
- 4. Trio in the Finale, not yet written*

*Act Two*

- 5. Aria for Bonoldi, not yet written*
- 6. Aria for Galli, not yet written*
- 7. Quintet, awaiting orchestration*
- 8. Scene preceding Marcolini's aria, not yet written*
- 9. Aria for the same, awaiting orchestration*
- 10. Aria for the seconda donna, not yet written*

*This enclosure is dated 9 September and gives a pretty catastrophic picture of the situation. The pieces «awaiting orchestration» are evidently those that Rossini had written out in «skeleton score» (that is, the vocal part with the outlines and sketchy notes as to the orchestration, to be filled in later). Apart from these, there still remained to be composed Macrobio's Aria (for Parlamagni) «Chi è colei, che s'avvicina», Giocondo's (for Bonoldi) «Quell'alme pupille», the Count's (for Galli) «Ah! se destarti in seno», part of the final aria and Fulvia's aria «Pubblico fu l'oltraggio». That meant a substan-*

tial group of solo pieces, besides the Trio introducing the Finale to Act One «*Su queste piante incisi*». If this were true, then the job was only about half completed. Vaccari's detailed reply of the 11th<sup>5</sup> seems a little more comforting, seeing that, besides asking for a report from Rossini's doctor on his illness, it reduces the number of missing pieces to four. The fact remains that the delay in bringing the work onto the stage would not be more than a week and the opera received its first performance on 26 September. It goes without saying that Rossini's return to Venice, where he was contractually engaged first to the San Moisè and then to La Fenice, was also slightly delayed. Rossini took steps to avoid the worst consequences of this delay by furnishing himself with a letter of recommendation from Vaccari himself to Galvani, Prefetto del Dipartimento dell'Adriatico in Venice:

*It seemed likely to me that the impresario of the San Moisè might complain about Maestro Rossini's late return to this city I assure you however that the fault is not his since, as he was afflicted by tertian ague that he only got the better of with great difficulty, not only did the Scala opera have to be delayed but the doctors advised him not to undertake a journey until enough time had elapsed to suggest that he was fully cured<sup>6</sup>.*

*A diplomatic illness? The consoling certificate from the theatre doctor should convince us of the contrary, as should his admission to his parents, first reassuring them, but to whom he later mentions an «accursed cold which has already brought me down twice with a raging temperature»<sup>7</sup>. Or were those fears and those uncertainties which would assail Rossini in other times of creative and/or operative vacuum, forcing him to remedy matters with a last-minute panting spurt of energy, making themselves felt, or at least influ-*

*encing his state of health? It is hard to say; what is sure is that practically all the rest of his career in Italy would be achieved only by force of these last-minute remedies, and the postponement of La pietra del paragone would only be the first of a long series of such delays, sometimes for months, with or without illnesses whether real, diplomatic or psychosomatic. Luckily, as we can also see from the above-mentioned letter of recommendation from the Ministro dell'Interno, the really or supposedly sick young man found himself, in Milan, surrounded by people well disposed to give him the benefit of the doubt, seeing that, in Vaccari's words, he was a «very polite young man» who*

*at the very outset of his career shows so much taste and knowledge as to be even now the equal of the best composers that we have, and fills us with reasonable hope that he will reach the level of the great ones who are no longer with us or who no longer compose.*

*As had already happened the previous year with the impresario Cera<sup>8</sup> of the San Moisè, one feels the widespread anxiety to find a successor to Cimarosa and the other great ones who had only recently stopped writing and who had not yet been replaced. This caused not only impresarios, but statesmen and businessmen to gather round the cradle of the genius, who was protected and smiled upon also, indeed, above all, by a powerful army who would prove fundamental to the blossoming of his career: the army of singers and, especially, of prima donnas.*

*3. His first contract for the San Moisè was already blessed by the patronage of Rosa Morandi, the first of the great contraltos to figure in Gioachino's life, and her husband Giovanni. The couple would also intervene to solve some of the problems caused,*

# LA PIETRA

DEL

## PARAGONE

### MELODRAMMA GIOSO

DA RAPPRESENTARSI

NELL' I. R. TEATRO ALLA SCALA

LA PRIMAVERA DEL 1829

MILANO  
PER ANTONIO FONTANA

M.DCCC.XXIX

*La pietra del paragone*: frontespizio del libretto per una recita alla Scala nel 1829 (Collezione Cavallari, Milano)

allegedly, by too complicated writing in the first manuscript version of *La cambiale di matrimonio*<sup>9</sup>. Then the *Mombellis*, the tenor *Domenico*, but also the soprano *Ester* and her sister *Marianna*, had, as has already been stated, patronised the composition and later the staging of his adolescent work *Demetrio e Polibio*. The success of the first night of *L'inganno felice* was assured also because of the presence in the cast of two singers destined to enjoy long and glorious careers, *Giorgi-Belloc* and *Filippo Galli*. The latter, in particular, helped to procure repetitions of the opera in many cities and probably put in a good word for Rossini with *La Scala*. Meanwhile, however,

and before the appearance in Rossini's life of *Adelaide Malanotte* and, above all, *Isabella Colbran*, destined to interpret all the great heroines in his Neapolitan operas and to conclude the career in Italy of the man who would eventually become her husband, another great contralto appeared, a central figure in Rossini's composing career between 1811 and 1813: *Maria Marcolini*.

Though Rossini wrote no fewer than five operas for this singer<sup>10</sup> (and in this respect she is second only to *Colbran*) we do not even know the dates of her birth and death. It is said that she was born around 1780, but this seems merely a deductio facilis, as is in part, also, the reconstruction of her importance made by *Stendhal* and later biographers of Rossini. That she preferred to sing heroic masculine roles and that, the better to show off her figure, she loved to show herself off in military costume can probably be deduced from the key scenes in the operas Rossini wrote for her. Speaking more generally it can be said that, at a time when the castrati were gradually disappearing, *la Marcolini* was one of the contraltos who filled in the gap left by those ambiguous figures, impersonating emperors, heroes and condottieri. What Rossini's operas mainly offered her were the opportunity to dress as a man and to be able to appear in the same opera firstly in women's clothes, and then in men's.

Rossini probably met *la Marcolini* in Bologna when she was engaged as prima donna at the *Teatro del Corso*. Even though there were only three performances, *la Marietta*, as she was familiarly known, must have made an effect in the role of *Ernestina* in *L'equivoco stravagante*, above all in the culminating moment of the opera, when, disguised as an army captain, she addresses her men, exalting military life and sing-

ing the praise of war and love. During the same season the Corso staged *Il trionfo di Quinto Fabio* by Domenico Puccini and young Gioachino, who was working as chorus master and maestro al cembalo wrote for Marcolini, who undertook the leading role in the opera, an extra aria which won for her specific praise from the «Redattore del Reno»:

*La Signora Marcolini impersonates the character with that nobility of manner and natural acting for which she is unique. In her entrance on horseback the aria especially composed for her by Maestro Rossini made an excellent effect.*

Already we notice in these words that her scenic talents rather than her vocal skills are singled out. Immediately afterwards the singer went to Ferrara where she must have been instrumental in procuring for Rossini the contract to compose *Ciro in Babilonia*, in which she sang the title role. And his first contacts with the management of La Scala must have taken place, indeed, in Ferrara. Rossini's letter of 18 February, quoted above, is an indirect proof of this, and it is easy to imagine la Marcolini acting as intermediary. Then, to what extent her protection of the handsome and successful young man involved feelings of maternal - or more than maternal - love, existing documents do not tell us (not even the recently acquired letters) and it is better to leave this to imaginative biographers. Certainly we can assume that her sure instinct for the theatre entered into it, as well as the desire to make the most, and for as long as possible, of the composer's talent and the successes that it reaped for the singer, who must have been longing to dazzle her hearers once more in that culminating aria from *L'equivoco*, otherwise destined to die with the opera, which both the censor and its own plot would keep

off the stage. And what prima donna or what other principal singer, in those days, would have neglected to carry round in her trunk an aria that had shown her off to her best advantage? It is not hard, therefore, to suppose that the initial seed and cocoon from which the long story of *La pietra del paragone* would have arisen and unravelled itself was just this: the desire, or rather the will-power of a prima donna, to revive her grand heroic aria en travesti, inserting it, whether dramatically it fit or not, in another textual and musical context. If this might have been Marcolini's idea, it must be said that young Rossini, too, was not the man to lose any opportunity of recycling a number, or even a simple musical idea, that he considered successful and functional. If this was the seed, the merit for having brought it to fruition was that of a librettist who, just the opposite of the dizzy Gasbarri, author of *L'equivoco*, had all that was needed to make a success of it.

4. Luigi Romanelli, Roman by birth, like Metastasio, would, like his more famous predecessor, make his fortune outside his native city. Almost nothing is known about his activities in the period before he went to live in Milan, a period as long as it is obscure, seeing that he started working for La Scala at almost fifty years of age, in 1799 (he had been born in 1751). His first work for La Scala was *Il trionfo del bel sesso* to Nicolini's music, which, it seems, was nothing more than a re-working of a libretto of Bertati's. In this way Romanelli got down to routine by altering other men's work, so obeying the same rules that his successor, Felice Romani, would have to follow. From the beginning of the nineteenth century Romanelli's work gradually intensified, at the bidding of the composers of the day, those

who came between the last great ones of the Neapolitan school (Paisiello and Cimarosa) and Rossini. In this first phase he wrote, then, for Zingarelli, Mayr, Federici, G. Mosca, Nicolini, Valentino Fioravanti, Weigl and also, just before collaborating with Rossini, for Stefano Pavesi, for whom he wrote a Tancredi that was staged at La Scala a year before Rossini's. After his collaboration with Rossini and the extraordinary success of *La pietra del paragone* Romanelli had to work in tandem with the young Felice Romani, who little by little would begin to occupy the central place where furnishing librettos for new composers was concerned. Romanelli did not, in fact, lose his post<sup>11</sup>, but thinned out his production, for meanwhile he busied himself with teaching, enjoying a prestigious position. Amongst other things he held the chair in declamation and literature at the Milan Conservatory, a post which was his from 1816 to 1831. In this second phase he was able to collaborate with the young Mercadante, with Pacini and with Vaccaj. But his style was old-fashioned, and an attempt made in the 'twenties to restore his old importance at Romani's expense failed to have any effect<sup>12</sup>. He lived long enough to enjoy a sign of esteem that has been the lot of very few, apart from Metastasio: to see the publication of his sixty-odd operas in a monumental edition in eight volumes published in 1832, a few years before his death, which took place in 1839.

His relationship with Rossini therefore marks a half-way house in his career; and if *La pietra del paragone* turned out to be his greatest and most lasting success, it was also the beginning of his decline and of his exit from the stage, never truly definitive, but certainly obvious enough. It would be useless to seek within the eight volumes of his libretti for any enlightenment on the subject of their col-

laboration, nor have any documents relating to direct contact between them been discovered. The few lines that Romanelli dedicates to the composer in his preface confirm that in the choice the finger of the singers could be detected, but they tell us little more than that the opera was a success:

*This Maestro, just then emerging, had not yet shown that he was to be enumerated among the Maestri whom we classify as di cartello (of the first rank). For this reason it was difficult to get him approved by the authorities, just on the recommendation of some important singer. The information of a few people, re-inforced by the instinctive approval of the management («Superiore adesione»), was later not only justified, but even outdone by the success of the opera, in praise of which it should be enough to say that at its last performance, by universal demand, seven numbers were encored, a thing that has never happened again since.*

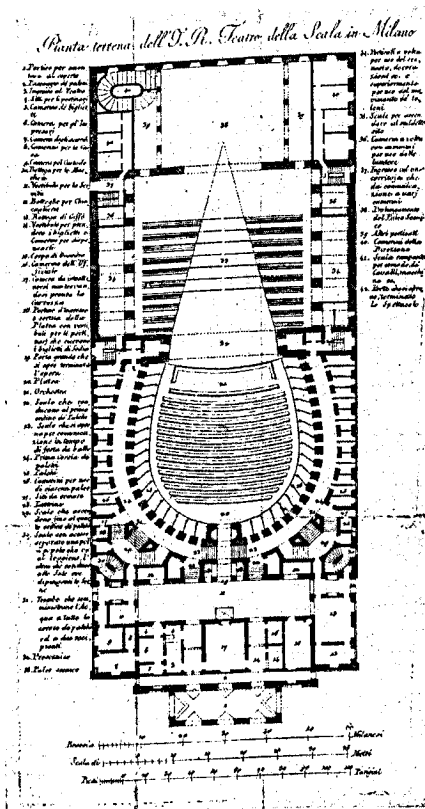
*If we recall that when the librettist wrote these words ten years had gone by since Rossini had closed his brilliant career, we cannot say that Romanelli had fallen over backwards to praise him. To tell the truth Romanelli, who certainly could not have foreseen that out of his sixty-odd librettos *La pietra* would be the only one to cause him to be remembered at all by posterity, even at the age of nearly ninety evidently remained a man from other days (how delightful his use of «Superiore adesione», remembered with reverence and graced with a capital letter, even after a lapse of twenty years!). And his days were those of the second half of the eighteenth century, the Napoleonic epoch and, perhaps, of the first years of the restoration. Nothing whatever to do with Rossini, therefore, and with his operatic revolution, and even less to do with the world of the first years of Romanticism. But meanwhile their collabo-*

ration brought forth its fruit and *La pietra del paragone* achieved a miraculous balance between past and future. For an instant the experience of the old librettist and the genius of the young composer hit it off. For this credit must also be accorded to Romanelli who, who knows how aware of what was about to happen to him, tried with his text to give a kind of résumé of his experience and to draw up in it something like a last testament. We find ourselves, therefore, faced with a kind of planned farewell of a poet in the service of felicitous debut of a composer.

5. Together with a decent and well-grounded skill in versifying, Romanelli boasted some capacity for planning a plot or plots, ably tying up and untying their knots. He was able to do this even when there were a great number of characters, and still always obeying the golden rules classifying a rigid hierarchy among the singers. From this point of view it is better to compare him not so much with Metastasio as with Da Ponte and, together with him, some of the librettists who came to the fore towards the end of the century, Casti above all, but also Mazzolà and Bertati (the last, however, inferior both in facility and elegance of verse). In opera buffa this meant interlacing plots, role exchanging, endless mirror multiplication of situations, with or without recourse to meta-theatre, cross-dressing and recognition scenes. In the straight theatre illustrious precedents might be sought, certainly, among certain French authors, led by Beaumarchais, but there was also Goldoni. Romanelli certainly had one eye on these predecessors in drafting the libretto of *La pietra*, but with a good pinch of originality. In fact it must be said that even though it is not hard to find direct models in the theatrical literature of the time and, perhaps, of all

times, for his gallery of characters and for some of the plot twists, their disposition on the chess-board is entirely original. In fact, the opera did not derive, as often happened, either from a preceding theatrical play or from a libretto that had already been set to music. In some ways it remains autonomous, like *Così fan tutte* or certain fantastic constructions of Casti or even Mazzolà. Original and, as mentioned above, also autobiographical, seeing that, in the characters surrounding the hero, Romanelli seems to want to draw a pointedly satirical picture of the cultural world gravitating around him, a world made up of journalists as arrogant as they were cowardly, of ridiculous poetasters and even (but here Rossini, as we shall see, could not indulge him) of avid and mediocre musicians. Nothing new here, obviously, as always in theatre pur sang, but well thought out and coordinated. Add to this the play on repeated and multiplied characters and events, perhaps somewhat overdone, but this too of secure theatrical effect. This doubling game also involves putting people's real feelings to the test, the *pietra del paragone* or touchstone that gives the opera its title.

The action revolves around a face-to-face duel between count Asdrubale, who derives from a long theatrical tradition of misogyny, but who is a remarkable person in his own right (surrounded as he is by parasites and clientes, he recalls a Roman dominus), and Clarice, a «brilliant, shrewd and warm-hearted» widow for whom we can find more direct antecedents, for example in Goldoni, just as Goldoni would seem to be the source for the other eager widows in search of a good match. Asdrubale, too, is warm-hearted, though, through an excess of suspicion, he does not want to admit it, and so in the long run the duel can-



**Incisione raffigurante la «Pianta terrena dell'I.R. Teatro alla Scala in Milano», che ospitò la prima rappresentazione dell'opera (Collezione Cavallari, Milano)**

*not but end in the triumph of the warm feelings of both parties, despite the machinations of the agitated supporting characters, for the most part reduced to caricatures, their exaggerated features in the comic-heroic tradition. This goes for the women but even more for the men, including no fewer than two poets, one of whom, Pacuvio, is defined in the playbill as «ignorant» tout court, the other, the cavalier Giocondo, the count's friend and «the polite but unrequited admirer of the marchesa Clarice». In addition we have Macrobio «an inexperienced, conceited and venal journalist». Each one of these had to have his own opportunity to*

show off, his own aria, his big scene. The men, therefore, have the lion's share, four of them in comparison with the three women, and this is reflected, always bearing in mind the priorities of the various singers in the company, in the distribution of the solos. Apart from Asdrubale, in fact, each of the men has one solo aria and, as will be seen, they are arias of considerable difficulty. On the other hand only Fulvia of the two widows among the supporting roles enjoys the privilege of an aria, and even this is one of the "sherbert aria" category. It must also be stated that the ensembles include not only the Introduzione and the Finale to Act One and, placed respectively in the middle of each act, a Quartet and a Quintet, but also, in the second act, and separated from the Quintet only by the above mentioned Aria for Fulvia, a Trio for the three male voices. In this multiplication of pieces we note the heritage of the eighteenth century to which Rossini had to adapt himself, just as he would adapt himself to opera seria in the ensuing Tancredi. Then he would have the courage to shake off these tyrannies, eliminating the repetitive mechanisms and reducing the number of both solo pieces and ensembles. As a result he would create great solid broadly-arching architectural constructions and would thin down, above all, his second acts, which would become, on average, at least a third shorter than his first acts. But Rossini, in Milan, having to deal with a great theatre and with the famous Romanelli, was still too young to make use of this architectural acumen.

6. *A face-to-face duel, we have said, is what the leading lady and gentlemen indulge in, in the sense that they are always close together in their chasing one another and questioning one another, even if sometimes*

one or other of them is in hiding, as in the magnificent *Echo Cavatina* and succeeding *Duet*, in which first it is *Asdrubale* who lurks in the bushes, listening (and answering in the voice of the echo), then it is *Clarice's* turn. This continual play of manoeuvre and counter-manoeuve is *Romanelli's* strong point, reaching peaks of self-congratulatory exaggeration in the whirligig of the duels: announced, begun, postponed and finally coming to nothing.

The central point round which the action revolves remains, then, the testing of the genuineness of someone's feelings by means of the «touchstone» which, leaving metaphor alone and quoting *Tommaseo-Bellini*, means the «schistose flintstone, hard, black, finely grained, impermeable to acids, which is used to test gold». (Translator's note: c.f. *Webster's Ninth New Collegiate Dictionary*: «a black silicious stone related to flint and formerly used to test the purity of gold and silver by the streak left on the stone when rubbed by the metal»). Metaphorically it is the method devised in the opera to identify real love and distinguish it from interested love. In *Act One* it is *Asdrubale* who first resorts to the touchstone, first with the echo game, then when he pretends to be suddenly reduced to poverty because of an old, unsettled bill of exchange. The man who comes on to demand payment is, of course, *Asdrubale* himself dressed up as an «*Affrican*», and he introduces himself prattling in the garbled pseudo-Turkish familiar from theatrical comedies, with typical cadential endings in «onta», «anta» and «ara». The moment in which the disguised count proceeds to seal everything up, the high point of the *Finale* to *Act One*, became justly famous, to the point that the opera was always referred to by its nickname of *Sigillara*, also used by *Stendhal*. In the second act, however,

it is *Clarice's* turn to put *Asdrubale's* feelings to the test and vanquish his determined coldness. At this point, before the second act *Finale*, was inserted the scene borrowed from *L'equivoco stravagante*. There it had been *Ernestina*, mistaken for a castrato and called up for military service, to appear dressed as a soldier; here it will be *Lucindo*, the supposed twin brother of *Clarice*, who harangues the soldiers and then solemnly declares to the count that, seeing that he has rejected her love, it will be for ever forbidden him to meet or even behold his sister. The final recognition scene: «*Lucindo* never came back, I am *Clarice*», therefore cuts through all the complications with marriage as the happy solution, the betrothed couple joyful and satisfied and with a concluding moral consideration of *Asdrubale's*:

Finor di stima io fui,  
Verso le donne avaro,  
Da questo giorno imparo  
Le donne a rispettar.  
(Till now I have been stingy  
In my esteem of ladies,  
From today I shall learn  
To respect them).

To tell the truth this «moral» would not have much of a follow-through in *Rossini's* successive comic operas, or at least it would not have any in the second opera buffa he wrote for *La Scala*, the *Turco in Italia* that takes female inconstancy as its main theme.

Although inserted into the score by force of circumstance and of inescapable theatrical and musical demands, the cross-dressing scene in the second act is, all the same, by no means forced. *Romanelli* leads up to it skilfully and makes it theatrically credible, much more so than it was in *L'equivoco*. It is obvious that we have in *Romanelli* a librettist of a very different stamp from *Gasbarri*;

in contrast with the latter's over-elaborate nonsense, Romanelli stuffs the text with literary and parodistic preciousities offering opportunities that Rossini was able to take advantage of, often brilliantly. An example of this is the aria, very famous at the time, «Ombretta sdegnosa del Mississippi», one of the fundamental points, together with the Sigillara and the Echo Aria, on which the triumph of the opera was based.

Not less admirable, among the frequent scene changes (these too an inheritance from the eighteenth century), are certain theatrical inventions like the one carrying us, in Act Two, to a wood, a setting (both scenic and literary) that allows Romanelli not only to match himself against illustrious poetical and theatrical models, but also, together with the parodistic exhibition of Pacuvio's ham-fisted handling of his gun, to provide the composer with an opportunity to write music for a storm, meticulously described in the libretto (with a great deal of «vento [che] va crescendo a poco a poco» - wind increasing little by little - that seems to anticipate the words of another of Rossini's arias). To what good use Rossini put this, his first storm scene having been written into his almost childlike Sonate a quattro, and what would be the sequel, as much in the comic operas (Locazione fa il ladro, Il barbiere, La Cenerentola) as in the serious (from Otello to Guillaume Tell) is well known. To be sure, to balance these good points, the libretto remains overloaded (with references, coups de théâtre, literary preciousness and so on) and somewhat heavy laden (with the repeated actions, with too many recitatives, too many scene changes), defects which in the long run contributed to the decline in the opera's fortunes and which, if he had not been a beginner and had not been dealing with so authoritative and

experienced a poet, Rossini himself might have been able to mitigate (as soon afterwards he would be able to do with other librettists).

However there was one scene that Rossini neglected to compose: in his satire on journalists and poets and poetasters, Romanelli must certainly have aimed at hurting some critics and other men of letters (including some of his colleagues) and perhaps enjoy a little private revenge (something that the victims did not fail to resent). With equanimous impartiality, however, he had also wanted to strike a blow at the ranks of bad maestri di cappella. So, in Act Two Scene Ten we read of Pacuvio's breathlessly announcing the arrival of the very celebrated maestro Petecchia. The count discourses ironically and at some length on this so-called celebrity, asking Pacuvio if great composers really still exist. Obviously, Pacuvio believes that there are «over a hundred» of them! Hearing this, the count invites Clarice to recite a sonnet written by Giocondo and which he thinks pertinent to the matter. It is the narration of a dream: during the course of Cimarosa's funeral solemnities, a gang of «musical pigmies» hurl themselves upon the composer's corpse, tearing off its limbs and looting it. The head remains inviolable, for, when a hand is stretched out to grasp it, it rises up like Farinata of old:

E l'aurea bocca, ove del canto in pria  
Sede an le grazie, mormorò sdegnosa  
Canaglia indietro che la testa è mia.  
(And the golden mouth, once the seat  
of the graces of song, muttered in scorn  
Back, rabble, for the head is mine).

This insertion of the reactionary Romanelli's, having nothing at all to do with the rest of the story, was obviously aiming a blow at the conceit of young composers and stressing the decadence of music after Cimarosa's

death. From the musical point of view it added an aria to the score for which there was no need at all. Furthermore it must be added that Rossini, the new Cimarosa in the eyes of those who were gambling on his talent (including the Scala management who had commissioned *La pietra*), had very good reasons of his own for avoiding the implications of this scene. The fact remains that he never set it to music. It is possible that they had an argument about this matter, resolved by a curious compromise. The scene is printed in the libretto in its entirety, but on page 4 we read the following note:

*The Sonnet, which falls in Scene X of Act II, will only be recited on the first three nights, after which it will be omitted together with all of the same scene.*

We must therefore believe that, in the course of the endless recitative occupying Scenes IX, X and part of Scene XI, the sonnet must in fact have been recited for at least three performances<sup>13</sup> and then definitively dropped. It certainly added nothing to the opera and the decision to omit it was as wise as Rossini's decision not to set it to music.

Apart from this singular scene (a clue, however, to the collaboration that could never have been continued between a librettist of yesteryear and a 'modern' composer) there is no doubt that the libretto of *La pietra*, no matter how prolix and over-stuffed, offered the young Rossini a wide range of opportunities for spreading his wings. And this is what matters. In fact, it would be useless to pretend that Romanelli's libretto, a choked heap of theatrical commonplaces, ought to have a logical coherence that it never claimed to have. Better consider it as a wind-mill or as a kaleidoscopic collection of well-tried theatrical gambits. Among which a twenty-year-old boy

had to weave his way and prove his worth. Rossini seized the opportunity and won the wager, despite various other inescapable upsetting moments during the course of composition.

7. Rossini's illness and the postponed date of the first performance are not the only proofs we have of a crisis that overtook him in the middle of his work, faced with so great a tour de force. There is also a hint of it, perhaps, in the music. Apart from the Overture there were, in fact, 19 numbers to set to music (some of them of notable proportions) and furthermore oceans of recitatives, some of them endless, but essential to the understanding of the various threads in the plot. We have no detailed information about how the work was carried out and furthermore we are waiting for the critical edition of the score to sort out the various problems in the recitatives as much as possible, but it is evident that the problems were not solved easily and various expedients were resorted to. Some recitatives were never set, even if they are printed in the libretto («virgolati» - between inverted commas - as was usual in such cases). Others were set and then cut out, probably during the course of the rehearsals. But that is not all: it is possible that Rossini, for the first time, had recourse to a collaborator. In fact, whereas the recitatives in the first act, in the autograph score, are almost all in his hand, none of those in the second act are. Even though it is possible that Rossini sketched them out and then they were finished off by copyists, the more probable hypothesis is that they were written, entirely or in part, by a collaborator<sup>14</sup>. A fairly common practice at the time and one to which Rossini would almost constantly resort in the future. Another problem of a delicate nature is the one of self-borrowing, fundamental to the understanding of Ros-

sini's methods of composition, above all in the earlier part of his career. This is evinced in *La pietra* in a peculiar fashion. Besides Clarice's Aria, Rossini borrowed, in toto or almost, another two numbers from *L'equivoco stravagante*: the Hunters' Chorus (N. 12) and the Quintet in Act Two (N. 14). In all three cases Rossini, instead of relying on the help of copyists (as he would often do later) wrote out the material again in his own hand and made more or less profound changes in the orchestration, in the concluding cadenzas and other details. Matters are different in the case of the Quartet in the middle of Act One, a complex montage of a new section and other borrowings from his two previous works (*La scala di seta* and *Ciro in Babilonia*). Here we are dealing with a number that has been profoundly thought over. In these procedures we can see the composer's anxiety to present in a new and in the best possible form, and in a more prestigious and suitable context, certain numbers that he knew he could count on to be successful. And certainly the same purpose lies behind other self-borrowings, less obviously apparent, but certainly not insignificant: we are talking about tunes, themes, of single passages re-inserted in the musical discourse with new and differing form and re-elaboration. Behaving in this way, moreover, Rossini was simply carrying on a long and glorious practice of skilled musical workmanship dating back at least to the baroque period.

Whilst the Overture was a favourite place of his for recycling, in this case he wrote a completely new one. Rossini had already practised writing this type of composition, in his earliest attempts already following an elegant formal model that was sure to please, which Gossett has dubbed «the archetypal model», with a slow introduction and a quick

main section, with two themes and repeated twice<sup>15</sup>. Between the exposition and the repeat we find the famous Rossini crescendo (which is not, we might usefully repeat, a normal crescendo, but a crescendo which is itself based on a rigorously precise scheme) which reappears before the final cadential movement. As for the themes, the first of them, generally springy and quick, is given to the strings, whilst the second, more melodic, is entrusted to the woodwind. The Overture to *La pietra* already shows this scheme completely defined in all its sections. Its strong points are its lightness (for this it is enough to think of the first theme of the Allegro) and its elegance of form. It goes without saying that its musical content remains completely extraneous to the opera that follows it, with which it has no themes or, so to say, atmosphere in common. For this reason a few months later Rossini would be able to repeat the piece wholesale to introduce, for the delight of Venetian ears, his *Tancredi*. Neither in one case nor the other does the Overture serve to underline the climax, whether comic or tragic, of the opera, but rather, I should say, the fascinating epiphany of genius and the youthful period of genius, which shines forth uncontaminated from one score as it does from the other. An example of the purest music, therefore, such as would transpire in so many other similar cases in Rossini's compositions.

8. One of the most demanding obligations facing Rossini in his first opera for *La Scala* was represented by the arias. Given the number of characters and given the rigid hierarchy that Romanelli had observed, Rossini had to write no fewer than eight of them: two each for the leading lady and man, one each for the tenor and the two buffi and, lastly, the above-mentioned aria for the

seconda donna, *Fulvia*. Of these only the last, a typical "Sherbert aria", is simple, even if Rossini does not supply it with the usual accompaniment for such pieces, limited to strings only or strings and a pair of wind instruments (like the two "sherbert arias" in *L'equivoco*, scored for strings and two horns), but writes instead a rather unusual accompaniment involving also flutes, clarinets and horns. It is obvious that he had one eye to the Scala orchestra, but above all he was reacting to the words and to the pompous haughtiness of the character. Leaving the protagonists out of it, Rossini had his work cut out to solve the problems created by the presence of three men. He was helped by the characterization of the individuals, *Giocondo* noble (though obviously on a reduced scale of nobility in comparison with *Asdrubale*), *Pacuvio* absurd and the boastful *Macrobio* a ridiculous figure. Out of all this came three different types of aria, all old-fashioned in origin, all perfectly successful. *Pacuvio's* aria, the famous «*Ombretta sdegnosa*», is in fact a kind of song and preserves some of the characteristics of the popular song (a syllabic style suggested by the words and their nonsense, together with trochaic rhythm). This is what the text demanded and this is what Rossini supplied, so well that for many years afterwards the piece survived tout court as a song<sup>16</sup>. This was perfectly grasped by Stendhal, according to whom the simple sing-song of the aria was perfectly suited to the vocal limitations of the creator of the role, *Pietro Vasoli*:

La bonté du public s'étendit jusqu'au pauvre Vasoli, ancien grenadier de l'armée d'Egypte, presque aveugle, et chanteur du troisième ordre, qui se fit une réputation dans l'air du *Missipipi*.

(The generosity of the audience even embraced poor old Vasoli, an ex-grenadier from Napo-

leon's Egyptian army, almost blind, and a third-rate singer, who made his name in the *Missipipi* aria).

It is hard to say how much of this is true and how much, as in the case of so many of Stendhal's stories, he had simply imagined from what he saw on the stage (in this case the limited vocal range of the music might have made him think the singer did not have much voice). A few months later Vasoli was given the role of the Poet in *Il Turco* which, it is true, is without arias, but which certainly required a theatrical presence and eloquent mastery of patter. Vasoli must have demonstrated all this in *La pietra*, too, together with other necessary vocal qualities, for example in the Duet or in the Trio. The fact remains, however, that Stendhal had grasped the essential nature of «*Ombretta sdegnosa*»: simple, ultra simple with its repetition of *pipì, pipì, qui, qui* and with its accompaniment (this, it is true, restricted to the strings, and thinly scored), but not without some harmonic subtlety and a fantastic aura, above all in the middle section in which the singer imitates the dialogue between the servant girl and the ghost.

*Macrobio's* Aria is of another type altogether. Already, in his Duet with *Giocondo* after the *Introduzione*, «*Mille vati al suolo io stendo*», in only one section though rich in motifs and ideas, Rossini had opted for a comic-heroic depiction of the character, in some ways looming over that of the poet. This characterization comes back again in the aria. This belongs to a series typical of Rossini's work, a group that I would define as obsessively vitalized, in which the characters set out their wares, list their own merits or, rather, their own triumphs, real or imagined. In either one case or the other we are dealing with catalogues: *Macrobio's*, a list of people who want to be mentioned in

his newspaper, Don Magnifico's in *La Cenerentola*, a list of aspirants to his favour, Don Profondo's catalogue of marvellous antiques in *Il viaggio a Reims*. Here we are in the realm of the most unbridled exhibitionistic fantasy, seeing that none of these men can really offer what he promises or has anything to do with really genuine merchandise. The only one able to provide this is perhaps Figaro, whose aria is, in fact, slightly different. In every case the strophic form gains not only from a typical rhythmic vitality, but also from the obsessive reiteration of certain melodic and accompanying phrases rattled off with proudly parading velocity at the service of the hoped-for buyers or admirers. I need not add that here Rossini has brought to perfection certain models from older *opere buffe* endowing them with a proud absoluteness of outline all of his own, unknown to his predecessors and never found again by his followers (in comparison, that masterpiece «*Udite, o rustici*» sung by Dulcamara in *L'elisir d'amore* has Donizetti's bonhomie and solidly human dimension, gifts absolutely unknown to Rossini's characters, who just because of this are even more absurd). Examining this number more closely one might detect some traces of extremely subtle irony, such as the emphatic introduction of Maestro Don Pelagio, greeted by a fanfare of wind instruments and Turkish percussion, followed, when the poet arrives, by a hurtling diminutio and a return to the opening theme. A tiny self-portrait of Rossini followed by one of Romanelli? Or rather a sketch of the theatrical life that Rossini was plunging into? It is impossible to say how far this winking is instinctive (but the instinct is one of masterly lucidity) and how far it is reasoned and deliberate.

Giocondo is not so vividly character-

ized in his Aria «*Quell'alme pupille*», inserted into a musical block including the brilliant storm with the speeches of the awkward and terrified Pacuvio, which is followed by a recitative introduced by a long virtuosic clarinet solo, whose pastoral timbre, well depicting the return of calm weather, gives way to the elegant aria in the ABA format, but with a fairly well developed middle section. Here we are dealing with a masterly exercise in style rather than with an impassioned number, as befits a character who is prepared to renounce his love and destined to give way to real love, that of Asdrubale. It must be said that this entire block constitutes an astonishing example of the wide range that the young composer was able to command and of his skill in grouping single set pieces harmoniously together into more ample structures. Furthermore, well aware of its worth, Rossini had recourse to the storm scene from *La pietra* on two other occasions, using it first scarcely two months later to introduce the first scene of *L'occasione fa il ladro*, then, over three years later, inserting it in his comic masterpiece *Il barbiere di Siviglia*.

Genuine feeling should by rights be reserved to the leading young couple who, for the entire opera, are in fact putting each other's to the test. The choice of vocal range depends on the desire to exhibit the skills of Marcolini and Galli, the two singers who had helped Rossini to get this engagement, and is certainly rather unusual: contralto and bass. These are not the usual choices of tessitura for lovers, and would be even less typical in the Romantic scheme that would soon assert itself and which would give the most passionate phrases of love to the tenor, whereas to the bass would be reserved authoritative or parental tones. This eccentricity is no small

part of the fascination that *La pietra* might or should exert on modern audiences. But everything is unusual in both these roles. Beginning with the symmetrical outline. In the first act the two Cavatinas, Clarice's and the count's, are placed in succession (Nos. 3 & 4) and followed by their Duet (N. 5). In Act Two the arias are once more in this same order, first Clarice's with a March and supporting singers from the chorus, then the count's Grand Aria. These precede the Finale of the opera.

Clarice therefore comes on and sings first in her Cavatina «*Quel dirmi, oh dio! Non t'amo*», but comes on, as it were, in duet, given the presence of the echo. The prelude with a horn solo already establishes a mood of romance. As often happens in this kind of cavatina, the first section is not melodic, as such, but is based on a very simple tune, fragmentary and florid, here even more broken up and enriched by the echo and by the variety of timbre introduced by the bass voice. The cabaletta presents us, on the other hand, with a real tune, «*Eco pietosa*», which somehow suggests a kind of dress rehearsal for the «*Di tanti palpiti*» of Tancredi, his next opera. Both one and the other are examples of a relaxed, cantabile type of cabaletta that will not often be found in Rossini's output after these two operas.

Similarly simple is the count's aria, opening with an Andante in which heroic utterances seem to yield to loving feelings. To contradict both heroism and love along comes the Allegro (a stretta rather than a true cabaletta as such) whose tune is borrowed from Dorvil's aria in *La scala di seta*. These same simple but elegant forms are repeated in the following Duet, the central section of which is remarkable for Clarice's quoting the echo cavatina. There are many instrumental felicities in this number, particularly in the repeat,

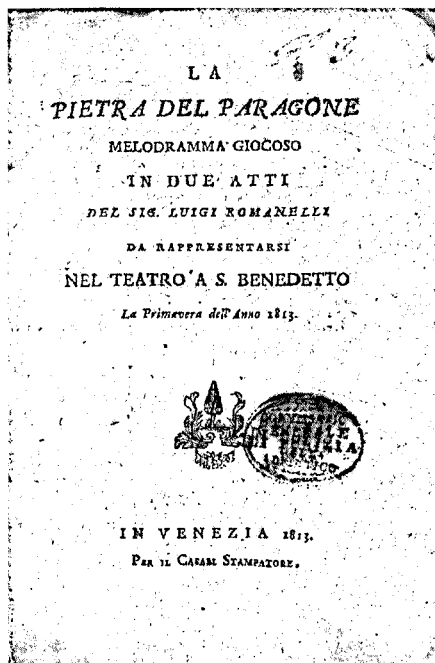
which, however, do not rob the piece of its simplicity. Altogether these three pieces, which introduce the characters to us, are very similar and of a homely and almost intimate style (except in the count's attempts at a heroic style, which, however, he quickly drops). The two concluding arias are, however, exactly the opposite. Both Clarice's and the count's are very grandly conceived. The former, as we know, was fished out of *L'equivoco stravagante*, and under the necessity of respecting the metric system of the original Romanelli is obliged here and there to echo Gasbarri's verses and even to repeat some of their key words. Yet, though in its original context it seemed out of place, the Aria is not at all out of place in *La pietra*, where, as stated above, not only is it dramatically prepared for, but it also finds its own logical musical context. In any case we are dealing with a great contralto aria, almost a concert aria, the form of which would be repeated in all four operas which la Marcolini would create for him. But it serves as archetype also for other great arias entrusted to the contralto voice by Rossini, from Tancredi's to Arsace's in his last great Italian masterpiece, *Semiramide*. The heroic tone, vainly sought by Asdrubale in the first act, is here deployed in full. We have, furthermore, an appeal to the «*itale contrade*» (the Italian countryside) that almost seems to anticipate the patriotic tones that we shall also find in Isabella's accents in *L'Italiana in Algeri* and that the restoration would squash, or at any rate smooth over. We are dealing, if you like, with strictly literary echoes that, fortunately, have nothing in common with the sing-song of the poetry and popular music that came later. The mirage is of an idealized fatherland, a city of musical accents in which all the elements, from the melody to the harmonic progressions, from the vo-

cal colourings to the instrumental passages, are gathered together in perfect symmetry. Few pieces correspond like this one to the neo-classical vision of a society desirous of order and harmony, in which, in the words of the greatest poet of the day, «nozze e tribunali ed are» (marriage, law and church) contributed to the general happiness.

After the grandeur of this number the count risked somehow making an anti-climax. This does not happen, seeing that Rossini gives him an imposing solo, the Andante of which reaches noble feelings of love that are a peculiar characteristic of his youth. Later, in fact, he would generally avoid writing love songs, a genre to which in fact he did not feel particularly inclined. Here, however, in this first section of Asdrubale's aria there is a hint of longing and the springing of a tear that the proud Rossini of later years would have determinedly eliminated. And surely it is no coincidence that the hero who sings this piece should be a confirmed misogynist, on the point of being converted to true love, the true love that we shall not find again, perhaps, after Tancredi, in any other of Rossini's operas and which would only return in his last masterpiece, Guillaume Tell, in the anguished tones of two heroes condemned to renunciation.

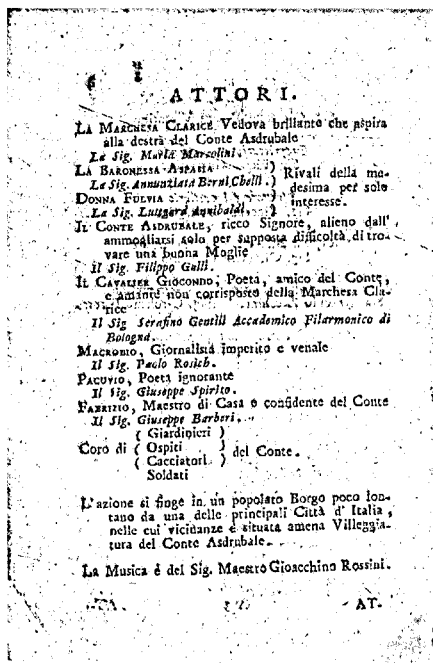
9. If the arias presented Rossini with various problems, those presented by the ensembles must have been even greater. It was no small order to organize two Introduzioni, two finales, two big ensembles in the central place in each act, two choral numbers and a Trio. This last repeats a theatrical scene, the comic duel, that Rossini had already met with in his first opera, *La cambiale di matrimonio*. The feigned magniloquence makes a good effect, even if it is slightly overdone, probably because of Romanelli's

having furnished him with too long a text. The piece, however, is one of those that Rossini did not neglect to use again, seeing that it was transferred in its entirety into his only Neapolitan opera buffa, *La gazetta*. For the central ensembles in each act Rossini, as we have seen, largely drew upon his previous operas. In the Quartet in Act One, re-thought and put together with a newly composed Andante and some bits extracted from both *La scala di seta* and *Ciro in Babilonia*, the middle section is outstanding, a passage for three voices in *Ciro* but here re-modelled for four. On the other hand, for the Quintet in Act Two, almost entirely taken from the one in *L'equivoco stravagante*, «Speme soave, ah scenda», Rossini needed Romanelli's help, and a scene was put together similar to Gasbarri's, with characters who overhear the confidential exchanges between Clarice and Giocundo and then burst onto stage centre. The dramatical suitability of this situation is not, however, so happy as it was in the original and, unlike Clarice's great Aria, its transposition here seems rather forced. The entrance of the chorus is also less plausible: in *L'equivoco* they were the captain and the guards coming to arrest Ernestina, but here they become huntsmen who come on and make completely generic comments. The fact that the count's jealousy will have no effect at all on the rest of the story further demonstrates the lack of pertinence of this insertion. In comparison with the original, however, the passage appears enriched, above all in its cadential sections. Rossini adopts a similar procedure with the Huntsmen's chorus in Act Two, which is also lifted from *L'equivoco*. On the other hand, the chorus preceding the Act One Finale is all new and of magnificent effect; in it the gardeners comment on the count's sadness, a sadness well ex-



*La pietra del paragone*: frontespizio e distribuzione delle parti del libretto stampato per una rappresentazione al Teatro San Benedetto di Venezia nel 1813 (Collezione Ragni, Napoli)

*pressed by the minor mode colouring almost all this number (for which it is almost unique among all pieces of this type in Rossini's output), a felicitous portent of the disasters described in the ensuing Finale to Act One. Which was the hit of the evening and which certainly still today places itself at the climax of the score both for its dimensions and for its validity on the musical plane. Here Rossini managed to build the number up according to his own architectural design, which he always felt more strongly in this type of ensemble, which would always be the most elaborately worked out in all his operas. It is no coincidence that he already followed along the lines of this number in La pietra when he came to write the equally masterly Finale to Act One in his next opera,*



*L'Italiana in Algeri. Here in fact he vanquished an obstacle that he had not been able entirely to duck in the Introduzione to the first act (with the insistent interjections of Pacuvio taking the place of the "cavatina" or little songs that Rossini would place here for preference in his later operas) and in the Finale to Act Two: the obstacle of the too many words supplied by the libretto. However, these are pages rich in delightful music, on a par with the Introduzione to Act Two, more thinned down and, after the opening chorus, resolving into a canon with the entrance of the various voices.*

*On the dramatic side the first Finale is sub-divided into two great blocks, the first taking place outside the count's house and culminating in the impounding of his goods and the application of the seals, the second in an inner courtyard of the house with the exposing of the «real» feelings of each single character followed by the unravelling of the knot caused by the «finding» of the receipt of pay-*

ment. It goes without saying that in those days the painted scenery allowed of these transformations with the curtain up and without any interruption in the flow of the music, which would be absolutely unthinkable here. Each of these musical blocks begins with a section for three voices (Clarice, Giocondo, Macrobio in the first, Clarice, Giocondo and the count in the second) developing into ensembles that, in their concluding sections, avail themselves also of the support of the chorus. The trios serve a lyrical function and are rich in musical ideas and surprises, not excluding yet more examples of canon, so typical of the heart of these *Finale*s of Rossini's. However, even the supreme moment, the one that most impressed the audience, of the phony African's furious desire to seal everything up, uses, in the paroxysms of ever more rapid insistent rhythms, classical procedures that Rossini had certainly learned first at the ecclesiastical school of Malerbi, then from Padre Mattei. Formulas for opera seria, therefore, applied to opera buffa. Here, as elsewhere, we can in fact demonstrate the error inherent in the silly claim of certain critics of the old school that Rossini had transported into his serious operas the formulas of opera buffa (and those of the theatre into sacred music). If anything, the reverse is the case: Rossini applied serious and "canonical" procedures (in all the senses that this term, even in its ecclesiastical vesture, can imply) to comic opera. This constituted the fascination and the surprise of this *Finale*, in which the doctrine and the acceleration of rhythm induced a strong sense of alienation, alienation from goods, a tearing away of feelings (in the poor parasitic creatures at Asdrubale's court), a flight from a reality that had become difficult to grasp. «Sigillara, Sigillara» the Turk thunderously and threateningly re-

peats: and, as Stendhal notes:

le mot barbare et à moitié italien avec lequel Galli, déguisé en Turc, répond à toutes les objections qu'on peut lui faire. [...] Ce mot baroque, sans cesse répété par le Turc, et dans tous les tons, puisqu'il fait sa réponse à tout ce qu'on peut lui dire, fit une telle impression à Milan, sur ce peuple né pour le beau, qu'il fit changer le nom de la pièce. Si vous parlez de la *Pietra del Paragone* en Lombardie, personne ne vous entend; il faut dire il *Sigillara*.

(the barbarous word, only half Italian, with which Galli, disguised as a Turk, answers all the objections that can be made to him. [...] This uncouth word, incessantly repeated by the Turk, and in every possible key, since it is the only reply he can give to everything that is said to him, so enormously impressed the Milanese audience, this nation of born connoisseurs, that it earned the opera a nickname. If you mention *La pietra del paragone* in Lombardy, no one will know what you are talking about; you have to say *il Sigillara*).

The second part, after the scene change, is the mirror image of the first, but whilst the former was introduced by an *Andantino* for Macrobio with an ironical quotation from Ariosto, «*Su queste piante incisi*», now it is Clarice who intones a "moral" *Andantino* to the words «*Non serve a vil politica chi vanta un cuor fedele*». Everything bursts into another paroxysmal *stretta* based on one of the recurring features of these *Finale* endings, that of mental confusion, of abstraction from reality: the perfect pendant to, or, if you prefer, development of, the situation provoked by the pretended Turk in the former part. With this magnificent number, perfect in its workmanship, Rossini earned his right to be numbered among the «foremost maestri». In some ways this was his «touchstone» in composition, admired and acclaimed by all, the first shining example of a long line of first act *Finale*s that would cul-

minate, so far as his Italian career is concerned, with the monument «aere perennius» constituted by the first act *Finale* to *Semiramide*.

Musical skill and happy invention make their mark also in the second act finale which also, in the concluding section, gives rise to a proceeding in canon in which the various characters come in, in praise of joy: «Il cor di giubilo, balzar mi sento, non so reprimere quel sentimento, che in petto l'anima mi fa balzar» - «I feel my heart leap for joy, I cannot repress the feeling that makes my soul leap within my breast». In comparison Rossini is here seeking a formal concision (for which Romanelli's text was no help) in the succession of painted back-drops that descend from a heaven packed with inventions, aiming at sealing once and for all the play of events, of absurdities, of tests, of prohibitions or, perhaps also, of the certainties of love.

10. Written for «born connoisseurs», as Stendhal had noted, conceived on a grand scale by Rossini (and in the twentieth-century revivals the having reduced it to a little farce was the greatest mistake and the worst service that could have been done to it), *La pietra del paragone* represents a felicitous moment of creative inspiration that is typical of Rossini's youth. As such it was received on the night of 26 September 1812, entrusted to a first-rate cast including, apart from the two principal stars, the tenor Claudio Bonoldi and the buffo Antonio Parlamagni. The success was confirmed by the number of performances clocked up, no fewer than fifty-three. In this way all the other composers on the prospectus were cleared away, including Pavesi, whose *Ser Marcantonio* had been the big hit of two years before, and now, on its revival, was almost completely eclipsed. Rossini passed in one leap from being recognized as promising

by a restricted group of people in the business to being generally famous and popular. Caressed and flattered by the Milanese, he would in consequence obtain exemption from military service, something that his biographers have exercised their imaginations upon and about which Rossini was able to joke: «The army was the gainer» - he is supposed to have said to Azevedo - «as I should not have been a good soldier»<sup>17</sup>. If this tale is made up, and in fact documentary evidence is far from supporting it, it remains indicative. The opera's diffusion was almost as rapid as its decline, which set in the 1820's. Its departure from the repertory was influenced, naturally, by the fact that Rossini continued to turn out other operas, but its own intrinsic nature helped. *La pietra del paragone*, in fact, apart from certain prolixities for which the libretto is responsible, contains splendid numbers and, from the theatrical point of view, can also draw strength from its exaggerations, all boiling down to its constituting, parallel to its parade of theatrical effects, a kind of summa of musical mannerisms codified or about to be codified by the Rossini to come. But, as if it were a two-faced monument, it stands at a never-to-be-repeated moment in the history of opera and of our composer. Rossini would subsequently bring many things to maturity, but others, like that peculiar shining forth of loving feelings that we have discussed above, he would leave untouched, perhaps because he felt that times were changing and perhaps because his coming to maturity was not entirely happy. If this happened, some perspicacious listeners were quick to perceive and regret it, like Stendhal, who wrote:

*Sigillara*, avec *l'Italienne* et *Tancrède*, portera le nom de Rossini à la postérité. Du reste il est drôle de dire, à propos de *la Pietra*, que

Rossini se répète; c'est son troisième ou quatrième ouvrage. Vous avez pris les répétitions par la queue<sup>18</sup>.

(Sigillara, with L'Italiana and Tancredi, will carry Rossini's name down to posterity. Anyway it is absurd to say, à propos of La pietra, that Rossini repeats himself; it is his third or fourth work. You have got hold of the wrong end of the stick where self-borrowing is concerned<sup>18</sup>).

To think that those three works might assure Rossini immortality, even more than his *Barbiere*,

qui n'est pas digne de dénouer les cordons de Sigillara, de Tancredi et de L'Italiana<sup>19</sup>

(which is not worthy to unlace the shoes of Sigillara, Tancredi or L'Italiana<sup>19</sup>)

was, if you like, the result of a misunderstanding, but it is a misunderstanding emanating from a desire to fix permanently the unique moment that had given birth to that masterpiece (for such it remains), from the anxiety not to lose that fleeting moment. The moment, obviously, proved fleeting enough and when, a few months later, Rossini returned to Milan and returned in all the aura

of that triumph, to the extent that in writing to his mother he noted «I am the idol of all Milan»<sup>20</sup>, maybe he himself shared the illusion that he would be able to remain for ever fixed on the miraculous threshold. It was not to be. Not everything would go the right way or in the same way. A few years from then La pietra would be made fatefully outdated during the process of the definition of a new dramaturgy, in tune with a world which was renewing itself with great changes that would sometimes be uncontrollable, often ruthless. Revising it therefore involves making a journey backwards in time, a return not so much and not only to the past, but to a moment pregnant with a thousand premises, a thousand possibilities. Not all, if we quote Stendhal again, followed up and maintained. Let posterity have the pleasure, as subtle as it is disturbing, of imagining them or placing them in a different - perhaps happier and certainly Utopian - perspective.

**Bruno Cagli**

Translation by Michael Aspinall

<sup>1</sup> These letters, collected by Giuseppe Rossini, cover the years 1812-1830. They are mostly addressed to his mother, sometimes to his father. They are being prepared for publication by the Fondazione Rossini as part of *Lettere e Documenti*, edited by Bruno Cagli and Sergio Ragni.

<sup>2</sup> In a letter of 20 June, in which, amongst other things, he writes: «I am about to leave any minute for Milan», but it seems that the minutes must have become days, seeing that on 6 July he writes again from Venice to give his latest news «before leaving».

<sup>3</sup> In G. Rossini, *Lettere e Documenti*, edited by Bruno Cagli and Sergio Ragni, Pesaro,

Fondazione Rossini, 1992, Vol. I, pp. 34-35.

<sup>4</sup> *Lettere e Documenti*, op. cit., pp. 37-40.

<sup>5</sup> *Ibid.*, p. 41.

<sup>6</sup> *Ibid.*, pp. 42-43.

<sup>7</sup> So we read in a letter dated only «Milano addì 9», which must mean September. A few days earlier, on the 29th, he had written instead about «a so-called illness that I don't have».

<sup>8</sup> See, in *Lettere e Documenti*, op. cit. pp. 31-32 the letter that Cera himself sent to Rossini's mother on 9 January 1812, after the success of *L'inganno felice*, in which, amongst other things, he wrote: «I tell you, that you may be proud of having given from your»

bosom to the world a young man who in a few years' time will be the boast of Italy and it will be said that Cimarosa did not die, but his genius passed into Rossini».

<sup>9</sup> For this see Giuseppe Radiciotti, *Gioachino Rossini: vita documentata, opere ed influenza sull'arte* (Tivoli, 1927-1929), 3 vols., I, pp. 55-57.

<sup>10</sup> To those mentioned below should be added the roles in *L'Italiana in Algeri* in 1813 and *Sigismondo* in 1814.

<sup>11</sup> On this matter see Alessandro Roccatagliati, Felice Romani Librettista, *Lim, Lucca*, 1996, pp. 21 et seq.

<sup>12</sup> Roccatagliati, op. cit., p. 21.

<sup>13</sup> The libretto stipulates «recited», and I would take this in its literal sense, and therefore not sung (obviously in recitative form), something possible, but on the whole improbable. It should be remembered that in those days, by terms of his contract, the composer had to take his seat at the cembalo for the first three performances of every new opera. So Rossini was present at all three declamations of the sonnet, an illustrious poetical form though almost unknown in opera. Since this sonnet from *La pietra* was never set to music, the one and only sonnet that I personally know during the course of an opera is the aria of the *Principessa di Buillon* at the beginning of the second act of Cilea's *Adriana Lecouvreur*, «*Acerba voluttà*». Here, rearranging the order of the words in the last line (evidently changed by Cilea for musical reasons) we get a perfect sonnet and also a good one, in times when decadence and D'Annunzio reigned supreme.

<sup>14</sup> Where the recitatives and their different handwritings are concerned, see the article in this programme by Patricia Brauner.

<sup>15</sup> See P. Gossett, *Le Sinfonie di Rossini*, «*Bollettino del centro rossiniano di studi*», 1979, Nos. 1-3, pp. 5-123.

<sup>16</sup> Readers of Antonio Fogazzaro's *Piccolo mondo antico* are well aware that this aria is quoted. It is not clear whether Fogazzaro knew that this was an aria from *La pietra del paragone*. I am not encouraged to think so by the quotation of the finale from Donizetti's *Anna Bolena* in the same novel. Donizetti's opera was given for the first time in December 1830 (when *La pietra* had already been largely outclassed by Rossini's other operas) and re-

mained in the repertory for many years, beloved of the Romantic generation. When, at the end of the century, Fogazzaro was writing his novel, he could not but know the parentage of the final aria from *Anna Bolena*, which furthermore was obviously operatic in structure. The case of «*Ombretta sdegnosa*» is very different. Its structure could very easily lead one astray and Fogazzaro might very well have known it without being aware of its source. Whatever Fogazzaro knew, certain it is that none of the commentators and authors of anthologies for schools who quote this passage from the book (at one time among the most often so chosen) knew who had written the song and they restricted themselves to describing it as a «well-known song» or something of the sort. But on this subject see the article by Renato Raffaelli in this programme.

<sup>17</sup> Radiciotti, I, p. 84.

<sup>18</sup> Letter to Adolphe de Mareste of 7 May 1821, in *Stendhal*, *Correspondance*, Edition établie et annotée par H. Martineau et V. del Litto, 1962, I, p. 1062 (Bibliothèque de la Pléiade).

<sup>19</sup> Letter to Adolphe de Mareste of 19 April 1820, *Correspondance*, op. cit., p. 1021.

<sup>20</sup> So he says in a letter to his mother (quoted as a heading to this essay) dated 19 October 1813 when, having come back from Venice, he was writing *Aureliano* in Palmira and preparing the Milanese productions of *L'Italiana* and *Tancredi*.

Ritratto di Filippo Galli, primo interprete dell'opera nel ruolo del Conte Asdrubale. Incisione di Rados (Collezione Cavallari, Milano)



*Milano presso il Negoziant. di Musica e Cembali Gio. Ricordi.*

## «Il poeta con le carte... Il Maestro con la parte...»: *La pietra del paragone* alla luce dell'autografo e delle testimonianze

### I. Il contesto storico

*La pietra del paragone* fu la prima commissione di Rossini per la Scala di Milano, il principale teatro di uno dei maggiori centri culturali italiani. Il ventiduenne compositore aveva già scritto due opere serie, *Demetrio e Polibio* (composta prima del 1809, data a Roma al Teatro Valle il 18 maggio 1812) e *Ciro in Babilonia* (Ferrara, ?14 marzo 1812), un'opera comica in due atti, *L'equivoco stravagante* (Bologna, 26 ottobre 1811), e due opere comiche in un solo atto (farse) per il Teatro San Moisè di Venezia: *La cambiale di matrimonio* (3 novembre 1810) e *L'inganno felice* (8 gennaio 1812).

*L'equivoco stravagante* aveva incontrato la disapprovazione dei censori bolognesi ed era stata ritirata dalle scene dopo sole tre rappresentazioni; diversamente, *L'inganno felice* ebbe a Venezia uno splendido successo. Così scriveva l'impresario del teatro, Antonio Cera, alla madre di Rossini, Anna Guidarini Rossini, il giorno successivo alla prima:

Con la maggiore compiacenza m'affretto d'annunziarLe, che jeri sera andò in scena il suo diletto figlio con la farsa *L'inganno felice*; non fù incontro ma vero furore, mentre il Pubblico si entusiasmò dalla Sinfonia sino al fine del finale, gridando sempre oh che bella musica! finita la farsa chiamato sul Palco a ricever li sinceri aplausi non soliti a dispensar che di rado. [C]on tutta sincerità Le dico, che può andar gloriosa l'aver dato dal suo seno un giovane che da qui a poch'anni sarà un ornamento dell'Italia<sup>1</sup>.

Cera commissionò immediatamente a Rossini altre tre *farse*, e ne diede notizia ad Anna nella stessa lettera: «Le annunzio pure che L'hò scritturato per tre farse una in Primavera, una in Autunno, ed una in Carnevale»<sup>2</sup>. I tre lavori saranno *La scala di seta* (9 maggio 1812) e le due opere che seguiranno *La pietra del paragone: L'occasione fa il ladro* (24 novembre 1812) e *Il signor Bruschino* (27 gennaio 1813). Questo contratto, in particolare l'impegno di comporre e allestire nuove opere per l'autunno e il Carnevale, si dimostrerà per Rossini difficile da rispettare, poiché egli accettò anche dal Teatro La Fenice di Venezia la commissione di un'opera seria per il Carnevale, *Tancredi*, che ebbe la sua prima rappresentazione il 6 febbraio 1813, soltanto dieci giorni dopo *Bruschino*.

Milano si mostrò forse esitante nel commissionare un'opera ad un compositore così giovane. Il librettista de *La pietra del paragone* e poeta ufficiale della Scala, Luigi Romanelli (1751-1839), così osservava nella prefazione all'edizione del 1832 delle sue opere complete:

Questo in allora nascente maestro non aveva date prove bastanti per essere annoverato nella classe dei maestri, detti di cartello. Si dovette perciò durar fatica a farlo approvare dal Governo, su la testimonianza di qualche primario virtuoso di musica<sup>3</sup>.

Tra questi virtuosi in servizio presso la Scala c'erano Maria Marcolini,

il contralto che avrebbe creato il ruolo della Marchesa Clarice ne *La pietra del paragone*, e il basso Filippo Galli, il primo Conte Asdrubale. Questi celebri cantanti avevano una conoscenza diretta del lavoro di Rossini. La Marcolini era stata elogiata per la sua interpretazione di un'aria di Rossini inserita ne *Il trionfo di Quinto Fabio* di Domenico Puccini durante la stessa stagione bolognese in cui *L'equivoco stravagante* fece il suo sfortunato debutto, e per lei il compositore aveva creato il ruolo *en travesti* di *Ciro in Babilonia*. Galli aveva cantato nella prima de *L'inganno felice*. Entrambi i cantanti continuarono poi ad essere importanti interpreti delle opere rossiniane.

La stagione autunnale scaligera del 1812 si aprì il 17 agosto con una nuova opera di Giuseppe Mosca (1772-1839) su testo di Angelo Anelli<sup>4</sup>, *Le bestie in uomini*. *La pietra del paragone* era programmata per metà settembre, ma fu data una settimana più tardi, il 26 dello stesso mese. La terza opera della stagione, con apertura il 24 ottobre, era il *Ser Marcantonio* di Stefano Pavesi, che Rossini aveva diretto l'anno precedente a Bologna quale parte del suo contratto con il Teatro del Corso per la composizione de *L'equivoco stravagante*.

Come accadeva di frequente nel mondo teatrale del primo Ottocento, Romanelli e Rossini lavorarono a ridosso della data prevista per la prima rappresentazione. Il 21 agosto, quattro giorni dopo l'inizio della stagione, il direttore delegato della Scala, Carlo Brentano de Grianthy, informava il funzionario del Ministero dell'Interno Paolo De Capitani che il librettista

ni, e che questi lo abbia di già scritto, e rimesso al Copista Bordoni per estrarne le Parti<sup>5</sup>.

Da questa notizia emergono diverse importanti informazioni. In primo luogo, che il librettista e il compositore lavoravano contemporaneamente, il compositore mettendo in musica ciascuna porzione di testo che riceveva man mano dal librettista. Romanelli non scrisse dunque il libretto procedendo dalla prima parola all'ultima; se la trama e il carattere di alcuni numeri chiusi erano stati probabilmente concordati, i singoli testi non dovevano essere scritti necessariamente in modo consecutivo. Anche Rossini, come si vedrà in seguito, non compose i numeri in ordine progressivo: caratteristiche dell'autografo mostrano infatti che il contenuto e l'ordine dell'opera erano ancora fluidi fino alle due settimane precedenti la prima. Come tutte le opere di Rossini, *La pietra del paragone* fu scritta per la specifica compagnia di cantanti già scritturata per la stagione teatrale. Una deliziosa lettera di Rossini al poeta Anelli riguardo ad un potenziale libretto per il Teatro Valle di Roma per il Carnevale 1815-1816<sup>6</sup> indica che i personaggi erano definiti a seconda delle qualità dei cantanti. Rossini cominciò le trattative con Anelli il 16 maggio 1815 dichiarando di volere «un tuo Libro Buffo Pieno di Capriccio» ed elencando il cast: Filippo Galli, Ranieri Remorini, un famoso basso per cui Rossini scriverà la parte del Faraone di *Mosè in Egitto*, il tenore Domenico Donzelli, che sarà in seguito uno dei testimoni al matrimonio di Rossini con Isabella Colbran, e «una buona Prima Donna» ancora da determinarsi<sup>7</sup>. Anelli doveva aver suggerito un libretto già utilizzato da un altro compositore, cosicché l'8 giugno Rossini scrisse di nuovo al poeta, cercando di interessarlo ulteriormente al progetto:

Sig.r Romanelli abbia di già consegnato quasi tutto il Dramma, che deve servire per Secondo Spettacolo della presente Stagione al Compositore di Musica Sig.r Maestro Rossi-



**La pietra del paragone: frontespizio del libretto stampato per una rappresentazione al Teatro Pagliano di Firenze nel 1868 (Collezione Ragni, Napoli)**

Io devo comporre un'Opera *nuova*? e tu mi offri un libro Vecchio: dov'è ito il tuo Genio la tua bella fantasia? ma per Dio non mi credi forse capace di poter Investire di Declamativa, espressiva, Parlante Musica i tuoi Versi? Senti. Donzelli Tenore A Gran Polmoni Gioventù e Buona Figura. Galli Lo conosco. Remorini ha Buona Voce ma non si picca col Senso Comune. La donna la Ignoro. Scegli qualche bel Argomento antico, oppure Cercane uno il quale si oniformi al mio bisogno Cioè. Per Il Tenore una Parte Eroicomica. Per Galli Un Carattere Esagerato. Per Remorini il Contraposto del secondo<sup>8</sup>.

Il cast de *La pietra del paragone* includeva due *seconde donne*, la Baronessa Aspasia, interpretata da Carolina Zerbini, e Donna Fulvia, interpretata da Orsola Fei; i due ruoli sono parti di soprano con tessitura simile. Nello scrivere l'Introduzione (N. 1) del primo Atto, Rossi-

ni sembra aver fatto confusione tra i personaggi. Nell'insieme dell'Allegro deciso, il libretto assegna a Fulvia il testo «Ma, caro Pacuvio, badatemi un po'» mentre la Baronessa, Fabrizio e il coro hanno «Da questo diluvio si salvi chi può». I nomi dei personaggi sono indicati con precisione nella partitura ad ogni ingresso delle parti, con il testo così come è dato nel libretto; tuttavia, la linea melodica che Rossini scrisse per Fulvia si pone generalmente sotto quella della Baronessa, contrariamente a quanto accade in tutto il resto dell'opera. Negli altri numeri Rossini assegnò infatti a Fulvia lunghe note acute, mentre si preoccupò di scrivere la parte della Baronessa per quella che doveva essere una voce di minor respiro: essa non presenta mai passaggi esposti nel registro acuto, e il suo ambito si pone sempre sotto quello di Fulvia o, come nel Finale I, lo raddoppia evitando però le note più alte. Donna Fulvia ha un numero solistico (N. 15, «Pubblico fu l'oltraggio»), sebbene breve, mentre la Baronessa appare soltanto in pezzi d'insieme (benché nel Quintetto [N. 14] la sua sia la voce più acuta, dato che Fulvia non è presente). Data la chiara distinzione tra le due parti secondarie di soprano in tutta l'opera al di là dell'Introduzione, i curatori dell'edizione critica hanno ritenuto di emendare il passaggio nel N. 1, riassegnando il testo di Fulvia alla musica che Rossini scrisse per la Baronessa e viceversa.

La lettera di Grianty del 21 agosto ci informa anche che Rossini aveva già mandato la musica al copista, tale Bordon<sup>9</sup>, incaricato di estrarre le parti. L'impresa di produrre una nuova opera coinvolgeva un gran numero di copisti e includeva la preparazione del materiale per l'esecuzione. Le parti più importanti erano quelle per i cantanti, che ne avevano bisogno per imparare i loro

ruoli. Il materiale per l'esecuzione de *La pietra del paragone* non si è conservato, ma sappiamo da altre fonti che le parti per i cantanti consistevano della linea vocale, di quella di basso, e recavano in qualche caso accenni a parti strumentali o vocali di rilievo. Quando Rossini componeva, egli annotava in partitura per prima cosa la linea di basso (violoncello e contrabbasso), le linee vocali, e qualche volta la parte del primo violino o altre linee melodiche prominenti. Le parti dei cantanti potevano essere estratte da questa partitura-scheletro anche prima che il pezzo venisse orchestrato. Che questa sia stata la procedura seguita per *La pietra del paragone* può essere dedotto dalle informazioni contenute in un'altra lettera di Grianty inviata il 10 settembre al Ministro dell'Interno Luigi Vaccari, in cui egli elenca i numeri dell'opera che il giorno prima risultavano ancora da comporre o da orchestrare. Nella partitura-scheletro – e dunque disponibili perché il copista ne estraesse le parti vocali – c'erano la Cavatina Clarice (N. 2), il Quintetto (N. 14), l'Aria Clarice (nel N. 17) e la Sinfonia. Ancora da comporre erano le arie per Macrobio (N. 8), Giocondo (nel N. 13; non è chiaro se si intendono inclusi il Temporale e il Recitativo), Fulvia (N. 15) e per il Conte Asdrubale (N. 18), oltre che una Scena per Clarice (nel N. 17) e il Terzettino in apertura del Finale del primo Atto (N. 10). I numeri finiti erano già stati dati a Bordoni per ricavarne le parti degli strumenti. Sembra così che entro il 9 settembre la maggioranza dei numeri del primo Atto fossero stati composti ed orchestrati, compresi tutti i pezzi d'insieme ad eccezione della sezione introduttiva del Finale. Anche l'Introduzione, il Finale e i pezzi d'insieme dell'Atto Secondo, tranne il Quintetto, erano stati tutti scritti e strumentati. Le quattro arie man-

canti, più semplici da comporre rispetto ai pezzi d'insieme, erano destinate a quattro diversi solisti e non lasciavano così a nessuno dei cantanti una gran quantità di musica da imparare, e il Terzettino del Finale I, per Clarice, Giocondo e Macrobio, è breve. Sebbene il 21 agosto Grianty avesse assicurato al governo che la composizione si trovava già in uno stadio avanzato, il 10 settembre Rossini era malato di febbri e Grianty, preoccupato che l'opera non fosse completata in tempo per essere messa in scena, chiedeva al Ministro il permesso di rivedere il programma della stagione. Questa lettera sembra seguire una piccola incomprensione tra i due: Grianty aveva detto che setti pezzi non erano ancora finiti e Vaccari aveva ritenuto la valutazione esagerata. Grianty così si giustificava:

Io, che mi glorio di una buona educazione, che parlo sempre il vero, [...] e che non oserei alterare la minima cosa, tanto più in faccia ad un mio Superiore, come per tale riconosco l'Eccell.a Vra, mi faccio premura di mandar-Le subito la Nota de' Pezzi mancanti. [...] Supponiamo poi, che il Maestro Rossini possa essere senza Febbre in cinque, o sei giorni: tre, o quattro giorni almeno di convalescenza: non meno di otto, o dieci giorni a perfezionare quanto manca all'Opera sua: quattro, o sei giorni di Prove, ed eccoci quasi ad un Mese ancora di tempo. Aggiunga, che il Professore Moreschi [il medico del teatro] spera quanto Le dissi di sopra, ma prevede una malattia di qualche durata ancora<sup>10</sup>.

Grianty chiese a Vaccari il permesso di mettere in scena il *Ser Marcantonio* quale seconda opera della stagione al posto de *La pietra del paragone*. Egli riteneva infatti che fosse meglio non estendere le rappresentazioni de *Le bestie in uomini*, temendo che il pubblico si stancasse di «uno Spettacolo, che diverrebbe eterno».

Vaccari rispose il giorno successivo,

assicurando a Grianty di non aver dubitato della sua veridicità, avendo avuto da altri le stesse informazioni

colla sola modificazione che pur ora voi stesso ammettete cioè che rimanevano al maestro da scrivere quattro pezzi intieri, e che quanto agli altri non mancavano che gli accompagnamenti.

Vaccari contava solo le arie – non la Scena e il Terzetto del Finale I – tra i quattro pezzi ancora da comporre e riteneva che orchestrare quattro numeri non sarebbe stato un compito molto gravoso. Egli chiese a Grianty di fargli avere quello stesso giorno un rapporto del medico riguardo alla possibilità che la malattia di Rossini potesse far slittare la prima oltre il 26 settembre: in questo caso Grianty avrebbe potuto mettere in scena il *Ser Marcantonio* fino a che *La pietra del paragone* non fosse stata pronta<sup>11</sup>.

In realtà, *La pietra del paragone* fu completata e messa in scena nei successivi sedici giorni, quattro di meno rispetto alle migliori previsioni di Grianty e con solo una settimana di ritardo sulla data prevista; il suo straordinario successo consentì una serie di cinquantatré rappresentazioni, limitando a sole sei il *Ser Marcantonio* di Pavesi, che due anni prima aveva avuto alla Scala ben cinquantaquattro repliche<sup>12</sup>. Il pronto completamento non fu però il risultato di una guarigione inaspettatamente rapida, come si può dedurre da una lettera che Vaccari inviò il 6 ottobre al Prefetto del Dipartimento dell'Adriatico riguardo al ritorno del compositore a Venezia per adempiere il suo contratto con il Teatro San Moisè per *L'occasione fa il ladro*. Vaccari rassicurò le autorità veneziane che il ritardo di Rossini nel lasciare Milano era dovuto a

Febri terzane chè con molta difficoltà ha potuto vincere, non solo si è dovuto di una settimana ritardare lo spettacolo del Teatro della Scala ma i Medici l'[h]anno consigliato a non porsi in viaggio se non se trascorso un certo termine che possa far sperare L'Allontanamento di una ricaduta<sup>13</sup>.

Le due settimane successive al 10 settembre dovettero essere di frenetica attività. Rossini riuscì a scrivere e ad orchestrare i numeri mancanti, ma non fu in grado di completare i recitativi. Nell'unica partitura autografa precedente *La pietra*, quella de *La scala di seta*<sup>14</sup>, tutti i recitativi secchi sono di mano di Rossini e sembrano essere stati composti in modo consecutivo, forse tutti allo stesso tempo. Nella partitura de *La pietra del paragone* i recitativi del primo Atto (ad eccezione di due folli dopo il N. 5 e il N. 6) sono di mano di Rossini; nel secondo Atto, invece, tutti i recitativi sono opera di numerose altre mani. L'uso di affidare la composizione dei recitativi ad altri compositori era comune, e una volta che, proprio con *La pietra del paragone*, il suo successo fu stabilito, Rossini non compose generalmente più i recitativi secchi delle sue opere comiche. I recitativi del secondo Atto de *La pietra del paragone* non presentano prove che aiutino a stabilire se essi rappresentino la stesura originale o se si tratti di copie. L'ipotesi più probabile è che Rossini abbia rimandato alla fine la composizione dei recitativi e non sia poi riuscito a completarli in tempo per darli ai cantanti, necessitando così dell'aiuto di diversi collaboratori.

## II. La musica

Nonostante l'opera fosse stata completata con ritardo, la prima de *La pietra del paragone* ebbe un grande successo. Stendhal riporta che «quest'opera creò alla Scala un momento di entusiasmo e gioia; folle arrivavano a Milano da Parma, da Pia-

AL SIGNORE  
**ANTONIO PARLAMAGNI**

CHE SOSTIENE  
LA PARTE DI PRIMO BUFFO COMICO  
NEL TEATRO COMUNALE DI MODENA  
IL GANNEVALE DELL'ANNO MDCCCXIX.

**SONETTO**

Tal spargi d'armonia potello incanto,  
O PARLAMAGNI, co' festivi accenti,  
Che tutte allegri di piacer le menti,  
E s'hai più bello il riportato vanto.

Tu con l'accorto fleissimo canto  
Si hai gli orecchi ad accellari intenti,  
Che i Melpomeni ancor trieti lamenti  
Scordar potremo, e il modulato pianto.

Te dell'alme signor onora e colto  
Elo fustante, che in Teatro ferre,  
Plaudendo a tuo virindi al mondo colto.

Cessi il livor, che de' tuoi lauri il serto  
Sfrondar volle: a le Belle asco proteave  
Un riso sflegge a coronar tuo merto.

*Alcune parole dimenticate.*

IN N. 11.

MODENA

TRA DON. VINCENZI E DALLI  
MUSICISTI.

**Sonetto in lode di Antonio Parlamagni, primo interprete dell'opera nel ruolo di Macrobio (Collezione Ragni, Napoli)**

cenza, da Bergamo, da Brescia e da tutte le città nelle venti leghe intorno. Rossini era il primo personaggio del paese; la gente accorreva per vederlo<sup>15</sup>. Radiciotti osserva che nessuno voleva più vedere né *Le bestie in uomini* né il *Ser Marcantonio*, e «così due provetti compositori si vedevano improvvisamente soppiantati dall'imberbe maestro nel favore di un pubblico tra i più intelligenti d'Italia». Durante l'ultima delle cinquantatré repliche – ci riferisce Romanelli – sette numeri furono ripetuti per soddisfare le insistenze del pubblico<sup>16</sup>.

La musica de *La pietra del paragone* è infatti bellissima, e parla – o canta – da sé. Vale la pena però mettere in evidenza alcuni elementi peculiari. La qualità dell'orchestra della Scala era nota persino in Germania, patria del sinfonismo. Nel 1812 l'*Allgemeine musikalische Zei-*

*tung* di Lipsia riportava (non senza un briciolo di sarcasmo):

L'orchestra della Scala è molto buona, anzi, per l'Italia, eccellente. Alessandro Rolla, noto anche in Germania come compositore, ne è direttore e solista di violino. Di quanti violinisti ho intesi in Italia, il solo Festa di Napoli, in qualche cosa, come per esempio nella sicurezza del tempo, gli si avvicina<sup>17</sup>.

Il giornalista proseguiva poi citando una ad una le prime parti dell'orchestra: violoncello, contrabbasso, clarinetto, corno e fagotto.

Rossini utilizzò questa raffinata orchestra in una grande varietà di effetti. Agli archi, il fondamento dell'orchestra, è richiesto di suonare note «puntate» nell'Introduzione dell'Atto I, «in punta d'arco» nel Duetto Clarice-Conte (N. 5), e «sul ponticello» nel Finale I; essi hanno anche frequentemente note «battute»; il pizzicato è utilizzato con effetto delizioso nell'accompagnamento ai balbettamenti di Pacuvio «qui, qui, qui, pì, pì, pì, qui» alla fine della sua aria (N. 6). Nel Quintetto, gli abbellimenti di tre note che precedono ogni semiminima dei violini creano un effetto di brio. I fiati non sono affatto relegati ad una posizione secondaria. La Marcia all'inizio del N. 17 omette del tutto gli archi ed è orchestrata per flauti, oboi, clarinetti, fagotti, corni, trombe e «Banda Turca» (un insieme di percussioni cosiddette «turche» i cui specifici componenti variavano a seconda del teatro). Così come i timpani, la Banda Turca è richiesta in diversi numeri. Un effetto coloristico particolare viene dall'uso dei corni. L'impiego più ovvio è quello nel Coro di Cacciatori (N. 12), dove la fanfara di corni e trombe in apertura prepara l'atmosfera venatoria. All'interno di passi a piena orchestra, Rossini scrisse però spesso per i corni lunghe note tenute, talvolta in crescendo o diminuendo. Nel Temporale ad

essi è inoltre richiesto il tremolo, una tecnica non molto frequente nelle parti per corno. In questo passaggio Rossini utilizzò anche lunghi rulli dei timpani, che producono l'effetto di tuoni più o meno ravvicinati. Quando alla fine del Temporale la calma ritorna, i corni sostengono un Sol basso per più di trentasette battute. La creatività giovanile di Rossini e il suo senso dell'umorismo si manifestano anche nelle sue indicazioni di tempo: «Risoluto» caratterizza il passaggio nel Terzetto (N. 16) in cui Giocondo, Macrobio e il Conte preferiscono al duello una pacifica risoluzione; «Andante intonato» nel passaggio vocale senza accompagnamento del Quartetto (N. 7) suggerisce sia 'intonato, cioè cantato dalle voci' sia 'a voci intonate'.

La compagnia dei cantanti non era di minor valore rispetto all'orchestra, e Rossini non mancò di scrivere musica adatta alle loro capacità. Abbiamo visto come nell'intera opera il compositore fosse consapevole delle differenze tra i due soprani secondari, Fulvia e la Baronessa. La Marcolini (Clarice) possedeva quel tipo di voce molto frequente tra le eroine rossiniane, un contralto con una buona estensione nel registro acuto (Isabella Colbran, la prima donna della compagnia napoletana per cui Rossini scrisse ruoli come quello di *Armida*, ne è l'esempio più eccellente). La cabaletta dell'aria di Clarice mascherata da Lucindo (N. 17) copre due ottave; Rossini scrisse per la Marcolini un'audace fioritura composta da una discesa di due ottave seguita da un salto ascendente di ottava. Per l'aria di Giocondo (N. 13), concepita per Claudio Bonoldi, egli scrisse un'elaborata coloratura. Bonoldi (1783-1846) continuò in seguito a creare altri importanti ruoli per Rossini; egli fu Ladislao in *Sigismondo* (1814), Gernando e Ubaldo in *Armida* (1817), Contareno in *Bianca e Falliero* (1820). Nel-

la Scena e Aria del Conte (N. 18) Rossini sfruttò sia il potente registro acuto di Galli sia la sua agilità, assegnandogli linee floride e salti d'ottava, ma permettendogli anche passaggi più lirici ed espressivi. L'aria del «Misipipi» cantata da Pietro Vasoli (Pacuvio) fu un trionfo. Il recensore della *Gazzetta di Milano* scrisse che essa fu

sempre gradita e per l'originalità della musica e pel modo originale con che era eseguita dal buffo Vasoli, che, essendo alla Scala in seconda linea, ebbe il talento di mettersi al primo posto con quest'aria<sup>18</sup>.

### III. L'edizione critica

La prima fase della nuova edizione de *La pietra del paragone* di Gioachino Rossini, curata da Patricia B. Brauner e Anders Wiklund per la Fondazione Rossini, si basa sul riesame della partitura autografa posseduta da Casa Ricordi. In un momento successivo, che culminerà nella pubblicazione dell'opera quale Serie I, volume 7 dell'edizione critica dell'*Opera Omnia* rossiniana, i curatori prenderanno in esame diverse fonti secondarie dell'opera, oltre che documenti relativi alla sua genesi e alle successive riprese. Scopo dei curatori è quello di riportare l'opera allo stato in cui essa fu rappresentata per la prima volta al Teatro alla Scala il 26 settembre 1812. Come si è mostrato nella prima parte di questo saggio, la cronologia della creazione de *La pietra del paragone* rimane non del tutto chiara. L'autografo testimonia il processo di sviluppo della struttura e del contenuto dell'opera: in aggiunta, numerosi segnali suggeriscono che alcuni tagli, in particolare nei recitativi, furono operati sotto la supervisione di Rossini durante le prove o le prime repliche. Una fonte significativa che avvalorava questa ipotesi è il libretto stampato per la prima rappresentazione. Il libretto normal-

mente comprendeva recitativi più estesi rispetto a quelli effettivamente cantati, forse per aiutare il pubblico a seguire meglio il dramma, mettere in maggiore evidenza le implicazioni morali, o semplicemente per mostrare il testo completo del poeta, accorciato per ragioni pratiche nelle rappresentazioni. I versi omessi erano stampati tra virgolette, ed era normalmente presente una nota come quella che appare nel libretto de *La pietra*: «I versi virgolettati si omettono nella recita per maggior brevità». Ne *La pietra del paragone* ci sono numerosi esempi di versi tra virgolette che non si trovano nella partitura. Il primo si incontra nell'Atto I, Scena VII, dopo il Duetto Clarice-Conte, dove Macrobio corteggia la Baronessa, ma ne è respinto perché non è né abbastanza ricco né abbastanza nobile per la vedova di un barone. L'autografo non contiene indicazioni che sia mai esistita musica per questa scena, sebbene quelle seguenti conservino la numerazione del libretto. Diversi passaggi virgolettati nell'Atto II non sono musicati: cinque versi di Pacuvio alla fine della Scena XI, che seguono l'aria e l'uscita di Fulvia e nei quali egli riflette sulla necessità di una nuova menzogna che lo tiri fuori d'impaccio; alcuni versi nella Scena XII che prolungano la sfida a duello tra Giocondo e Macrobio prima dell'arrivo del Conte; gran parte della Scena XVII tra Pacuvio e Macrobio nel recitativo che segue l'aria di Clarice/Lucindo; versi rivolti da Clarice a se stessa dopo l'aria del Conte (Scena XVIII), in cui ella rimpiange il suo inganno ma lo giustifica alla luce di un futuro lieto fine. L'omissione di questi passi fu probabilmente decisa prima che essi fossero musicati. La Scena XI dell'Atto I per Fabrizio solo, tuttavia, è virgolettata nel libretto, ma fu messa in musica da Rossini, benché risulti poi tagliata nella partitura. La

decisione fu dunque presa dopo che la musica era stata composta, ma prima che il libretto fosse stampato. Ci sono inoltre altri tagli segnalati nella partitura ma non indicati nel libretto; essi furono decisi presumibilmente dopo che il libretto era stato dato alle stampe. Allo stato attuale del lavoro questi tagli non possono essere datati in modo preciso. Per questo motivo, la nuova edizione comprende tutta la musica originale (reintegra, per esempio, il taglio di tre battute che semplifica il passaggio per clarinetto solo «Dopo il Temporale» nell'Atto II), ma indica anche tutti questi tagli ed ogni modifica necessaria ad effettuarli, a beneficio degli esecutori moderni. Nella prossima fase del loro lavoro, i curatori esamineranno copie manoscritte ottocentesche e riduzioni per canto e pianoforte dell'opera, alcune delle quali riflettono, come è noto, alcuni tagli indicati nell'autografo. Recensioni della prima produzione potranno inoltre essere d'aiuto per identificare cambiamenti quali l'omissione di una scena o di un'aria; i tagli nei recitativi, anche di una certa estensione, non erano però generalmente notati dai recensori.

L'intervento editoriale più evidente riguarda l'orchestrazione. Nei pezzi d'insieme, in presenza di passaggi dove sulla carta da musica non c'era spazio sufficiente per tutte le parti, Rossini scrisse gli ottoni e le percussioni in uno 'spartitino' separato, ovvero una piccola partitura addizionale contenente le parti strumentali in eccesso. Nello spartitino il compositore trasferiva generalmente per prima cosa le percussioni, poi gli ottoni, e qualche volta anche il fagotto. Esso serviva poi al copista per ricavare le parti dei singoli strumenti. Nella partitura principale, usata dal *maestro al cembalo*, Rossini solitamente indicava quali strumenti erano stati annotati sullo

spartitino e dovevano quindi continuare a suonare. Per *La pietra del paragone*, come per molte altre opere, la maggioranza degli spartitini originali di Rossini è andata perduta, dimenticata con ogni probabilità nella bottega del copista. Per gli editori della musica di Rossini questa perdita è particolarmente penosa. Che cosa rimane nell'autografo de *La pietra del paragone*? Contrariamente alle sue abitudini, Rossini concentrò le parti dei timpani e della Banda Turca nello spazio bianco alla fine del pezzo, mantenendole in questo modo nella partitura principale. Egli fece inoltre un certo numero di annotazioni riguardo agli strumenti trasferiti su uno spartitino ora perduto. L'autografo de *La pietra del paragone* ora contiene, rilegati alla fine del secondo volume, una serie di spartitini non autografi di mano di un singolo copista. Contrariamente alla pratica utilizzata da Rossini nelle opere successive, si tratta di una partitura continua e non di una serie di spartitini separati per ciascun numero. Essa potrebbe certamente essere stata copiata dagli autografi del compositore. Significativamente, i numeri assegnati ai singoli pezzi mostrano nello spartitino correzioni simili ai cambiamenti di numerazione nella partitura principale. Ciò suggerisce che lo spartitino sia in qualche modo connesso con la genesi dell'opera; la serie dei numeri non corrisponde tuttavia in modo esatto. Inoltre, un confronto tra la strumentazione e le indicazioni del compositore nella partitura principale mostra che lo spartitino include una maggiore partecipazione di fiati e percussioni rispetto a quella indicata da Rossini. Sono presenti spartitini per tutti i numeri tranne sei (Nn. 4, 5, 6, e 8 dell'Atto I e 15 e 18 dell'Atto II), e ognuno include una parte per il trombone, uno strumento non previsto da Rossini in quest'opera. Una

seconda coppia di corni, di cui non si ha traccia nella partitura principale, è aggiunta alla stretta del Finale I, e la Banda Turca appare in numeri in cui Rossini non la richiede. All'interno dello spartitino si trovano richiami a parti di fiati e percussioni notate da Rossini nella partitura principale. Lo spartitino sembra così essere destinato al copista incaricato di preparare le parti per gli ottoni e le percussioni, ma non è chiaro in che modo esso sia connesso alla prima produzione. La partitura contiene anche un altro spartitino, di mano diversa, senza titolo né nomi degli strumenti. Esso riguarda la stretta del Finale I, e riporta gli strumenti che Rossini indica essere «in fine»: due corni, due trombe, due fagotti e la Banda Turca. Le copie manoscritte de *La pietra del paragone* finora esaminate presentano situazioni diverse riguardo agli spartitini: nessuno spartitino, una copia dello spartitino completo che si trova nell'autografo, o ancora una diversa versione per corni e trombe sole. Questi indizi, ancora incompleti allo stato attuale dello studio, suggeriscono che lo spartitino completo possa non aver fatto parte dell'autografo quando alcune delle copie vennero preparate. D'altra parte, non si può nemmeno escludere la possibilità che al copista semplicemente non interessasse lo spartitino. Inoltre, ancora non sappiamo quali fossero le abitudini in vigore alla Scala riguardo alla creazione e alla conservazione di questo materiale.

Data l'incertezza che circonda lo spartitino completo rilegato insieme con l'autografo, la nuova edizione ritiene di limitare in questa fase l'orchestrazione a quegli strumenti specificamente richiesti da Rossini. Lo spartitino alternativo rilegato con la partitura è utilizzato per la stretta del Finale I. Dove i fagotti non sono menzionati in modo specifico nei

passi altrimenti per orchestra completa, si ritiene che essi raddoppino la linea del basso. I curatori hanno anche eliminato la seconda coppia di corni, il trombone, oltre che le trombe e le percussioni nei passaggi in cui essi non furono previsti da Rossini. Questa generale riduzione dei fiati e delle percussioni ha anche l'effetto di valorizzare questi strumenti nell'ambito dei numeri in cui Rossini realmente li utilizza per conferire varietà al colore orchestrale. «In somma, vuoi tu finirla, o no?», chiede Giocondo a Macrobio dopo il loro duetto (N. 2), nel tentativo di

zittire Macrobio che lo tempesta di domande. Il verso può ben adattarsi alle ultime settimane della composizione dell'opera, ma esso può anche essere applicato al processo di preparazione della nuova edizione della partitura: porta alla luce alcuni indizi, risponde ad alcune domande, ma sempre, man mano che il lavoro procede, solleva nuovi interrogativi.

**Patricia B. Brauner**

Traduzione di **Lucia Marchi**

<sup>1</sup> *Gioachino Rossini, Lettere e documenti*, a cura di Bruno Cagli e Sergio Ragni, vol. I, Pesaro 1992, p. 31.

<sup>2</sup> *Ibid.*, p. 32.

<sup>3</sup> Giuseppe Radiciotti, *Gioachino Rossini: vita documentata, opera ed influenza su l'arte*, vol. I, Tivoli 1927-29, p. 77.

<sup>4</sup> Anelli (1761-1820) è l'autore de *L'Italiana in Algeri*, musicata da Mosca per La Scala nel 1808 e con ogni probabilità da lui personalmente rivista per Rossini (Venezia, 22 maggio 1813). Cfr. *Lettere*, cit., p. 91 nota 1.

<sup>5</sup> *Lettere*, cit., p. 34.

<sup>6</sup> Non riuscendo ad assicurarsi Anelli, Rossini utilizzò poi Cesare Sterbini non per un'opera buffa, ma per l'opera semiseria *Torvaldo e Dorliska* (26 dicembre 1815).

<sup>7</sup> *Lettere*, cit., p. 91.

<sup>8</sup> *Ibid.*, p. 93.

<sup>9</sup> Il più famoso copista della Scala, Giovanni Ricordi (1785-1853), assunse il suo posto solo nel 1815. Cfr. *Lettere*, cit., p. 48 nota 1.

<sup>10</sup> *Lettere*, cit., pp. 37-38.

<sup>11</sup> *Ibid.*, p. 41.

<sup>12</sup> Radiciotti, *Gioachino Rossini*, cit., p. 79; *Lettere*, cit., p. 38 nota 5.

<sup>13</sup> *Lettere*, cit., pp. 42-43.

<sup>14</sup> *La scala di seta*, in *Edizione critica delle opere di Gioachino Rossini*, Sezione I, vol. 6, a cura di Anders Wiklund, Pesaro 1991.

<sup>15</sup> Stendhal, *Vie de Rossini*, Parigi 1854, p. 72.

<sup>16</sup> Radiciotti, *Gioachino Rossini*, cit., p. 79.

<sup>17</sup> *Ibid.*, p. 77.

<sup>18</sup> *Ibid.*, p. 82.

## «Il poeta con le carte... Il Maestro con la parte...»: Insight into *La pietra del paragone* through the Autograph and Other Documents

### **I. Historical Background**

The commission to compose *La pietra del paragone* was Rossini's first for Milan's *Teatro alla Scala*, the principal theater of one of Italy's major cultural centers. The twenty-year-old composer had already written two serious operas, *Demetrio e Polibio* (composed before 1809, performed in Rome, *Teatro Valle*, 18 May 1812) and *Ciro in Babilonia* (Ferrara, ?14 March 1812), a two-act comic opera, *L'equivoco stravagante*, for Bologna (26 October 1811), and two one-act comic operas (*farse*) for the *Teatro San Moisè* of Venice: *La cambiale di matrimonio* (3 November 1810) and *L'inganno felice* (8 January 1812).

Although *L'equivoco stravagante* had met with the disapproval of the censors in Bologna and was withdrawn from the stage after only three performances, *L'inganno felice* was a splendid success with the Venetians. As the impresario of the theater, Antonio Cera, wrote to Rossini's mother, Anna Guidarini Rossini, on the day after the premiere:

*With the greatest pleasure I hasten to tell you that yesterday evening your dear son produced his farsa L'inganno felice; there was a true uproar; for the audience was enthusiastic from the overture to the end of the finale and constantly shouted, Oh what beautiful music! At the end he was called onstage to receive unusually heartfelt applause. With all sincerity I tell you that you may be proud to have nourished at your breast a youth who, a few years from now, will be an ornament for Italy<sup>1</sup>.*

Cera immediately commissioned three more *farse* from Rossini; in the same letter to Anna Rossini he gave her the news: «I even announce to you that I have signed him for three *farse*: one in Spring, one in Autumn, and one in Carnival»<sup>2</sup>. These three works would be *La scala di seta* (9 May 1812) and two that would follow *La pietra del paragone*: *L'occasione fa il ladro* (24 November 1812), and *Il signor Bruschino* (27 January 1813). The contract, especially the task of composing and mounting new operas for the autumn and Carnival seasons, would prove to be difficult for Rossini to fulfill, since he also accepted a commission from Venice's *Teatro La Fenice* for a serious opera for Carnival, *Tancredi*, which would premiere 6 February 1813, barely ten days after *Bruschino*.

Milan was perhaps hesitant to commission an opera from such a young composer. The librettist of *La pietra del paragone*, Luigi Romanelli (1751-1839), official poet of *La Scala*, remarked in the preface to the 1832 edition of his collected works:

*This upcoming maestro had not yet given sufficient proof to be included in the ranks of the so-called "official" composers. The hard work of getting him approved by the Government depended on the testimony of some musical virtuosi<sup>3</sup>.*

Among these virtuosi in *La Scala*'s roster were Maria Marcolini, the contralto who would create the role

of the Marchesa Clarice in *La pietra del paragone*, and the bass Filippo Galli, the first Count Asdrubale. These noted singers knew Rossini's work at first hand. Marcolini had received praise for her performance of an aria by Rossini inserted into Domenico Puccini's *Il trionfo di Quinto Fabio* during the season in Bologna at which *L'equivoco stravagante* made its unfortunate debut, and for her Rossini created the trouser role of Ciro in *Babilonia*. Galli had sung in the premiere of *L'inganno felice*. Both continued to be important interpreters of Rossinian opera.

The autumn season of 1812 at La Scala opened on 17 August with a new work by Giuseppe Mosca (1772-1839) on a text by Angelo Anelli<sup>4</sup>, *Le bestie in uomini*. *La pietra del paragone* was planned for mid-September but opened a week late, on the 26th. The third opera of the season, opening 24 October, was Stefano Pavesi's *Ser Marcantonio*, which Rossini had directed the previous year in Bologna as part of his contract with the Teatro del Corso to write *L'equivoco stravagante*.

As usual in the early nineteenth-century Italian opera business, Romanelli and Rossini were working close to the scheduled opening date. On 21 August, four days after the season had begun, the delegate director of La Scala, Carlo Brentano de Grianthy, informed Paolo De Capitani, a representative of the government, that the librettist

Signor Romanelli has already consigned almost the entire drama that will be the second opera of the present season to the composer Signor Maestro Rossini, and that this latter has already written it and sent it to the copyist Bordonì to extract the parts<sup>5</sup>.

Several significant points emerge from this notice. The first is that the librettist and composer worked con-

currently, with the composer setting each portion of the text as he received it from the librettist. Romanelli did not write the libretto straight through from beginning to end; while the plot and the type of some closed numbers may have been agreed upon, the individual texts themselves did not need to be written consecutively, and, as we will see below, Rossini did not compose all the numbers in order. In fact, there is evidence in the autograph that the content and order of the opera was in flux even as late as two weeks before the premiere.

A corollary is that *La pietra del paragone*, like all of Rossini's operas, was written for the specific cast already involved in the theater's season. A delightful letter from Rossini to the poet Anelli concerning a potential libretto for Rome's Teatro Valle for Carnival 1815-1816<sup>6</sup> indicates how the characters of the opera were to be designed for the best qualities of the singers. Rossini began negotiations with Anelli on 16 May 1815, declaring «I want one of your comic texts full of caprice» and naming the cast: Filippo Galli; Raineri Remorini, a celebrated bass for whom Rossini would write the part of Pharaoh in *Mosè in Egitto*; Domenico Donzelli, tenor, who was later a witness to Rossini's wedding to Isabella Colbran; and «a good Prima Donna» not yet determined<sup>7</sup>. Anelli must have suggested a libretto already used by another composer, for on 8 June Rossini wrote again to the poet, attempting further to interest him in the project:

I have to compose a new opera? and you offer me an old book: where then has your genius gone, your lovely fantasy? but for God's sake perhaps you don't believe me capable of investing your verses with music that declaims, that expresses, that speaks? Listen. Donzelli a tenor with big lungs, youth, and a good figure. Galli you know. Remorini has a good voice



# La Pietra del Paragone

OPERA SEMBRATA IN DUE ATTI MUSICA DEL SIG.<sup>RO</sup> MAESTRO

**ROSSINI**

ridotto per il Cembalo solo da

**M. I. LEIDESDORF**

Proprietà degli Editori.

*Vienna. Pubblica da Sauer & Leidesdorf, Samenwienische B. G. & C.*

**La pietra del paragone: frontespizio dello spartito per pianoforte solo edito da Sauer & Liedesdorf a Vienna (Collezione Ragni, Napoli)**

but does not display common sense. The lady I don't know. Choose some fine old plot, or find one that meets my needs, which are: for the tenor a heroic-comic role. For Galli an exaggerated character. For Remorini the opposite, as the second bass<sup>8</sup>.

The cast for *La pietra del paragone* included two seconde donne, the Baroness Aspasia, sung by Carolina Zerbini, and Donna Fulvia, sung by Orsola Fei; both roles are soprano parts with similar ranges. In writing the Introduction (N. 1) to the first Act, Rossini seems to have been confused about which singer was to portray which character. In the ensemble of the Allegro deciso, the libretto assigns to Fulvia the text «Ma, caro Pacuvio, badatemi un po'» (But, dear Pacuvio, pay a little attention to me)

while the Baroness, Fabrizio, and chorus have «Da questo diluvio si salvi chi può» (From this deluge who can be saved). The character names are carefully indicated in the score each time the part enters, with the text as given in the libretto; however, the music Rossini wrote for Fulvia lies generally lower than that for the Baroness, a relationship that is opposite to that in all the rest of the opera. Elsewhere, Rossini wrote sustained high notes for Fulvia while he took care to write the Baroness's part for what must have been a lesser voice: she never has an exposed passage in the upper part of her range, and the tessitura consistently lies below that of Fulvia or, as in the first Finale, doubles it, although it avoids the highest notes. Donna Fulvia has a solo number (N. 15, «Pubblico fu l'oltraggio»), brief though it may be, whereas the Baroness appears only in ensembles (although in the Quintet [N. 14] hers is the highest voice,

since *Fulvia* does not participate). Given the clear distinction between the two secondary soprano parts throughout the opera after the Introduction, the editors of the critical edition have emended the passage in N. 1, reassigning *Fulvia*'s text to the music Rossini wrote with the Baroness's text and vice versa.

Grianty's letter of 21 August also tells us that Rossini had already sent his music to the copyist, one Bordoni<sup>9</sup>, who would extract the parts. The enterprise of producing a new opera, which involved a number of copyists, included the preparation of performing materials for the artists. Most important was music for the singers, who needed to learn their roles. Although no performing material for *La pietra del paragone* has survived, we know from other sources that singers' music consisted of the vocal line, a bass line, and sometimes cues for prominent instruments or another singer's music or text. When Rossini composed, he first wrote in the score the bass line (cellos and double basses), the vocal lines, and perhaps the first violin or other prominent melody part. Singers' parts could be extracted from this skeleton score even before the piece was orchestrated. That this must have been the process followed for *La pietra del paragone* we can deduce from information in another letter from Grianty, written 10 September to Luigi Vaccari, the Minister of the Interior, in which he listed the numbers of *La pietra del paragone* that still remained to be composed or orchestrated as of the previous day. In skeleton score, and thus available to the copyists for making vocal parts, were the *Cavatina Clarice* (N. 2), the *Quintet* (N. 14) and the *Aria Clarice* (in N. 17), as well as the *Overture*. Still to be composed were arias for *Macrobio* (N. 8), *Giocondo* (in N. 13; it is not clear whether the *Storm* and *Recitative*

are included), *Fulvia* (N. 15), and *Count Asdrubale* (N. 18), a *Scena* for *Clarice* (within N. 17), and the *Trio* that opens the first-act *Finale* (N. 10). The completed numbers had already been given to Bordoni for deriving the instrumentalists' parts.

Thus it would appear that by 9 September most of the numbers in Act I had been composed and largely orchestrated, including all the ensembles except for the opening section of the *Finale*. The *Introduction*, *Finale*, and ensembles of Act II also had been composed and all but the *Quintet* orchestrated. The four missing arias, simpler to compose than ensembles, are for four different soloists and thus do not leave any one singer with a large amount of music to learn, and the trio of the first *Finale*, for *Clarice*, *Giocondo*, and *Macrobio*, is brief. Although on 21 August Grianty was assuring the government that the opera was well advanced, by 10 September Rossini was ill with a fever, and Grianty, worried that the opera would not be completed in time to mount it, was asking the Minister for permission to revise the season schedule. In fact, his letter seems to follow an incident in which Grianty said there were still seven pieces unfinished, and Vaccari was represented as thinking that Grianty exaggerated. Grianty protested,

*I, who pride myself on being well-bred so that I always speak the truth [...] and would not dare to alter it in the slightest, especially in relation to my superior, as I recognize Your Excellency to be, I hasten to send you promptly the list of missing pieces. [...] Let us suppose then, that Maestro Rossini may be without fever in five or six days: at least three or four days of convalescence: no fewer than eight or ten days to complete the missing portions of his opera: four or six days of rehearsals, and it adds up to almost a month. I might add that Professor Moreschi [the theater's physician] hopes for what I said above, but he anticipates an illness of somewhat longer duration<sup>10</sup>.*

Grianty wanted Vaccari's permission to stage *Ser Marcantonio* as the second opera of the season in place of *La pietra del paragone*, rather than extend the number of performances of *Le bestie in uomini*, fearing that the public would tire of «a show that would become eternal».

Vaccari replied the next day, assuring Grianty that he did not doubt his veracity, for he had heard the same information from others,

*with the sole modification that you yourself now admit, which is that the maestro has to write only four pieces from scratch, and that from the others nothing is missing except the accompaniments.*

Vaccari counted only the arias and not the *Scena* or the *trio* of the *Finale I* among the four pieces to be entirely composed and implied that orchestrating four numbers would not be a significant task. He asked Grianty to forward to him that day a report from the doctor as to whether Rossini's illness would delay the opening of the opera beyond 26 September, in which case Grianty could stage *Ser Marcantonio* until *La pietra del paragone* was ready<sup>11</sup>. In fact, *La pietra del paragone* was completed and staged in sixteen more days, four fewer than Grianty's best estimate and only a week late, and its extraordinarily successful run of fifty-three performances limited Pavesi's *Ser Marcantonio*, which two years earlier had seen fifty-four performances at La Scala, to only six<sup>12</sup>. The quick completion was not the result of an unexpectedly swift recovery; this can be deduced from a letter Vaccari wrote on 6 October to the Prefect of the Department of the Adriatic upon the composer's return to Venice to fulfill his contract with the *Teatro San Moisè* for *L'occasione fa il ladro*. Vaccari assured the Venetian authorities that Rossini's delay in leaving Milan was due to

*recurring fevers that he has been able to overcome with much difficulty; not only did this force a week's delay in presenting the opera at La Scala, but the doctors advised him not to travel for some time so he will not have a relapse*<sup>13</sup>.

The two weeks following 10 September must have been filled with hectic activity. Rossini managed to write and to orchestrate the missing numbers, but he may not have been able to complete the recitatives. In the only extant autograph score earlier than *Pietra*, that of *La scala di seta*<sup>14</sup>, all the secco recitatives are in Rossini's hand and appear to have been composed consecutively, perhaps all at one time. In the score of *La pietra del paragone* the first-act recitatives (except for two folios after N. 5 and N. 6) are in Rossini's hand; in the second Act, however, all the recitatives are written by several other people. The practice of subcontracting recitatives to other composers was common, and after his reputation was established with *La pietra del paragone* Rossini normally did not compose the secco recitatives in his comic operas. The recitatives of Act II of *La pietra del paragone* do not offer clear evidence either of being copies or of being composing scores. The most likely hypothesis is that Rossini had left composition of the recitatives for the end and could not finish them in time to get them to the singers, necessitating the involvement of several collaborators.

## II. The Music

Despite the delay in completing the opera, *La pietra del paragone* had a successful opening. Stendhal reported that «this opera created a period of enthusiasm and joy at La Scala, for crowds came from Parma, Piacenza, Bergamo, Brescia, and all the towns within ten leagues of Milan. Rossini was the leading personage of the country; they hurried to

see him»<sup>15</sup>. Radiciotti remarks that no one wanted to see either *Le bestie in uomini* or *Ser Marcantonio* again, and «thus two masterly composers saw themselves suddenly sup-  
planted in the favor of a public among the most intelligent in Italy by a beardless composer». At the last of the fifty-three performances, Romanelli reported, seven numbers were repeated at the insistence of the audience<sup>16</sup>.

The music of *La pietra del paragone* is indeed wonderful, and it can speak - or sing - for itself. It is worth pointing out some particular elements, however. The orchestra of *La Scala* was noted for its quality, even in Germany, home of the symphony. In 1812 the *Allgemeine musikalische Zeitung* of Leipzig reported (though not without a gentle gibe),

*The orchestra of La Scala is very good, actually, for Italy, excellent. Alessandro Rolla, known also in Germany as a composer, is the conductor and principal violinist. Of all the violinists I have heard in Italy, only Festa of Naples comes close to him in some things, as, for example, in sureness of tempo*<sup>17</sup>.

The correspondent went on to single out by name the principal cellist and double bassist and the first clarinet, horn, and bassoon.

Rossini used this fine orchestra with great variety of effect. Strings, the foundation of the orchestra, are asked to play «puntate» (pointedly) in the Introduction to Act I or «in punta d'arco» (with the tip of the bow) in the Duet for Clarice and the Count (N. 5), and «sul ponticello» (on the bridge) in the first Finale; they are frequently «battute» (beaten); pizzicato is used with delightful effect to accompany Pacuvio's «qui, qui, qui, pì, pì, pì, qui» at the end of his aria (N. 6). An effect of brio, or liveliness, is created in the Quintet by preceding each quarter note in the first violins with a three-note ornament.



Ricevuta per un abbonamento alla stagione scaligera dell'autunno del 1810 (Collezione Cavallari, Milano)

The winds are by no means relegated to a secondary position. The March at the beginning of N. 17, omitting the strings entirely, is scored for flutes, oboes, clarinets, bassoons, horns, trumpets, and the «Banda Turca» (a collection of so-called «Turkish» percussion instruments whose specific components depended on the theater). Along with the timpani, the Banda Turca is called for in several numbers. A particular coloring comes from the use of the horns. In an obvious fashion they create a hunting atmosphere in the Chorus of Hunters (N. 12) with an opening flourish of horns and trumpets. However, within the orchestra Rossini often wrote for them long held notes, sometimes growing louder or softer. They may even - as in the Storm - have a tremolo, a technique not often found in horn parts. In this passage Rossini also used long rolls on the timpani, which give the effect of distant or nearby thunder. As calm returns at the end of the Storm, the horns must sustain a low G for thirty-seven and a quarter measures. Rossini's youthful creativity and sense of humor even show up in his indications of tempo: «Risoluto» marks the passage in the Trio (N. 16) when Giocondo, Macrobio, and the Count decide on a peaceful

resolution rather than a duel, «Andante intonato» for the unaccompanied vocal passage in the Quartet (N. 7) suggests both “intoned” and “in tune.”

The cast was as strong as the orchestra, and Rossini did not fail to write music suited to their abilities. We have seen how he recognized the difference between the secondary sopranos, Fulvia and the Baroness, throughout the opera. Marcolini, the Clarice, had that type of voice so frequently found in Rossini's heroines, a contralto with a good upper extension (Isabella Colbran, the prima donna of the Naples company for whom Rossini wrote such roles as Armida, is the example par excellence). The cabaletta of the aria for Clarice masquerading as Lucindo (N. 17) covers two octaves; Rossini boldly gave Marcolini a fioritura of a descending two-octave scale followed by an upward octave leap. For Claudio Bonoldi's aria of Giocondo (N. 13) he wrote very elaborate coloratura. Bonoldi (1783-1846) went on to create other important roles for Rossini; he was Ladislao in Sigismondo (1814), Gernando and Ubaldo in Armida (1817), and Contareno in Bianca e Falliero (1820). In the Count's Scena and Aria (N. 18) Rossini took advantage of Galli's strong upper register as well as his agility, giving him florid lines and octave leaps but also allowing him more lyrically expressive passages. As for Pietro Vasoli, the Pacuvio, the «Misipipi» aria was his triumph. The reviewer for the *Gazzetta di Milano* wrote that the aria

always pleases both for the originality of the music and for the original manner in which it was performed by the buffo Vasoli, who, being in the second rank at La Scala, had the talent to move himself to the first rank with this aria<sup>18</sup>.

### III. The Critical Edition

This first phase of the new edition of Rossini's *La pietra del paragone*, in preparation by Patricia B. Brauner and Anders Wiklund for the Fondazione Rossini, is based on a re-examination of the autograph score owned by Casa Ricordi. In the next phase, leading to the eventual publication of the opera as Section I, volume 7 of the critical edition of the *Opera Omnia* of Gioachino Rossini, the editors will examine various secondary sources of the opera as well as additional documents relating to its genesis and later revivals.

The goal of the editors is to return the score to the opera as it was first performed at La Scala on 26 September 1812. As shown in the first section of this essay, the chronology of the creation of *La pietra del paragone* remains unclear. In addition to the autograph's evidence of a developing concept in the structure and content of the opera, there are numerous markings that suggest that cuts, particularly in recitatives, were made under Rossini's supervision, during either rehearsals or early performances. A significant corroborating source for this information is the libretto printed for the first performance. It was typical for a libretto to include more recitative text than was actually sung, perhaps to enable the audience to follow the drama more clearly, to illuminate the moral implications, or simply to display the poet's complete text, shortened in performances for practical reasons. The omitted lines were marked with inverted commas, and a notice such as this one in the *Pietra* libretto would be given: «The marked lines are omitted in the performance for the sake of brevity». In *La pietra del paragone* there are numerous examples where lines so marked in the libretto have no music in the score. The first occurs in Act I, Scene VII after the Duet for Clarice and the Count,

in which Macrobio woos the Baroness but is rejected because he is neither rich nor noble enough for the widow of a baron. The autograph contains no indication that there was ever any music for this scene, though the following scenes retain the numbering of the libretto. Several marked passages in Act II also have no music: five lines for Pacuvio at the end of Scene XI following Fulvia's aria and exit, in which he muses on the necessity of another lie to extract him from his predicament; several lines in Scene XII extending the duelling challenge between Giocondo and Macrobio before the arrival of the Count; most of Scene XVII between Pacuvio and Macrobio in the recitative after the aria of Clarice/Lucindo; lines said by Clarice to herself after the Count's aria, Scene XVIII, in which she regrets her deception of him but justifies it because of the forthcoming happy outcome.

The decision to omit these passages was most likely made before any music was composed for them. However, Act I, Scene XI, for Fabrizio alone, is similarly marked for omission in the libretto, but Rossini wrote music for it, although in the score it is marked to be cut. This omission was therefore made after the music was composed but before the libretto was printed. There are other cuts marked in the score but not indicated in the libretto; they were presumably made after the libretto was printed. At this stage of investigation, the cuts cannot be specifically dated. Therefore the new edition incorporates all the music in the score (restoring, for example, three measures cut to simplify a clarinet solo in the passage «After the Storm» in Act II) but also indicates these cuts and any modifications necessary to make them, for the benefit of modern conductors. The editors, in the next phase of their work, must study nineteenth-century

manuscript copies and printed piano-vocal scores of the opera, some of which we already know reflect some of the cuts indicated in the autograph. Reviews of the first production may also help to pinpoint changes such as the omission of a scene or an aria, although cuts in recitatives, even when extensive, would not usually be noted by reviewers.

The most noticeable editorial intervention involves the orchestration. In ensemble pieces, when there were passages in which the music paper did not have enough staves for all the parts, Rossini wrote a separate «spartitino», or short score, containing the excess instrumental parts, usually moving first the percussion instruments, then the brass, and sometimes even the bassoon from the principal score to the spartitino. This was then used by copyists to prepare the individual instrumentalists' parts. In the principal score, which would be used by the maestro al cembalo, Rossini indicated which instruments had been transferred to a spartitino but were nonetheless continuing to play. The majority of Rossini's spartitini for *La pietra del paragone*, like those for most of the operas, were lost, no doubt left behind in the copyists' workshop. For the editors of Rossini's music the loss is frustrating.

What does remain in the autograph of *La pietra del paragone*? In an unusual instance, Rossini crowded in the parts for timpani and Banda Turca on the blank area of music paper at the end of the piece, thus keeping the parts in the main score. He also made a number of indications for instruments transferred to a spartitino no longer extant. The bound autograph of *La pietra del paragone* now contains, at the end of the second volume, a set of spartitini for the opera written by a single hand, not Rossini's. It is a con-

**CAVATINA**

Quel dirmi oh Dio non t'amo

Nell'Opera

**La Pietra del Paragone**

Del Sig. *Al.*

**GIOACHINO ROSSINI**

*Ridotta*

**Coll' accompagnamento di Cembalo**

Proprietà dell'Editore.  
N.º 531.

MILANO

Deposito alla C. R. Bibl.  
Prezzo Lire 1. Ital.

Presso GIO. RICORDI, Negoziante di Musica, Editore del C. R. Conservatorio, e proprietario della Musica del R. Teatro alla Scala, che tiene Stamperia, Archivio di Spartiti e Magazzino di Cembali di Vienna e Monaco, nella Cort. di S.º Marg.º N.º 1113.

**La pietra del paragone: spartito della Cavatina «Quel dirmi oh Dio non t'amo» edito da Ricordi (Collezione Ragni, Napoli)**

tinuous score rather than separate scores for each number; the way Rossini normally wrote them in his later operas. It could certainly have been copied from the composer's autographs. Tellingly, the numbers assigned to each piece for which a spartitino is supplied show emendations that are similar to the changed numbers of the pieces in the main score, suggesting that this spartitino is somehow connected with the genesis of the opera; however, the series of numbers do not correspond exactly. Furthermore, a comparison of the instrumentation with the composer's own indications in the main score shows that the spartitino includes far more wind and percussion participation than Rossini indicated. There are spartitini for all but six numbers (Nos. 4, 5, 6, and 8 of Act I and 15 and 18 of Act II), including

in every one a part for trombone, an instrument never called for by Rossini in this opera. A second pair of horns, not mentioned in the main score, is added to the stretta of the first Finale, and the Banda Turca appears in numbers where Rossini did not ask for it. References within the spartitino refer to wind and percussion parts that are found in the main score, where Rossini wrote them. Thus this spartitino does seem destined for the copyists who would prepare the parts for brass and percussion, but how it relates to the first production is not clear. The bound score also has another spartitino, in a different hand, with no title or instrument names. It turns out to be for the stretta of the first Finale, and it suits the instruments that Rossini indicated were to be found «in fine»: two horns, two trumpets, two bassoons, and Banda Turca. The manuscript copies of *La pietra del paragone* examined so far vary regarding the spartitini: no spartitini, a copy of the complete spartitino found

in the autograph, or a different version for horns and trumpets only. The evidence, still incomplete in our study, suggests that the complete spartitino may not have been part of the autograph when some copies were made. On the other hand, it may simply mean that the copyist was not interested in the spartitino. Moreover, we do not yet know what the practice was at La Scala regarding the creation and preservation of spartitini.

Given the uncertainties surrounding the complete spartitino bound with the autograph, the new edition at this point restricts the orchestration to those instruments specifically called for by Rossini. The alternate spartitino bound with the score is used for the stretta of the first Finale. When bassoons are not specifically mentioned in a passage otherwise for full orchestra, they are assumed to be playing with the bass line. The

editors thus eliminated the extra horns, the trombone, and trumpets and percussion in passages where they were not specified by Rossini. This general reduction in brass and percussion gives prominence to those instruments in the numbers in which Rossini did use them, effectively varying the orchestral color.

«In somma, vuoi tu finirla, o no?» (Well then, do you want to finish it, or not?), says Giocondo to Macrobio after their duet (N. 2), seeking to put an end to Macrobio's questioning. The line might well refer to the last weeks during the composition of the opera. It can also apply to the preparation of the new edition of the score, bringing some insights, answering some questions, but always raising new ones in the process.

**Patricia B. Brauner**

<sup>1</sup> Gioachino Rossini, *Lettere e documenti*, edited by Bruno Cagli and Sergio Ragni (Pesaro, 1992), I: 31.

<sup>2</sup> *Ibid.*, 32.

<sup>3</sup> Giuseppe Radiciotti, *Gioachino Rossini: vita documentata, opera ed influenza su l'arte*, (Tivoli, 1927-29), I: 77.

<sup>4</sup> Anelli (1761-1820) is the author of *L'Italiana* in Algeri, written for Mosca at La Scala in 1808 and probably reworked by him personally for Rossini (Venice, 22 May 1813). Cfr. *Lettere*, I: 91, note 1.

<sup>5</sup> *Lettere*, I: 34.

<sup>6</sup> Failing to secure Anelli, Rossini employed Cesare Sterbini, not for an opera buffa but for the opera semiseria *Torvaldo e Dorliska*, 26 December 1815.

<sup>7</sup> *Lettere*, I: 91.

<sup>8</sup> *Ibid.*, 93.

<sup>9</sup> La Scala's best-known copyist, Giovanni Ricordi (1785-1853), only assumed that post in 1815. See *Lettere*, I: 48, note 1.

<sup>10</sup> *Lettere*, I: 37-38.

<sup>11</sup> *Ibid.*, 41.

<sup>12</sup> Radiciotti, I: 79, *Lettere*, I: 38, note 5.

<sup>13</sup> *Lettere*, I: 42-43.

<sup>14</sup> La scala di seta, in *Edizione critica delle opere di Gioachino Rossini, Section I*, vol. 6, edited by Anders Wiklund (Pesaro, 1991).

<sup>15</sup> *Stendhal*, *Vie de Rossini*, Paris 1854, p. 72.

<sup>16</sup> Radiciotti, p. 79.

<sup>17</sup> *Ibid.*, p. 77.

<sup>18</sup> *Ibid.*, p. 82.

# L'ombretta e l'ombrina

Nella *Pietra del paragone* di Rossini e Romanelli, andata in scena per la prima volta a Milano il 26 novembre 1812 e diventata famosa con l'etichetta del successo di *Sigillara*<sup>1</sup>, il poetastro Pacuvio<sup>2</sup>, dopo aver tentato di farlo sin dall'inizio<sup>3</sup>, riesce finalmente nella scena I 6 a cantare fino in fondo, alla complice Donna Fulvia, l'aria che aveva prima definito come «allusiva / eroico-bernesca»<sup>4</sup> e poi come composta «in lingua patetica e burlesca»<sup>5</sup>:

«Ombretta sdegnosa  
Del Mississippi,  
Non far la ritrosa,  
Ma resta un po' qui.»

«Non posso, non voglio»,  
L'ombretta risponde:  
«Son triglia di scoglio,  
Ti basti così.»

E l'altro<sup>6</sup> ripiglia:  
«Sei luccio, non triglia.»  
Qui nasce un insieme:  
Chi piange, chi freme.  
Fantesca - «Sei luccio.»  
Ombretta - «Son triglia.»  
Fantesca - «Ma resta.»  
Ombretta - «Ti basti,  
Ti basti, t'arresta,  
Non dirmi così.»  
(in atto di partire)

Quella di Pacuvio, come subito s'intende dalle scambussolate e contraddittorie definizioni che ne dà il poeta e che abbiamo citato sopra, è un'aria «assurda»<sup>7</sup>, volta a divertire

il pubblico mettendo in ridicolo il poetastro presuntuoso e, con esso, un certo modo di scrivere poesia per musica affettando «bizzarria di pensiero. / Sorpresa, novità...» che Romanelli aborrisce e che, ironicamente, fa accampare a merito dallo stesso Pacuvio alla fine della sua performance. L'effetto fu pienamente raggiunto, se dobbiamo credere a Stendhal, secondo cui l'arietta riuscì a far ben figurare un cantante di modesta levatura, risollemandone la carriera<sup>8</sup>:

...tutti riportarono un successo straordinario. La bontà del pubblico decretò financo al povero Vasoli, ex granatiere dell'armata d'Egitto, quasi cieco e cantante di terz'ordine, un notevole successo nell'aria del «Mississippi».

Il successo di questa arietta, arguta e divertente nella sua insensatezza, andò in qualche modo oltre il successo stesso della *Pietra del paragone*, che fu travolgente ma non troppo duraturo: «In repertorio rimase... solo per una quindicina d'anni. Verso il 1830... scomparve praticamente dalle scene soprafatta dai tempi mutati»<sup>9</sup>. Parecchi decenni dopo, infatti, la ritroviamo nel *Piccolo mondo antico* di Antonio Fogazzaro, pubblicato nel 1895: come molti ricordano, «Ombretta sdegnosa del Mississippi» è proprio la «canzonetta» che lo zio Piero ripete continuamente alla piccola Maria, tanto che la bimba, che chiede sempre di risentirla storpiandone il titolo,

prende a sua volta, in famiglia, il nomignolo di Ombretta Pipi<sup>10</sup>. Chi lo ricorda, ricorderà anche che sia la piccola Maria, destinata a morte precocissima, sia lo zio Piero, con la cui morte tutta la vicenda si conclude, sono tra i personaggi principali del romanzo di Fogazzaro.

E' opinione corrente, e certamente non infondata, che Fogazzaro ignorasse la provenienza di "Ombretta sdegnosa" dalla *Pietra del paragone* di Rossini<sup>11</sup>. Gli indizi, pur significativi, che sono stati portati a sostegno di questa tesi non sono tuttavia del tutto cogenti, ed io non mi sentirei di escludere recisamente l'ipotesi contraria. Anzi, proprio per evitare l'acquiescenza su una tesi senz'altro preferibile ma non certissima, mi permetto di fare qui alcune considerazioni che potrebbero portare nella direzione opposta.

Bisogna innanzi tutto tenere presente la cronologia interna del romanzo, ambientato, per la parte che ci riguarda, negli anni '50 dell'Ottocento: più precisamente, la parabola della breve vita della piccola Ombretta Pipi, cui si riferisce la canzonetta, va dall'agosto 1852 al 29 settembre del 1855, quando la bambina viene ritrovata annegata nella darsena, vicino alla sua barchetta giocattolo, che avrebbe voluto far navigare.

Nello stesso secondo capitolo della parte seconda del romanzo, poco dopo il passo in cui per la prima volta siamo informati della canzonetta che è il segno insistito della complicità affettuosa tra zio e nipotina<sup>12</sup>, i protagonisti del romanzo e genitori di 'Ombretta', Franco e Luisa, compiono una gita in barca sul lago al chiaro di luna, durante la quale il primo, grande appassionato di musica ed esperto pianista, chiede alla moglie di cantare<sup>13</sup>:

Franco tirò i remi in barca. "Canta" diss'egli. Luisa non aveva mai studiato il canto ma

possedeva una dolce voce di mezzo soprano, un orecchio perfetto e cantava molte arie d'opera imparate da sua madre che aveva udito la Grisi, la Pasta, la Malibran durante l'età d'oro dell'opera italiana.

Cantò l'aria di *Anna Bolena*:

Al dolce guidami

Castel natio.

Quando Luisa conclude l'aria, oltre alle approvazioni che le giungono dalla terrazza di casa, qualcun altro le fa eco dal lago<sup>14</sup>:

Nello stesso tempo si udirono i remi di una barca che veniva da Porlezza, si udì un fagotto scimmiettare l'aria di *Anna Bolena*. Franco, che s'era seduto sulla poppa del suo battello, saltò in piedi, gridò lietamente:

"Ehi là!"

Gli rispose un bel vocione di basso:

Buona sera,

Miei signori,

Buona sera,

Buona sera.

Erano i suoi amici del lago di Como, l'avvocato V. di Varenna e un tal Pedraglio di Loveno, che solevano venire per far della musica in palese e della politica in segreto; un segreto di cui Luisa sola era a parte.

Anche dalla terrazza si gridava:

"Bene, don Basilio! - Bravo il fagotto!"

L'*Anna Bolena* è del 1830 e fu scritta da Donizetti proprio per Giuditta Pasta, con la Malibran e la Grisi, una delle tre grandissime cantanti udite dalla madre di Luisa una generazione prima rispetto agli anni '50. La cronologia è pienamente rispettata qui da Fogazzaro, perché le tre celebri cantanti<sup>15</sup> furono tutte in auge negli anni '20 e '30, con un repertorio che appunto comprendeva Rossini, Donizetti e Bellini. In auge, allora e dopo, era naturalmente anche il *Barbiere* rossiniano<sup>16</sup>, con il cui «Buonasera» di Don Basilio, oltre che con lo «scimmiettamento» del fa-

**SINFONIA**  
*Nell'Opera La Pietra del Paragone*  
*Del Sig. M.<sup>o</sup>*  
**Gioachino Rossini**  
*Ridotta per*  
**PIANO FORTE**  
*Del Sig. I.*  
**ABB.<sup>e</sup> GIOVANNI MORO**

Proprietà dell'Editore  
 N.° 132.

Dopo l'alle. Bidd.<sup>a</sup> R.<sup>te</sup>  
 Prezzo F. 2. 1.

MILANO Presso Gio: Ricordi Editore di Musica, Cont.<sup>a</sup> di S.<sup>ta</sup> Margherita al N.° 1065.

**La pietra del paragone: spartito per pianoforte della Sinfonia edito da Ricordi (Collezione Ragni, Napoli)**

gotto, dalla nuova barca in arrivo si risponde all'aria cantata da Luisa. Dalla cronologia interna del romanzo, passiamo ora a quella dell'autore che, com'è noto, rispecchia in esso esperienze, ambienti e personaggi familiari. Prima di tutto bisognerà ricordare che Fogazzaro, nato nel marzo 1842, negli anni '50 cui si riferisce il romanzo era uno studente ginnasiale e poi liceale<sup>17</sup>. Inoltre, da una lettera all'amico Alfonso Garavaglio<sup>18</sup>, in cui Fogazzaro risponde con dovizia di dati alla richiesta di informazione sui personaggi del romanzo ispirati a persone reali, note ad entrambi<sup>19</sup>, sappiamo che la signora Teresa, madre di Luisa, che aveva potuto ascoltare la Pasta, la Malibran e la Grisi, corrisponde, anche nel nome, alla madre dell'autore, Teresa Barrera<sup>20</sup>:

La signora Teresa Rigei, madre di Luisa Maironi, è mia madre.

Anche lo zio Piero, che nella finzione appartiene alla generazione della madre di Luisa, ma di lei notevolmente più anziano<sup>21</sup>, nella realtà appartiene alla generazione della madre di Fogazzaro<sup>22</sup>:

Inutile parlare di quelli che sono presenti con il loro proprio nome, fra i quali metto pure lo zio Piero benché il cognome Barrera sia stato da me leggermente modificato...<sup>23</sup>

Questi personaggi, che rispecchiano in qualche misura persone reali, ci rinviano dunque non solo nella finzione, ma anche nella realtà, a una stagione che non è quella della pubblicazione del romanzo alla fine dell'Ottocento, e neppure quella degli anni '50, in cui il racconto è ambientato e quando l'autore era un ragazzo, ma ad una generazione prima, quella degli anni '30, cui Fogazzaro ancora poteva aver attinto grazie ai ricordi di famiglia, grazie alla memoria della madre Teresa e dello stesso zio Piero, dal quale potrebbe davvero aver ascoltato, da bambino, "Ombretta sdegnosa del Missipipi".

E lo zio Piero, quello vero, poteva benissimo sapere che la canzonetta apparteneva a un'opera di Rossini, che magari aveva fatto in tempo a sentire e che, comunque, non era ancora dimenticata in Lombardia, dove aveva avuto tanto successo. Oppure, come la Teresa della finzione aveva «udito la Grisi, la Pasta, la Malibran», la Signora Teresa vera poteva aver udito una tarda ripresa della *Pietra del paragone*<sup>24</sup> o forse solo posseduto un album di arie d'opera famose, in cui ancora l'"Ombretta sdegnosa" fosse presente, con l'indicazione dell'autore celeberrimo. Una conoscenza di questo tipo, fuori contesto, si attaglierebbe peraltro molto bene con tutto ciò che della "canzonetta" è detto nel romanzo. Insomma, la paternità rossiniana della nostra arietta, che a fine secolo era ormai una conoscenza di pochissimi, a metà secolo, per chi fosse stato giovane vent'anni prima, poteva non essere particolarmente rara, quanto meno in certi luoghi e in certi ambienti, e poteva quindi essere trasmissibile ad un nipote (o a un figlio) sicuramente sveglio ed anche interessato e curioso.

Oltretutto, a me non sembra facilissimo credere che la "canzonetta", così rilevante nell'economia del romanzo e centrale per una delle sue parti più toccanti<sup>25</sup>, sia stata collocata in questo importante piedistallo del tutto casualmente, senza che l'autore neppure ne sospettasse l'origine illustre. Si aggiunga poi che dell'arietta nel romanzo è mostrata la conoscenza non soltanto dell'incipit, ma dell'intera prima strofa. Nel capitolo II 8, a un'altra richiesta di Ombretta Pipì, lo zio Piero apporta una piccola variante<sup>26</sup>:

Ombretta sdegnosa  
Del Mississippi,  
Non far la ritrosa  
E baciarmi qui.

Il terzo verso, come si vede, è quello di Romanelli; il quarto è invece una scherzosa variazione *ad hoc* dello zio Piero, che presuppone però la conoscenza del corrispondente verso di Romanelli, riprendendone la rima con il medesimo «qui».

Queste considerazioni mi sembrano sufficienti a illustrare lo scopo che mi ero prefisso. L'ipotesi, largamente dominante, circa l'ignoranza, da parte di Fogazzaro, della paternità rossiniana dell'arietta di Pacuvio non è poi così sicura da permetterci di liquidare a cuor leggero l'ipotesi opposta, che anzi, come ho cercato di mostrare, possiede anch'essa alcune non trascurabili frecce al proprio arco.

Torniamo a Romanelli e alle volute insensatezze dell'aria di Pacuvio, la cui cifra fondamentale è appunto il 'nonsense'. In essa si finge dapprima<sup>27</sup>

...che Alceste  
Facendo all'amore  
Coll'ombra d'Arbace  
Ragioni così.

L'"ombretta sdegnosa" è dunque «l'ombra di Arbace» e l'intenzione parodica iniziale si riferisce manifestamente alle scene di apparizioni o di evocazioni d'oltretomba, così frequenti nell'opera seria. Ma la localizzazione dell'apparizione dell'ombra non è quella attesa degli Inferi o di un'altra regione deputata, bensì quella, del tutto inattesa, di un fiume esotico; e di un fiume esotico, sì, ma non di quelli tradizionali dell'immaginario storico-mitologico, come, per fare un esempio, i celebri fiumi della Mesopotamia. Il Mississippi, come correntemente doveva dirsi al tempo di Romanelli in luogo dell'a noi (e a Fogazzaro) più familiare Mississippi<sup>28</sup> (o del più corretto Mississippi), non è certo un fiume carico di suggestioni per l'immaginario occidentale, e la sua scelta

risponde soprattutto a un'esigenza di stravaganza e di sonorità strana e ripetitiva<sup>29</sup>. Ma perché un fiume? Il fiume, evidentemente, permette lo sviluppo del nonsense nella direzione dell'acqua e dei pesci, anche se, secondo le buone regole dell'assurdo, il pesce di cui si parlerà per primo non è neppure un pesce di fiume (sarebbe troppo sensato) ma di mare: l'ombretta del mago Arbace<sup>30</sup> si dichiara infatti una «triglia di scoglio»<sup>31</sup> e la fantesca, che parla - non si capisce bene come - in luogo di Alceste, ribatte invece che è «luccio, non triglia», creando così «quel contrapposto / fra Luccio e Triglia» di cui Pacuvio molto si compiace e che incanta la sprovveduta Donna Fulvia<sup>32</sup>. Anche nell'insensatezza, nella follia - lo sappiamo bene - non manca il più delle volte del 'metodo'. Abbiamo appena visto che tra il «Mississippi» e la triglia con il luccio c'è una qualche connessione, pur contraddittoria: l'acqua, dolce e salata. Ma il punto di partenza di tutto è l'ombretta, e allora viene da chiedersi: quale tipo di contatto può esserci tra questa ombretta e il Mississippi, con il «contrapposto» di pesci che ne viene subito evocato? Per cercare una risposta, conviene partire un poco di lontano.

In una conferenza che tenni a Sarina qualche anno fa<sup>33</sup>, dedicata ad alcuni meccanismi comici che, diffusi nel teatro antico, si ritrovano tali e quali, o almeno molto simili, anche in quello moderno, mi era capitato, tra altri esempi, di sottolineare le analogie tra il 'tormentone' dei «sigillara» della *Pietra del paragone* e quello dei *licet* e soprattutto dei *censeo* della *Rudens* di Plauto<sup>34</sup>. Di recente, inoltre, è stato affermato che il libretto di Romanelli «è un vero e proprio concentrato di temi, maschere e meccanismi del teatro comico classico»<sup>35</sup>. Un preciso meccanismo che, per esempio, ha preceden-

ti nel teatro plautino, presiede a mio avviso anche alla struttura comica dell'aria del 'Missipipi', costituendone, per così dire, il detonatore.

Nei *Captivi* di Plauto il parassita Ergasilus, unico personaggio buffo della commedia, ambientata in Etolia, non riesce a convincere il vecchio Egione della veridicità della buona notizia che gli sta recando: il vecchio, essendosi lasciato scappare, dei suoi due prigionieri elei che danno il titolo alla commedia, quello che poteva essere scambiato con il figlio, prigioniero anch'esso, dispera ormai di poterlo recuperare e stenta a credere che Ergasilus, che viene trafelato dal porto, vi abbia visto per davvero, appena sbarcati, il figlio Filopolemo ormai libero, il prigioniero eleo Filocrate, da cui pensava di essere stato ingannato, e, per soprammercato, anche il servo fuggitivo Stalagmo, che gli aveva rapito tanti anni prima un altro figlio molto piccolo, di cui non aveva saputo più nulla. Tra i due si sviluppa un dialogo concitato, che a un certo punto, per un doppio senso, trapassa nella comicità più sfrenata, toccando l'assurdo. Per comprendere appieno il meccanismo, è opportuno riportare il testo plautino con una certa larghezza (vv. 872-885)<sup>36</sup>:

**Ergasilus** Nunc hanc laetitiam accipe a  
me quam fero. Nam filium  
Tuom modo in portu Philopoleum vivom,  
salvom et sospitem  
Vidi in publica celoce, ibidemque illum  
adulescentulum  
Aleum una, et tuom Stalagmum servom qui  
aufugit domo,  
Qui tibi surrupuit quadrimum puerum  
filiolum tuum.

**Hegio** Abi in malam rem, ludis me.

**Ergasilus** Ita me amabit sancta Saturitas  
Hegio, itaque suo me semper condecoret  
cognomine,

Ut ego vidi.

**Hegio** Meum gnatum?

**Ergasilus** Tuom gnatum et genium meum.

**Hegio** Et captivom illum Alidensem?  
**Ergasilus** Μὰ τὸν Ἀπόλλω.  
**Hegio** Et servolum  
 Meum Stalagmum, meum qui gnatum  
 surrupuit?  
**Ergasilus** Ναὶ τὰν Κόραν.  
**Hegio** Iam diu...  
**Ergasilus** Ναὶ τὰν Πραινέστιν.  
**Hegio** Venit?  
**Ergasilus** Ναὶ τὰν Σιγνέαν.  
**Hegio** Certon?  
**Ergasilus** Ναὶ τὰν Φρουσινῶνα.  
**Hegio** Vide sis.  
**Ergasilus** Ναὶ τὸν Ἀλάτριον.  
**Hegio** Quid tu per barbaricas urbis iuras?  
**Ergasilus** Quia enim item asperae  
 Sunt ut tuom victum autumabas esse.  
**Hegio** Vae aetati tuae!

**Ergasilus** Ora ascolta la lieta notizia ch'io ti reco. Poco fa ho visto al porto tuo figlio, Filopolemo, vivo, sano e salvo, su una nave dello Stato; e assieme a lui, quel giovane Eleo, e il tuo servo Stalagmo, ch'è scappato di casa, che t'ha rapito un bimbo di quattro anni, il tuo figliolo.

**Egione** Vattene in malora; ti stai prendendo giuoco di me.

**Ergasilus** Che la santa Sazietà m'assista e sempre m'onori del suo nome, com'è vero che l'ho visto!

**Egione** Mio figlio?

**Ergasilus** Tuo figlio e mio Genio.

**Egione** E quel prigioniero Eleo?

**Ergasilus** Sì, per il dio Apollo!

**Egione** E il mio servo Stalagmo, quello che ha rapito mio figlio?

**Ergasilus** Sì, per la dea Cora!

**Egione** E' un pezzo che?...  
**Ergasilus** Sì, per la dea Preneste!

**Egione** ...è arrivato?

**Ergasilus** Sì, per la dea Signa!

**Egione** Sicuro?

**Ergasilus** Sì, per la dea Frosinone!

**Egione** Bada, vèh!

**Ergasilus** Sì, per la dea Alatri!

**Egione** Perché giuri in nome di città

latine?

**Ergasilus** Perché sono sassose come tu sostenevi che era il tuo desinare.

**Egione** Guai a te!

Alle incalzanti e accorate richieste di precisazioni di Egione, Ergasilus risponde affermativamente, invocando a testimoni dapprima, sensatamente, alcune divinità (Apollo, Core) e poi, assurdamente, una serie di città situate tutte nella stessa zona, a sud-est di Roma. Ma l'assurda sequenza dei giuramenti di Ergasilus, per Palestrina, per Segni, per Frosinone, per Alatri - che culmina nella domanda dello sconcertato Egione «ma perché giuri per queste città barbare?» - non scatenerrebbe il riso se fosse fine a se stessa, se in quella turbinosa follia verbale non ci fosse del metodo. Il 'salto di corsia', infatti, non è gratuito. La deviazione nasce dal doppio senso di ναὶ τὰν Κόραν, che si riferisce alla dea Core/Persefone, ma che può essere frainteso - ed è qui ovviamente che scatta il gioco verbale di Ergasilus - come riferito alla città di *Cora*, oggi Cori, che appunto non è lontana dalla sfilza delle altre città che il parassita invoca subito dopo. La traduzione italiana di M. Scàndola, che ho dato sopra, fa capire il meccanismo («per la *dea* Preneste» ecc.) ma, spiegandolo, lo impoverisce e lo annacqua, facendogli perdere ogni efficacia. Per conservare lo spirito delle battute di Ergasilus, invece, bisognerebbe avere il coraggio di trasformarle e di adattarle. Per esempio - poiché buona parte dell'effetto comico, oltre che nelle scambio dèi/città, risiede nell'evocazione di luoghi molto vicini a Roma e appartenenti a una zona caratteristica ed omogenea - trasformando gli antichi dèi in santi e le cittadine laziali in cittadine della Romagna, altrettanto ben caratterizzate e di certo a noi più familiari: «Sì, per San Giuseppe... Sì, per San Marino... Sì, per San Leo... Sì, per Sant'Arcangelo... Sì, per Sant'Agata Feltria...».

Il *qui pro quo* greco-latino Κόρα/ *Cora* è dunque il detonatore e il per-

no, di assoluta evidenza<sup>37</sup>, su cui poggia tutto il meccanismo comico degli assurdi giuramenti di Ergasillo. Io credo che questo esempio ci possa indicare la via per raccapezzarci anche nell'intrico delle assurdità dell'«ombretta del Mississippi»: sono convinto, infatti, che anche in questo caso ci sia una parola che, richiamandone in qualche modo un'altra, abbia innescato, nelle sue linee portanti, tutto il meccanismo del nonsense.

Abbiamo visto che all'ombra del mago Arbace, evocata con il vezzezzeggiativo di «ombretta»<sup>38</sup>, il testo di Romanelli accosta subito il fiume esotico, il «Missipipi», per poi trascorrere, questa volta con un minimo di consequenzialità, ai pesci di mare (la triglia) e di fiume (il lucio). Ma che c'entra l'ombretta con l'acqua del Mississippi e con i pesci, ai quali - si badi - essa stessa («son triglia di scoglio») afferma di appartenere?

Si sa che i nomi dei pesci rispecchiano spesso corrispettivi terrestri: i Greci e i Romani chiamarono nello stesso modo (rispettivamente *οἰαῖνα* e *umbra*) un pesce che per il suo colore cinereo, soprattutto nella parte superiore e nelle striature del dorso, evidentemente richiamava loro l'immagine dell'ombra. Che la denominazione dipendesse dall'analisi del colore, e non magari da analogie escatologiche, è attestato

dal *De lingua Latina* di Varrone<sup>39</sup>:

...alia a coloribus, ut haec: asellus, umbra, turdus.

...altri dai colori, come i seguenti: l'asinello [è il nostro merluzzo], l'ombra, il tordo.

Questo pesce-ombra dei Greci e dei Romani è un pesce «comune nel Mediterraneo spec. in prossimità dello sbocco dei fiumi... è uno dei pesci più pregiati per le sue carni»<sup>40</sup>. Il nome che tuttora noi diamo a questo pesce, derivandolo dal nome antico, è quello di ombrina.

Tra il vezzezzeggiativo ombretta e il nome dell'ombrina, sentito morfologicamente come un diminutivo, la distanza è breve, anzi è davvero minima. Ed è questa associazione, questo gioco verbale ombretta/ombrina che deve aver fatto scattare in Romanelli lo strano trapasso dall'ombra degli Inferi al Missipipi<sup>41</sup> e agli altri pesci di mare e di fiume. Questa stessa compresenza verbale ombretta/ombrina avrà fatto sì che l'ombretta del mago arrivi a proclamarsi, in maniera assurda, ma non del tutto irrelata, «triglia di scoglio»<sup>42</sup>. Come dicevamo sopra, anche nell'assurdità apparentemente più scollata un briciolo di metodo non guasta<sup>43</sup>.

**Renato Raffaelli**

<sup>1</sup> La notizia, come si sa, ci è data da Stendhal, *Vita di Rossini*, trad. it., Torino, E.D.T. 1983, p. 59: «*Sigillara* è la parola barbara e mezzo italiana, con la quale Galli nei panni del turco risponde a tutte le obiezioni che gli si muovono. Vuole apporre sigilli dappertutto. Questo vocabolo barocco, ripetuto dal tur-

co incessantemente e in tutti i toni, poiché è la risposta che dà a tutto quanto gli si dice, fece a Milano una tale impressione su questo pubblico nato per il *bello* che fece cambiare il titolo dell'opera. Se in Lombardia parlate della *Pietra del paragone*, nessuno vi capisce, bisogna dire: *il Sigillara*».

<sup>2</sup> Il nome è ironicamente reboante, perché è quello di un grande tragediografo romano, per di più dallo stile particolarmente turgido.

<sup>3</sup> Già nella scena I 1 Pacuvio tenta più volte di incominciare l'aria, ma appena riesce a pronunciare "Ombretta" subito qualcuno lo interrompe.

<sup>4</sup> I 1, p. 110: qui e sempre cito il libretto della *Pietra del paragone* secondo M. Beghelli e N. Gallino (a cura di), *Tutti i libretti di Rossini*, Milano, Garzanti 1991, pp. 107-42.

<sup>5</sup> I 6, p. 116. Chi parla «all'ombra del mago» è «una fantesca», secondo quanto anticipato in I 1, p. 110 («cantar sulla piva / dovrà una fantesca»); ma sempre in I 1, poco prima, Pacuvio aveva attribuito, e per due volte, la parola ad Alceste («Io fingo che Alceste / facendo all'amore, / coll'ombra d'Arbace / Ragioni così»; «E' Alceste che parla...»).

<sup>6</sup> Contraddizioni volontarie a parte e a meno che non si ipotizzi uno strano trapasso ad Alceste, chi parla qui dovrebbe essere la «fantesca», e dunque «l'altro» sembrerebbe da correggersi in «altra».

<sup>7</sup> B. Cagli, *Rossinismo 1812 e felicità lombarda*, in *La pietra del paragone*, Programma di Sala del Teatro Comunale di Bologna, Stagione 1985-86, Bologna, Nuova Alfa Editoriale 1986, p. 23 (il saggio è uscito per la prima volta nel Programma di Sala della *Pietra del paragone* del Teatro alla Scala, Stagione 1981-82, Milano 1982, pp. 52-55).

<sup>8</sup> *Vita di Rossini...*, cit., p. 56; in realtà, come spesso, Stendhal esagera, deprezzando troppo «il povero Vasoli», che ebbe a Milano una carriera dignitosa, cantando, per esempio, anche la parte del Poeta nel *Turco in Italia*.

<sup>9</sup> Cagli, *Rossinismo...*, cit., p. 20.

<sup>10</sup> «Ombretta Pipi, così Maria era chiamata in casa nei momenti di buon umore, entrò impettita e grave. «Buon giorno, zio. Mi dici l'Ombretta Pipi?»»: A. Fogazzaro, *Piccolo mondo antico*, introd. di G. Cattaneo, note di G. Barelli, Milano, Rizzoli 2001 (rist.), p. 161.

<sup>11</sup> B. Cagli, *Rossinismo...*, cit., p. 21: «Sapeva Fogazzaro che la «canzonetta» era in realtà un'aria della *Pietra del paragone*? A leggere le sue pagine sembrerebbe di no»; M. Beghelli, in *Tutti i libretti...*, cit., p. 108: «L'arietta buffa... sopravvisse persino all'oblio che nel secondo Ottocento colse anche quest'opera rossiniana, rimanendo viva in Lombardia come

filastrocca popolare d'ignota origine, fino a venire immortalata... dal Fogazzaro»; inoltre, a proposito della forma «Missipipi», in Fogazzaro presunta storpiatura, Beghelli precisa giustamente: «E non si trattava affatto di una storpiatura: era citazione fedele dell'aria rossiniana, che il Fogazzaro stesso ignorava». Partendo da questa osservazione, Anna Maria Mesturini, *Rhythmos. Percorsi (alternativi) della tradizione classica*, Genova, DAFICLET 2001, p. 295, trova una conferma alla convinzione che Fogazzaro fosse «ignaro ormai della precisa fonte letteraria». I fatti su cui la Mesturini si fonda sono i seguenti: 1) Fogazzaro dice che lo zio canta «Ombretta sdegnosa / del Missipipi» «storpiando un poco il nome esotico» (p. 161); 2) d'altra parte la forma «Missipipi» è precisamente quella del libretto di Romanelli; 3) la volta che cita il nome del fiume non all'interno del verso della «canzonetta», Fogazzaro usa la forma «normale»: «...conversazioni senza fine, non più interrotte dal corso del Mississipi, oramai dimenticato». In questi dati la Mesturini vede «la prova della inconsapevolezza del Fogazzaro circa l'origine della sua citazione, che credeva probabilmente una filastrocca popolare diffusa in Lombardia ma con la forma «corretta» Mississipi» (*ibid.*): se infatti avesse conosciuto l'originale di Romanelli-Rossini, con la forma «Missipipi», Fogazzaro non l'avrebbe considerata una storpiatura. Si tratta semmai di un indizio, e non di una prova: per Fogazzaro la forma «Missipipi» era ormai una forma desueta (non lo era, invece, al tempo di Romanelli e Rossini) e dunque «scorretta»: e lo era sia che per lui fosse appartenuta a una presunta filastrocca popolare (su questo vd. oltre), sia che ne avesse conosciuto l'appartenenza alla *Pietra del paragone* rossiniana. In ogni caso, sia che appartenesse ad un testo «basso», sia che trovasse qualche giustificazione in un testo più «alto», la forma «Missipipi», all'orecchio di Fogazzaro, doveva suonare come anomala ed errata e dunque, in entrambe le eventualità, egli poteva (doveva) considerarla una storpiatura della forma a lui consueta «Mississipi», che infatti usa quando il nome è fuori citazione. Un'altra osservazione va fatta sulla «filastrocca popolare d'ignota origine» di cui parlano il Beghelli e la Mesturini. Che io sap-

pia, l'esistenza di questa 'filastrocca' non è un fatto documentato da specifiche indagini demologiche, bensì estrapolato dal testo stesso di Fogazzaro: in parole semplici, sulla base della presunzione che Fogazzaro non conoscesse la paternità rossiniana, si è dedotta la circolazione della "canzonetta" come filastrocca popolare, che dunque non è un dato di fatto su cui costruire delle ipotesi, ma essa stessa un'ipotesi.

<sup>12</sup> *Piccolo mondo...*, cit., p. 161.

<sup>13</sup> *Piccolo mondo...*, cit., p. 177. Il lago, come si sa, è quello di Lugano e questa ambientazione lombarda è un tratto fondamentale del romanzo e della memoria dell'autore.

<sup>14</sup> *Piccolo mondo...*, cit., p. 178.

<sup>15</sup> Maria Malibran (1808-1835); Giuditta Pasta (1797-1865); la Grisi cui qui ci si riferisce dev'essere la più celebrata Giulia (1811-1869), prima Adalgisa nella *Norma* di Bellini (1832).

<sup>16</sup> Roma, Teatro Argentina, 20 febbraio 1816.

<sup>17</sup> Nel triennio del Liceo, concluso nel 1858, ebbe come insegnante Giacomo Zanella.

<sup>18</sup> La lettera è citata in parte da E. Barelli in A. Fogazzaro, *Piccolo mondo...*, cit., p. 24 n. 1 (il testo completo in A. Fogazzaro, *"Piccolo mondo antico" e altre pagine*, a cura di P. Nardi, Milano, Ed. Scol. Mondadori 1966<sup>2</sup>).

<sup>19</sup> Garavaglio stesso è rispecchiato nel romanzo dal «Pedraglio di Lovenò» che, come si è visto poco sopra, ha risposto con il «Buonase-ra» di Don Basilio all'aria dell'*Anna Bolena* cantata in barca da Luisa.

<sup>20</sup> Lettera a Garavaglio, in *Piccolo mondo...*, cit., p. 24 n. 1 (Barelli).

<sup>21</sup> «La signora Teresa, molto più giovane di suo fratello, gli parlava sempre col voi e ne pigliava il tu» (*Piccolo mondo...*, cit., p. 76).

<sup>22</sup> *Piccolo mondo...*, cit., p. 24 n. 1 (Barelli).

<sup>23</sup> Il cognome nel romanzo è infatti Ribera.

<sup>24</sup> Si conosce, per esempio, una rappresentazione molto tarda, a Firenze, nel 1868: G. Gualerzi, *Poche pietre, pochi paragoni*, in *La pietra del paragone*, Progr. di Sala di Bologna, cit., p. 116.

<sup>25</sup> Io stesso, che ho ripreso il romanzo di Fogazzaro in questa occasione dopo una lettura liceale, non ne ricordavo che poche cose, ma avevo viva la memoria della piccola Ombretta e della strana "canzonetta" (di cui naturalmente allora ignoravo completamente la

paternità rossiniana).

<sup>26</sup> *Piccolo mondo...*, cit., p. 265.

<sup>27</sup> I 1, p. 110.

<sup>28</sup> Vd. Mesturini, *Rhythmos...*, cit., p. 295 e n. 4 e, qui sopra, la nostra n. 11.

<sup>29</sup> Oltre l'ossitonia, sono fonicamente molto rilevanti l'assoluta ripetitività delle vocali e l'iterazione nelle due sillabe finali, su cui, in I 8, p. 116 («Eh... che dici? / Di quel "Missipi-pi"?... pipi... pipi...»), gioca anche Romanelli.

<sup>30</sup> Il nome di Arbace ha un chiaro sapore metastasiano (che per Romanelli, peraltro, era un modello inarrivabile): lo si trova nel *Catone in Utica* e nel *Demetrio*.

<sup>31</sup> Curiosamente, la taglia - in cui "l'ombretta" di Arbace chiede di identificarsi - è un pesce che talora, nelle credenze popolari, ha una fama sinistra, legata ai morti in mare.

<sup>32</sup> I 8, p. 116.

<sup>33</sup> Precisamente il 6 aprile 1991, nell'ambito degli 'Incontri plautini. VI', con il titolo *Di alcuni meccanismi comici in Plauto, Mozart, Rossini*; il tema è stato da me ripreso in lezioni tenute nell'Università di Torino, 18 marzo 1994, e in quella di Stuttgart, 30 giugno 1994, ma i relativi materiali sono tuttora inediti.

<sup>34</sup> *Rud.* 1212-26 e 1269-79: il protagonista del 'tormentone' è in entrambi i casi il servo Tracalione, dapprima con il vecchio Demone (*licet*) e poi con il padroncino Plesidippo (*censeo*).

<sup>35</sup> A.M. Mesturini, *Rhythmos...*, cit., p. 283.

<sup>36</sup> Il testo di Plauto è citato secondo l'edizione di W.M. Lindsay: T. Macci *Plauti Comediae*, rec. W.M. L., I, Oxford, University Press 1910<sup>2</sup>; la traduzione italiana è quella di A. Scàndola: Plauto, *I prigionieri*, pref. di C. Questa..., Milano, Rizzoli 1996.

<sup>37</sup> Il nome greco della dea è nella forma doricca, quella usuale e anche quella che corrisponde esattamente al nome latino della città: nel teatro di Plauto si fa ogni sforzo perché le battute comiche e i loro meccanismi siano comprensibili a tutti, spesso anche in modo plateale.

<sup>38</sup> Forma che già di per sé tende ad allontanarci dal paese delle ombre.

<sup>39</sup> 5, 77.

<sup>40</sup> G. Devoto e G.C. Oli, *Nuovo vocabolario illustrato della lingua italiana*, ed. a cura di

G.C. Oli e L. Magini, Milano, Selezione del Reader's Digest 1987, s.v. Si può notare che l'ombrina, pur essendo un pesce marino, ha tuttavia una connessione anche con i fiumi, frequentandone gli estuari.

<sup>41</sup> L'ombra, di per sé, avrebbe forse potuto suggerire l'idea di un fiume infernale, ma questo avrebbe richiesto un ulteriore, poco verosimile passaggio: dall'Acheronte al Mississippi.

<sup>42</sup> Anche qui avrà contribuito la ricerca di una marcata ricorsività fonica (triglia/scoglio).

<sup>43</sup> Naturalmente tra l'esempio plautino e que-

sto di Fogazzaro, assieme all'analogia, ci sono anche evidenti differenze. La più cospicua riguarda il fatto che il *qui pro quo* plautino *Kóqa/Cora*, come si è detto, deve essere compiutamente inteso perché su di esso si fonda l'efficacia comica della battuta, mentre nel gioco dell'assurdo di Romanelli-Rossini questo non è affatto richiesto: l'associazione ombretta/ombrina non ha alcun bisogno di essere compresa dal pubblico, ma solo da chi, come noi, voglia ricostruire l'origine del meccanismo del nonsense.

## The "Ombretta" and the Ombrina A Tale of Ghost and Fish

*In Rossini and Romanelli's opera La pietra del paragone, first produced in Milan on the 26 November 1812 and subsequently famous under the nickname of Sigillara<sup>1</sup>, the poetaster Pacuvio<sup>2</sup>, after having repeatedly tried to do so from the very beginning<sup>3</sup>, finally succeeds, with the complicity of Donna Fulvia, in Act I Scene 6, in singing right through to the end the aria that he had earlier defined as «allusiva / eroico-bernesca» (allusive and heroically witty)<sup>4</sup> and, furthermore, composed «in pathetic and mocking accents»<sup>5</sup>:*

*«Ombretta sdegnosa  
Del Missipipi,  
Non far la ritrosa,  
Ma resta un po' qui.»*

*«Non posso, non voglio,»  
L'ombretta risponde:  
«Son triglia di scoglio,  
Ti basti così.»*

*E l'altro<sup>6</sup> ripiglia:  
«Sei luccio, non triglia.»  
Qui nasce un insieme:  
Chi piange, chi freme.  
Fantesca - «Sei luccio.»  
Ombretta - «Son triglia.»  
Fantesca - «Ma resta.»  
Ombretta - «Ti basti,  
Ti basti, t'arresta,  
Non dirmi così.»  
(in atto di partire)*

*[«O scornful little shade of the Mississippi,  
be not so bashful but stay awhile here.»*

*«I cannot, I will not,» the spirit replies: «I'm a rock mullet, let that suffice.»*

*And the other<sup>6</sup> begins again: «You're a pike, not a mullet.» Here a duet begins: one weeps, the other rages. The Maid - «You're a pike.» The Spirit - «I'm a mullet.» The Maid - «Stay, though.» The Spirit - «Let it suffice, enough, stop, don't speak to me like that.» (leaving)]*

*As we understand at once from the confused and contradictory definitions that the poet gives to it and that we have quoted above, Pacuvio's is an «absurd»<sup>7</sup> aria, aiming at amusing the audience by placing the presumptuous poetaster in a ridiculous light and, at the same time, mocking a certain way of writing words to be set to music that affects «bizarre imagination, surprise and novelty» that Romanelli hated and that, ironically, he allows Pacuvio to be praised for at the end of his performance. The intended effect was realized in full, if Stendhal is to be believed, for he tells us that this little air allowed a singer of modest stature to make a hit with it, giving new impetus to his career<sup>8</sup>:*

*...Everyone enjoyed extraordinary success. The generosity of the audience awarded even poor old Vasoli, ex-grenadier of the Egyptian army, almost blind and a third-rate singer, remarkable applause for the «Missipipi» aria.*

*This little aria, witty and amusing in its nonsense, made a more lasting hit than La pietra del paragone itself, which enjoyed an overwhel-*

ing but short-lived success: «It remained in the repertoire... for only about fifteen years. About 1830... it practically disappeared from the stage, overtaken by changing times and tastes»<sup>9</sup>. In fact, we will meet with it again several decades later, in Antonio Fogazzaro's novel *Piccolo mondo antico*, published in 1895: as many will recall, "Ombretta sdegnosa del Missipipi" is the very song that Uncle Piero repeats over and over again to little Maria, so much so that the child repeatedly demands to hear it, distorting its title, causing her family to nickname her "Ombretta Pipi"<sup>10</sup>. Whoever remembers this will also recall that both little Maria, destined to die at a very early age, and Uncle Piero, whose death brings the book to its conclusion, are among the leading characters in Fogazzaro's novel.

It is a widespread and certainly not unfounded opinion that Fogazzaro did not know that the source of "Ombretta sdegnosa" was Rossini's *La pietra del paragone*<sup>11</sup>. The arguments that have been brought forward in support of this theory are weighty without being entirely convincing, and so I should not like to resolutely refute the opposite opinion. Indeed, just so as to avoid acquiescence with a theory that may well be preferable but is by no means absolutely certain, I shall permit myself to make a few observations here that might lead us in the opposite direction.

First of all we should bear in mind the interior chronology of the novel, set, in the part concerning us, in the eighteen-fifties: to be more precise, the brief life-span of little Ombretta Pipi, who is involved with the song, stretches from August 1852 to the 29 September 1855, when the little girl is discovered, drowned in the dock, near her toy boat, which she been trying to set afloat.

In this same second chapter of the second part of the novel, shortly after the passage in which we are told for the first time about the song that symbolizes the affectionate understanding between uncle and niece<sup>12</sup>, Franco and Luisa, who are Ombretta's parents and the main characters in the book, enjoy a boating expedition on the lake by moonlight, during which Franco, a great music lover and expert pianist, asks his wife to sing<sup>13</sup>:

Franco rowed. "Sing to me", he said. Luisa had never studied singing but she possessed a sweet mezzo-soprano voice, a perfect ear and sang many operatic arias that she had learned from her mother, who had heard Grisi, Pasta and Malibran during the golden age of Italian Opera.

She sang the aria from *Anna Bolena*:

*Al dolce guidami*

*Castel natio.*

[Take me back again to the dear castle, my birthplace.]

When Luisa has finished the aria, apart from the applause showered on her by those on the terrace of her house, someone echoes her from across the lake<sup>14</sup>:

At the same time they could hear the sound of the oars of a boat coming from Porlezza, and a bassoon parodying the aria from *Anna Bolena*. Franco, who had been sitting in the stern of his boat, jumped to his feet and called out joyously:

"Hallo there!"

A fine bass voice answered:

*Buona sera,*

*Miei signori,*

*Buona sera,*

*Buona sera.*

It was his friends from the lake of Como, the lawyer V. from Varenna and a certain Pedraglio from Laveno, who used to come over to discuss music openly and politics secretly;

*Se per voi le care io torno*

**NELL' OPERA LA PIETRA DEL PARAGONE**

*Del Sig. M.*

**Gioachino Rossini**

*L' seguito dalla Sig.<sup>a</sup>*

**MARIA MARCOLINI**

Proprietà dell' Editore  
N.º 534.

MILANO

Deposito alla C. R. B. 1841  
Prezzo Lir. 2. 00.

Presso GIO. RICORDI Negoziante di Musica, Editore del C. R. Conservatorio, e proprietario della Musica del R. Teatro alla Scala  
Pubblicazione Stamperia, Archivio di Spartiti e Magazzino di Cambiali di Vienna e Monaco, nella Cont. di S. Margherita Napoli.

**La pietra del paragone: spartito per pianoforte del Rondò «Se per voi le care io torno» edito da Ricordi (Collezione Ragni, Napoli)**

*a secret that only Luisa was a party to.  
From the terrace, too, came cries of:  
"Well done, Don Basilio! - Well done, bassoonist!"*

Anna Bolena dates from 1830 and was written by Donizetti for Giuditta Pasta herself; together with Malibran and Grisi she was one of the three superb singers heard by Luisa's mother in the generation previous to the eighteen-fifties. Here Fogazzaro meticulously respects his chronology, for the three famous singers<sup>15</sup> were all the rage in the eighteen-twenties and thirties, their repertoire including, in fact, Rossini, Donizetti and Bellini. All the rage, naturally enough, both before and after was Rossini's *Il barbiere*<sup>16</sup>, from which Don Basilio's «Buonasera», as well as the bassoon's parody, are wafted from the newly arriving boat

*in reply to the aria sung by Luisa. From the novel's internal chronology we now move on to the author's; as is well known, in it he mirrors the experiences, backgrounds and characters of his family life. First of all we should remember that Fogazzaro, born in March 1842, was, in the eighteen-fifties in which the novel is set, a student at the grammar-school and subsequently at the Liceo (High school)<sup>17</sup>. Furthermore, from a letter to his friend Alfonso Garavaglio<sup>18</sup>, in which Fogazzaro answers in meticulous detail his inquiries about those characters in the novel who are based upon real people, known to both<sup>19</sup>, we learn that Signora Teresa, Luisa's mother, the one who had heard Pasta, Malibran and Grisi, corresponds to the author's mother, Teresa Barrera, even sharing her name<sup>20</sup>.*

*Signora Teresa Rigey, Luisa Maironi's mother, is my mother.*

*Uncle Piero, who, in the novel, be-*

longs to the same generation as Luisa's mother, although he is considerably older than she is<sup>21</sup>, in real life belonged to the same generation as Fogazzaro's mother<sup>22</sup>:

*I do not need to mention those who appear under their real names, amongst whom I include Uncle Piero although I have slightly altered his surname, Barrera...*<sup>23</sup>

These characters, who to some extent reflect real people, take us back in reality as well as in fiction to times that are not those in which the novel was published, the end of the nineteenth century, nor are they the eighteen-fifties, in which the novel is set and when the author was a boy, but rather the eighteen-thirties, times that Fogazzaro could have been familiar with through the memories of his family members, especially his mother and Uncle Piero himself, who, in his childhood, might easily have heard "Ombretta sdegnosa del Missipipi".

And Uncle Piero, the real-life one, might easily have known that the song came from an opera of Rossini's, that he might perhaps have been in time to hear and that, in any case, had not been forgotten in Lombardy, where it had been so successful. Or, just as the fictitious Teresa had «heard Grisi, Pasta and Malibran», the real Signora Teresa might have heard a late revival of *La pietra del paragone*<sup>24</sup> or, perhaps, simply owned an album of arias from famous operas, which still included "Ombretta sdegnosa" and giving the composer's name. This type of familiarity with the piece, out of context, would, furthermore, perfectly fit in with everything that is said about the song in the novel. In other words, although at the end of the century very few people would have known about Rossini's authorship of the song in question, in about 1850 some of those who had been young twenty

years earlier, especially in certain places and with a certain background, might well have known about it, and might easily, therefore, have been able to pass the information on to a nephew or to a son who was wide-awake, interested and curious enough to absorb it.

Above all, it does not appear to me easy to believe that this "song", so important to the structure of the novel and so central to one of its most touching episodes<sup>25</sup>, could have been placed upon this important pedestal quite by chance, without the author's even knowing to whose illustrious pen it was due. To this we may add the fact that the novelist reveals that he knows not only the incipit of the aria, but all of the first stanza. In chapter II 8, when Ombretta Pipi asks him for the song again, Uncle Piero sings it with a slight variation<sup>26</sup>:

Ombretta sdegnosa  
Del Missipipi,  
Non far la ritrosa  
E baciami qui.

[O scornful little shade of the Mississippi be not so bashful and kiss me here.]

It will be seen that the third line is Romanelli's; the fourth, on the other hand, is a jocular variant ad hoc of Uncle Piero's, presupposing a prior knowledge of Romanelli's original line, and following its rhyme-scheme by using the same word, «qui».

These facts seem to me to adequately illustrate the thesis I proposed. The widely prevalent theory that Fogazzaro was unaware of Rossini's authorship of Pacuvio's song turns out not to be certain enough to allow us to dismiss lightly the contrary theory, which, indeed, as I have endeavoured to demonstrate, has plenty to be said for it.

Let us get back to Romanelli and to the deliberate nonsense of Pacuvio's aria, nonsense being in fact its fun-

**Ritratto di Claudio Bonoldi, primo interprete dell'opera nel ruolo di Giocondo. Incisione di Rados (Collezione Reto Müller, Sissach)**



damental essence. In the aria, first of all we have to imagine<sup>27</sup>

...che Alceste

Facendo all'amore

Coll'ombra d'Arbace

Ragioni così.

[...that Alkestis pleading lovingly with the shade of Arbaces would address him thus.]

So, then, the «Ombretta sdegnosa» turns out to be the ghost of Arbaces and, at the outset, the intention is clearly to parody the scenes of apparitions or evocations of spirits from beyond the tomb that are so often to be found in opera seria. However, the ghostly manifestation does not arise from the Infernal regions or any other place that one might have expected, but rather, most unexpectedly, from an exotic river; and though it is an exotic river, it is not one of those traditionally belonging to our heritage of historical and mythological references, such as, to name one example, the famous rivers of Mesopotamia. The Missipipi, as it must normally have been pronounced in Romanelli's day in lieu of the form more familiar to us (and to Fogazzaro), Mississipi<sup>28</sup> (sometimes Mississippi), certainly cannot be described as a river suggesting infinite mysterious images to the European mind, and the author's choice of it must more than anything be due to his looking for zany extravagance and unusual, repetitive sonorities<sup>29</sup>. But why choose a river?

The river, evidently, favours the development of the nonsense along the lines of water and fish, even though, with due observance of the laws of the absurd, the first fish to be mentioned is not a fresh-water fish at all (that would be too logical) but a salt-water fish: in fact, the shade of the magician Arbaces<sup>30</sup> declares himself to be a «rock mullet»<sup>31</sup> and the maid-servant, who speaks - it is not clear how - in place of Alkestis, retorts that

he is, on the contrary, «a pike, not a mullet», creating in this way the antithesis between Pike and Mullet, that Pacuvio is so proud of and that enchants the unwary Donna Fulvia<sup>32</sup>. As we well know, there is usually some method in madness, and in nonsense too. We have just seen that there is a connection, however contradictory, between the «Missipipi», on the one hand and the mullet and pike on the other: water, fresh and salt. But it all stems from the «ombretta», and we cannot help asking ourselves: what type of connection can there be between this ghost and the Mississippi, with the «antithesis» of fish that is immediately invoked? To find an answer, we need to go quite a long way back.

In a lecture that I delivered at Sarina a few years ago<sup>33</sup>, dealing with some conventional patterns of comedy that, present in many plays of the ancient theatre, are also to be found, unchanged, or at least very similar, on the modern stage, I had happened to underline, amongst other examples, the analogies between the obsessive repetition of «sigillara!» in *La pietra del paragone* and that of licet and, above all, censeo in the *Rudens* of Plautus<sup>34</sup>. Furthermore, it has recently been affirmed that Romanelli's libretto «is no more and no less than a concentrated extract of themes, masks and mechanisms of classical comic theatre»<sup>35</sup>. A precise mechanism or convention for which precedents can be found, for example, in the plays of Plautus, is also the mainspring, in my opinion, of the comic structure of the «Missipipi» aria, playing the role of detonator to it, so to speak. In Plautus's play *The Captives* the parasite Ergasilus, the only absurd character in the comedy, which takes place in Aetolia, cannot convince old Hegio of the truth of the good news that he is bringing him: the old man

has two Elean prisoners, who give the comedy its title, and he has let one of them escape, the very one who is almost identical with his son, who is also a prisoner. He no longer has any hope of being able to recapture him and cannot bring himself to believe that Ergasilus, who arrives gasping for breath from the port, has really seen there - freshly disembarked - his son Philopolemus, who is now free, the prisoner Philocratus, by whom he thought he had been tricked, and, just to pile wonder on wonder, also the runaway slave Stalagmus, who, many years before, had run off with another of his sons, a very small boy, of whom he had never heard anything more. The two engage in a dialogue that builds up into a heated exchange and which, thanks to a double meaning at a certain point, develops into unbridled comedy, reaching the height of absurdity. In order to grasp the underlying technique at work, it is necessary to translate Plautus's text with a certain latitude (vv. 872-885)<sup>36</sup>:

**Ergasilus** Nunc hanc laetitiam accipe a  
me quam fero. Nam filium  
Tuom modo in portu Philopolemum vivom,  
salvom et sospitem  
Vidi in publica celoce, ibidemque illum  
adulescentulum  
Aleum una, et tuom Stalagmum servom qui  
aufugit domo,  
Qui tibi surrupuit quadrimum puerum  
filiolum tuum.  
**Hegio** Abi in malam rem, ludis me.  
**Ergasilus** Ita me amabit sancta Saturitas  
Hegio, itaque suo me semper condecoret  
cognomine,

Ut ego vidi.

**Hegio** Meum gnatum?

**Ergasilus** Tuom gnatum et genium meum.

**Hegio** Et captivom illum Alidensem?

**Ergasilus** Μὰ τὸν Ἀπόλλω.

**Hegio** Et servolum  
Meum Stalagmum, meum qui gnatum  
surrupuit?

**Ergasilus** Ναὶ τὰν Κόρα.

**Hegio** Iam diu...

**Ergasilus** Ναὶ τὰν Πραυνέστην.

**Hegio** Venit?

**Ergasilus** Ναὶ τὰν Σιγνέαν.

**Hegio** Certon?

**Ergasilus** Ναὶ τὰν Φρουσιῶνα.

**Hegio** Vide sis.

**Ergasilus** Ναὶ τὸν Ἀλάτριον.

**Hegio** Quid tu per barbaricas urbis iuras?

**Ergasilus** Quia enim item asperae  
Sunt ut tuom victum autumabas esse.

**Hegio** Vae aetati tuae!

**Ergasilus** Now, sir, prepare for the ecstasy of which I am the vehicle. A few minutes ago at the harbour your son, your son Philopolemus, alive, safe and sound, - I saw him, saw him in a despatch boat, and along with him that young Elean and your slave Stalagmus that stole your little four year old boy.

**Hegio** To the devil with you! You're making fun of me.

**Ergasilus** So help me Holy Stuffing, so may she grace me with her name for evermore - I did see them, Hegio!

**Hegio** (sceptically) My son?

**Ergasilus** Your son and my guardian angel.

**Hegio** And that Elean prisoner?

**Ergasilus** Oui, par Hercules!

**Hegio** And that miserable slave of mine, Stalagmus, that kidnapped my son?

**Ergasilus** Oui, par Herculaneum!

**Hegio** I'm to believe that?

**Ergasilus** Oui, par Pompeii!

**Hegio** He's come?

**Ergasilus** Oui, par Sorrento!

**Hegio** You're sure?

**Ergasilus** Oui, par Amalfi!

**Hegio** Careful now!

**Ergasilus** Oui, par Torre dell'Annunziata!

**Hegio** What are you swearing by foreign cities for!

**Ergasilus** Well, because they're the same as you said your meals were - perfect terrors.

**Hegio** Plague take you!

*Ergasilus replies in the affirmative to Hegio's increasingly insistent and mournful demands for precise answers, first invoking - reasonably - various divinities (Apollo, Cora) in witness and then, absurdly, a series*

of cities all located in the same area, south-west of Rome. But Ergasilus's preposterous sequence of oaths, by Palestrina, by Segni, by Frosinone, by Alatri - culminating in the disconcerted Hegio's question: «What are you swearing by foreign cities for?» - would not make people laugh if it were complete in itself, if there were no method in the vertiginous verbal madness. The change of pace, in fact, is not gratuitous. The deviation arises from the double meaning of *οὐαὶ τὰν Κόραν*, which refers to the goddess Cora / Persephone, but which might be misunderstood - and it is here, obviously, that Ergasilus's play on words takes flight - as referring to the town of Cora, known as Cori today, which, in fact, is not far from the string of other cities named by the parasite immediately afterwards. M. Scàndola's Italian translation, which I have given above (Translator's note: for this translation, see the original Italian text of this essay), allows the reader to understand the mechanism by saying «per la dea Preneste» (by the goddess Preneste) etc., but, by explaining it thus, he weakens it and waters it down, causing it to lose its point. In order to preserve the spirit of Ergasilus's lines, one rather needs to have the courage to transform and adapt them. For example - since a good part of the comic effect, apart from the change of gear from gods to cities, resides in the evoking of places very near Rome and all part of a characteristic and homogeneous neighbourhood - by transforming the ancient gods into saints and the towns of Latium into towns of the Romagna, just as distinctive and certainly more familiar to us: «Yes, by San Giuseppe... Yes, by San Marino... Yes, by San Leo... Yes, by Sant'Arcangelo... Yes, by Sant'Agata Feltria...».

The Greek / Latin *qui pro quo Κόρα* /

Cora is therefore the detonator and the fulcrum, and could not be more obviously so<sup>37</sup>, governing the entire comic mechanism of Ergasilus's absurd oaths. I believe that this example can show us how to see our way through the tangle of absurdities of the «Ombretta del Mississippi»: I am convinced, in fact, that in this case, too, there is one word that, reminding us somehow of another, has set off and got under way all the mechanism of nonsense.

We have seen that Romanelli's text, having first invoked the ghost of the magician Arbaces under the endearing term of «ombretta», or «dear little spirit»<sup>38</sup>, places it side by side with the exotic river, the «Missipipi», only to pass on to the apparently totally unconnected salt-water (mullet) and fresh-water (pike) fish. But what is the connection between the ghost, the waters of the Mississippi and the fish, to which category the shade itself claims to belong («I'm a rock mullet»)?

It is well-known that the names of fish often reflect parallels on land: the Greeks and Romans gave the same name (*οὐρία* and *umbra* respectively) to a fish that, for its ashen colouring, particularly on its upper part and in the stripes along its back, evidently suggested a ghost to them. That its name derived from from colour analogy and not, for example, from eschatological analogies, is confirmed by Varrone's *De lingua Latina*<sup>39</sup>:

...alia a coloribus, ut haec: asellus, umbra, turdus.

[...others from their colour, such as the following: l'asinello (or little donkey) (what we call cod), l'ombra, il tordo (the thrush).]

This ghost-fish of the Greeks and Romans is a fish «common in the Mediterranean especially near the outlets of rivers... it is one of the most highly prized fish for its flesh»<sup>40</sup>. The

name that we still give to this fish today, deriving from its ancient name, is "ombrina" - the umbrina. The distance is short, indeed minimal, between the affectionate diminutive "ombretta" and the name of the "ombrina", which sounds, morphologically, like a diminutive. And it is this association, this play on words ombretta/ombrina that must have spurred in Romanelli's mind the strange passage from the shade from the Infernal regions to the "Mis-sippi"<sup>41</sup> and to the other sea and

fresh-water fish. This same verbal association, "ombretta/ombrina" must have led the magician's ghost to proclaim itself, in an absurd but not entirely unmotivated manner, a «rock mullet»<sup>42</sup>.

As we said above, even in the most apparently unbridled absurdity there is room for a little method<sup>43</sup>.

### Renato Raffaelli

Translation by *Michael Aspinall*

<sup>1</sup> Our information, as is well-known, comes from *Stendhal, Life of Rossini*: «The Turk (played by Galli) has a vocabulary which is restricted to one solitary word, which he employs with indiscriminate persistence to confound every objection which is raised up against him - a barbaric, semi-Italianized word: sigillara! Let the seals be affixed! This baroque expression, which the Turk has ever on his lips, repeating it willy-nilly in every context and with every manner of inflexion (since it is the only reply he seems to know to every question or demand which is addressed to him), created such a furore among the Milanese, among this nation of born connoisseurs, that the opera was accredited with a new title in consequence. In Lombardy today, if you happen to mention La pietra del paragone, no one will understand what on earth you are talking about; you must always refer to il Sigillara.» (translated by Richard N. Coe, *John Calder, London, 1956*, page 90.)

<sup>2</sup> His name is ironically bombastic, because it belonged to an important and particularly turgid Roman tragic dramatist.

<sup>3</sup> In Act One, Scene One Pacuvio already tries repeatedly to begin his aria, but as soon as he utters the word "Ombretta" someone always hastily interrupts him.

<sup>4</sup> Act One, Scene One, page 110: here and below I quote from the version of the libretto of *La pietra del paragone* prepared by M. Be-

ghelli and N. Gallino for *Tutti i libretti di Rossini*, Milan, Garzanti 1991, pp. 107-42.

<sup>5</sup> Act One, Scene Six, p. 116. The person speaking to «the shade of the magician» is «a maid-servant», according to what is announced in Act One Scene One, p. 110 («cantar sulla piva / dovrà una fantesca» - a maidservant should sing to the bagpipes); but in the same scene, shortly before, Pacuvio had twice attributed the lines to Alkestis («Io fingo che Alceste / facendo all'amore, / coll'ombra d'Arbace / Ragioni così» - I imagine Alkestis speaking lovingly thus to the shade of Arbaces - «E' Alceste che parla...» - It is Alkestis who speaks).

<sup>6</sup> The person speaking here should be the 'maidservant', and therefore the Italian should read «l'altra» rather than «l'altro», but this would ignore the possibility of voluntary contradictions, or that something strange has happened to Alkestis.

<sup>7</sup> B. Cagli, *Rossinismo 1812 e felicità lombarda*, in *La pietra del paragone, programme for the performances at the Teatro Comunale, Bologna, Nuova Alfa Editoriale 1986*, p. 23 (this essay was first published in the programme for the revival of *La pietra del paragone* at La Scala, Milan, 1981-82, Milano 1982, pp. 52-55).

<sup>8</sup> *Life of Rossini*, op. cit., p. 56; to be precise, *Stendhal* has exaggerated, as he often does, underrating «poor old Vasoli», who had a decent career in Milan, also singing, for exam-

ple, the role of the Poet in *Il Turco* in Italia.

<sup>9</sup> Cagli, *Rossinismo...*, op. cit., p. 20.

<sup>10</sup> «Ombretta Pipi, as Maria was called at home in happy moments, came in, straight-backed and serious. "Good morning, Uncle. Will you please recite Ombretta Pipi for me?"; A. Fogazzaro, *Piccolo mondo antico*, with an introduction by G. Cattaneo, notes by G. Barrelli, Milano, Rizzoli 2001 (reprint), p. 161.

<sup>11</sup> B. Cagli, *Rossinismo...*, op. cit., p. 21: «Did Fogazzaro know that the song was really an aria from *La pietra del paragone*? From reading his book, it would not appear that he did»; M. Beghelli, in *Tutti i libretti...*, op. cit., p. 108: «This comic aria... even survived the oblivion that fell on this opera of Rossini's, too, in the second half of the nineteenth century, remaining alive in Lombardy as a popular nursery-rhyme of unknown origin, even to the point of being immortalized... by Fogazzaro»; furthermore, where the form «Missipipi» is concerned, and its apparent mis-spelling by Fogazzaro, Beghelli rightly specifies: «And it was by no means a mis-spelling, but a faithful transcription from Rossini's aria, which Fogazzaro himself did not know». Taking this observation as her starting point, Anna Maria Mesturini, *Rhythmos. Percorsi (alternativi) della tradizione classica*, Genova, *DARFICLET* 2001, p. 295, finds confirmation for her conviction that Fogazzaro «had no idea of the precise literary source of the song». She bases her conclusions on the following facts: 1) Fogazzaro says that the Uncle sings «Ombretta sdegnosa / del Missipipi» «slightly mispronouncing the exotic name» (p. 161); 2) on the other hand the form 'Missipipi' is exactly how Romanelli has it in his libretto; 3) on the one occasion that he quotes the name of the river apart from the words of the song, Fogazzaro uses the «normal» spelling: «... endless conversations, no longer interrupted by the flowing of the Mississippi, forgotten now». According to Mesturini, these data constitute «proof that Fogazzaro did not know the source of his quotation, which he probably thought was a popular nursery-rhyme well-known throughout Lombardy but using the «correct» form *Mississipi*» (ibid.): if, in fact, he had known the original of Romanelli and Rossini, with the form «Missipipi», Fogazzaro would not have considered it a malapropism. If any-

thing, it is a clue rather than a proof: for Fogazzaro the form «Missipipi» was by then outdated (which it was not in the days of Romanelli and Rossini) and, therefore, 'incorrect': and such it would have been whether it had belonged to what he thought of as a nursery-rhyme (see below for more on this), or whether he had known that it came from Rossini's *La pietra del paragone*. In any case, whether it belonged to a lowly text, or whether it could be excused by its origin in a 'respectable' text, the form «Missipipi» must have sounded anomalous and mistaken to Fogazzaro and therefore, in either case, he might have considered it - would have had to consider it - a mispronunciation of «Mississipi», the form familiar to him, which in fact is the form he uses when he is not quoting the song. Another thing remains to be said about the «popular nursery-rhyme of unknown origin» mentioned by Beghelli and Mesturini. As far as I know, the existence of this 'nursery-rhyme' is not a fact documented by specific demological research, but rather extracted from Fogazzaro's text itself: in a word, on the basis of a presumption that Fogazzaro was unaware of Rossini's authorship, it has been assumed that the «song» had been circulated in the form of a nursery-rhyme, which, therefore, is not a fact of data upon which hypotheses may be constructed, but is itself merely a hypothesis.

<sup>12</sup> *Piccolo mondo antico*, op. cit., p. 161.

<sup>13</sup> *Piccolo mondo antico*, op. cit., p. 177. The lake, as is well known, is that of Lugano and this setting of the scene in Lombardy is a fundamental feature of the novel and of the author's memories.

<sup>14</sup> *Piccolo mondo antico*, op. cit., p. 178.

<sup>15</sup> Maria Malibran (1808-1835); Giuditta Pasta (1797-1865); the Grisi referred to must be the more celebrated Giulia (1811-1869), the first Adalgisa in Bellini's *Norma* (1832).

<sup>16</sup> Rome, Teatro Argentina, 20 February 1816.

<sup>17</sup> In his three years at the Liceo, ending in 1858, his teacher was Giacomo Zanella.

<sup>18</sup> The letter is quoted in part by E. Barelli in A. Fogazzaro, *Piccolo mondo antico*, op. cit., p. 24 note 1 (the complete text is to be found in A. Fogazzaro, «*Piccolo mondo antico*» e altre pagine, edited by P. Nardi, Ed. Scol. Mondadori 1966<sup>2</sup>).

<sup>19</sup> Garavaglio himself is depicted in the novel

as «Pedraglio di Lovenò» who, as we have seen just above, sang Don Basilio's "Buonasera" in answer to the aria from Anna Bolena that Luisa sang in the boat.

<sup>20</sup> Letter to Garavaglio, in *Piccolo mondo antico*, op. cit., p. 24 note 1 (Barelli).

<sup>21</sup> «Signora Teresa, much younger than her brother, always addressed him in the polite "voi" form, whilst he regularly replied to her with the intimate "tu"».

<sup>22</sup> *Piccolo mondo antico*, op. cit., p. 24 note 1 (Barelli).

<sup>23</sup> In fact, in the novel his surname is given as Ribera.

<sup>24</sup> For example, a very late revival is known to have taken place in Florence in 1868: G. Gualerzi, *Poche pietre, pochi paragoni*, in *La pietra del paragone*, programme of the Bologna performances, op. cit., p. 116.

<sup>25</sup> I myself, who on this occasion re-read Fogazzaro's novel for the first time since my schooldays, did not remember much about it, but I had a vivid memory of little Ombretta and her strange "song" (without, of course, then knowing Rossini's authorship of it).

<sup>26</sup> *Piccolo mondo antico*, op. cit., p. 265.

<sup>27</sup> Act One, Scene One, p. 110.

<sup>28</sup> V. Mesturini, *Rhythmos...*, op. cit., p. 295 and note 4, and, above, our note 11.

<sup>29</sup> Of great phonic importance are not only the oxytone - the accent on the last syllable - but also the constant repetition of the same vowel and the reiteration of the last two syllables, on which Romanelli himself plays in Act One, Scene Eight, p. 116 («Eh... che dici? / Di quel "Missipipi"?... pipì... pipì»).

<sup>30</sup> The name Arbace has obvious echoes of Metastasio (who, moreover, Romanelli considered an insuperable model): a character so named is to be found in Catone in Utica and Demetrio.

<sup>31</sup> Curiously, the mullet - with whom the spirit of Arbaces asks to be identified - is a fish that sometimes, in popular superstition, has a sinister reputation, connected with men drowned at sea.

<sup>32</sup> Act One, Scene Eight, p. 116.

<sup>33</sup> On the 6 April 1991, during the course of a congress dedicated to Plautus studies, Incontri plautini, VI, with the title *Di alcuni meccanismi comici in Plauto, Mozart, Rossini*; I took up the subject again during some les-

sons at the University of Turin, 18 March 1994, and at the University of Stuttgart, 30 June 1994, but the lecture materials have not yet been published.

<sup>34</sup> Rudens 1212-26 and 1269-79: the perpetrator of the 'obsessive repetition' is in both cases the servant Tracalione, first with the old man Demone (licet) and then with his young master Plesidippo (censeo).

<sup>35</sup> A.M. Mesturini, *Rhythmos...*, op. cit., p. 283.

<sup>36</sup> Plautus's text is quoted from the edition by W.M. Lindsay: *T. Macci Plauti Comoediae*, Oxford University Press, 1910<sup>2</sup>.

<sup>37</sup> The Greek name of the goddess is in the Doric form, the more usual and also the one precisely corresponding to the Latin name of the town: in Plautus's plays every effort is made to make the jokes and the comic mechanisms readily understandable to all, often even in a gross manner.

<sup>38</sup> A form that already, in itself, tends to draw us away from the land of shades.

<sup>39</sup> 5, 77.

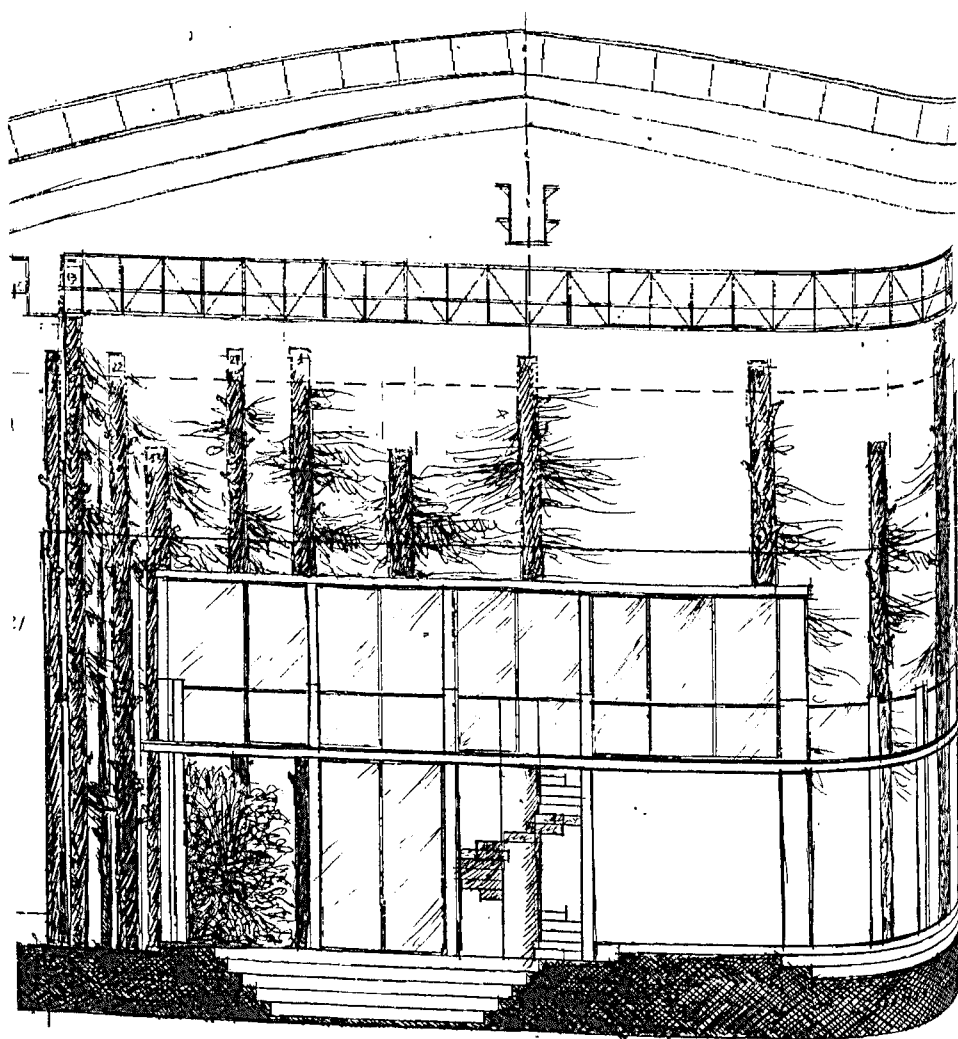
<sup>40</sup> G. Devoto and G.C. Oli, *Nuovo vocabolario illustrato della lingua italiana*, edited by G.C. Oli and L. Magini, Milan, Reader's Digest, 1987. One observes that the ombrina, although a sea fish, is also connected with rivers, hanging around in estuaries.

<sup>41</sup> In itself the spirit might have suggested a river in the Infernal regions, but this would have required one more, scarcely credible jump: from the Acheron to the Mississippi.

<sup>42</sup> Here, too, the choice of words must have been influenced by the strongly marked assonance of *triglia* and *scoglio*.

<sup>43</sup> Naturally, besides the analogy between the example from Plautus and the one from Fogazzaro, there are also obvious differences. The most conspicuous one concerns the fact that Plautus's *quid pro quo* Κόρα / Cora, as I have said, must be thoroughly understood because all the comic effect of the joke is based upon it, whilst in Romanelli and Rossini's play on nonsense it is not necessary to fully understand what is going on: the association between "ombretta" and "ombrina" need not be understood by the audience, but only by such as us, trying to reconstruct the origins of the mechanism of nonsense.

Pier Luigi Pizzi: studio scenografico per  
*La pietra del paragone*, Pesaro 2002



# Soggetto

## Atto I

Numerosi invitati sono convenuti nel giardino della villa del Conte Asdrubale, un nobile saggio e magnanimo, rispettoso delle donne, ma che sembra non aver nessuna fretta di sposarsi. Alla sua mano aspirano la baronessa Aspasia, la marchesa Clarice e Donna Fulvia. Tra gli ospiti il ridicolo poeta Pacuvio tenta di recitare il suo ultimo parto, ma è sdegnato da tutti, con l'eccezione di Donna Fulvia che spera averlo complice nel tentativo di conquistare il Conte. Giungono intanto altri due litigiosi invitati: il presuntuoso giornalista Macrobio e il cavalier Giocondo, anche lui poeta, i quali finiscono per discutere su quale delle dame potrà finalmente spuntarla e ottenere la mano del Conte. Macrobio pensa che sarà la marchesa Clarice, con grande disappunto di Giocondo che della donna è segretamente innamorato. Nella scena rimasta vuota, Clarice ripensa alla insensibilità amorosa del Conte, ma è sorpresa dall'eco che ripete le sue ultime parole. Strana eco, dato che corrisponde alla voce stessa del Conte. Per scoprirne l'identità, Clarice si nasconde tra gli alberi. Credendosi solo, il Conte si interroga se non sia l'ora di sposarsi. Ma, conoscendo quanto la donna sia «ingannatrice», quale delle tre vedovelle che gli danno la caccia lo fa per amore e non per interesse? Clarice lo raggiunge e lo interroga: «L'eco è maschio o femmina?, dice la verità o inganna?». Il Conte simula distacco, ma in re-

altà è turbato, dato che il suo cuore propende per Clarice. Intanto non cessano le trame delle altre due aspiranti: Aspasia finge di accettare la corte di Macrobio con la speranza di ingelosire il Conte e Donna Fulvia progetta di presentarsi a lui con l'offerta di una rosa accompagnata da una sestina che ha commissionato a Pacuvio. Questi però le infligge prima un altro strambo parto poetico in «lingua patetica e burlesca». Solo dopo questa esibizione avviene l'offerta della rosa accompagnata da una sestina «petrarchesca» ironicamente accolta dal Conte che, a questo punto, decide di adoperare la «pietra del paragone» e cioè di mettere in atto un piano segreto per svelare l'autenticità dei sentimenti delle donne che aspirano alla sua mano. Con l'aiuto del maestro di casa, Fabrizio, si vestirà da africano e Fabrizio dovrà a tempo debito consegnargli una lettera già preparata.

Nelle stanze contigue al giardino, Giocondo consola Clarice che lamenta la scomparsa, da sette anni, di un fratello gemello. All'arrivo del Conte e di Macrobio nasce una disputa sui giornalisti che, secondo Asdrubale, non spiegano mai le loro opinioni. Ma questa di non spiegare le proprie azioni, a detta di Clarice, è una caratteristica dei tre uomini presenti. Mentre si discute, giunge Fabrizio con la lettera per il Conte che, dopo averla letta, si allontana ostentando grandissimo turbamento. Intanto Fulvia si interroga sulla

strana accoglienza che Asdrubale ha riservato alla sestina di Pacuvio. Aspasia, a sua volta, va in cerca di Macrobio. Quando i quattro si incontrano, le due donne finiscono per bisticciare tra loro, mentre Macrobio ha il suo da fare per respingere la richiesta di Pacuvio di pubblicare sul giornale la sestina: tutti chiedono infatti di essere citati sul giornale, ballerine, cantatrici, virtuosi di ogni specie.

Nel giardino i lavoranti commentano lo strano atteggiamento del Conte, che si è ritirato malinconico nella sua stanza. Mentre Giocondo tenta di interessare ancora Clarice esponendosi all'ironia di Macrobio che rievoca Angelica e Medoro, sopraggiungono Aspasia e Fulvia con un annuncio sensazionale: il Conte ha perduto tutti i suoi averi, essendosi presentato un mercante straniero che chiede il pagamento immediato di una cambiale di sei milioni. Arriva il mercante (che altri non è che il Conte travestito) e poiché Fabrizio dichiara di non ritrovare la ricevuta di pagamento, si dovrà procedere a sigillare tutte le cose del Conte.

Nel cortile interno, quando Asdrubale, presentandosi nelle proprie vesti, chiede aiuto per essere rimasto privo di ogni sostanza, Clarice, partecipe della sua sventura, gli offre il cuore e la mano e Giocondo ospitalità. Tutti gli altri invece si preparano ad abbandonarlo. Sopraggiunge però Fabrizio trionfante che ha ritrovato la ricevuta. Il debito è estinto tra la gioia di Clarice e Giocondo e la sorpresa e la costernazione degli altri.

## Atto II

Nel cortile interno le reazioni all'accaduto sono diverse. Aspasia e Fulvia ritengono di essere state esposte ad uno smacco e meditano vendetta. Macrobio e Pacuvio, che avevano promesso, ciascuno alla pro-

pria dama, di sfidare a duello il Conte e Giocondo, si approfondono in scuse con Asdrubale che prende con ironia le loro parole. Pacuvio a parte si vanta con Fulvia di aver effettivamente sfidato Giocondo, di averlo vinto e di avergli concesso salva la vita. La storia è naturalmente inventata e, per evitare di essere smascherato, Pacuvio dice di aver promesso di mantenere segretissima l'onta di Giocondo. Il Conte si allontana dopo aver invitato tutti alla caccia. Aspasia intanto, appreso del presunto duello di Giocondo, per non essere da meno, intima a Macrobio di sfidare il Conte.

Nel bosco il coro dei cacciatori deride Pacuvio, impacciato col suo fucile. Scoppia un temporale e il terrore del poeta, che cerca di salvare almeno i propri scritti, aumenta. Giunge Giocondo, triste perché immagina Clarice tra le braccia del Conte. Ma ecco apparire la stessa Clarice che lo invita a rinunciare all'amore a favore dell'amicizia. Fa però una promessa: se un giorno i suoi sentimenti dovessero cambiare, sarà lui il prescelto. Mentre i due dialogano, sono visti da Macrobio, Aspasia e dal Conte stesso che, ritenendosi tradito, inveisce contro l'infedeltà della donna.

Nelle stanze interne Donna Fulvia è ancora alle prese con le prodezze poetiche di Pacuvio. Quando i due si allontanano, sopraggiunge Giocondo che cerca di convincere il Conte dell'innocenza di Clarice e di invitarlo a decidersi per le nozze. Ma Asdrubale è ancora indeciso per un passo impegnativo come il matrimonio. Meglio per ora divertirsi colla sfida che gli ha promesso Macrobio. Stanno per allontanarsi quando entra Clarice, lieta per una lettera con la quale il gemello Lucindo, che le somiglia come una goccia d'acqua, le annuncia il suo ritorno in città. Il Conte si affretta ad invitarlo in casa sua, secondando così il segreto pia-

no della donna. [Anche Pacuvio reca una lettera con la quale si annuncia l'arrivo del famoso maestro Petecchia. Ne approfitta Clarice per recitare un sonetto di Giocondo che narra un sogno nel quale uno stuolo di musicisti invidiosi si avventa sulla salma di Cimarosa per farla a pezzi]<sup>1</sup>. Intanto Donna Fulvia è ancora alle prese con Pacuvio, timoroso per il fatto che ella ha divulgato il segreto dell'avvenuto duello, un segreto che potrebbe finire sul giornale di Macrobio. Ma Donna Fulvia ne è contenta: se pubblico fu l'oltraggio, pubblica deve essere la pena. E' giunta intanto l'ora di altri due duelli. Macrobio, terrorizzato, si vede offrire la pistola da Giocondo che lo sfida intendendo lavare l'onta di aver diffuso la falsa notizia della sua presunta sconfitta e della sua viltà. Mentre Macrobio non sa come sfuggire a questa prima sfida, giunge il Conte con due domestici che portano due spade. Poiché Macrobio non ha avuto il coraggio di sfidarlo, sarà il Conte stesso a sfidare lui. Giocondo non accetta di farsi precedere dal Conte e, in conseguenza, si procederà prima ad un duello tra il Conte e Giocondo, il vincitore poi si batterà con Macrobio. Questi non fa in tempo a respirare, che i due, intenti a divertirsi alle sue spalle, sospendono il duello ancor prima di iniziarlo. Il Conte, magnanimo, ha mutato parere e decide che la precedenza deve comunque spettare a Giocondo che è suo ospite. A questo punto il terrorizzato Macrobio supplica di trovare una via di uscita. Questa ci sarà: è sufficiente che egli accetti di dichiararsi poltrone, venale, un ridicolo cicisbeo e perfino il fiore degli ignoranti, tanto in versi quanto in prosa. Al povero giornalista non resta che accettare questi duri epiteti. Siamo ora nel villaggio dove si aggira Pacuvio inseguito da Fulvia furibonda: ha appreso che il famoso duello di cui il poeta si vantava vin-

citore non c'era mai stato. Aspasia a sua volta vuol conoscere da Macrobio l'esito dell'altro duello. Li interrompe Fabrizio che annuncia l'arrivo di Lucindo, il gemello di Clarice (che altri non è che Clarice travestita da capitano che intende così sperimentare una propria pietra del paragone) il quale fa il suo ingresso accompagnato dai soldati e dopo aver arringato la truppa, entra col seguito in casa del Conte. Sulla piazza Pacuvio, Macrobio, Aspasia e Donna Fulvia commentano in vario modo la somiglianza tra i gemelli, assai scarsa per le due donne, dato che Lucindo, a loro avviso, è molto più bello e anzi val la pena di corteggiarlo. Detto fatto entrano anch'esse in casa del Conte, dove il capitano sta annunciando ad Asdrubale che non vedrà più sua sorella e che anzi essa sarà data in sposa a Giocondo. Questi però rifiuta in nome dell'amicizia. Di conseguenza Lucindo porterà Clarice lontano e il Conte non potrà mai più vederla. A questo annuncio Asdrubale, finalmente consapevole dell'intensità del proprio amore, è preso dalla disperazione e si allontana, seguito da Giocondo, invocando la morte. Poco dopo rientra Fabrizio recando una carta vergata dal Conte da far firmare a Lucindo a nome di Clarice. Ad avviso di Donna Fulvia non può essere che un impegno di matrimonio. Lucindo firma e poco dopo rientra col Conte che ha riconosciuto nella firma la scrittura di Clarice e ritiene dunque che ella sia tornata e non sia affatto lontana. Fabrizio nega, ma il Conte interroga direttamente Lucindo, il quale, dopo aver chiesto e ottenuto perdono per lo stratagemma usato e la destra di Asdrubale in pegno per la sorella, tra lo stupore universale si svela: «Lucindo non tornò, Clarice io sono». Il travestimento dunque non è stato altro che uno stratagemma suggerito da Amore. Aspasia e Fulvia

restano scornate, al pari di Macrobio e Pacuvio, che si consolano all'idea della festa di nozze. Nella gioia universale dell'annunciato matri-

monio il Conte deve ammettere che, se nel passato è stato avaro di stima per le donne, ora ha finalmente imparato a rispettarle.

<sup>1</sup> Questa scena non fu musicata da Rossini. A quanto risulta da una annotazione del libretto originale il sonetto fu tuttavia recita-

to nelle prime tre sere, dopo di che fu tagliata tutta la scena.

# Story

## Act I

A number of guests have gathered in the gardens of the villa of Count Asdrubale, a wise and generous nobleman who treats ladies with respect but who does not seem to be in any hurry to get married. The baroness Aspasia, the marchesa Clarice and Donna Fulvia would all like to catch him. Among the guests, the absurd poet Pacuvio tries to recite his latest effort, but he is snubbed by everyone except Donna Fulvia, who would like him to help her in her plans to conquer the Count. Meanwhile, two other quarrelsome guests arrive: the self-styled journalist Macrobio and the cavalier Giocondo, who is also a poet; the two of them get into an argument as to which of the ladies stands the best chance of making good and winning the Count's hand. Macrobio favours the marchesa Clarice, to the great distress of Giocondo, who is secretly in love with the young lady himself. Left alone, Clarice thinks over the Count's apparent insensibility to love, but then she is surprised by an echo that repeats her last words. Strange echo, indeed, seeing that it sings in the Count's own voice. In order to make sure of his identity, Clarice hides among the trees. Believing himself alone, the Count asks himself whether it is not time he was married. But, knowing how deceiving woman can be, how can he tell which of the three widows who are pursuing him is doing it out of love, and which out of interest? Clarice joins

him and asks him: «Is the echo male or female? Does it tell the truth or does it lie?». The Count pretends to be above it all, but secretly he is perturbed, because his heart inclines towards Clarice. Meanwhile the other two ladies carry on scheming: Aspasia pretends to favour Macrobio's courtship, hoping to make the Count jealous, and Donna Fulvia plans to present him with a rose accompanied by a poem that she has commissioned from Pacuvio. He, however, first inflicts on her another poetic miscarriage of his in «lingua patetica e burlesca» (language both pathetic and burlesque). Only when he has finished showing off does the presentation of the rose take place, accompanied by a poem «after Petrarch», accepted ironically by the Count, who, at this point, decides to apply a «touchstone», that is, to put in motion a secret plan to reveal the true nature of the feelings of the three ladies aspiring to his hand. With the help of his butler, Fabrizio, he dresses up as an African, and Fabrizio, at the due time, has to give him a letter that has been prepared beforehand. In rooms adjoining the garden, Giocondo comforts Clarice, who is recalling the loss, seven years before, of her twin brother. The arrival of the Count and Macrobio leads to an argument about journalists who, according to Asdrubale, never explain their own opinions. But according to Clarice, the three men present all have a similar failing: they do not explain their own actions. Whilst

they are arguing, Fabrizio comes on with a letter for the Count who, after he has read it, goes off in a very obviously distressed frame of mind. Meanwhile Fulvia asks herself why Asdrubale has reacted so strangely to Pacuvio's poem. Aspasia, for her part, goes to look for Macrobio. When the four of them meet up, the two ladies set off arguing, whilst Macrobio is hard put to it to refuse Pacuvio's request to print his poem in the newspaper: in fact, everyone would like to see his name in the paper - ballerinas, singers, virtuosi of every kind.

Workmen in the garden comment on the strange behaviour of the Count, who has withdrawn, depressed, into his room. While Giocondo tries once more to gain Clarice's attention, attracting all the irony of Macrobio, who quotes Angelica and Medoro, Aspasia and Fulvia come on with a sensational announcement: the Count has lost all his possessions, for a foreign merchant has arrived claiming the immediate payment of a bill of exchange for six million. The merchant (who is none other than the Count himself, dressed up) arrives, and since Fabrizio declares that he cannot find any receipt of payment, they must proceed to seal up everything belonging to the Count.

In an inner courtyard, Asdrubale, wearing his own clothes again, asks his friends to help him now that he is penniless; Clarice, feeling for him in his misfortunes, offers him her heart and her hand, whilst Giocondo offers him hospitality. All the others, on the other hand, are ready to cast him off. Now, however, Fabrizio comes triumphantly back on with the receipt of payment. The debt is annulled and the act ends with the joy of Clarice and Giocondo and the surprise and consternation of the others.

## Act II

In the inner courtyard reactions to what has happened are mixed. Aspasia and Fulvia consider that they have been deliberately exposed to mortification and are meditating revenge. Macrobio and Pacuvio, on the other hand, try to excuse themselves to the Count, who answers them sarcastically, whereas Giocondo openly expresses his scorn for them all, especially for the two men, each of whom had promised his lady to challenge the Count and Giocondo himself to a duel. Aside, Pacuvio boasts to Fulvia that, in fact, he has challenged Giocondo, fought him, and won, but has spared his life. This tale is, naturally, an invention, and to avoid being exposed as a liar, Pacuvio says that he has promised Giocondo never to speak about it, to avoid shaming him. After inviting everyone to the hunt, the Count goes off. Meanwhile Aspasia, having heard about Giocondo's so-called duel, and not wanting to miss her share of the fun, urges Macrobio to challenge the Count.

In the woods the chorus of huntsmen make fun of Pacuvio, who does not know what to do with his rifle. A storm breaks and the poet, trying to save at least his writings, gets more and more terrified. Giocondo comes on, sadly imagining Clarice in the arms of the Count. But now Clarice herself comes on, inviting him to renounce any ideas of love in favour of friendship. However, she makes him a promise: if one day her feelings change, then she will choose him. While the two of them are talking, they are seen by Macrobio, Aspasia and the Count himself, who, believing that he has been betrayed, inveighs against the lady's faithlessness.

Inside the villa Donna Fulvia is still struggling with Pacuvio's poetic wonders. When the two of them go away, Giocondo comes in and tries

to convince the Count of Clarice's innocence, urging him to make up his mind to marry her. But Asdrubale still hesitates to undertake such a responsibility as marriage. For now, better to amuse himself with the challenge that Macrobio has promised him. They are about to go off when Clarice comes in, happy because she has received a letter from her twin brother, Lucindo (the two of them are as like as two peas), announcing his return to town. The Count unwittingly assists the lady's plan by immediately inviting her brother to join them at his villa. [Pacuvio also shows a letter announcing the arrival of the celebrated Maestro Petecchia. Clarice takes advantage of this to recite a sonnet of Giocondo's, relating a dream in which a gang of jealous musicians fling themselves upon Cimarosa's corpse to tear it to pieces]. Meanwhile Donna Fulvia is still bothering Pacuvio, who is afraid that she might have divulged the secret of his duel, a secret that might end up in Macrobio's newspaper. But Donna Fulvia is satisfied: if the insult was public, so too must be the punishment. Meanwhile the time has arrived for the other two duels. Macrobio is terrified when Giocondo offers him a pistol and challenges him, intending to wash away the shame of being falsely accused in the newspaper of having been challenged and defeated, and of being branded as a coward. While Macrobio is still worrying about how he can slither out of this first challenge, the Count arrives with two servants, bearing two swords. Since Macrobio has not found the courage to challenge him, the Count himself will challenge Macrobio. Giocondo will not yield the precedence to the Count, and consequently a first duel will take place between the Count and Giocondo, the winner of which will then fight Macrobio. The latter has

scarcely had time to sigh with relief when the other two, intent upon amusing themselves at his expense, give up all idea of this first duel before it has begun. The Count has magnanimously changed his mind, deciding that Giocondo, as his guest, must be given precedence. At this point the terrified Macrobio begs them for a way out. There is one: all he has to do is proclaim himself a venal poltroon, a ridiculous ladies' man and, above all, a prize dunce, whether in writing prose or verse. The poor journalist has no choice but to accept all these choice epithets. Now we find ourselves in the village where Pacuvio is hotly pursued by a furious Donna Fulvia, who has discovered that that the famous duel that the poet boasted of winning had, in fact, never taken place. Aspasia, on her part, asks Macrobio how his duel turned out. Fabrizio interrupts them announcing the arrival of Lucindo, Clarice's twin brother (who is, in fact, Clarice herself dressed up as an army captain, intending in this disguise to try out a touchstone of her own), who enters, accompanied by soldiers, and after addressing the troops "he" enters the count's house with his followers. In the square Pacuvio, Macrobio, Aspasia and Donna Fulvia comment in their different ways upon the resemblance between the twins: the two ladies, finding Lucindo much more handsome than his sister, who, they say, scarcely resembles him at all, decide that he would be well worth paying court to. They lose no time in following him into the count's house, where the captain is telling Asdrubale that he will not be able to see his sister any more and that she, moreover, will be given in marriage to Giocondo. Giocondo, however, in the name of friendship, refuses to accept this offer. Consequently Lucindo will carry Clarice off to distant parts and the Count will not see her again. Hear-

*ing this, Asdrubale, finally aware of the strength of his love, falls a prey to despair and withdraws, invoking death, followed by Giocondo. Shortly afterwards Fabrizio comes on again bearing a document written by the Count, who asks Lucindo to sign it on Clarice's behalf. Lucindo signs it, and shortly afterwards comes back in with the Count, who has recognized Clarice's handwriting in "Lucindo's" signature, and is convinced that she cannot be very far away. Fabrizio denies this, but the Count directly questions Lucindo, who, having asked and obtained pardon for the stratagem employed and also asked, on behalf of his sister, for A-*

*sdrubale's hand, amazes everyone by revealing his identity: «Lucindo never came back, I am Clarice». The disguise, therefore, has merely been a stratagem inspired by love. Aspasia and Fulvia remain humiliated, like Macrobio and Pacuvio, but console themselves with the thought of the wedding party. Amid the universal joy at the marriage announcement, the Count has to admit that, if in the past he had shown scant attention to the ladies, now he has finally learned to respect them.*

Translation by **Michael Aspinall**

<sup>1</sup> Rossini did not set this scene to music. Judging from a note in the original libretto it seems

that the sonnet, however, was recited on the first three nights, after which all the scene was cut.

## Argument

### Acte I

*De nombreux invités sont réunis dans le jardin de la villa du Comte Asdrubale, noble sage et magnanime, déférent envers les femmes mais peu pressé de se marier. Il a pour soupirantes la baronne Aspasia, la marquise Clarice et Donna Fulvia. Parmi les convives, le ridicule poète Pacuvio tente de réciter sa toute dernière élucubration mais il est ignoré de tous, à l'exception de Donna Fulvia qui espère faire de lui son complice dans sa tentative de conquérir le Comte. Il arrive entretiens deux autres invités irascibles: le pédant journaliste Macrobio et le chevalier Giocondo, poète lui aussi, qui se mettent à discuter sur celle des dames qui finira par l'emporter et obtiendra la main du Comte. Macrobio pense que ce sera la marquise Clarice, à la grande déception de Giocondo qui est secrètement épris d'elle. Sur la scène restée vide, Clarice repense à l'insensibilité amoureuse du Comte, mais elle est surprise par l'écho qui répète ses dernières paroles. Curieux écho, puisqu'il correspond à la voix du Comte. Pour en découvrir l'identité, Clarice se cache entre les arbres. Se croyant seul, le Comte se demande s'il n'est pas temps pour lui de se marier. Mais, sachant à quel point la femme est «trompeuse», laquelle des trois jeunes veuves qui le pourchassent agit par amour et non par intérêt? Clarice le rejoint et l'interroge: «L'écho est-il masculin ou féminin? Dit-il la vérité ou triche-t-il?». Le*

*Comte feint le détachement mais en fait il est troublé, car son cœur penche pour Clarice. Pendant ce temps, les deux autres soupirantes ne cessent de comploter: Aspasia fait semblant d'accepter les avances de Macrobio dans l'espoir de rendre le Comte jaloux et Donna Fulvia envisage de se présenter à lui en lui offrant une rose accompagnée d'une sextine qu'elle a commandée à Pacuvio. Mais celui-ci lui impose tout d'abord une nouvelle cogitation poétique saugrenue en «langage pathétique et burlesque». Ce n'est qu'après cette démonstration qu'advient l'offre de la rose accompagnée d'une sextine «pétrarquiste» accueillie ironiquement par le Comte qui décide alors d'utiliser la «pierre de touche», c'est-à-dire de mettre en œuvre un plan secret pour révéler l'authenticité des sentiments des femmes qui désirent l'épouser. Avec l'aide de son valet de chambre, Fabrizio, il s'habillera en africain et Fabrizio devra lui remettre en temps voulu une lettre déjà rédigée.*

*Dans les pièces attenantes au jardin, Giocondo console Clarice qui déplore la disparition, depuis sept ans, d'un frère jumeau. À l'arrivée du Comte et de Macrobio, il naît une discussion sur les journalistes qui, selon Asdrubale, n'éclaircissent jamais leurs opinions. Mais, au dire de Clarice, le fait de ne pas expliquer ses propres actions est une caractéristique des trois hommes présents. Fabrizio arrive au cours du débat avec la lettre destinée au Comte qui s'éloigne,*

après l'avoir lue, en se montrant profondément troublé. Au même moment, Fulvia s'interroge sur l'accueil étrange qu'Asdrubale a réservé à la sextine de Pacuvio. Aspasia part à son tour à la recherche de Macrobio. Quand les quatre personnages se rencontrent, les deux femmes se mettent à se disputer tandis que Macrobio a bien du mal à repousser la requête faite par Pacuvio de publier la sextine sur le journal: en effet, tout le monde demande à être cité dans le journal, qu'il s'agisse de danseuses, de chanteuses ou de virtuoses en tous genres.

Dans le jardin, les domestiques commentent le comportement insolite du Comte qui s'est retiré avec mélancolie dans sa chambre. Alors que Giocondo tente d'éveiller encore l'intérêt de Clarice, en s'exposant à l'ironie de Macrobio qui évoque Angélique et Médor, surviennent Aspasia et Fulvia porteuses d'une annonce sensationnelle: le Comte a perdu toute sa fortune, car un marchand étranger s'est présenté en demandant le paiement immédiat d'une traite de six millions. Le marchand (qui n'est autre que le Comte travesti) se présente et comme Fabrizio déclare ne pas retrouver le reçu du versement, il faudra apposer les scellés sur tous les biens appartenant au Comte.

Dans la cour intérieure, lorsqu'Asdrubale apparaît sous sa véritable identité pour demander de l'aide, s'étant retrouvé totalement démun, Clarice partage son malheur en lui offrant son cœur et sa main et Giocondo son hospitalité. Tous les autres, en revanche, se préparent à l'abandonner. Mais Fabrizio survient triomphant en brandissant le reçu retrouvé. La dette est éteinte à la grande joie de Clarice et de Giocondo et à la surprise et la consternation de tous les autres.

## Acte II

Dans la cour intérieure, les événements précédents suscitent des réactions diverses. Aspasia et Fulvia considèrent qu'elles ont été humiliées et méditent une vengeance. Macrobio et Pacuvio tentent par contre de s'excuser auprès du Comte qui accueille leurs propos avec ironie. De son côté, Giocondo manifeste particulièrement son mépris envers les hommes qui avaient promis à leurs dames respectives de provoquer le Comte et lui-même en duel. Pacuvio se vante en aparté avec Fulvia d'avoir effectivement défié Giocondo, de l'avoir battu et de lui avoir laissé la vie sauve. L'histoire est naturellement inventée et, pour éviter d'être démasqué, Pacuvio dit qu'il a promis de garder le secret sur le déshonneur de Giocondo. Le Comte s'éloigne après avoir convié tous ses invités à une partie de chasse. Entre-temps, pour ne pas être en reste, Aspasia qui a entendu parler du présumé duel de Giocondo intime à Macrobio de défier le Comte.

Dans la forêt, le chœur des chasseurs se moque de Pacuvio, embarrassé par son fusil. Un orage éclate et déclenche la terreur du poète qui cherche à sauver du moins ses écrits. Giocondo arrive, attristé, car il imagine Clarice dans les bras du Comte. Mais voici qu'apparaît Clarice qui l'invite à renoncer à l'amour en faveur de l'amitié. Elle fait cependant une promesse: si ses sentiments devaient un jour changer, ce serait lui l'heureux élu. Tandis qu'ils s'entretiennent tous deux, ils sont surpris par Macrobio, Aspasia et le Comte qui, se voyant trahi, fulmine contre l'infidélité de la femme.

Dans les pièces retirées, Donna Fulvia est encore aux prises avec les prouesses poétiques de Pacuvio. Lorsqu'ils s'éloignent, survient Giocondo qui cherche à convaincre le Comte de l'innocence de Clarice et l'invite à prendre la décision de se marier.

Mais Asdrubale hésite encore à s'engager dans une aventure comme le mariage. Mieux vaut pour l'instant s'amuser en acceptant le défi que lui a lancé Macrobio. Ils sont sur le point de s'éloigner lorsque Clarice apparaît, tout heureuse d'avoir reçu une lettre par laquelle son jumeau Lucindo, qui lui ressemblait comme deux gouttes d'eau, lui annonce son retour en ville. Le Comte s'empresse de l'inviter chez lui, favorisant ainsi le plan secret de Clarice. [Pacuvio apporte lui aussi une missive annonçant l'arrivée du célèbre Maestro Petecchia. Clarice en profite pour réciter un sonnet de Giocondo racontant un rêve où une foule de musiciens envieux se jettent sur la dépouille de Cimarosa pour la mettre en pièce<sup>1</sup>. Pendant ce temps, Donna Fulvia est encore en discussion avec Pacuvio, angoissé à l'idée qu'elle a révélé le secret du duel passé, qui pourrait finir sur le journal de Macrobio. Mais Donna Fulvia en est ravie: si l'outrage a été public, la peine doit l'être elle aussi. Dans l'intervalle, l'heure de deux autres duels a sonné. Macrobio, terrorisé, se voit offrir un pistolet par Giocondo qui le défie, pour laver la honte causée par la diffusion de la fausse nouvelle de sa défaite présumée et de sa lâcheté. Alors que Macrobio ne sait comment se dérober à ce premier défi, le Comte se présente, accompagné de deux domestiques qui apportent deux épées. Comme Macrobio n'a pas eu le courage de le provoquer, ce sera le Comte qui le fera lui-même. Giocondo n'accepte pas de se faire devancer par le Comte et, en conséquence, un premier duel aura lieu entre le Comte et lui, puis le vainqueur rencontrera Macrobio. Celui-ci n'a pas le temps de respirer que déjà les deux autres, désireux de s'amuser à ses dépens, suspendent le duel avant même de l'engager. Le Comte, magnanime, a changé d'avis et décide que la préséance doit reve-

nir de toute façon à Giocondo qui est son hôte. A ce point le pauvre Macrobio terrifié supplie de trouver une issue à cette situation. Voilà en quoi elle consistera: il suffira qu'il accepte de se déclarer paresseux, vénal, misérable sigisbée et, qui plus est, la fleur des ignorants, en vers comme en prose. Il ne reste au pauvre journaliste qu'à supporter ces cruelles épithètes.

Nous sommes à présent dans le village où erre Pacuvio suivi de Fulvia furibonde: elle a appris que le fameux duel dont le poète se vantait d'être sorti victorieux n'avait jamais existé. Aspasia à son tour veut savoir de la bouche de Macrobio le dénouement de l'autre duel. Fabrizio les interrompt pour annoncer l'arrivée de Lucindo, le jumeau de Clarice (qui n'est autre que Clarice travestie en capitaine, bien décidée à expérimenter ainsi sa pierre de touche), qui fait son entrée accompagné de ses soldats et qui, après avoir harangué sa troupe, s'introduit avec sa suite dans la demeure du Comte. Sur la place, Pacuvio, Macrobio, Aspasia et Donna Fulvia commentent de diverses manières la ressemblance entre les jumeaux, très légère pour les deux femmes, puisqu'à leur avis Lucindo est bien plus beau et qu'il mérite même qu'on lui fasse la cour. Aussitôt dit, aussitôt fait, elles entrent elles aussi chez le Comte, où le capitaine est en train d'annoncer à Asdrubale qu'il ne verra plus sa sœur et qu'elle sera même donnée en mariage à Giocondo. Mais ce dernier refuse au nom de l'amitié. Par conséquent, Lucindo emmènera Clarice loin d'ici et le Comte ne pourra plus jamais la voir. A cette nouvelle, Asdrubale, enfin conscient de l'intensité de son amour, sombre dans le désespoir et s'éloigne en invoquant la mort, suivi de Giocondo. Fabrizio entre peu après en présentant un document rédigé par le Comte que Lucindo doit signer au nom de Cla-

*rice. Selon Donna Fulvia, il ne peut s'agir que d'une promesse de mariage. Lucindo signe et le Comte réapparaît un peu plus tard, ayant reconnu dans la signature l'écriture de Clarice et considérant donc qu'elle est revenue et qu'elle ne s'est même jamais éloignée. Fabrizio nie, mais le Comte interroge directement Lucindo. Ce dernier, après avoir demandé et obtenu le pardon pour le stratagème utilisé et la main d'Asdrubale en gage pour sa sœur, se dévoile dans la stupeur générale: «Lucindo n'est jamais revenu, Clarice*

*c'est moi». Le déguisement n'a donc été autre qu'un artifice suggéré par l'Amour. Aspasia et Fulvia restent toutes penaudes, au même titre que Macrobio et Pacuvio, qui se consolent à l'idée de la fête nuptiale. Dans la joie universelle de l'annonce du mariage, le Comte doit admettre que, si dans le passé il a été avare d'estime envers les femmes, il a désormais appris à les respecter.*

Traduction de **Brigitte Pasquet**

<sup>1</sup> Cette scène ne fut pas mise en musique par Rossini. Selon une annotation du livret original, le sonnet fut toutefois récité au cours

des trois premières soirées, après quoi toute la scène fut supprimée.

# Handlung

## I. Akt

*Im Garten der Villa des Grafen Asdrubale, eines weisen und großmütigen Adligen, der den Frauen zwar alle Ehrerbietung entgegenbringt, aber keine Eile zeigt, sich zu verehelichen, haben sich zahlreiche Gäste eingefunden. Hoffnung auf seine Hand machen sich die Baroness Aspasia, die Marquise Clarice und Donna Fulvia. Unter den Gästen versucht der lächerliche Poet Pacuvio seine jüngste Schöpfung vorzutragen, wird aber von allen verschmäht, mit Ausnahme von Donna Fulvia, die in ihm einen möglichen Komplizen bei der Eroberung des Grafen sieht. Nach und nach treffen weitere streitbare Gäste ein: der hochnäsige Journalist Macrobio und Chevalier Giocondo, ebenfalls Poet, die schließlich darüber diskutieren, welche der Damen es schaffen wird, das Herz des Grafen zu erobern. Macrobio denkt dabei an die Marquise Clarice, was allerdings Giocondo gar nicht gefällt, da er heimlich in diese Frau verliebt ist. Als alle anderen weggegangen sind, lässt sich Clarice über die Gefühlllosigkeit des Grafen aus, wundert sich aber darüber, dass das Echo immer ihre letzten Worte wiederholt. Ein seltsames Echo, hat es doch dieselbe Stimme wie der Graf. Um zu entdecken, wer dahinter steckt, verbirgt sich Clarice zwischen den Bäumen. Und es ist der Graf, der sich allein glaubt und sich fragt, ob es nicht an der Zeit sei, sich zu vermählen. Aber er weiß genau, wie «trügerisch» die*

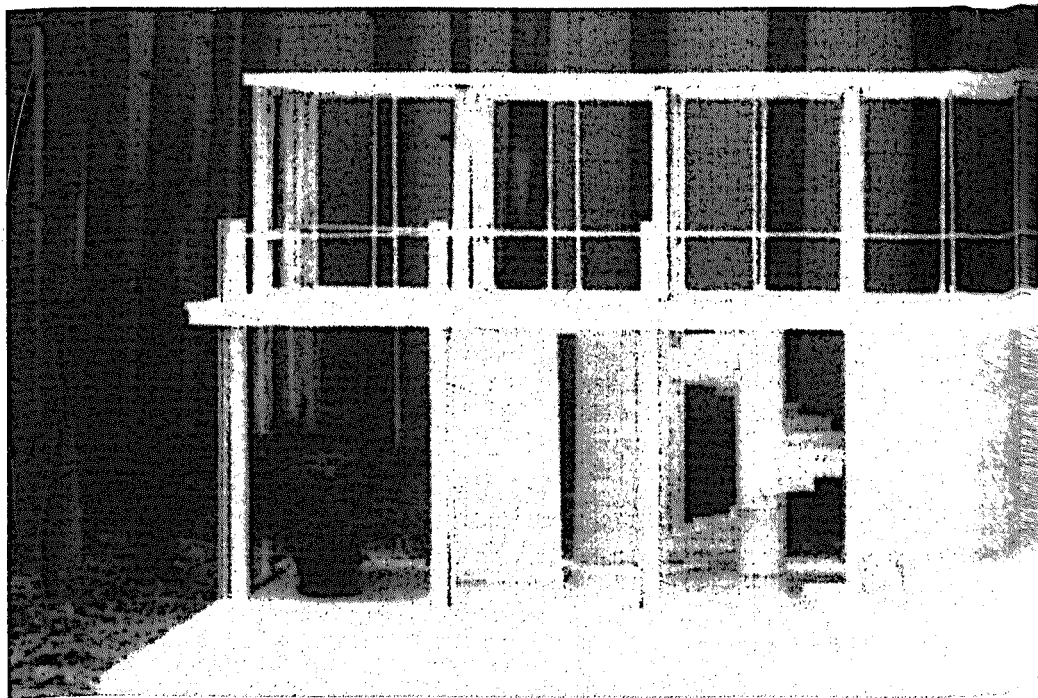
*Frauen sind und fragt sich, welche der drei ihm aus Liebe und nicht aus Interesse nachstellt. Clarice tritt hervor und fragt: «Ist das Echo männlich oder weiblich? Sagt es die Wahrheit oder trügt es?» Der Graf sucht seine Verwirrung zu verbergen, denn sein Herz neigt eben zu Clarice. In der Zwischenzeit spinnen die beiden anderen Aspirantinnen ihre Netze weiter. Aspasia tut so, als ob sie die Werbung Macrobios annehme, um so den Grafen eifersüchtig zu machen, und Donna Fulvia möchte ihm eine Rose überreichen, zusammen mit einer Sestine, die sie bei Pacuvio bestellt hat. Dieser übergibt ihr jedoch zuerst eine andere poetische Schöpfung in «pathetischer und burlesker Sprache». Erst danach kommt das Angebot der Rose zusammen mit einer Sestine nach Art des Petrarca, die der Graf voller Ironie akzeptiert. Da beschließt er jedoch, den «Prüfstein» anzuwenden, das heißt einen geheimen Plan umzusetzen, um die Echtheit der Gefühle der um ihn werbenden Frauen zu enthüllen. Mit Hilfe des Hauslehrers Fabrizio wird er sich als Afrikaner verkleiden und Fabrizio soll ihm zur rechten Zeit einen vorbereiteten Brief übergeben. In den an den Garten grenzenden Räumen tröstet Giocondo Clarice, die ihren Zwillingsbruder beweint, den sie vor sieben Jahren verloren hat. Als der Graf und Macrobio hinzutreten, kommt es zu einem Wortgefecht über die Journalisten, die nach Meinung Asdrubales nie ihre richtige Meinung sagen. Daraufäu-*

bert Clarice, dass es eben typisch für die drei anwesenden Männer sei, nicht ihre Absichten zu enthüllen. Während sie noch darüber streiten, tritt Fabrizio auf und bringt dem Grafen einen Brief. Der Graf geht ganz verstört weg, als er den Brief gelesen hat. Fulvia hingegen versteht nicht, warum Asdrubale die Sestine von Pacuvio auf so seltsame Weise angenommen hat. Aspasia wiederum sucht Macrobio. Als die vier sich treffen, fangen die Frauen an untereinander zu streiten, während Macrobio alles daran setzt, um die Bitte Pacuvios abzuweisen, die Sestine in der Zeitung zu veröffentlichen, denn alle wollen in die Zeitung kommen, Ballerinen, Sängerinnen, Virtuosen aller Art.

Im Garten sprechen die Diener über das seltsame Verhalten des Grafen, der sich voller Schwermut in sein Zimmer zurückgezogen hat. Während Giocondo noch versucht, bei Clarice Punkte zu gewinnen und sich dabei der Ironie Macrobios aus-

setzt, der sich an Angelica und Medoro erinnert fühlt, kommen Aspasia und Fulvia mit einer sensationellen Nachricht: Der Graf habe all seinen Besitz verloren, da ein fremder Händler gekommen sei und die sofortige Einlösung eines Wechsels über sechs Millionen verlangt habe. Der Händler tritt auf (es ist der verkleidete Graf) und da Fabrizio erklärt, dass er die Bestätigung für die erfolgte Einlösung nicht finden kann, wird alle Habe des Grafen versiegelt.

Im Innenhof tritt Asdrubale wieder als er selber auf und bittet um Hilfe, weil ihm nichts mehr verblieben sei. Als Clarice das vernimmt, bietet sie ihm ihr Herz und ihre Hand an und Giocondo verspricht, ihn bei sich aufzunehmen. Alle anderen wenden sich dagegen von ihm ab. Da kommt Fabrizio triumphierend mit der aufgefundenen Quittung. Die Schuld ist zur Freude Clarices und Giocondos und zur Bestürzung der anderen beglichen.



## II. Akt

*Im Innenhof wird auf das Geschehen unterschiedlich reagiert. Aspasia und Fulvia meinen, eine Niederlage erlitten zu haben und sinnen auf Rache. Macrobio und Pacuvio versuchen dagegen, sich beim Grafen zu entschuldigen, der voller Ironie darauf reagiert, während Giocondo seine Verachtung ausdrückt, vor allem gegenüber den Männern, die ihrer jeweiligen Herzensdame versprochen hatten, sowohl den Grafen als auch ihn selbst zum Duell herauszufordern. Abseits rühmt sich Pacuvio vor Fulvia, Giocondo tatsächlich zum Duell herausgefordert zu haben. Er habe ihn sogar besiegt und ihm dann aber das Leben geschenkt. Das ist allerdings erfunden, und damit seine Prahlerei nicht entdeckt wird, fügt er hinzu, er habe versprochen, die Schmach Giocondos geheim zu halten. Der Graf geht weg, nachdem er alle zur Jagd eingeladen hat. Als Aspasia von dem vermeintlichen Duell mit Giocondo*

*hört, will sie nicht zurückstehen und fordert Macrobio auf, den Grafen zum Duell herauszufordern.*

*Im Wald macht sich der Jägerchor über Pacuvio lustig, der mit seinem Gewehr nicht richtig umgehen kann. Es bricht ein Gewitter aus und die Angst des Poeten, der zumindest seine zu Papier gebrachten Werke retten will, steigert sich. Da kommt Giocondo; er ist traurig, da er Clarice in den Armen des Grafen wähnt. Doch diese tritt in diesem Moment auf und schlägt ihm vor, zu Gunsten der Freundschaft auf die Liebe zu verzichten. Sie verspricht ihm allerdings, dass er, sollten sich ihre Gefühle ändern, der Erwählte sein werde. Während die beiden miteinander sprechen, werden sie von Macrobio, Aspasia und dem Grafen beobachtet; letzterer fühlt sich betrogen und lässt sich heftig über die Untreue der Frau aus.*

*Im Haus befasst sich Fulvia immer noch mit den poetischen Ergüssen Pacuvios. Als die beiden weggehen, erscheint Giocondo, der den Grafen von der Unschuld Clarices überzeugen will und ihm empfiehlt, sich für die Heirat zu entscheiden. Aber Asdrubale ist noch unentschieden, ob er einen so wichtigen Schritt wie eine Vermählung machen sollte. Zunächst will er sich bei dem Duell, zu dem ihn Macrobio aufgefordert hat, amüsieren. Sie wollen gerade weggehen, als Clarice kommt, die glücklich ist über einen Brief, mit dem ihr Zwillingsbruder Lucindo, der ihr wie zum Verwechseln ähnlich sieht, seine Rückkehr in die Stadt ankündigt. Der Graf zögert nicht, ihn zu sich einzuladen und kommt so dem geheimen Plan der Frau entgegen. [Auch Pacuvio hat einen Brief, in dem die Ankunft des berühmten Maestro Petecchia angekündigt wird. Clarice ergreift die Gelegen-*



Pier Luigi Pizzi: modello di scena, Pesaro 2002

heit, um ein Sonett von Giocondo vorzutragen, das von einem Traum erzählt, in dem sich ein Haufen Musiker auf den Leichnam Cimarosas stürzt, um ihn in Stücke zu hauen!'. Donna Fulvia hat inzwischen immer noch mit Pacuvio zu tun, der höchst besorgt ist, weil sie das Geheimnis des Duells verraten hatte, ein Geheimnis, das so in die Zeitung Macrobios gelangen könnte. Aber Donna Fulvia findet das gut; wenn die Beleidigung öffentlich war, dann soll auch die Strafe öffentlich sein. Jetzt stehen aber auch zwei weitere Duelle an. Dem entsetzten Macrobio bietet Giocondo eine Pistole an, um sich dafür zu rächen, dass dieser die Nachricht von der vermeintlichen Niederlage im Duell und von seiner angeblichen Feigheit öffentlich gemacht hatte. Während Macrobio nicht weiß, wie er dieser ersten Herausforderung entgegen kann, erscheint der Graf mit zwei Dienern, die zwei Degen tragen. Da Macrobio nicht den Mut hatte, ihn herauszufordern, wird dies der Graftun. Giocondo ist nicht bereit, dem Grafen den Vortritt zu lassen und so wird es zuerst zu einem Duell zwischen dem Grafen und Giocondo kommen, und der Sieger wird sich mit Macrobio schlagen. Der glaubt schon, aufatmen zu können, als die beiden in der Absicht, sich einen Spaß mit ihm zu erlauben, das Duell absetzen, bevor es noch begonnen hat. Der Graf hat es sich in seiner Großmut anders überlegt und meint, der Vortritt gebühre Giocondo, da dieser sein Gast sei. Der verzweifelte Macrobio fleht nun darum, einen Ausweg zu finden. Das geschieht auch: er braucht nur zu erklären, er sei ein Faulpelz, geldgierig, ein lächerlicher Lackaffe und der größte Ignorant in Versen wie in Prosa. Dem armen Journalisten bleibt nichts anderes übrig, als diese harten Schimpfnamen anzunehmen.

Wir sind jetzt im Dorf, wo Pacuvio

der wütenden Fulvia zu entkommen sucht. Sie hat erfahren, dass das berühmte Duell, bei dem sich dieser als Sieger vorgab, nie stattgefunden hat. Aspasia möchte indessen von Macrobio wissen, wie das andere Duell ausgegangen ist. Da unterbricht sie Fabrizio, der die Ankunft Lucindos, des Zwillingsbruders von Clarice, ankündigt. Lucindo ist in Wirklichkeit Clarice, die sich als Hauptmann verkleidet hat, um ihrerseits die anderen mit einem Prüfstein auf die Probe zu stellen. Der Hauptmann tritt mit einer Schar Soldaten auf, an die er sich mit einer kurzen Ansprache wendet, bevor er mit seinem Gefolge das Haus des Grafen betritt. Auf dem Platz kommentieren Pacuvio, Macrobio, Aspasia und Donna Fulvia die Ähnlichkeit zwischen den beiden Zwillingen auf unterschiedliche Weise. Die beiden Frauen meinen, die beiden Zwillinge ähnelten sich kaum und Lucindo sei viel hübscher, so dass es sich lohne, ihm den Hof zu machen. Sofort gehen auch sie ins Haus des Grafen, wo der Hauptmann dem Grafen mitteilt, dass dieser seine Schwester nicht mehr sehen werde und dass sie Giocondo heiraten werde. Dieser allerdings weist das im Namen der Freundschaft zurück. Also werde Lucindo Clarice fortbringen, so dass der Graf sie nie mehr sehen könne. Jetzt wird sich Asdrubale bewusst, wie tief seine Gefühle sind, und verzweifelt geht er weg, gefolgt von Giocondo, und hat nur noch einen Wunsch, nämlich zu sterben. Kurz darauf kommt Fabrizio mit einem vom Grafen geschriebenen Blatt Papier, das Lucindo im Namen von Clarice unterschreiben soll. Für Donna Fulvia kann das nichts anderes sein als ein Eheversprechen. Lucindo unterschreibt und bald darauf tritt der Graf wieder ein, der die Schrift Clarices erkannt hat und meint, sie sei zurückgekehrt und nicht weit von hier. Fabrizio streitet

das ab, aber der Graf wendet sich direkt an Lucindo. Dieser erbittet von vornherein Verzeihung für die angewandte List und Asdrubales Handschlag für die Schwester und dann verkündet er zum Erstaunen aller: «Lucindo ist nicht zurückgekehrt, ich bin Clarice». Die Verkleidung war also nur eine von der Liebe verlangte List. Aspasia und Fulvia stehen blamiert da, wie auch

Macrobio und Pacuvio, die sich mit dem bevorstehenden Hochzeitsfest trösten. Im allgemeinen Jubel über die angekündigte Vermählung muss der Graf zugeben, dass er früher wenig Achtung vor den Frauen hatte, jetzt aber gelernt hat, sie zu schätzen.

Übersetzung **Herbert Greiner**

<sup>1</sup> Diese Szene wurde von Rossini nicht vertont. Wie sich aus einer Bemerkung im Originallibretto ergibt, wurde das Sonett an den

ersten drei Abenden vorgetragen; danach wurde die ganze Szene gestrichen.

# Schema musicale

## ATTO PRIMO

### Sinfonia

- 
- N. 1     Introduzione** Non v'è del Conte Asdrubale  
(Donna Fulvia, Baronessa Aspasia, Pacuvio, Fabrizio, Coro)  
**[Recitativo] Dopo l'Introduzione** Ombretta...  
(Donna Fulvia, Baronessa Aspasia, Pacuvio, Fabrizio)
- 
- N. 2     Duetto [Giocondo-Macrobio]** Mille vati al suolo io stendo  
(Giocondo, Macrobio)  
**[Recitativo] Dopo il Duetto** Signor Giocondo, io vedo  
(Giocondo, Macrobio)
- 
- N. 3     Cavatina [Clarice]** Quel dirmi, oh Dio!  
(Clarice, Conte Asdrubale)  
**[Recitativo] Dopo la Cavatina [Clarice]** Quella, che l'eco mi faceva  
(Clarice)
- 
- N. 4     Cavatina Conte** Se di certo io non sapessi  
(Conte Asdrubale)  
**[Recitativo] Dopo la Cavatina Conte** Di me stupisce ognun  
(Clarice, Conte Asdrubale)
- 
- N. 5     Recitativo** Perché? Perché vorrei  
**e Duetto [Clarice-Conte]** Conte mio, se l'eco avesse  
(Clarice, Conte Asdrubale)  
**[Recitativo] Dopo il Duetto** Dove mai si cacciò?  
(Donna Fulvia, Pacuvio)
- 
- N. 6     [Aria Pacuvio]** Ombretta sdegnosa (Pacuvio)  
**[Recitativo] Dopo l'Aria [Pacuvio]** Bravo, bravissimo!  
(Donna Fulvia, Clarice, Giocondo, Pacuvio, Macrobio,  
Conte Asdrubale, Fabrizio)
- 
- N. 7     Quartetto** Voi volete, e non volete  
(Clarice, Giocondo, Macrobio, Conte Asdrubale)  
**[Recitativo] Dopo il Quartetto** Ma che sestina!  
(Donna Fulvia, Baronessa Aspasia, Pacuvio, Macrobio)
- 
- N. 8     [Aria Macrobio]** Chi è colei, che s'avvicina? (Macrobio)  
**[Recitativo] Dopo l'Aria di Macrobio** Trovar saprò ben io (Pacuvio)
- 
- N. 9     Coro dell'Atto Primo** Il Conte Asdrubale dolente, e squallido  
(Coro)  
**[Recitativo] Dopo il Coro** Perché fuggir? di che temete?  
(Clarice, Giocondo, Macrobio)
- 
- N. 10    Finale dell'Atto Primo [Terzettino]** Su queste piante incisi  
(Donna Fulvia, Baronessa Aspasia, Clarice, Giocondo, Pacuvio,  
Macrobio, Conte Asdrubale, Fabrizio, Coro)
-

## ATTO SECONDO

---

**N. 11 Introduzione dell'Atto Secondo** Lo stranier colle pive nel sacco  
(Donna Fulvia, Baronessa Aspasia, Giocondo, Conte Asdrubale,  
Pacuvio, Macrobio, Coro)

**[Recitativo] Dopo l'Introduzione** Eppur ciascun di loro  
(Donna Fulvia, Baronessa Aspasia, Giocondo, Pacuvio,  
Macrobio, Conte Asdrubale)

---

**N. 12 Coro di Cacciatori** A caccia, o mio Signore (Coro)

**[Recitativo] Dopo il Coro [di Cacciatori]** Sì, sì, ci parleremo  
(Pacuvio)

---

**N. 13 Temporale e Recitativo** Ah!... chi si muove? (Pacuvio)

**Recitativo** Oh come il fosco impetuoso nembo  
**e Aria Giocondo** Quell'alme pupille (Giocondo)

**[Recitativo] Dopo l'Aria Giocondo** Ehi... Giocondo...  
(Clarice, Giocondo)

---

**N. 14 Quintetto** Spera, se vuoi, ma taci

(Baronessa Aspasia, Clarice, Giocondo, Macrobio,  
Conte Asdrubale, Coro)

**[Recitativo] Dopo il Quintetto** Io posso dir d'averla indovinata  
(Donna Fulvia, Clarice, Giocondo, Pacuvio, Conte Asdrubale, Fabrizio)

---

**N. 15 Aria Fulvia** Pubblico fu l'oltraggio (Donna Fulvia)

**[Recitativo] Dopo l'Aria di Fulvia** Io far duelli?  
(Giocondo, Macrobio, Conte Asdrubale)

---

**N. 16 Terzetto** Prima fra voi coll'armi

(Giocondo, Macrobio, Conte Asdrubale)

**[Recitativo] Dopo il Terzetto** Chi non nega si annega  
(Donna Fulvia, Baronessa Aspasia, Pacuvio, Macrobio,  
Fabrizio)

---

**N. 17 [Marcia, Scena]** Se l'itale contrade

**[ed Aria di Clarice]** Se per voi le care io torno  
(Clarice, Coro)

**[Recitativo] Dopo l'Aria di Clarice** Che ne dite, Macrobio?  
(Donna Fulvia, Baronessa Aspasia, Clarice, Giocondo, Pacuvio,  
Macrobio, Conte Asdrubale)

---

**N. 18 Scena** Cessa... Lasciami, amico

**ed Aria Conte** Ah! se destarti in seno  
(Conte Asdrubale)

**[Recitativo Dopo la Scena ed Aria Conte]**

Siete alfin solo

(Donna Fulvia, Baronessa Aspasia, Clarice, Giocondo, Pacuvio,  
Macrobio, Conte Asdrubale, Fabrizio)

---

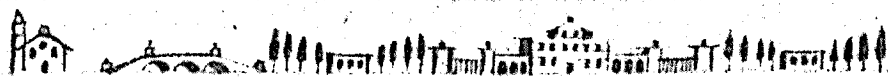
**N. 19 Finale Secondo** Voi Clarice? Qual inganno!

(Donna Fulvia, Baronessa Aspasia, Clarice, Giocondo, Pacuvio,  
Macrobio, Conte Asdrubale, Fabrizio, Coro)

---

**La pietra del paragone: pagina autografa della Scena ed Aria di Clarice. Anche il disegno è, presumibilmente, di mano di Rossini (Archivio Casa Ricordi, Milano)**

Recitativo e Aria



## **Libretto**

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

## Atto primo

---

### Scena prima

*Giardino, Coro misto d'ospiti e di giardinieri del Conte Asdrubale; indi Pacuvio; poi Fabrizio da una parte, la Baronessa Aspasia dall'altra; e finalmente Donna Fulvia.*

---

### Coro

Non v'è del Conte Asdrubale  
Più saggio Cavaliere:  
Ha sensi e cor magnanimo,  
E' dolce di maniere;  
E in casa sua risplendono  
Ricchezza e nobiltà.

Le femmine rispetta;  
Qui con piacer le accoglie:  
Ma par che poca fretta  
Si dia di prender moglie;  
Sia forse nello scegliere  
La sua difficoltà.

### Pacuvio

*(con alcuni fogli di carta spiegati in mano, e in atto di leggere)*

Attenti; ascoltate:  
Che rime sono queste!

### Coro

*(voltandogli le spalle)*

Di grazia lasciate...

### Pacuvio

*(inseguendoli)*

Io fingo che Alceste  
Facendo all'amore,  
Coll'ombra d'Arbace  
Ragioni così.

**Coro***(come sopra)*

Lasciateci in pace.  
(Più gran seccatore  
Giammai non s'udi.)

**Pacuvio***(come sopra)*

«Ombretta sdegnosa  
Del Missipipi...»

**Coro***(ironicamente)*

Bellissima cosa!  
*(con somma impazienza)*  
Ma basta fin qui.

**Pacuvio***(vedgendo a comparir Fabrizio abbandona gli altri, e va ad incontrarlo con trasporto)*

Le orecchie, o Fabrizio,  
Ti vo' imbalsamare.

**Fabrizio***(mostrando molta fretta per liberarsene)*

Per certo servizio  
Lasciatemi andare.

**Baronessa***(da un'altra parte chiamandolo)*

Fabrizio...

**Pacuvio***(rivolgendosi verso di lei)*

Oh... signora,  
Qui badi per ora:  
E' Alceste, che parla...  
*(in atto di leggere)*

**Baronessa**

Non voglio ascoltarla.

**Pacuvio***(ora verso gli uni, ora verso gli altri)*

Quest'aria allusiva  
Eroico-bernesca  
Cantar sulla piva  
Dovrà una fantesca  
Per far dalle risa  
Gli astanti crepar.

**Baronessa, Fabrizio**

E' bella e decisa,  
Non voglio ascoltar.

**Pacuvio**

*(leggendolo)*

«Ombretta...»

**Fulvia**

*(contemporaneamente chiamandolo)*

Pacuvio...

**Coro**

*(volendosi dispensare)*

Di grazia...

**Pacuvio**

*(come sopra verso la Baronessa senz'avvedersi di Fulvia, che lo chiama)*

«Ombretta...»

**Fulvia**

Pacuvio...

**Fabrizio**

Ha il diavolo addosso.

**Baronessa**

Son sazia...

**Pacuvio**

*(come sopra verso Fabrizio)*

«Ombretta...»

**Fulvia**

Pacuvio...

**Baronessa, Fabrizio e Coro**

Da questo diluvio  
Si salvi chi può.

**Pacuvio**

Ho in petto un Vesuvio;  
Frenarmi non so.

**Fulvia**

Ma, caro Pacuvio,  
Badatemi un po'.

**Pacuvio**

*(a Fabrizio)*

«Ombretta...»

**Fabrizio**

*(ritirandosi)*

Per pietà...

**Pacuvio**

*(alla Baronessa)*

«Sdegnosa...»

**Baronessa**

Io parto,

Se non tacete.

**Pacuvio**

*(avvedendosi solamente in questo punto di Donna Fulvia)*

Oh! Donna Fulvia... Appunto

Qui giungete a proposito: è uno squarcio  
Degno d'illustri orecchie.

**Fulvia**

Io volentieri

L'ascolterò.

**Pacuvio**

*(alla Baronessa con enfasi accennando Donna Fulvia)*

Queste son donne!

**Baronessa**

*(con sarcasmo)*

E' vero:

Si chiama Donna Fulvia.

**Fulvia**

*(egualmente)*

E' molto meno

Che Baronessa.

**Pacuvio**

In somma,

Chi non ama il musaico, o parta o taccia.

**Fabrizio**

*(a Donna Fulvia, partendo)*

Mi consolo con lei.

**Baronessa**

*(egualmente)*

Buon pro vi faccia.

---

**Scena seconda***Pacuvio e Donna Fulvia.*

---

**Pacuvio**

Che ignoranza maiuscola!

**Fulvia**

Io suppongo

Che sia malignità.

**Pacuvio**

Peggio per loro!

*(nell'atto di tornare a spiegare il foglio)*

Odi, mio bel tesoro...

**Fulvia**

Non dir così: sai che alla destra aspiro

Del Conte.

**Pacuvio**

Già; ma non per genio.

**Fulvia**

E' ricco.

**Pacuvio***(sospirando)*

Pur troppo! ed io...

**Fulvia**

Ci vuol pazienza. Avrai

A buon conto stipendio, alloggio e tavola,

Quando sposa io sarò.

**Pacuvio**

Fa sempre onore

Alle famiglie un Letterato in casa.

**Fulvia**

Io ne son persuasa.

**Pacuvio***(tornando a spiegare il foglio)*

Ascolta dunque...

**Fulvia**

Osserva

Giocondo con Macrobio.

**Pacuvio**

Ah! quel Giocondo  
Non lo posso soffrir.

**Fulvia**

Dunque bisogna  
Evitarlo.

**Pacuvio**

Sibbene: andiam di sopra;  
Anzi, per far più presto  
Entriamo in quella camera terrena,  
Dove ti recitai la prima Scena.  
(partono)

---

**Scena terza**

*Macrobio e il Cavalier Giocondo, che si avanzano allercando insieme.*

---

**Macrobio**

Mille vati al suolo io stendo  
Con un colpo di giornale:  
S'ella in zucca ha un po' di sale,  
Non ricusi il mio favor.

**Giocondo**

Vil timore ai versi miei  
Mai non fece alcun giornale:  
Ma una bestia come lei,  
Se mi loda, io ne ho rossor.

**Macrobio**

Stamperò, signor Giocondo.

**Giocondo**

D'ordinario non rispondo.

**Macrobio**

Senza entrar nella materia  
Potrei metterla in ridicolo.

**Giocondo**

Forse allora in aria seria  
Rintuzzar potrei l'articolo.

**Macrobio**

Rintuzzar?... cioè rispondere?

**Giocondo**

Senza dubbio, *et toto pondere*.

**Macrobio**

Vale a dir?

**Giocondo**

Con tutto il peso.

**Macrobio**

Somma grazia mi farà.

**Giocondo**

Ma in qual modo ella non sa.

**Macrobio**

Che mel dica.

**Giocondo**

Venga qua.

Per sua regola io conosco  
Certo balsamo di bosco,  
Che adoprato in buona dose  
Dà il cervello a chi non l'ha.

**Macrobio**

Io credea tutt'altra cosa  
Da trattarsi in versi o in prosa;  
Né la vera in lei conosco  
Letteraria nobiltà.

**Giocondo**

*(senza scaldarsi)*

Io vo' far quel che mi piace.

**Macrobio**

*(con fuoco)*

Patti chiari: o guerra, o pace.

**Giocondo**

*(deridendolo)*

Più bel pazzo non si dà.

**Macrobio**

*(come sopra)*

Guerra vuole, e guerra avrà.

**Giocondo**

*(con disprezzo)*

Voi siete un uom da niente.

**Macrobio**

Ma guai se aguzzo il dente.

**Giocondo**

*(cominciando a scaldarsi)*

Aborto di natura.

**Macrobio**

*(in aria derisoria)*

Ma stampo e fo paura.

**Giocondo**

*(con fuoco)*

Hai spalle da bastone.

**Macrobio**

Ho un becco da falcone.

**Giocondo**

*(con molto sdegno)*

E' un vile omai chi tollera

La tua temerità.

**Macrobio**

*(deridendolo)*

Non vada tanto in collera,

Che insuperbir mi fa.

Signor Giocondo, io vedo

Ch'ella vuol guerra, e guerra avrà.

**Giocondo**

Né guerra

Voglio con voi, né pace.

**Macrobio**

Il mio giornale...

**Giocondo**

Ha molta fame.

**Macrobio**

I letterari articoli...

**Giocondo**

Io non compro all'incanto.

**Macrobio**

Orsù, parliamo

Di cose allegre. Il Conte

E' vostro amico.

**Giocondo**

Ebben?

**Macrobio**

Dunque saprete  
A qual di queste vedove la destra  
Ei porgerà.

**Giocondo**

Che importa a voi?

**Macrobio**

Saperlo

Mi giova.

**Giocondo**

Ed io non cerco mai, né svelo  
I fatti altrui.

**Macrobio**

La Marchesina, io credo,  
Trionferà.

**Giocondo**

*(sospirando di soppiatto)*

(Pur troppo

Lo temo anch'io!)

**Macrobio**

*(osservandolo)*

(Par che sospiri.) Un colpo  
Sarebbe questo al vostro cor.

**Giocondo**

*(con risentimento)*

Che dici?

Al mio cor? tu deliri.

**Macrobio**

Eh, via, che serve  
Farne mistero? Ella vi piace...

**Giocondo**

*(interrompendolo con sommo impeto)*

In somma,

Vuoi tu finirla, o no?

**Macrobio**

*(con affettata commiserazione)*

Sa il ciel, se i vostri  
Non corrisposti affetti io compatisco!

**Giocondo**

Quando teco questiono, io m'avvilisco.  
*(partono per bande opposte)*

---

**Scena quarta**

*La Marchesa Clarice, cui di dentro risponde il Conte Asdrubale ad imitazione dell'eco.*

---

**Clarice**

Quel dirmi, oh dio! non t'amo...

**Conte**

T'amo.

*Clarice manifesta la sua sorpresa.*

**Clarice**

Pietà di te non sento...

**Conte**

Sento.

**Clarice**

(E' il Conte... ah! sì... proviamo  
Se mi risponde ancor.)  
E' pena tal, ch'io bramo...

**Conte**

Bramo...

**Clarice**

Che alfin m'uccida amor.

**Conte**

Amor.

**Clarice**

E al fiero mio tormento...

**Conte**

Mento...

**Clarice**

Deh! ceda il tuo rigor.

**Conte**

Rigor.

**Clarice**

Eco pietosa...  
(*tendendo l'orecchio*)  
Su queste sponde...  
(*come sopra*)  
(Più non risponde.)  
Tu sei la sola,

Che mi consola  
Nel mio dolor.

Quella che l'eco mi facea, del Conte  
Era certo la voce: ei con quest'arte  
Si scoperse abbastanza.  
«Amo, sento», egli disse, e «bramo amore»;  
E quel che assai più val, «mento rigore».  
La Baronessa e Donna Fulvia invano  
Gareggiano con me,  
Seppur non c'infinochia tutte e tre.  
Questo non crederei. Là fra quei rami,  
Per meglio assicurarmi  
Degli andamenti suoi, vado a celarmi.  
(parte)

---

### Scena quinta

*Il Conte Asdrubale solo, osservando se la Marchesa Clarice è partita.*

---

### Conte

Se di certo io non sapessi,  
Che la donna è ingannatrice,  
I lamenti di Clarice  
Mi farebbero pietà.

Pietà? pietà?... spropositi;  
Dove mi va la testa?  
Guai, se a pietà mi desta!  
Son fritto, come va.

Ah! non sedurmi, Amore;  
E' giusto il mio rigore:  
Ah! non fia ver che in femmina  
Io sogni fedeltà.

Di me stupisce ognun, perché, malgrado  
I sei lustri d'età quasi compiti,  
Non entro nella classe de' mariti;  
Tanto più che son ricco.  
Tanto meno io direi: son le ricchezze  
Della stima e del genio  
Tiranne antiche. Allo splendor dell'oro  
Bello si crede, e d'allettar capace,  
Quel ch'è brutto in essenza o che non piace.  
Molte mi dan la caccia, e sopra ogni altra  
Queste tre vedovelle: io mi diverto  
Della lor gelosia; ma qual mai d'esse  
Me solo apprezzi, e non la mia fortuna,  
Chi lo può indovinar? forse nessuna.  
(in atto di partire)

---

**Scena sesta***La Marchesa Clarice e detto.*

---

**Clarice***(con brio ed aria di semplicità)*

Conte, udite.

**Conte**In che posso,  
Marchesina, ubbidirvi?**Clarice**Io saper bramo,  
Se l'eco è maschio o femmina. Ridete?**Conte***(O finge, o è molto semplice.)* Non altro,  
Che nuda voce ripercossa è l'eco.**Clarice**

Cammina, o no?

**Conte**

No certo.

**Clarice**Eppur poc'anzi  
Era là.**Conte**

La vedeste?

**Clarice**Non lo vidi;  
Ma l'ascoltai, ma mi rispose... Oh caro!  
Caro... se fosse femmina,  
Ne avrei dispetto.**Conte***(Il mio maggior periglio  
E' costei, quando parla.)***Clarice***(Ei va le cose  
Ruminando fra sé.)***Conte**

Dunque rispose?

**Clarice**

E come bene!

**Conte**

Ed ora?

**Clarice**

Ed ora... ed ora

O dorme, o di parlar non ha più voglia,  
Come accade anche a noi.

**Conte**

Questo alle donne

Non accade giammai.

**Clarice**

No? tanto meglio!

**Conte**

Perché?

**Clarice**

*(quasi vergognandosi, ma sempre col medesimo brio o semplicità)*

Perché vorrei... che l'eco fosse...

Che fosse...

**Conte**

Ebben?

**Clarice**

*(manifestando rossore come prima)*

Che fosse maschio... e poi!...

E poi...

**Conte**

*(facendole coraggio)*

Via su.

**Clarice**

Che somigliasse a voi.

Conte mio, se l'eco avesse

Tutto quel che avete voi,

Io godrei fra le Contesse

La maggior felicità.

**Conte**

Io dell'eco avrei paura,

S'ella fosse come voi;

Ché la fede è mal sicura

Dove regna la beltà.

**Clarice**

Ah! se un altro rispondesse,  
Come l'eco a me rispose!...

**Conte**

Per esempio?

**Clarice**

Certe cose...  
Conte mio, non posso più.

**Conte**

Via, sentiam, via dite su.

**Clarice**

Mi disse che *m'ama*.

**Conte**

Ma forse per gioco.

**Clarice**

Mi disse che *brama*...

**Conte**

Spiegatevi.

**Clarice**

*Amor.*  
Mi disse che *sente*,  
Che *mente rigor*.

**Conte**

Son prove da niente,  
Che ingannano un cor.

**Clarice**

(Che mi creda la fenice  
Del mio sesso, io non dispero.)

**Conte**

(Che sia questa la fenice  
Del suo sesso, io non lo spero.)

**Clarice e Conte**

(Quel che avvolga nel pensiero,  
Presto o tardi io scoprirò.)

**Conte**

Vi saluto.

**Clarice**

Addio, Contino.

**Conte**

(Non mi fido.)

**Clarice**

(Ha l'occhio fino.)

**Conte**

Ricordatevi che l'eco  
Ha l'usanza di scherzar.

**Clarice**

Se l'avessi sempre meco,  
Mi farebbe giubilar.

(partono)

---

**Scena settima\***

*Macrobio, e la Baronessa.*

---

**Macrobio**

Siete pur bella! ed io sarei felice,  
Se foste anche pietosa.

**Baronessa**

In primo luogo

Non so se a me, che sono  
Vedova d'un Baron, la man convenga  
D'un giornalista.

**Macrobio**

In quanto a questo io credo  
Di star bene in bilancia: il mio talento...

**Baronessa**

Eppoi...

**Macrobio**

Capisco; il Conte...

**Baronessa**

Il Conte è ricco

E sarebbe al mio caso.

**Macrobio**

Ebben, se mai...

**Baronessa**

Se mai col Conte non facessi niente...

**Macrobio**

In ogni modo vi farò il servente.

\* Questa scena non venne musicata da Rossini.

**Baronessa**

O servente, o marito: anzi, sin d'ora  
Mio servente sarai.

**Macrobio**

L'offerta accetto.

**Baronessa**

Se far potessi al Conte  
Con questo mezzo un po' di gelosia...

**Macrobio**

Ma...

**Baronessa**

Ricca io diverrò; sarai contento.

**Macrobio**

Ricca... quest'è il miglior d'ogni argomento.  
(partono)

---

**Scena ottava**

*Donna Fulvia, indi Pacuvio.*

---

**Fulvia**

Dove mai si cacciò? la rosa al Conte  
Io vorrei presentar: ma se Pacuvio...  
Eccolo; ebbene?

**Pacuvio**

Già la sestina è fatta;  
E che sestina! il Conte  
Le ciglia inarcherà.

**Fulvia**

Questa è la rosa.

**Pacuvio**

Bella!

**Fulvia**

Sentiam.

**Pacuvio**

No, prima  
Voglio farvi sentir come ho cambiata  
L'aria che poco fa vi ho recitata.

**Fulvia**

Forse non vi piaceva?

**Pacuvio**

Quand'è ch'io faccia  
Cosa che non mi piaccia?

**Fulvia**

Perché dunque?...

**Pacuvio**

Eh, Donna Fulvia, il primo io sono  
Che conosca il Teatro e il più distingua  
Dal meno musicabile. Ascoltate  
Come una lingua patetica e burlesca  
Parli all'ombra del mago una fantesca.

«Ombretta sdegnosa  
Del Missipipi,  
Non far la ritrosa,  
Ma resta un po' qui. »

«Non posso, non voglio,»  
L'ombretta risponde:  
«Son triglia di scoglio,  
Ti basti così.»

E l'altro ripiglia:  
«Sei luccio, non triglia.»  
Qui nasce un insieme:  
Chi piange, chi freme.  
Fantesca: «Sei luccio.»  
Ombretta: «Son triglia.»  
Fantesca: «Ma resta.»  
Ombretta: «Ti basti,  
Ti basti, t'arresta,  
Non dirmi così.»

*(in atto di partire)*

**Fulvia**

*(seguendolo)*

Bravo, bravissimo!

**Pacuvio**

*(retrocedendo)*

Eh... che ne dici?  
Di quel «Missipipi»?... pipì... pipì...  
Quel mi basta così?... quel contrapposto  
Fra luccio e triglia non t'incanta?

**Fulvia**

E' vero.

**Pacuvio**

Bizzarria di pensiero,  
Sorpresa, novità...

**Fulvia**

(a Pacuvio)

Il Conte appunto è qua.

---

**Scena nona**

*Il Conte, pensoso, avanzandosi lentamente, e detti.*

---

**Conte**

(In favor di Clarice

Mi parla il cor; ma consiglier non saggio

Egli è sovente. Or si vedrà.)

(in atto di traversare il giardino)

**Pacuvio**

(a Fulvia)

Coraggio.

**Fulvia**

(al Conte)

Serva sua.

**Conte**

Mia padrona.

**Pacuvio**

(al medesimo)

A voi s'inchina

Il Pindarico.

**Conte**

(a Pacuvio)

Addio.

**Pacuvio**

(a Fulvia)

(Fuori la rosa.)

(prima al Conte, ch'è in atto di partire, poi a Fulvia con impazienza)

Un momentin... (fuori la rosa.)

**Fulvia**

(Aspetta.)

**Pacuvio**

(come sopra)

(Fuori la rosa, o recito.)

**Fulvia**

(Che fretta!)

**Conte**

(Sarà qualcuna delle sue.)

**Fulvia**

*(vuol presentar la rosa al Conte)*

Scusate...

**Pacuvio**

Zitto per or: voi state

Ferma così, di presentarla in atto.

**Conte**

(E' un vero ciarlatan, ma sciocco e matto.)

**Pacuvio**

Parlo in terza persona.

*(mettendosi fra il Conte e Donna Fulvia, che sta in atto di presentar la rosa)*

«Io v'offro in questa rosa spampanata  
La mia lacera, stanca e pelagrosa  
Alma, che sul finir di sua giornata  
Dir non saprei, se sia gramigna, o rosa.»

Genere petrarchesco.

**Conte**

In quanto a me lo chiamerei grottesco.

**Pacuvio**

*(prima al Conte, poi a Donna Fulvia)*

Anche. Or date la rosa.

**Fulvia**

Eccola.

**Conte**

Grazie.

**Pacuvio**

Agli ultimi due versi.

«L'ho raccolta per voi di proprio pugno:  
E quando? nel maggior caldo di giugno.»

**Conte**

Ora siamo in aprile.

**Pacuvio**

Non importa.

In grazia della rima un cronichismo

Di due mesi è permesso:

Virgilio somaron facea lo stesso.

**Conte**

Ah, ah, ah... cronichismo... ah, ah... Virgilio...  
Virgilio somaron... (quanti spropositi!)  
Ah, ah, ah...

**Pacuvio**

*(a Fulvia, ch'è restata attonita)*

Lo vedete? a' versi miei

Mai non manca un effetto.

**Conte**

*(appoggiandosi ad una pianta)*

Oh Dio! non posso più.

**Pacuvio**

*(a Fulvia che si stringe nelle spalle, conducendola via)*

Non ve l'ho detto?

---

**Scena decima**

*Fabrizio e il Conte.*

---

**Fabrizio**

Eccomi a' vostri cenni.

**Conte**

Orsù, Fabrizio:

Per la seconda volta oggi la pietra  
Del paragone si adoperi; ad effetto  
Pongasi quel progetto  
Che immaginai.

**Fabrizio**

Sibbene.

**Conte**

All'africana

Mi vestirò.

**Fabrizio**

Da lungo tempo è pronto

L'abito nell'armadio.

**Conte**

Ecco il biglietto

Da rimettersi a me per dar principio...  
Alla burletta.

**Fabrizio**

Ho inteso.

**Conte**

A te poi tocca  
Il secondar da scaltro...

**Fabrizio**

Già so quel che ho da far; non occorr'altro.

*Il Conte parte.*

---

**Scena undicesima**

*Fabrizio solo.*

---

**Fabrizio**

Uomo più singolar del mio padrone  
Non conobbi finor. Son dodici anni  
Che ho l'onor di servirlo e sempre ho visto  
Vaghezza in lui di matrimonio. Intanto  
A forza di riflettere  
Che la scelta è difficile; che il genio  
E' sempre incerto; e che il femminile sesso  
Osserva men, quando promette assai,  
Invecchierà senz'ammogliarsi mai.  
(parte)

---

**Scena dodicesima**

*Stanze terrene contigue al giardino.  
Giocondo e Clarice, poi Macrobio, indi il Conte.*

---

**Giocondo**

Perché s'è mesta?

**Clarice**

Il mio gemello, il caro  
Lucindo, ad or ad or mi torna in mente.

*Giocondo la sta intanto osservando con meraviglia e passione.*

(Questo gemel sovente  
Mi giova nominar: forse partito  
Io ne trarrò, se ogni altro mezzo è vano.)

**Giocondo**

Strana, scusate, in voi questa mi sembra  
Tenerenza fraterna: da fanciulli  
Vi divideste, e fu per sempre: estinto  
Da sett'anni il credete... eh Marchesina...  
Altra...

**Clarice***(con qualche risentimento)*

Che dir vorreste?

**Giocondo**

Altra, io suppongo,  
 Più vicina sorgente ha il vostr'affanno:  
 Il Conte a voi sì caro...  
 Mio rivale ed amico... il sempre incerto  
 Conte... Ah! Clarice... ah! se potessi anch'io  
 Le vostre cure meritarmi!...  
*(Clarice si mette in serietà)*

Ma troppo

E voi rispetto e l'amistà.

**Macrobio**

Se avessi  
 Cinquanta teste e cento mani appena  
*(al comparir di Macrobio, Clarice prende un aspetto  
 ilare)*  
 Potrei de' concorrenti al mio giornale  
 Appagar le richieste.

**Giocondo**

In quanto a me sareste  
 Sempre in ozio.

**Clarice***(con brio)*

Come?

Al Cavalier la critica non piace?

**Giocondo**

Anzi la bramo, e i giornalisti apprezzo,  
 Sensati, imparziali,  
 E non usi a lordar venali fogli  
 D'insulsi motti e di maniere basse:  
 Ma non entra Macrobio in questa classe.

**Conte***(in aria gioiosa)*

Che si fa? che si dice?

**Macrobio**

Si discorre

Di critica.

**Conte**

Io vorrei che i giornalisti  
 Quando sull'opre altrui sentenza danno  
 Dicessero il perché.

**Giocondo**

Pochi lo sanno:  
Per esempio Macrobio...

**Clarice**

*(al Cavalier Giocondo ed al Conte)*

Eppur, signori,  
Sotto diverso aspetto  
Quello che fa Macrobio sul giornale  
Fate voi tutti e due.

**Macrobio**

*(a Clarice manifestando piacere della opinione di lei)*

Brava! ci ho gusto!

**Clarice**

L'usanza di operar senza un perché  
Non ha Macrobio sol, ma tutti e tre.

**Conte**

Come?

**Giocondo**

Che dite mai?

**Clarice**

Lo dico, e sono  
Prontissima a provarlo:  
Zitto... fate silenzio infin ch'io parlo.

**Clarice**

*(al Conte)*

Voi volete, e non volete:  
*(al Cavalier Giocondo)*

Voi tacete o sospirate:

*(a Macrobio)*

Voi lodate o criticate:

E ciascun senza un perché.

**Conte**

Colle donne, o signorina,  
Star bisogna molto all'erta:  
Se quest'alma è sempre incerta,  
Ho pur troppo il mio perché.

**Giocondo**

Con la sorte, o signorina,  
Giorno e notte invan m'adiro:  
E se taccio e se sospiro  
Ho pur troppo il mio perché.

**Macrobio**

Con la fame, o signorina,  
Io non posso andar d'accordo:  
Quando lecco e quando mordo,  
Ho pur troppo il mio perché.

**Clarice**

Se ho da dirla a senso mio,  
Siete pazzi tutti e tre.

**Giocondo, Macrobio e Conte**

Fra i perché senz'altro il mio  
E' il miglior d'ogni perché.

**Clarice, Giocondo, Macrobio e Conte**

Ogni cosa, o male o bene,  
A sua voglia il mondo aggira:  
Chi lo prende come viene,  
L'indovina per mia fé.

*Comparisce Fabrizio, che consegna il viglietto al Conte;  
questi l'apre, e leggendolo finge di turbarsi.*

**Conte**

(Per compire il gran disegno  
Mesto in fronte io leggo il foglio:  
Poi con arte il mio cordoglio  
Fingerò di mascherar.)

**Clarice, Giocondo e Macrobio**

*(ciascun da sé osservando il Conte)*

(Si scolora, è questo un segno  
Che funesto è a lui quel foglio:  
Ci sogguarda, e il suo cordoglio  
Tenta invan di mascherar.)

**Giocondo**

*(al Conte)*

Perché mai così tremante?

**Conte**

*(fingendo una forzata disinvoltura per darla meglio ad intendere)*

Io già m'altero per niente.

**Clarice**

*(al medesimo)*

Che vuol dir quel tuo sembiante?

**Macrobio**

*(al medesimo)*

Qualche articolo insolente?

**Conte***(con forza, e poi ricomponendosi)*  
Stelle inique!**Clarice**

Ah! Conte amato...

**Conte***(come sopra)*  
Qual disastro!**Giocondo**

Ah! caro amico...

**Conte***(come sopra)*  
Giusti dei!**Macrobio**

Che cosa è stato?

**Conte**Non badate a quel che dico  
Io di voi mi prendo gioco.**Clarice, Giocondo e Macrobio**

Non intendo questo gioco.

**Conte**

Il più bello non si dà.

**Clarice, Giocondo e Macrobio**

Il più strambo non si dà.

**Clarice***(Io ravviso in quell'aspetto  
Del destin la crudeltà.)***Giocondo***(Di timore e di dispetto  
Il mio cor tremando va.)***Macrobio***(Lacerar mi sento il petto  
Del destin la crudeltà.)***Conte***(La comparsa del viglietto  
Al disegno gioverà.)**(Dal timor del mio periglio  
Imbrogliata han già la testa:*

Or più dubbio non mi resta  
Di poterli trappolar.)

**Clarice, Giocondo e Macrobio**

Ha il terror fra ciglio e ciglio:  
Incomincia e poi s'arresta:  
Calma finge e la tempesta  
Lo costringe a palpitar.

*(partono)*

---

**Scena tredicesima**

*Pacuvio e Donna Fulvia; indi la Baronessa.*

---

**Pacuvio**

Ma che sestina! che sestina! io penso  
D'esibirla a Macrobio: il suo giornale  
Concetto acquisterà.

**Fulvia**

*(in aria dubitativa)*

Sarà bellissima,

Ma...

**Pacuvio**

*(con impazienza e dispetto)*

Ma che?

**Fulvia**

Non capisco

Perché il Conte ridea.

**Pacuvio**

Quando si ride

E' segno che si gode. Io faccio ridere  
Quando voglio; e in quest'arte non la cedo  
Neppure all'inventor della Riseide,  
Ch'è stimato il miglior dopo l'Eneide.

**Baronessa**

*(guardando all'intorno senza badare a Pacuvio e a Donna Fulvia)*

Invan lo cerco...

**Pacuvio**

*(andandole incontro)*

Ah! Baronessa, udite...

**Baronessa**

No; piuttosto mi dite ove Macrobio  
Trovar potrei.

**Pacuvio**

Ne vado in traccia io stesso  
Per far la sua fortuna. Appunto... adesso...  
(*mettendo fuori l'orologio*)  
Son dieci ore passate:  
Qui lo conduco subito, aspettate.  
(*parte in fretta*)

---

**Scena quattordicesima**

*La Baronessa e Donna Fulvia; indi Pacuvio di ritorno  
con Macrobio.*

---

**Baronessa**

Come va, Donna Fulvia? mi sembrate  
Alquanto malinconica.

**Fulvia**

Io? no certo:  
Anzi sono allegrissima. (Vorrebbe  
Scoprir terreno.) E voi mia cara, siete  
Di buon umore?

**Baronessa**

Altro che buono! eppoi  
Mi si conosce in fronte.

**Fulvia**

(Che rabbia!)

**Baronessa**

(Freme.)

**Fulvia**

Avete visto il Conte?

**Baronessa**

(Oh! qui mi cascò l'asino.)  
L'ho visto poco fa.

**Fulvia**

Sì? che vi disse?

**Baronessa**

Se l'avete ascoltato! era galante  
Oltre il costume.

**Fulvia**

(Ah maledetto!) Io sempre  
L'ho trovato così: gentile, ameno...

**Macrobio***(a Pacuvio)*

Non ho tempo, non posso; e il foglio è pieno:  
 La volete capir? M'inchino a queste  
 Leggiadrissime dame.

**Baronessa**

Io vi ricercava

Per andare al passeggio.

**Pacuvio***(con enfasi)*

E' una sestina

Da stamparsi, o Macrobio, in carta pegola.

**Baronessa***(ridendo di Pacuvio)*

Ah, ah, ah...

**Fulvia**

(Che pettegola!

Di tutto ride.)

**Macrobio***(a Pacuvio che insiste)*

E' inutile: ho due cento

Articoli pro e contra preparati,  
 Che in sei mesi saran già consumati.  
*(ora ad esso, ora alle altre)*

Son tanti i virtuosi

Di ballo e di musica, clienti

Del mio giornal, che diverrà fra poco

L'unico al mondo. Infatti figuratevi

D'essere in casa mia. Questo è il mio studio:

Qui ricevo, e frattanto

Nel cortil, per le scale, in anticamera,

Un non so qual, come di mosche o pecchie,

Strano ronzo si ascolta:

Piano, piano, o Signori; un po' per volta.

Chi è colei che s'avvicina?

E' una prima ballerina:

*(finge che la ballerina parli ella stessa)*

«Sul Teatro di Lugano

Gran furor nel Solimano! »

*(finge di prendere del denaro)*

Mille grazie, siamo intesi:

Il giornal ne parlerà.

D'una prima cantatrice

Vien la mamma sola, sola.

*(come sopra)*

«Nel Traiano alla Fenice  
Gran furor la mia figliola!»

*(come sopra)*

Mille grazie; siamo intesi:  
Il giornal ne parlerà.

La Fiammetta col fratello,  
Altra prima sul cartello.

*(come sopra)*

Mille grazie; siamo intesi:  
Il giornal ne parlerà.

Ma la folla già s'accresce;  
Tutti udir non mi riesce.  
Virtuosi d'ogni razza,  
Che ritornano alla piazza,

Bassi, musici, ballerini,  
Cantatrici d'ogni razza,  
Ch ritornano alla piazza;  
Osservate che scompiglio!  
Che bisbiglio qui si fa!

Largo, largo... ecco il Maestro,  
Il Maestro Don Pelagio:  
Quanti baci! adagio, adagio...  
Ma chi è mai quest'altro qua?

E' il Poeta Faccia fresca,  
Che non sa quel che si pesca.  
Quante ciarle! Sì, signore,  
Voi farete un gran furore:  
Questa musica è divina;  
Più bel dramma non si dà.

Il Poeta con le carte...  
Il Maestro con la parte...  
Questi baci, queste ciarle.  
Giusti Dei! che assedio è questo:  
Chi mi salva per pietà?

*(parte con la Baronessa)*

### **Pacuvio**

Trovar saprò ben io  
Qualch'altro giornalista, che abbia a cuore  
Il suo guadagno sì, ma più l'onore.  
*(parte con Fulvia)*

**Scena quindicesima***Giardino, come sopra.**Coro di giardinieri, che parte immediatamente. Poi la Marchesa Clarice, che si allontana con modestia dal Cavalier Giocondo; indi Macrobio; finalmente la Baronessa e Donna Fulvia.***Coro**

Il Conte Asdrubale  
 Dolente e squallido  
 Nella sua camera  
 Si ritirò.

Forse il più barbaro  
 Fra tutti gli astri  
 Disastri insoliti  
 Gli minacciò.

*(parte)***Giocondo**

Perché fuggir? di che temete?

**Clarice**

Io temo

D'insuperbir, quando vi ascolto.

**Giocondo**

Ed io

Da così giuste lodi  
 Astenermi non so.

**Clarice**

Se giuste sono,

Vel dica il mio rossor.

**Macrobio***(avanzandosi)*

(Bravi! si finga

Di non vederli.)

**Giocondo***(a Clarice)*

Il labbro

Uso a mentir non ebbi mai.

**Macrobio***(ad alta voce e fingendo di non aver veduti gli altri due)*

Fra queste

Ombrose amiche piante alla memoria  
 Io mi reco la storia,

Vale a dire il famoso  
Contrabbando amoroso  
Di Medoro, ed Angelica.

**Giocondo**

(a Clarice)

(Costui

Metaforicamente ci canzona.)

**Clarice**

(a Giocondo)

(Senz'altro: io partirò.)

**Giocondo**

(a Clarice)

(Siete pur buona!

Anzi restar dovete.)

**Macrobio**

(rinforzando la voce e guardando  
verso il di dentro della scena)

Il Conte...

**Clarice**

(intimoriti, credendo che comparisca  
il Conte Asdrubale)

Il Conte?

**Giocondo**

Il Conte?

**Macrobio**

(Oh che paura!) Il Conte Orlando...

**Clarice**

(Respiro!)

**Giocondo**

(Lode al Ciel!)

**Macrobio**

Va intorno errando:

E Angelica, e Medoro

In barba sua parlan così fra loro.

Su queste piante incisi

I nostri nomi stanno:

Anchor esse apprenderanno

D'amore a palpitar.

*Macrobio finge di vederli allora per la prima volta.*

**Clarice***(a Macrobio scoprendosi)*

Io so, signor mio caro,  
Di chi parlar s'intende.

**Giocondo**

Il suo discorso è chiaro,  
Ma sciocco, e non m'offende.

**Macrobio***(agli altri due sempre con allusione e sarcasmo)*

Angelica e Medoro,  
Che stanno amoreggiando...  
Povero Conte Orlando!  
Impazza per mia fé.

**Clarice e Giocondo***(a Macrobio)*

Angelica e Medoro...  
Amor di contrabbando...  
Son cose che sognando  
Tu vai così fra te.

*Macrobio parte; Clarice e Giocondo in atto di partire.*

**Baronessa e Fulvia***(con affanno; gli altri due retrocedono)*

Oh caso orribile!  
Caso incredibile!  
Il Conte Asdrubale  
Tutto perdé.

**Clarice e Giocondo***(con sorpresa)*

Come? cioè?

**Baronessa**

Guai, se consorte  
Mi fosse stato!

**Fulvia**

Per buona sorte  
Non mi ha sposato.

**Baronessa e Fulvia**

Oh che disordine!  
Son fuor di me!

**Clarice e Giocondo**

Via su, con ordine  
Meglio spiegatevi.

**Baronessa e Fulvia***(in atto di partire)*

Qui torno subito...

**Clarice e Giocondo***(trattenendole)*Ma in grazia diteci,  
Che nuova c'è.**Baronessa e Fulvia**

Vado ad intendere

Meglio il perché.

*(partono)*

---

**Scena sedicesima***Macrobio di ritorno, indi Pacuvio dal lato opposto, e detti,  
che nell'atto di partire s'incontrano in Macrobio.*

---

**Macrobio**Altro che ridere  
Sui nostri fatti!  
E' qui Lisimaco  
Castigamatti;  
E mostra un vaglia  
Di sei milioni,  
Che in Sinigaglia  
Da un tal Piloni  
Fu sottoscritto  
Cent'anni fa.**Clarice e Giocondo**Di questa favola  
Capisco poco.**Pacuvio***(agitatissimo)*Non v'è più tavola,  
Non v'è più cuoco.**Macrobio**Il creditore  
Per farsi onore  
Alla sua mensa  
C'inviterà.**Clarice***(interrogando gli altri due)*

Ma la sua patria?...

**Giocondo**

La condizione?

**Clarice e Giocondo**

Ma d'onde viene?

**Pacuvio**

Vien dal Giappone.

**Macrobio**

(a Pacuvio)

Voi fate sbaglio,

Dal Canada.

**Pacuvio**

Egli è un Turchesco

Della Brettagna.

**Macrobio**

Anzi un Tedesco,

Nato in Bevagna.

**Clarice e Giocondo**

Che pezzi d'asini!

Son più i spropositi,

Che le parole:

Mi fate stomaco

Per verità.

(partono in fretta)

---

**Scena diciassettesima**

*Detti; poi la Baronessa e Donna Fulvia; indi il Conte Asdrubale travestito con alcuni servi e marinari vestiti nel medesimo costume. Notaio con altri, che si fingono gente della Corte di Giustizia, e Fabrizio che simula un'estrema afflizione.*

---

**Pacuvio**

(verso i due che son partiti)

A me? cospetto!

**Macrobio**

A me? per Bacco!

**Macrobio e Pacuvio**

(rimproverandosi l'un l'altro)

Per vostra colpa

Soffro uno smacco.

**Pacuvio**

So quel che dico.

**Macrobio**

Non sono un cavolo.

**Baronessa e Fulvia**

*(in fretta)*

Ecco l'amico;

*(agli altri due)*

Non fate strepito,

O tutti al diavolo

Ci manderà.

**Macrobio e Pacuvio**

*(l'uno all'altro)*

Chi prenda equivoco,

Or si vedrà.

**Conte**

*(a Fabrizio)*

Lui star conta, io star mercanta,

Ti star furba, e lui birbanta.

**Baronessa, Fulvia, Macrobio e Pacuvio**

Dice bene.

**Conte**

*(al medesimo)*

(Oh che canaglia!)

*(mostrando un foglio logoro dal tempo)*

Qui star vaglia.

**Pacuvio**

*(dopo averlo guardato)*

Sei milioni!

**Baronessa, Fulvia e Macrobio**

Bagattella!

**Conte**

*(a Fabrizio)*

(Che bricconi! )

Se trovara controaglia,

Mi far vela per Morèa.

**Fabrizio**

*(tutto mesto)*

Non trovara.

**Conte**

Scamonéa  
Tua patrona resterà.

**Macrobio**

Parla proprio in lingua etrusca.

**Conte**

Mi mangiara molta crusca.

**Macrobio**

Si conosce.

**Conte**

Baccalà  
Tambelloni Kaimacacchi.

**Macrobio**

(Cosa dice?)

**Baronessa, Fulvia e Pacuvio**

(Non intendo.)

**Macrobio**

Mille grazie.

**Conte**

Baccalà.

**Fabrizio**

(Li canzona come va.)

**Conte**

(a Fabrizio)

Non aprira più portona,  
O tua testa andar pedona.

**Baronessa, Fulvia, Macrobio e Pacuvio**

(Che vuol dir questa canzona?)

**Conte**

Sequestrara...

**Baronessa, Fulvia, Macrobio e Pacuvio**

Adagio un po'.

**Conte**

Sigillara...

**Baronessa e Fulvia**

E le mie cose?

**Conte**

Sigillara.

**Macrobio**

E i manoscritti?

**Pacuvio**

I miei drammi?

**Macrobio**

Le mie prose?

**Conte**

Sigillara.

**Baronessa, Fulvia, Macrobio e Pacuvio**

In quanto a noi...

**Conte**

Sigillara.

**Baronessa, Fulvia, Macrobio e Pacuvio**

Oh questo no!

**Fabrizio**

*(al Conte sempre con simulata tristezza)*

Ubbidirò.

**Macrobio**

*(al Conte)*

Mi far critica giornala

Che aver fama in ogni loco;

Né il potera ritardar.

**Conte**

Manco mala! manco mala!

Ti lasciara almen per poco

Il buon senso respirar.

**Baronessa, Fulvia, Macrobio e Pacuvio**

Sigillate pure al Conte

Bocca, naso, e che so io;

Ma, cospetto! quel ch'è mio

Lo dovete rispettar.

**Conte**

Quanti stara, a modo mio

Mi volera sigillar.

**Fabrizio**

*(Che hanno il cor perverso e rio,*

*Più non v'è da dubitar.)*

**Scena diciottesima***Cortile interno in casa del Conte.**Clarice sola; indi il Conte e Giocondo non veduti da lei, come essa non veduta da loro; poi Macrobio e Pacuvio, la Baronessa e Donna Fulvia.***Clarice**

Non serve a vil politica  
 Chi vanta un cor fedele:  
 Quando la sorte è critica  
 L'onor non volta vele:  
 Eppoi nessun mi dice  
 Ch'ella non può cangiar.

*Intanto comparisce il Conte nei suoi propri abiti fingendo mestizia, e il Cavalier Giocondo che di buona fede lo conforta.***Conte**

(Lasciate un infelice,  
 Vicino a naufragar.)

**Giocondo***(fra loro)*

(Alla virtù non lice  
 Gli oppressi abbandonar.)

**Clarice, Conte e Giocondo***(Il Conte e Giocondo fra loro alquanto indietro e Clarice da sé)*

(Del paragon la pietra  
 Sono i contrari eventi:  
 Nei giorni più ridenti  
 Più dubbia è l'amistà.)

**Baronessa e Fulvia***(in aria di scherno)*

Marchesina... Contessina...

*Il Conte e Giocondo osservano in disparte.***Baronessa, Fulvia, Macrobio e Pacuvio**

Mi consolo, e a voi mi prostro:  
 Ora il Conte è tutto vostro.

**Clarice***(con disinvoltura e brio)*

Tanto meglio!

**Baronessa, Fulvia, Macrobio e Pacuvio***(come sopra)*

Già si sa.

**Giocondo***(al Conte)*

(Li vedete? gli ascoltate?)

**Conte***(a Giocondo)*

(Ci vuol flemma.)

**Clarice***(come sopra)*

Canzonate.

**Macrobio e Pacuvio***(come sopra)*

Che fortuna!

**Clarice***(come sopra)*

Sono in ballo;

Bene o mal si ballerà.

**Conte***(avanzandosi con Giocondo e scoprendosi)*

Cari amici, or che il destino

Mi privò d'ogni sostanza,

Qual voi date a me speranza

Di soccorso e di favor?

*Ciascuno gli fa la sua offerta.***Macrobio**

Un articolo sul foglio.

**Pacuvio**

Una flebile elegia.

**Baronessa e Fulvia***(stringendosi nelle spalle)*

Non saprei...

**Giocondo***(con franchezza e cordialità)*

La casa mia.

**Clarice***(con vivacità e dolcezza)*

La mia man, l'entrata e il cor.

**Macrobio e Pacuvio**

*(fra loro guardando il Conte, ed allontanandosi da lui)*  
*(Scappa, scappa...)*

**Baronessa e Fulvia**

*(egualmente)*

*(Oh com'è brutto!)*

**Giocondo**

*(al Conte)*

*(Osservate.)*

**Macrobio e Pacuvio**

*(come sopra)*

*(E' cosa seria.)*

**Clarice, Conte e Giocondo**

*(fra loro)*

*(Dove regna la miseria,  
 Tutto è noia e tutto è orror.)*

**Baronessa, Fulvia, Macrobio e Pacuvio**

*(Meglio assai nella miseria  
 Si distingue un seccator.)*

**Scena ultima**

*Fabrizio con un antico foglio in mano, saltando per l'alegrezza; coro d'ospiti e giardinieri del Conte egualmente lieti, e detti.*

**Coro**

*Viva, viva!*

**Fabrizio**

*In un cantone  
 D'un armadio abbandonato,  
 Fra la polve...*

**Conte**

*(interrompendolo con impazienza)*  
*L'hai trovato?*

**Fabrizio**

*L'ho trovato...*

*Sorpresa comune.*

**Conte**

*(come sopra)*

*Il controvaligia?*

**Coro**

Legga, legga.

**Conte**

*(abbracciando Fabrizio)*

Uh! benedetto!

**Clarice e Giocondo**

*(con vera cordialità)*

Oh che gioia!

**Baronessa, Fulvia, Macrobio e Pacuvio**

*(attorniano il Conte con affettata compiacenza)*

Oh che diletto!

**Clarice e Giocondo**

*(fra loro accennandosi gli altri quattro)*

*(Come cambiano d'aspetto!)*

**Baronessa e Fulvia**

Il mio cor l'avea predetto.

**Conte**

In momenti sì felici...

*(fingendo di svenire)*

Ah! ch'io manco... ah! dove sono?...

**Macrobio e Pacuvio**

*(volendo sostenerlo)*

Fra le braccia degli amici.

**Baronessa e Fulvia**

*(avvicinandosi anch'esse)*

Poverino!

**Clarice e Giocondo**

*(respingendoli e sostenendo il Conte)*

Eh, andate là.

**Tutti**

Qual chi dorme e in sogno crede  
Di veder quel che non vede,  
Se uno strepito improvviso  
Tronca il sonno, egli è indeciso  
Nel contrasto delle vere  
Colle immagini primiere...  
Fra la calma e la tempesta  
Corre, vola e poi s'arresta...  
Tal son io col mio cervello  
Fra l'incudine e il martello...

**Clarice, Conte, Giocondo, Fabrizio e Coro**  
Sbalordita/o,

**Baronessa, Fulvia, Macrobio e Pacuvio**  
Sbigottita/o,

**Clarice, Conte, Giocondo, Fabrizio e Coro**  
Agitata/o,

**Baronessa, Fulvia, Macrobio e Pacuvio**  
Spaventata/o,

**Tutti**

Condannata  
Condannato a palpitar.  
Dal passato e dal presente,  
Non so come, alternamente...

**Clarice, Conte, Giocondo, Fabrizio e Coro**  
Dalla gioia e dal timore  
Io mi sento a trasportar.

**Baronessa, Fulvia, Macrobio e Pacuvio**  
Dalla rabbia e dal rossore  
Io mi sento a lacerar.

## Atto secondo

---

### Scena prima

*Cortile interno, come nell'Atto primo.*

*La Baronessa, Donna Fulvia e coro d'ospiti del Conte;  
quindi Macrobio e il Conte da una parte; il Cavalier  
Giocondo e Pacuvio dall'altra.*

---

### Coro

Lo stranier con le pive nel sacco  
Per vergogna è partito in gran fretta.

### Baronessa e Fulvia

Per sua colpa ho sofferto uno smacco,  
Ma farò la mia giusta vendetta:  
Forse al Conte, a Clarice, a Giocondo  
Questo fatto avrà molto a costar.

### Coro

Via, che serve? son cose da niente:  
Non sarebbe che un farsi burlar.

### Macrobio

*(al Conte in atto di scusa)*

Io del credito in sostanza  
Già vedea l'incompetenza:  
Né parlai per insolenza,  
Ma per voglia di scherzar.

### Conte

*(a Macrobio sorridendo, e in aria di disprezzo)*

Io già so per vecchia usanza  
Coltivar l'indifferenza:  
Ogni scusa in conseguenza  
Voi potete risparmiar.

### Pacuvio

*(a Giocondo, scusandosi)*

Fu poetica licenza,  
Non lo feci per baldanza:  
La drammatica sembianza  
Mi pareva di recitar.

**Giocondo***(con sommo disprezzo)*

Fu solenne impertinenza;  
 Ma non merita importanza:  
 Già vi scusa l'ignoranza  
 Senza starne più a parlar.

**Baronessa e Fulvia***(ciascuna da sé, la Baronessa osservando Macrobio e Donna Fulvia Pacuvio)*

(Domandargli perdonanza  
 E' una vera sconvenienza:  
 Questa vil testimonianza  
 Io non posso tollerar.)

**Coro**

(Sotto l'umile apparenza  
 Pieni son di petulanza:  
 L'uno e l'altro all'occorrenza  
 Tornerebbe a motteggiar.)

*(il Coro si ritira)***Giocondo**

(Eppur ciascun di loro alla sua dama  
 Avea promesso di sfidarci.)

**Conte***(fra loro sorridendo)**(E invece**Si son scusati.)***Giocondo***(Oh che vigliacchi!)***Baronessa***(a Macrobio)**(Oh bella!**Vuoi cimentarlo, e gli domandi scusa?)***Macrobio***(alla Baronessa)**(Certo.)***Baronessa***(Fra noi non s'usa...)*

*Frattanto il Cavalier Giocondo e il Conte discorrono fra loro.*

**Macrobio**

*(E' una moda novissima  
 Venuta dal Catai, che quanto prima  
 Pubblicherò sul mio giornale.)*

**Pacuvio***(a Donna Fulvia)*

(In somma,

Lo volete saper? la scusa è finta:

Il duello seguì: la vita in dono

Mi domandò con le ginocchia a terra.)

**Fulvia***(a Pacuvio con sorpresa)*

(Chi?)

**Pacuvio**

(Giocondo; ma zitto.)

**Fulvia***(a voce alta in atto di volerlo palesare)*

(Anzi...)

**Pacuvio***(a Donna Fulvia, opponendosi)*

(No; zitto:

Giacché per suo decoro

Di non farne parola ei m'ha pregato:

Ed io gliel'ho promesso, anzi giurato.)

**Giocondo***(al Conte osservando gli uni e gli altri)*

(Gran contrasto han fra loro.)

**Conte***(a Giocondo)*

(Io co' buffoni

Mi diverto.)

**Giocondo**

(Io m'annoio.)

**Baronessa***(a Macrobio)*

(Ebben?..)

**Macrobio***(alla Baronessa)*

(Senz'altro

La disfida io farò.)

**Pacuvio***(a Donna Fulvia)*

(L' avrei potuto

Come un tordo infilzar; ma troppo io sono

Tenero per natura e sensuale.)

**Fulvia**

(a Pacuvio)

(S'è così, son contenta.)

**Pacuvio**

(E' tal e quale.)

**Conte**

Nel vicin bosco, amici,

A divertirci andiamo.

**Macrobio**

Il moto giova

All'appetito.

**Giocondo**

I cacciatori, io credo,

Partiranno a momenti.

**Conte**

(ad un domestico che parte subito)

Ehi, vanne tosto

La Marchesina ad avvertir. Se poi

Volesse alcun di voi

Dar prova di bravura,

Prenda il fucil.

**Pacuvio**

(parte in fretta)

Voglio provarmi.

**Fulvia**

In casa

Per alcune faccende

Io resterò.

**Conte**

Come vi aggrada. Andiamo.

(parte col Cavalier Giocondo)

---

**Scena seconda**

*Macrobio e la Baronessa in atto di partire, e Donna Fulvia che la trattiene.*

---

**Fulvia**

(parlandole all'orecchio)

Baronessa, ascoltate.

**Baronessa**

Possibile?

**Fulvia**

*(partendo con brio)*

Senz'altro. Addio.

**Baronessa**

*(a Macrobio)*

Che intesi

Per vostro e mio rossor! Già Donna Fulvia

E' vendicata, ed io...

**Macrobio**

Che dite?

**Baronessa**

Or sappi,

Che vinto il Cavalier la vita in dono

Da Pacuvio impetrò.

**Macrobio**

Bu, bu... che bomba!

**Baronessa**

Pacuvio il disse.

**Macrobio**

E non potea Pacuvio

Tradir la verità?

**Baronessa**

Pretesti a parte.

**Macrobio**

Io pretesti? stupisco.

**Baronessa**

O sfida il Conte,

O non sperar ch'io più ti guardi in faccia.

L'esige l'onor mio.

**Macrobio**

Dopo la caccia.

*(partono)*

---

**Scena terza**

*Bosco.*

*Pacuvio col fucile, e coro di cacciatori.*

---

**Coro**

*(a Pacuvio)*

A caccia, o mio signore,

Poeta eccellentissimo:  
Se siete cacciatore,  
Tirate, e si vedrà.

*Pacuvio appoggia sgarbatamente il fucile ora alla spalla sinistra, ora alla destra.*

Ma bravo!... anzi bravissimo!  
(ironicamente)  
Gran preda si farà.  
Gli uccelli andranno al diavolo  
In piena sanità.  
(Il coro parte)

### **Pacuvio**

(verso i cacciatori)

Sì, sì, ci parleremo:  
Con un figlio di Pindo e d'Elicona,  
Quando tira davvero, non si canzona.  
(si ascolta qualche strepito di vento, foriero del temporale)  
Ahi!... chi si muove..? io non vorrei... ma questo  
Par che un bosco non sia da bestie indomite.

*Mentre il vento va crescendo appoco appoco, ed oscurandosi lentamente il bosco, risuonano da lontano alcuni colpi di fucile, e successivamente compariscono diversi uccellacci coll'ale aperte. Pacuvio mira or all'uno, or all'altro senza mai sparare: si accorge poi che non ha montato il fucile; nell'atto che lo monta, gli uccelli spariscono, a riserva d'uno, contro cui egli si dirige senza mai effettuare il colpo. Finalmente, correndogli dietro e tirandogli il cappello, si perde di vista.*

*Scoppia il temporale, si oscura totalmente il bosco, agitato dal vento e illuminato dai frequenti lampi. Compare di bel nuovo Pacuvio spaventato, stringendosi al petto e coprendo per quanto può alcuni fogli.*

### **Pacuvio**

Ahi!... scappa... il vento in aria  
Mi ha portato il fucile... aiuto!... ah! dove  
I scritti miei... soccorso!... ove salvar me stesso?  
(parte incerto e sbalordito, e al temporale succede intanto gradatamente la calma)

---

**Scena quarta***Giocondo solo.*

---

**Giocondo**

Oh come il fosco impetuoso nembo  
Ci separò!... Clarice, il Conte invano  
Chiamai sovente, e più l'altrui mi calse,  
Che il mio periglio... Or tutto è calma, e solo  
Regna nel petto mio tempesta eterna.  
La mia tiranna io mi figuro in braccio  
All'amico rival... sparsa le chiome...  
Pallida... ansante... e lui veder mi sembra,  
Che al sen la stringe... la conforta... e pasce  
L'avido ciglio in quella,  
Fatta dal pianto e dal timor più bella.

Quell'alme pupille  
Io serbo nel seno:  
Ma un guardo sereno  
Non hanno per me.

Deh! Amor, se merita  
Da te mercede  
La sempre candida  
Mia lunga fede,  
Fa ch'io dimentichi  
Sì gran beltà.

Tu fosti origine  
Del mio dolor:  
Tu l'opra barbara  
Correggi, Amor.

*(in atto di partire)*

---

**Scena quinta**

*La Marchesa Clarice e detto; indi Macrobio, il Conte e la Baronessa.*

---

**Clarice**

*(chiamandolo)*

Ehi... Giocondo... Giocondo...

**Giocondo**

*(con sorpresa)*

Oh!... sola? e dove  
Lasciaste il Conte?

**Clarice**

Non sì tosto il cielo  
Tornò sereno, ch'ei s'inoltrò nel bosco  
Con alcuni de' suoi, di due villani  
Lasciando a me la scorta: io nel vedervi  
Li congedai.  
(*alludendo al temporale*)  
Ma che paura!

**Giocondo**

(*con qualche caricatura*)

Il Conte  
L'avrà temprata. Io sì, Clarice, io privo  
D'ogni conforto, l'Austro frema, o spiri  
Il Zefiro soave...

**Clarice**

E torni sempre  
Te stesso a tormentar, né puoi scordarti?...

**Giocondo**

(*interrompendola con trasporto*)  
Io scordarmi di te?

**Clarice**

Se pace brami...

**Giocondo**

(*egualmente*)  
Io pace? eh come? a farmi guerra eterna  
Tre nemici ho nel sen: la tua fortuna,  
L'amor mio, l'amistà; quella involarti;  
Questa tradir non lice; e Amor frattanto  
Pretende invan della vittoria il vanto.

**Clarice**

Alla fortuna rinunziar non fora  
Per generoso cor difficil opra:  
Ma rinunziar, Giocondo,  
Tu all'amistà non devi,  
Io non posso all'amor.

**Giocondo**

(*con molta passione*)  
Né un raggio almeno  
Di remota speranza...

**Clarice**

Invan.

**Giocondo**

Del Conte

Il non mai stanco dubitar...

**Clarice**

Deh! lascia

Ch'io mi lusinghi.

**Giocondo**

Il tempo

Cangia talor gli umani affetti.

**Clarice**

E' vero;

Non so negarlo.

**Giocondo**

E tu potresti un giorno

Riacquistar la libertà primiera.

**Clarice**

(Mi fa pietà.) Dunque ti calma, e spera.

Spera, se vuoi, ma taci:

Io ti prometto amore;

Seppur da' lacci il core

Un giorno io scioglierò.

*Intanto comparisce Macrobio e chiama il Conte ch'egli vede da lontano. Da un'altra parte sovraggiunge la Baronessa.*

**Giocondo**

Ai dolci accenti tuoi

Dove mi sia, non so.

**Baronessa***(ad alta voce accennando Clarice e Giocondo)*

Macro...

**Macrobio**

Ma zitta... (bestia!)

*(al Conte per canzonarlo)*

Dite? colei che fa?

*(ironicamente e con enfasi)*

La prima fra le vedove,

Che vanti fedeltà.

**Conte***(alla Baronessa ed a Macrobio senza manifestarsi agli altri due)*

Bravissimi! bravissimi!

Femmina è sempre femmina:  
Amoreggiar lasciamoli  
Con tutta libertà.

**Baronessa**

*(a Macrobio)*

(L'affar diventa serio:  
Ci ho gusto in verità.)

**Giocondo**

*(a Clarice)*

Mi promettete amore?

**Macrobio**

*(al Conte sempre nella medesima aria)*  
Amore!

**Conte**

Poverino!

**Clarice**

*(a Giocondo)*

Consulterò il mio core.

**Macrobio**

*(come sopra)*

Il core!

**Conte**

*(mostrando disinvoltura)*

Va benino.

(Che faccia quel che vuole:  
Le donne io so pesar.)

*Comparisce in distanza il coro de' cacciatori.*

**Macrobio**

(La fronte assai gli duole,  
E nol vorria mostrar.)

**Giocondo**

*(a Clarice)*

(Per me comincia il sole  
Quest'oggi a scintillar.)

**Clarice**

*(a Giocondo)*

(Son semplici parole  
Per farti almen sperar.)

**Baronessa**

(Ma queste non son fole,  
Son fatti da notar.)

**Conte***(a Clarice con forza, avanzandosi e scoprendosi)*

Donna di sensi equivoci,  
Piena d'astuzie e cabale,  
Ch'io sono a torto incredulo.  
Potrai lagnarti ancor?

**Clarice, Baronessa, Giocondo e Macrobio***(la Baronessa, Macrobio e il Conte alludendo agli altri due, e questi a se stessi)*

Qual d'improvviso fulmine  
Insolito fragor!

---

**Scena sesta***Coro di cacciatori che si avanzano, e detti.*

---

**Coro**

In mezzo al temporale  
La caccia è andata male:  
*(accennando Clarice e Giocondo mortificati)*  
Ma il Conte a due merlotti  
Qui poi la caccia diè.

**Macrobio**

Il fatto sul giornale  
Io stampo per mia fé.

**Clarice***(ai cacciatori)*

Come? qual mai favella?  
Che insulto a me voi fate?

**Coro***(a Clarice)*

Prima eravate in sella,  
Or vi trovate a piè.

**Clarice, Baronessa, Conte, Giocondo e Macrobio**

Men tremendo che tempesta  
Questo colpo a me non par.  
Sin le chiome sulla testa  
Io mi sento a sollevar.

**Clarice, Baronessa, Conte, Giocondo,  
Macrobio e Coro**

Così allor che all'onde in faccia  
Freme il vento e il fulmin romba,  
Strana tema i sensi agghiaccia  
Dell'intrepido nocchier.

*(tutti partono in confusione)*

---

**Scena settima***Stanze terrene, come nell'Atto primo.**Donna Fulvia e Fabrizio, indi Pacuvio affannato.*

---

**Fulvia**

Io posso dir d'averla indovinata  
Restando in casa.

**Fabrizio**

E' stato veramente  
Un fiero temporal.

**Pacuvio***(a Fabrizio)*

Corri, t'affretta.

**Fabrizio**

Dove? che fu?

**Pacuvio**

Per asciugare gli scritti  
Sono entrato in cucina; ivi alla recita  
D'una mia scena dolcebrusca il cuoco  
E' caduto in declivio.

**Fabrizio**

La vuol dire in deliquio.

**Pacuvio**

Certo, è la delinquente in un cantone.

**Fabrizio**

Sarà stata la puzza del carbone.  
*(partendo in fretta)*

**Pacuvio**

Ah! Donna Fulvia, se non era il tempo,  
Avrei fatta una strage  
Di selvaggiume:

*(mettendo fuori di tasca un picciolissimo uccello morto)*

Altro perciò non posso

Esibirvi che questo  
Picciolo segno della mia bravura.

**Fulvia**

*(voltandogli le spalle e partendo)*  
Non so che farne.

**Pacuvio**

(E' morto di paura.)

*(partendo anch'esso)*

---

**Scena ottava**

*Il Conte Asdrubale e il Cavalier Giocondo.*

---

**Conte**

Di quanto poco fa Clarice e voi

A me diceste, io sono

Persuasato abbastanza.

**Giocondo**

Ella è innocente:

Né reo son io che di leggiera colpa,

Se può colpa chiamarsi...

**Conte**

Il vostro affetto

Per lei m'era già noto,

E la vostra virtù.

**Giocondo**

Ma quando mai

Risolverete?

**Conte**

Il matrimonio è un passo,

Un passo grande!

**Giocondo**

E non vi basta ancora...

**Conte**

Risolverò: per ora

Pensiamo a divertirci con Macrobio,

Che sfidarmi dovea.

**Giocondo**

Come vi piace.

**Conte**

Andiam.

**Giocondo**

(Che strana idea!)

*(entrambi in atto di partire)*

**Scena nona**

*La Marchesa Clarice tutt'allegra con una lettera dissigliata in mano, e detti.*

**Clarice**

*(ansante per la gioia)*

Amici, oh! qual d'una sorella al cuore  
Soave annunzio inaspettato! Udite:  
Il Capitan Lucindo,  
Il mio caro Lucindo, il mio gemello...

**Conte**

*(in aria di scherzo)*

Dagli Elisi tornò?

**Clarice**

Quegli ch'estinto

Da ciascun si credea, vive; e son questi  
Dopo sett'anni di silenzio i suoi  
Preziosi caratteri.

*(sorpresa degli altri due)*

*(Perdona,*

Ombra del mio german, se all'uopo io chiamo  
De' miei disegni il nome tuo.)

**Conte**

Ma dove

Si trattenne finor?

**Giocondo**

Perché non scrisse?

**Conte**

Fu prigionier?

**Clarice**

Nol so: di tutto a voce

M'informerà. L'ottavo sole appena  
Sorgea di nostra età, quando il destino  
Ci separò; pur le sembianze ancora  
Io n'ho presenti.

**Conte**

Eppoi

Specchiandovi...

**Giocondo**

Sibben, le avete in voi.

**Conte**

S'egli è ver, ch'eravate...

**Clarice**

Certamente:

Eravam somiglianti  
Come due gocce d'acqua.**Conte**

Io mi consolo.

**Giocondo**

A parte

Son de' vostri contenti.

**Clarice***(al Conte)*Se il permettete alla cittade io volo,  
Dove m'attende il mio german.**Conte**

Che venga

Ei stesso qui.

**Clarice**

«Breve in Italia», ei scrive,

«Sarà la mia dimora;  
Né voglio abbandonar la compagnia.»**Conte**

Qui la conduca, e quanto vuol ci stia.

**Clarice**

Quest'è troppo.

**Conte**

Che troppo? i militari

Io sempre amai.

**Clarice**

Le vostre grazie in voce

Dunque ad offrirgli andrò.

**Conte**

Se ricusasse,

Mi farebbe un affronto.

**Clarice***(Già previsto io l'avea; tutto è già pronto.)**Tutti e tre partono.*

---

**Scena decima\***

*Pacuvio affannato, e detti.*

---

**Pacuvio**

*(mostrando una lettera)*

Nuova grande! è arrivato

Sin da ieri alla piazza

Il maestro Petecchia, il celeberrimo...

**Conte**

Credete voi, che molti siano in oggi

I maestri di vaglia?

**Pacuvio**

Più di cento

Saran senz'altro, e tutti bravi, e tutti

Conosciuti da me.

**Clarice**

*(in aria di derisione)*

Compreso ancora

Il maestro Petecchia.

**Giocondo**

Certo, ossia febbre putrida.

**Conte**

*(al Cavalier Giocondo)*

In acconcio

Qui cadrebbe, a me sembra,

Quel tal vostro sonetto, in cui fingete,

Se non m'inganno, d'aver fatto un sogno.

Recitatelo in grazia.

**Giocondo**

In grazia dispensatemi.

**Clarice**

Via, Cavalier.

**Giocondo**

Non mi sovvien... scusatemi.

**Clarice**

Finiamola. Un mio furto

Confesserò, cui tenne man Fabrizio.

**Giocondo**

*(turbandosi)*

Come? il sonetto?...

\* Questa scena non venne musicata da Rossini.

**Clarice**

Io l'ebbi, e il so a memoria.

**Conte**

Dunque...

**Clarice**

Sarà mia gloria

Far cosa grata al Conte.

**Giocondo**

(a *Clarice*)

Ah! no, vi prego...

**Conte**

(a *Giocondo*)

Anzi a vostro dispetto.

**Pacuvio**

(Quante caricature!)

**Clarice**

Ecco il sonetto.

Sognai di Cimarosa, ah! vista amara!  
La fredda salma sull'Adriaco suolo:  
I gran maestri, onde l'Ausonia è chiara,  
Cerchio a quella facean d'omaggio, e duolo;

Quando piombò sulla funerea bara  
Non so qual di pigmèi musico stuolo:  
Squarciarne i membri, e depredarli a gara  
Fu per essi un sol voto, un punto solo.

Non rimanea, che il capo: insidiosa  
Vidi una man, che d'afferrarlo ardia;  
Ma il capo si levò, mirabil cosa!

E l'aurea bocca, ove del canto in pria  
Sedean le grazie, mormorò sdegnosa:  
«Canaglia, indietro; che la testa è mia.»

**Clarice**

Che ne dite Pacuvio?

**Pacuvio**

(con aria d'importanza)

Non c'è male.

**Giocondo**

(a *Pacuvio con caricatura*)

Grazie alla sua bontà.

**Conte**

*(al medesimo)*

Questo sonetto

Proprio di fronte attacca

Quei vostri cento, e più.

**Pacuvio**

(Non vale un'acca.)

*Partono Clarice, il Conte e Giocondo per una banda;  
Pacuvio per un'altra, e s'incontra in Fulvia.*

**Scena undicesima**

*Donna Fulvia e Pacuvio.*

**Pacuvio**

Oh! Madama, a proposito: io credea,

Che un segreto affidatovi non foste

Mai di tradir capace:

Ora con vostra pace

Vi dirò che ho sospetto ben fondato

Che l'abbiate per gloria pubblicato.

**Fulvia**

Pubblicato? alla sola

Baronessa io l'ho detto in confidenza

E s'ella in confidenza

Lo dicesse a Macrobio; e in confidenza...

**Pacuvio**

Macrobio lo stampasse sul giornale,

Sarebbe confidenza generale.

**Fulvia**

Certo.

**Pacuvio**

*(smaniandosi)*

Povero me! la mia parola...

(Vale a dir la mia pelle.)

L'amicizia, il decoro...

**Fulvia**

Eh, bagattelle.

Pubblico fu l'oltraggio

Sia pubblica la pena,

Chi m'insultò, più saggio

In avvenir sarà.

Ch'io castigai l'altero,  
Sia noto al mondo intero:  
E' la vendetta un sogno  
Quando nessun lo sa.

(parte)

---

### Scena dodicesima

*Macrobio, indi il Cavalier Giocondo, poi il Conte e due domestici, ciascuno de' quali porta una spada sopra un bacile.*

---

#### Macrobio

Io far duelli? io, che a' miei giorni mai  
Né pistola adoprai, né spada o stocco  
Per onor di nessuno? io, che una sola  
Volta, né mi sovvien se bene o male,  
Mi son battuto a pugni  
Per onor del giornale?  
Io?...

#### Giocondo

(in aria fiera)  
Macrobio.

#### Macrobio

Signor.

#### Giocondo

(gli dà una pistola)  
Prendi.

#### Macrobio

(incomincia a sgomentarsi)  
Obbligato.

Che n'ho da far?

#### Giocondo

Sopra di me spararla.  
Quando ti toccherà, come io quest'altra  
(mostrandogli un'altra pistola)  
Sopra te sparero'.

#### Macrobio

(Lupus in fabula.)  
Ma non veggo il perché...

#### Giocondo

Perch'hai tu sparso  
Che a Pacuvio io cercai la vita in dono.

**Macrobio**

L'ho detto senza crederlo.

**Giocondo**

Peggio! Su via...

**Macrobio**

Se vi calmate io sempre

Dirò bene di voi sul mio giornale.

**Giocondo**

Potentissimi Dei! sarebbe questa

Una ragion più forte

Per ammazzarti subito. Alle corte.

**Conte**

Olà, Macrobio

Giacché tu di sfidarmi

Non hai coraggio, io te disfido.

**Giocondo**

(a Macrobio fingendo meraviglia)

Come?

Dunque...

**Macrobio**

(sommamente imbarazzato)

Dirò...

**Giocondo**

Conte, scusate; il primo

Son io.

**Conte**

Non cedo: ad ogni costo ei deve

Battersi meco.

**Giocondo**

A' miei diritti invano,

Ch'io rinunzi, sperate.

**Macrobio**

(Oh bella! a gara

Fanno per ammazzarmi.)

(al Conte)

Una parola...

**Conte**

(voltandogli le spalle)

Io non desisto.

**Macrobio***(a Giocondo)*

Udite...

**Giocondo***(egualmente)*

Non serve.

**Macrobio**

Io comporrò la vostra lite.

Prima fra voi coll'armi

Il punto sia deciso:

*(volendo mandare la cosa in celia)*

Con quel che resta ucciso,

Io poi mi batterò.

**Giocondo***(al Conte accennando Macrobio)*

Quando quel cor malnato

Dal sen gli avrò diviso,

**Conte***(a Giocondo accennando Macrobio)*

Quando l'avrò mandato

A passeggiar l'Eliso,

**Conte e Giocondo**

Fra noi vedrem se ucciso

A torto io l'abbia o no.

**Conte***(risoluto a Macrobio)*

Andiam.

**Macrobio***(a Giocondo per ischermirsi dell'altro)*

Voi che ne dite?

**Giocondo***(risoluto a Macrobio)*

Su via.

**Macrobio***(al Conte come sopra)*

Voi lo soffrite?

**Conte***(prendendolo per un braccio)*

Orsù...

**Macrobio***(al Conte accennando Giocondo)*

Quest'altro freme.

**Giocondo***(prendendolo egualmente per un braccio)*

Non più...

**Macrobio***(a Giocondo accennando il Conte)*

Quest'altro grida.

**Conte e Giocondo***(l'uno all'altro dopo avere alquanto pensato)*

Ebben, l'acciar decida

Chi primo ha da pagnar.

**Macrobio***(tirandosi da parte)*

(Comincio a respirar.)

*Ad un cenno del Conte si avanzano i due domestici, uno verso il Conte medesimo, l'altro verso Giocondo, presentando loro le rispettive spade.*

**Conte e Giocondo***(con le spade medesime)*

Ecco i soliti saluti.

*(facendosi dei segnali d'intelligenza fra loro)*

(Del duello inaspettato

Si consola il maledetto;

E non sa che per diletto

Lo faremo ancor tremar.)

**Macrobio**

(Son quei ferri molto acuti;

Far potrebbero un bell'effetto:

Sol due colpi in mezzo al petto,

E finisco di tremar.)

**Conte**

Con permesso...

*(dopo essersi messi in positura, ed incrociando le spade il Conte volge la punta a terra)*

**Giocondo***(egualmente)*

Io fo lo stesso...

**Macrobio***(titubante)*

Che vuol dir? che nuova c'è?

**Conte**

Il padrone della casa  
Ceder deve al forestiero:

*(a Giocondo accennando Macrobio)*

E con lui pagnar primiero  
Tocca a voi, non tocca a me.

**Macrobio**

Non è vero, non è vero;  
Io protesto, per mia fé.

**Giocondo**

Quest'è vero, quest'è vero;  
Senza dubbio tocca me.

**Macrobio**

*(al Conte in aria supplichevole)*

Ma che un mezzo non vi sia  
D'aggiustar questa faccenda?

**Conte**

*(fingendo di pensare)*

Per esempio... si potria...

**Giocondo**

*(invitando Macrobio)*

Presto, a noi; che più pensar?

**Macrobio**

*(a Giocondo)*

Via, lasciatelo pensar.

**Conte**

*(al medesimo)*

Quando il forte a noi si arrenda,  
Si potria capitolar.

**Giocondo**

*(fingendo di rifletterci)*

Capitolar?

**Macrobio**

*(applaudendo al Conte con sommo trasporto)*

Bravissimo!

**Giocondo**

Per me son contentissimo!  
D'usar facilità.

**Conte**

In termine brevissimo  
L'affar si aggiusterà.

**Macrobio**

Ripiego arcibellissimo!  
Di meglio non si dà.

**Conte**

*(a Giocondo accennando Macrobio)*

Per prima condizione  
Fissiam ch'egli è un poltrone.

**Macrobio**

Si accorda.

**Giocondo**

Un uom venale.

**Macrobio**

Si accorda; non c'è male.

**Conte**

Un cicisbeo ridicolo.

**Macrobio**

Si accorda il terzo articolo.

**Giocondo**

Il fior degli ignoranti.

**Macrobio**

Adagio.

**Conte**

*(con forza)*

Avanti.

**Giocondo**

Avanti.

**Macrobio**

Distinguo: in versi, o in prosa?

**Conte e Giocondo**

*(come sopra)*

S'intende in ogni cosa.

**Macrobio**

Eppur...

**Conte e Giocondo**

*(minacciando)*

Che dir vorresti?

**Macrobio**

Che articoli sì onesti  
Non posso ricusar.

**Conte e Giocondo**

Gli articoli son questi;  
Non v'è da replicar.

*Il Conte e Giocondo rendono le spade ai rispettivi domestici.*

**Conte, Giocondo e Macrobio**

Fra tante disfide  
La piazza è già resa.  
Giammai non si vide  
Più nobile impresa:  
D'accordo noi siamo;  
Cantiamo, balliamo:  
La gioia sul viso  
Ritorni a brillar.

*(partono)*

---

**Scena tredicesima**

*Interno del villaggio; abitazioni diverse, e fra le altre quella del Conte con porta praticabile. Veduta della campagna. Da un lato picciola eminenza.*

*Pacuvio dalla casa del Conte; poi Donna Fulvia; indi la Baronessa e Macrobio.*

---

**Pacuvio**

Chi non nega si annega:  
Eh, non v'era, per Bacco! altro riparo.  
«Piaga d'acuto acciaro  
Sana l'acciaro istesso.» Metastasio  
Mi rubò quest'idea giusta, giustissima.  
Infatti una bugia,  
Che Donna Fulvia pubblicò, m'avea  
Ridotto a brutto stato:  
Con un'altra bugia mi son salvato.

**Fulvia**

Menzognero, impostor! darmi ad intendere?...  
*(Pacuvio intanto si va guardando intorno, come se cercasse qualcuno.)*  
Che cerchi?

**Pacuvio**

Con chi parla?

**Fulvia**

Con te.

**Pacuvio**

Con me? sa chi son io?

**Fulvia**

Pacuvio.

**Pacuvio**

Pacuvio menzogna? Giove mi scortichi

Se una sola bugia

Ho detto in vita mia.

**Macrobio**

*(aggirandosi per la scena, ed asciugandosi il sudore, come se ritornasse da una grand'impresa)*

No, Baronessa,

Non son ferito. Oh se veduto aveste!

**Baronessa**

Dite, su.

**Macrobio**

*(come sopra)*

Cose grosse!

**Baronessa**

*(con impazienza)*

Ebben?

**Macrobio**

*(sempre passeggiando)*

Siam vivi,

Perché siam vivi.

**Baronessa**

*(come sopra)*

In somma...

**Macrobio**

*(avvedendosi di Pacuvio)*

Ecco il bugiardo,

Cagion del mio periglio.

**Fulvia**

*(a Pacuvio)*

Prendi, che ben ti sta.

**Pacuvio**

*(a Macrobio)*

Mi meraviglio.

**Macrobio**

*(come sopra senza badare a Pacuvio)*

Qual cemento ineffabile!

**Baronessa**

*(con estrema impazienza)*

Ma come

Lo terminaste?

**Macrobio**

Come? da par mio.

**Baronessa**

Cioè?

**Macrobio**

Cioè... che interrogar molesto!

Dicendo da par mio, s'intende il resto.

---

**Scena quattordicesima**

*Fabrizio, che discende da un'eminenza, e detti.*

*Diversi abitanti del villaggio s'incamminano verso la campagna in aria di curiosità.*

---

**Fabrizio**

Eccolo.

*Macrobio continua a passeggiare in grande, come sopra.*

**Fulvia**

Chi?

**Fabrizio**

Lucindo.

**Baronessa**

Il Capitano?

**Pacuvio**

Il gemello germano?...

**Fabrizio**

Sì, della Marchesina.

**Macrobio**

Io volentieri,

Quantunque militar, l'avrei veduto

Nel caso mio.

*Intanto Pacuvio con un foglio spiegato va facendo dei gesti.*

**Fulvia**

Le somiglianze rare  
Fra la sorella e lui  
Di veder son curiosa.

*Macrobio continua la sua pantomima.*

**Baronessa**

Se a lei somiglia non avrà gran cosa.

**Fabrizio**

(Che pettegole!) Io vado  
Per ordine del Conte ad incontrarlo.  
(parte)

**Fulvia**

Che fai, Pacuvio?

**Pacuvio**

Io parlo  
Con Demetrio Evergete.

**Baronessa**

(a Pacuvio)  
Zitto: s'avanza il Capitan.

**Fulvia**

(al medesimo)  
Tacete.

**Baronessa**

Tiriamoci in disparte.

**Macrobio**

Oggi d'esser mi sembra un altro Marte.  
(si ritirano senza partir dalla scena)

---

**Scena quindicesima**

*Detti in disparte; la Marchesa Clarice in abito militare, un tenente, un sergente, due caporali e soldati; Fabrizio di ritorno, abitanti del villaggio e servi del Conte, che restano indietro. Marcia militare.*

---

**Clarice**

(dopo che la truppa si sarà posta in ordine)  
Se l'itale contrade,  
Che in fanciullesca etade

Abbandonai, preme il mio piè; se vidi  
Il ciel natio; se dell'amata suora  
Sulle stanche pupille io tersi il pianto,  
Valorosi compagni, è vostro il vanto.

*(ai soldati)*

Se per voi le care io torno  
Patrie sponde a vagheggiar,  
Grato a voi di sì bel giorno  
Il mio cor saprò serbar.

### **Coro di Soldati**

L'esempio, il tuo periglio  
A noi servì di sprone;  
Né bomba, né cannone  
Potevaci arrestar.

### **Clarice**

Viva il desio di gloria,  
Che all'alme amar non vieta;  
Ciascun con me ripeta:  
«Marte trionfi, e Amor.»

*(Sotto l'intrepida viril sembianza  
Sento a risorgere la mia speranza:  
Fra i dolci palpiti s'infiama il cor.)*

### **Coro**

Qual volto amabile! Vivace e nobile!  
Che ardir magnanimo gl'infiama il cor!

*Clarice entra col seguito in casa del Conte, accompagnata da Fabrizio e dai domestici del Conte medesimo; gli abitanti del villaggio si disperdono.*

---

### **Scena sedicesima**

*La Baronessa e Macrobio; Pacuvio e Donna Fulvia, che si avanzano.*

---

### **Baronessa**

Che ne dite, Macrobio? io non ci trovo  
Questa gran somiglianza.

### **Macrobio**

Io son d'avviso,  
Che non v'è differenza in quanto al viso.

### **Baronessa**

Diamine! siete cieco? il Capitano  
E' assai di lei più bello.

**Fulvia**

(a Pacuvio)

Sembra che non le sia neppur fratello.

**Pacuvio**

Eppur...

**Fulvia**

Non v'è confronto. Baronessa,  
E' ver, che non somigliano?

**Baronessa**

Lo stesso

Dico anch'io.

**Fulvia**

(a Pacuvio)

Lo sentite?

**Baronessa**

(a Macrobio)

Vedete, se ho ragion?

**Macrobio**

Signora, sì.

**Fulvia**

(a Pacuvio)

Siete convinto ancor?

**Pacuvio**

Sarà così.

**Baronessa**

(Voglio a lui presentarmi  
Prima che torni il Conte.)

(a Macrobio)

Con permesso.

**Macrobio**

Si accomodi.

*La Baronessa entra in casa del Conte.*

**Fulvia**

(osservando la Baronessa)

(Ho capito.) Addio, Pacuvio.

**Pacuvio**

Si serva.

**Fulvia**

(Anche a me piace il militare;  
Né mi lascio da un'altra soverchiare.)  
*(entra anch'essa in casa del Conte)*

---

**Scena diciassettesima**

*Macrobio e Pacuvio.*

---

**Pacuvio**

Le nostre dame, amico,  
Ci han qui piantato.

**Macrobio**

Il marziale aspetto  
Val più assai che un articolo e un sonetto.  
*([Pacuvio e Macrobio] entrano in casa del Conte)*

---

**Scena diciottesima**

*Galleria.*

*Clarice in abito militare, il Conte Asdrubale e il Cavalier Giocondo.*

---

**Conte**

*(in atto di pregare)*  
Scusate, Capitan...

**Clarice**

*(in aspetto fiero)*  
Tutto m'è noto.

**Conte**

Ch'io sappia almen da lei...

**Clarice**

No, mia sorella

Più non vedrete.  
*(a Giocondo)*

Cavaliere, a voi

La destra io n'offro.

**Giocondo**

Io la ricuso: amico

Prima che amante, io fui.

**Clarice**

La vostra ammiro

Non volgare amistà. Lungi da questi  
Lidi per lei funesti  
Clarice io condurrò.

**Conte**

*(con sorpresa ed affanno)*

Voi?

**Clarice**

*(con forza)*

Sì.

**Conte**

*(smanioso a Giocondo)*

(Me stesso

In me non trovo.)

**Clarice**

(In quelle smanie io veggo

Il mio trionfo.)

**Conte**

*(a Clarice quasi piangendo)*

E partirà Clarice

Per non tornar mai più?

**Clarice**

D'avervi amato

Arrossirà, quando ragione e tempo

Resa le avran la sospirata calma.

**Conte**

*(appoggiandosi a Giocondo)*

Oh Dio! qual su quest'alma

Piomba improvviso gel! d'amarla tanto

Io non credea.

**Clarice**

Né pianto

A lei giovò, né tolleranza e fede

Anche in mezzo ai disastri.

**Conte**

Ah sì! conosco

Per mia pena maggior tutte in un punto

Le sue virtù.

*(a Clarice in aria supplichevole)*

Deh...

**Clarice**

*(con enfasi)*

No.

**Conte**

Crudel!... se fosse

Clarice qui... se me vedesse... Oh quanto!...

**Clarice**

(Resisto appena.)

**Conte**

Oh quanto mai Natura

Sotto eguali sembianze

Vi distinse nel cor!

**Giocondo**

Deh! alfin vi basti

Il pentimento, il suo rossor...

**Clarice**

(*con enfasi, come sopra*)

No.

**Conte**

(*a Giocondo*)

Cessa...

Lasciami, amico, a quel destino in preda,  
Che a me stesso io formai. Da te Clarice  
Sappia almen ch'io l'adoro,  
Che le follie, che il mio rigor condanno,  
E che forse per lei morirò d'affanno.

(*a Clarice*)

Ah! se destarti in seno  
Per me pietà non senti,  
Lascia ch'io spero almeno  
Dall'idol mio pietà.

(*a Giocondo*)

Caro amico, ah! tu lo vedi...

Ah! di me che mai sarà?

(*a Clarice*)

Al mio duol se tu non cedi,  
Mostro sei di crudeltà.

(*all'uno e all'altra*)

Non vedrò mai più Clarice:

E fia vero?... oh me infelice!

(*a Clarice fissando in lei lo sguardo*)

Ah! di lei, per mio tormento.

Le sembianze in te ravviso:

Il tuo volto in due diviso

M'innamora, e orror mi fa.

Più bramar non so che morte;

Altra speme a me non resta:

L'ora estrema, oh Dio! fu questa

Della mia felicità.

(*parte furiosamente e Giocondo lo segue*)

---

**Scena ultima**

*La Baronessa, poi Donna Fulvia e detta; finalmente tutti, ciascuno a suo tempo.*

---

**Baronessa**

Siete alfin solo: impaziente io stava  
Aspettando il momento...

**Fulvia**

*(correndo spaventata)*

Se non era

Il Cavalier Giocondo,  
Il Conte si uccidea.

**Clarice**

*(con somma agitazione)*

(Che sento! ) Ed ora?

**Fulvia**

Scrive.

**Clarice**

*(Respiro.)*

**Baronessa**

*(a Donna Fulvia)*

E perché mai?

**Fulvia**

Si crede

Che il signor Capitan gli abbia intimato...

**Fabrizio**

*(correndo)*

Ah! signor Capitan...

**Clarice**

Che cosa è stato?

**Fabrizio**

Leggete, e poi firmatevi:

«Lucindo per Clarice sua sorella»,

O il padron si dà fuoco alle cervella.

**Baronessa**

Caspita! il caso è serio.

**Clarice**

(Oh me felice!

Scrivo il mio nome: ei stupirà. «Clarice.»)

**Fabrizio**

Grazie.

**Baronessa**

*(a Fulvia)*

(Che nuova c'è?)

**Fulvia**

*(alla Baronessa)*

(Credo che sia

Carta di matrimonio.)

**Clarice**

A queste dame

Domando mille scuse.

**Baronessa**

*(in aria di galanteria)*

Io più di mille

Ne domando anzi a voi, se forse troppo

Importuna vi son.

**Fulvia**

*(egualmente)*

Volano l'ore

In vostra compagnia.

**Baronessa**

*(come sopra)*

Sembrano istanti.

**Clarice**

Siete troppo gentili. (Anzi sguaiate.)

**Fulvia**

*(come sopra)*

Oh grazie.

**Baronessa**

*(come sopra)*

E' sua bontà.

**Clarice**

(Quando sapranno

Quel che so io.)

**Fabrizio**

*(al Conte nell'escire)*

La Marchesina? Oh bella!

Non l'ho neppur veduta.

**Conte**

*(mostrando il foglio che ha in mano)*

Ed io ti dico

Che questo è suo carattere.

**Pacuvio**

*(osservando il foglio)*

Senz'altro.

**Conte**

Io lo conosco.

**Giocondo**

*(facendo lo stesso)*

Non v'è dubbio.

**Macrobio**

*(a Fabrizio osservando anch'esso)*

Hai torto.

**Fabrizio**

Or lo vedremo. Il Capitan Lucindo

Per me risponda.

**Clarice**

Io parlerò. Fabrizio

Non ha né torto, né ragion; mi spiego:

Conte, io spero che siate

Disposto a perdonarmi.

**Conte**

Io sì.

**Clarice**

Ne chieggo

La destra in pegno.

**Conte**

Eccola, o caro; io tutto,

Or che ottenni Clarice, a voi perdono.

**Clarice**

Lucindo non tornò: Clarice io sono.

*Stupore universale.*

**Conte e Giocondo**

Voi Clarice?

**Baronessa e Fulvia**

Qual inganno!

**Macrobio e Pacuvio**

Qual sorpresa!

**Fabrizio e Coro**

Qual portentoso!

**Tutti**

Questo nobile ardimento  
Chi poteva immaginar?

**Clarice**

Trasformando alfin me stessa  
Aguzzai d'amor lo strale:  
La sorpresa universale  
Mi fa l'anima in sen brillar.

**Baronessa e Fulvia**

Che improvviso temporale!  
Ci avrei fatto una scommessa:  
Ah! purtroppo è dessa, è dessa,  
E ci seppe corbellar.

**Pacuvio**

Donna Fulvia...

**Macrobio**

Baronessa...

**Macrobio e Pacuvio**

E' venuto il temporale.  
Si è smorzato il mio fanale,  
Cesso alfin di smoccolar.

**Conte e Giocondo**

Da stupor, da gioia eguale  
Non fu mai quest'anima oppressa:  
Ma la gioia omai prevale;  
Già non so che giubilar.

**Fabrizio e Coro**

*(verso il Conte)*

Or la gioia in lui prevale,  
E non sa che giubilar.

**Conte**

*(a Clarice)*

Cara, perdon ti chiedo.

**Clarice**

*(al Conte)*

Perdon ti chiedo anch'io.

**Giocondo***(con brio a Clarice e al Conte)*

Ragion per me non vedo  
Di starsi a supplicar.

**Conte***(a Giocondo)*

Quanto vi deggio, amico!

**Giocondo***(come sopra)*

Lo stesso ancor vi dico:  
Lasciamo i complimenti.

**Macrobio e Pacuvio**

Piuttosto andiamo a pranzo:  
Pria che la lingua, i denti  
Bisogna esercitar.

**Macrobio, Pacuvio e Giocondo**

E sopra l'altre cose  
Con pompa ed allegria  
Le nozze portentose  
Si pensi a festeggiar.

**Baronessa e Fulvia***(la Baronessa a Macrobio, Donna Fulvia a Pacuvio)*

Veder chi si marita,  
E starli a contemplar...

**Macrobio e Pacuvio***(interrompendole)*

Madama, l'ho capita:  
Son grato al vostro affetto;  
Ma per parlarvi schietto,  
Ci voglio un po' pensar.

**Conte**

Finor di stima io fui  
Verso le donne avaro:  
Da questo giorno imparo  
Le donne a rispettar.

**Clarice, Macrobio, Giocondo e Conte, indi Tutti**

Il cor di giubilo  
Brillar mi sento:  
Non so reprimere  
Quel sentimento,  
Che in petto l'anima  
Mi fa balzar.

*Fine.*

## Un'attesa di mezzo secolo

Dove eravamo rimasti? Secondo la cronologia costruita dal mitico Radiciotti, il biografo rossiniano per antonomasia, all'autunno del 1868, data dell'ultima rappresentazione ottocentesca, al Teatro Pagliano di Firenze, della *Pietra del paragone*. Se ne riparerà soltanto nel 1952, in occasione del Maggio Musicale Fiorentino dedicato a Rossini. Francesco Siciliani, direttore artistico della manifestazione, affida a Gabriele Santini, un solido professionista della bacchetta ma forse non proprio il direttore ideale, e ad Anton Giulio Bragaglia, uno dei pionieri della regia operistica, il compito di portare sulla scena quest'opera.

La compagnia di canto è forse la migliore possibile di quegli anni; essa infatti, accanto a "buffi" di collaudati meriti come Giuseppe Taddei e Melchiorre Luise, vanta alcuni nomi di spicco che hanno già avuto a che fare con Rossini: cito Gianni Raimondi, Mario Petri e, soprattutto, Giulietta Simionato. Per la cantante forlivese, che, dopo quindici anni di carriera trascorsa in un quasi anonimato, stava finalmente attingendo la notorietà, il Maggio Fiorentino del 1952 rappresenta infatti la prova definitiva del suo buon diritto a essere considerata l'indispensabile anello di congiunzione fra il duo Supervia-Pederzini e la Rossini *renaissance* femminile di vent'anni più tardi. Il valore dell'operazione, come sottolinea Leonardo Pinzauti, va ben al di là di un semplice "impegno archeologico fra

le opere del pesarese"; si è trattato infatti di disseppellire "un vero gioiello" che "appare in una intatta freschezza, anche per il perfetto affiatamento scenico ottenuto dai cantanti", frutto evidente della capacità di Bragaglia.

Il ghiaccio è rotto, ma, a differenza per esempio del *Turco in Italia* che rientra rapidamente in repertorio, *La pietra del paragone* non solo tarda a trovare ospitalità in altri teatri italiani, ma anche stenta a restarci. Innanzitutto occorrono sette anni prima che quest'opera venga di nuovo rappresentata: ciò avviene nel maggio 1959 alla Piccola Scala in un'edizione resa famosa dalla regia di Eduardo De Filippo, mentre la coppia Clarice-Asdrubale è impersonata da due giovani i cui nomi, Fiorenza Cossotto e Ivo Vinco, spiccano nella compagnia di canto. E' poi la volta, due anni più tardi, di una terza edizione, diretta da Mario Rossi con gli allievi del Centro di Avviamento al Teatro Lirico della Fenice, che va in scena nel settembre 1961 al Teatro di Corte di Napoli e nell'aprile successivo alla stessa Fenice.

Il 1962 è tuttavia una data ben altrimenti importante nelle vicende moderne della *Pietra del paragone*; essa coincide infatti con l'inizio della graduale espansione dell'opera in terra straniera, da dove mancava, stando sempre al Radiciotti, dal 1827, anno delle ultime rappresentazioni berlinesi, successive alle precedenti di Monaco di Baviera, Lisbo-

na e Parigi. Dal 1962 al 1968 è tutto un succedersi di recite dapprima in area tedesca (con ripetute soste al Cuvilliestheater di Monaco, dove si esibisce, come Clarice, una giovane Brigitte Fassbaender), poi angloamericana (da Londra a Glyndebourne, a Los Angeles).

Il centenario rossiniano del 1968 serve da un lato a riportare *La pietra del paragone* nei teatri italiani (in luglio all'Auditorium Pedrotti di Pesaro e in ottobre di nuovo alla Piccola Scala), e dall'altro a estendere le aree straniere interessate: quella francese (Toulouse, ORTF, Opéra-Comique e, nel 1986, Bordeaux), quella nordica (ben cinque edizioni consecutive, dal 1970 al 1974, al Festival svedese di Drottningholm), quella britannica (ancora a Londra, al Festival di Llantilio Grossenny, a Garsington e, nel 2000, a Glasgow), nonché, presenze significative, al Festival di Wexford e, lo scorso anno, al Festival rossiniano di Wildbad.

In Italia, nel frattempo, sarà ancora la Piccola Scala a rimettere in scena l'opera rossiniana, all'inizio degli anni Ottanta, nell'ormai storico allestimento di De Filippo, successivamente esportandola nel nostro paese (Brescia, Bergamo, Pavia) e altrove (Varna, Sofia, Edimburgo e Gerusalemme). La compagnia di canto, affidata prima a Piero Bellugi e poi a Roberto Abbado, rivela – grazie alla presenza, nelle rispettive parti di Clarice, Giocondo e Pacuvio, dei mezzosoprani Helga Müller e Raquel Pierotti, dei tenori Michael Cousins e Paolo Barbacini, del baritono Alessandro Corbelli – i primi sostanziali benefici derivati dalla Rossini *renaissance*.

Sono benefici che si colgono in maggiore o minore misura dapprima al Massimo Bellini di Catania nell'aprile 1988 (solito allestimento di De Filippo, bacchetta di Marcello Viotti, una compagnia che annovera la giovanissima Cecilia Bartoli

nelle vesti di Clarice), poi nelle due edizioni che traggono spunto dal bicentenario rossiniano del 1992, e con le quali si esauriscono le presenze italiane della *Pietra del paragone*. La prima ha il merito, fra l'aprile e il novembre, di riportare l'opera in provincia, partendo dal Comunale di Modena e proseguendo al Comunale di Ferrara, al Verdi di Pisa e infine al Sociale di Mantova: Claudio Desderi è sul podio, mentre sulla scena spicca la Clarice di Helga Müller. La seconda e ultima edizione, nel luglio 1993, conclude a Martina Franca, sede del Festival della Valle d'Itria, il percorso di restaurazione iniziato a Firenze il 29 maggio 1952, collegando così idealmente due luoghi deputati della rinascita rossiniana. Dopo mezzo secolo alla *Pietra del paragone* mancano tuttavia teatri molto importanti quali il Regio di Torino, il Verdi di Trieste, il Carlo Felice, il Costanzi, il Massimo di Palermo, il Comunale di Bologna. A compensare queste assenze giunge però – attesa quanto doverosa – la consacrazione pesarese.

**Giorgio Gualerzi  
e Alberto Bottazzi**

*La pietra del paragone in Italia (1952-2002)*

|             |                                                      |                                                                                                            |
|-------------|------------------------------------------------------|------------------------------------------------------------------------------------------------------------|
| <b>1952</b> | 29 maggio                                            | Firenze, Teatro della Pergola                                                                              |
| <b>1959</b> | 29 maggio                                            | Milano, Piccola Scala                                                                                      |
| <b>1961</b> | 23 settembre                                         | Napoli, Teatro di Corte                                                                                    |
| <b>1962</b> | 26 aprile                                            | Venezia, Teatro La Fenice                                                                                  |
| <b>1968</b> | 15 luglio<br>5 ottobre                               | Pesaro, Auditorium Pedrotti<br>Milano, Piccola Scala                                                       |
| <b>1982</b> | 9 febbraio<br>16 ottobre<br>24 ottobre<br>30 ottobre | Milano, Piccola Scala<br>Brescia, Teatro Grande*<br>Bergamo, Teatro Donizetti*<br>Pavia, Teatro Fraschini* |
| <b>1983</b> | 11 marzo                                             | Milano, Piccola Scala                                                                                      |
| <b>1988</b> | 8 aprile                                             | Catania, Teatro Massimo Bellini                                                                            |
| <b>1992</b> | 8 aprile<br>11 aprile<br>8 ottobre<br>11 novembre    | Modena, Teatro Comunale<br>Ferrara, Teatro Comunale<br>Pisa, Teatro Verdi<br>Mantova, Teatro Sociale       |
| <b>1993</b> | 28 luglio                                            | Martina Franca, Palazzo Ducale                                                                             |
| <b>2002</b> | 9 agosto                                             | Pesaro, Palafestival                                                                                       |

\* Tournée della Scala.

## A Wait Lasting Half a Century

*Where were we? According to the chronology compiled by the legendary Radiciotti, the dean of Rossini biographers, we had been left standing at the Teatro Pagliano, Florence, in the autumn of 1868, the date of the last nineteenth-century performances of La pietra del paragone. It would not be heard of again until 1952, when the Florence May Festival was dedicated to Rossini. Francesco Siciliani, artistic director of the festival, entrusted the restoration of this opera to the stage to Gabriele Santini, a solidly professional conductor if not perhaps the ideal man for the job, and to Anton Giulio Bragaglia, one of the pioneers of opera production.*

*The cast was perhaps the best possible at the time; besides buffi of well-trying merit such as Giuseppe Taddei and Melchiorre Luise, it boasted some important singers who had already had dealings with Rossini: these included Gianni Raimondi, Mario Petri and, above all, Giulietta Simionato. This great singer, born in Forlì, who had passed the first fifteen years of her career almost unnoticed, and who was finally becoming well-known, showed in the Florence May Festival of 1952 that she was worthy of being considered the link between her predecessors Supervia and Pederzini and the Rossini renaissance that would be the work of the great female singers of twenty years later. As Leonardo Pinzauti stresses, the value of the revival goes far beyond a simple "archeological*

*survey of Rossini's operas"; in fact, what they did was to uncover "a real jewel" that "appears in all its first freshness, thanks also to the perfect acting which the singers achieved", evidently due to Bragaglia's skill.*

*The ice had been broken, but, whereas Il Turco in Italia returned to the repertory and was widely performed, La pietra del paragone was slow to spread to other Italian theatres, though quick to disappear again. To start with, seven years were to elapse before this opera was revived again: this happened in May 1959 at the Piccola Scala in performances made famous by the production by Eduardo De Filippo, whilst the lovers, Clarice and Asdrubale, were played by two outstanding young singers from the company, Fiorenza Cossotto and Ivo Vinco. Then, two years later, came a third revival, conducted by Mario Rossi with the pupils of the Centro di Avviamento al Teatro Lirico of La Fenice, Venice, staged in September 1961 at the Teatro di Corte, Naples, and at La Fenice itself the following April.*

*However, 1962 was an important year in the modern history of La pietra del paragone, especially because that year saw the beginnings of its gradual spreading into theatres abroad, where, according to Radiciotti, the last performances had been given in Berlin in 1827; previously it had been heard in Munich, Lisbon and Paris. Between 1962 and 1968 the opera was fre-*

quently performed, first in Germany (with several revivals at the Cuvilliestheater, Munich, in which the young Brigitte Fassbaender appeared as Clarice) and then in England and America (from London to Glyndebourne, and thence to Los Angeles).

The Rossini Centenary of 1968 helped not only to bring *La pietra del paragone* back to Italian stages (the Auditorium Pedrotti, Pesaro, in July, and the Piccola Scala once more in October), but also to widen its conquest of foreign theatres: Toulouse, the ORTF, the Opéra-Comique and, in 1986, Bordeaux; five consecutive revivals between 1970 and 1974 at the Swedish Festival of Drottningholm; in London again, at the Festival of Llantilio Grossenny, Garsington and, in 2000, in Glasgow; not to mention important productions at the Wexford Festival and, last year, at the Rossini Festival in Wildbad. Meanwhile, back in Italy, it would be the Piccola Scala yet again who would revive Rossini's opera, at the beginning of the 'eighties, in the historic production by De Filippo, subsequently taking it on tour at home (Brescia, Bergamo, Pavia) and abroad (Varna, Sofia, Edinburgh and Jerusalem). The performances were originally conducted by Piero Bellugi and later by Roberto Abbado, and amongst the singers who appeared we may quote Helga Muller and Raquel Pierotti (Clarice), Michael Cousins and Paolo Barbacini (Giocondo), and the baritone Alessandro Corbelli (Pacuvio) - amongst the first ripe fruits of the Rossini renaissance.

These fruits would be available again, either to a greater or lesser extent, first at the Teatro Massimo Bellini, Catania, in April 1988 (conducted by Marcello Viotti in the usual De Filippo production, with a cast including the young Cecilia Bartoli in the role of Clarice), then

in the two revivals sparked off by the Rossini bicentenary of 1992, which were the last Italian performances of *La pietra del paragone*. The earlier had the merit of bringing the opera to the provinces between April and November, beginning at the Teatro Comunale, Modena, and proceeding to the Teatro Comunale, Ferrara, the Teatro Verdi, Pisa, and, lastly, to the Teatro Sociale, Mantua: Claudio Desderi conducted and the cast was led by the Clarice of Helga Muller. The second, later edition, in July 1993, at Martina Franca, home of the Valle d'Itria Festival, concluded the course of revivals inaugurated in Florence on 29 May 1952, happily uniting in spirit two towns committed to the return of Rossini to our theatres. However, after half a century of revivals, *La pietra del paragone* has yet to be heard in a number of important theatres such as the Teatro Regio, Turin, the Teatro Verdi, Trieste, the Carlo Felice, the Costanzi (the Rome Opera), the Teatro Massimo, Palermo, the Teatro Comunale, Bologna. To compensate us for these omissions we can now look forward to the long-awaited revival in Pesaro.

**Giorgio Gualerzi  
& Alberto Bottazzi**

Translation by Michael Aspinall

***La pietra del paragone in Italy (1952-2002)***

|             |                                                      |                                                                                                                                         |
|-------------|------------------------------------------------------|-----------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------|
| <b>1952</b> | 29 May                                               | <i>Firenze, Teatro della Pergola</i>                                                                                                    |
| <b>1959</b> | 29 May                                               | <i>Milano, Piccola Scala</i>                                                                                                            |
| <b>1961</b> | 23 September                                         | <i>Napoli, Teatro di Corte</i>                                                                                                          |
| <b>1962</b> | 26 April                                             | <i>Venezia, Teatro La Fenice</i>                                                                                                        |
| <b>1968</b> | 15 July<br>5 October                                 | <i>Pesaro, Auditorium Pedrotti</i><br><i>Milano, Piccola Scala</i>                                                                      |
| <b>1982</b> | 9 February<br>16 October<br>24 October<br>30 October | <i>Milano, Piccola Scala</i><br><i>Brescia, Teatro Grande*</i><br><i>Bergamo, Teatro Donizetti*</i><br><i>Pavia, Teatro Frascchini*</i> |
| <b>1983</b> | 11 March                                             | <i>Milano, Piccola Scala</i>                                                                                                            |
| <b>1988</b> | 8 April                                              | <i>Catania, Teatro Massimo Bellini</i>                                                                                                  |
| <b>1992</b> | 8 April<br>11 April<br>8 October<br>11 November      | <i>Modena, Teatro Comunale</i><br><i>Ferrara, Teatro Comunale</i><br><i>Pisa, Teatro Verdi</i><br><i>Mantova, Teatro Sociale</i>        |
| <b>1993</b> | 28 July                                              | <i>Martina Franca, Palazzo Ducale</i>                                                                                                   |
| <b>2002</b> | 9 August                                             | <i>Pesaro, Palafestival</i>                                                                                                             |

\* *La Scala tour.*

# Gioachino Rossini

## Elementi biografici e cronologia delle opere

a cura di Marco Mauceri

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

- 
- 1808** E' un anno intenso per il giovane compositore che oltre a scrivere le due sinfonie dette *Al Conventello* e *Obbligata a contrabasso*, 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 Concor di a Bologna. Il 3 novembre 1810 va in scena la sua prima farsa *La cambiale di matrimonio* al Teatro San Moisè di Venezia, su libretto di Gaetano Rossi. Il successo ottenuto gli procura l'incarico di scrivere un'opera buffa per il Teatro del Corso di Bologna.
- 
- 1811** In maggio dirige *Le quattro stagioni* di Haydn al Liceo. Nella stagione d'Autunno al Teatro del Corso è "maestro al cembalo e direttore dei cori" nel *Ser Marcantonio* di Pavesi (21 settembre), mentre il 26 ottobre va in scena senza successo il suo "dramma giocoso" in due atti *L'equivoco stravagante*, ritirato dopo la terza replica per motivi di censura. Nel corso della stessa stagione dirige ancora la *Ginevra di Scozia* di Mayr e il *Quinto Fabio* di Domenico Puccini nel quale inserisce una sua Cavatina per Maria Marcolini. Durante la prova generale di quest'ultimo (8 novembre) ha un alterco con i coristi, che minaccia col bastone, e viene tradotto in carcere.
- 
- 1812** Cinque opere (sei, se si include *Demetrio e Polibio* rappresentato a Roma al Teatro Valle il 18 maggio) vedono la luce questo anno: tre farse date al Teatro San Moisè di Venezia, *L'inganno felice* (8 gennaio), *La scala di seta* (9 maggio) e *L'occasione fa il ladro* (24 novembre). Scrive anche la prima opera seria *Ciro in Babilonia*, ossia *La caduta di Baldassarre* (Ferrara, Comunale, stagione di Quaresima); e debutta alla Scala di Milano con una grande opera comica in due atti *La pietra del paragone* (26 settembre), su libretto di Luigi Romanelli, il cui successo gli vale l'esonero dal servizio militare.
- 
- 1813** La carriera di Rossini prosegue intensamente nell'Italia settentrionale: il fiasco clamoroso de *Il signor Bruschino*, ossia *Il figlio per azzardo* (Venezia, San Moisè, 27 gennaio) è riscattato poco dopo dai trionfi del *Tancredi* (Venezia, La Fenice, 6 febbraio) e de *L'Italiana in Algeri* (Venezia, San Benedetto, 22 maggio); *Aureliano in Palmira*, su libretto di Giuseppe Felice Romani alla prima collaborazione con Rossini, cade alla Scala il 26 dicembre.
- 
- 1814** Ancora su libretto di Romani, *Il Turco in Italia* (Scala, 14 agosto) viene accolto con freddezza dal pubblico milanese che considera il "dramma buffo" una parodia dell'*Italiana*. Non migliore accoglienza ha *Sigismondo* (Venezia, La Fenice, 26 dicembre).
- 
- 1815** Il 5 aprile dirige al Teatro Contavalli di Bologna l'inno *Agli Italiani* su testo di Giambattista Giusti per l'ingresso di Gioacchino Murat in città. Inizia a comporre le musiche di scena per *l'Edipo Coloneo* di Sofocle tradotto da Giusti. In estate si trasferisce a Napoli, ingaggiato dall'impresario dei Teatri Reali Domenico Barbaja e il 4 ottobre va in scena il "dramma in due atti" *Elisabetta, regina d'Inghilterra* con protagonista Isabella Colbran. Il clamoroso successo ottenuto gli spiana la strada e inaugura la nuova stagione creativa napoletana. Al contrario la semiserie *Torvaldo e Dorliska* viene accolta freddamente al Teatro Valle di Roma (26 dicembre).
- 
- 1816** E' l'anno di *Almaviva*, ossia *L'inutile precauzione* (poi *Il barbiere di Siviglia*) che va in scena al Teatro Argentina di Roma il 20 febbraio. L'iniziale fiasco si tramuta in un successo clamoroso alle repliche. Il 29 successivo firma il contratto per *La Cenerentola*.

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

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

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

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



# Tanti affetti

## Amici e Sostenitori del Festival 2002

### **Presidente**

Paola Pierangeli Tittarelli

### **Soci Fondatori**

Germano Buzzi

Eugenio Ceccolini

Maurizio Gennari

Vittorio Livi

Francesco Merloni

Silvana Ratti

Anna Selci

### **Sostenitori**

Luciano Bovicelli, *Bologna*

Industrie PICA SpA, *Pesaro*

James David Draper, *New York*

Elvira Cantelmo, *Fano*

Francesco Merloni, *Fabiano*

Maria Camilla Bianchini d'Alberigo,  
*Venezia*

Paolo Mannelli, *Roma*

Luciana Pierangeli, *Roma*

Vincenzo De Leo, *Udine*

Suzanne e David De Yong, *London*

Beryl Mustilli, *London*

Carolina Rayman, *London*

Vittoria e Paolo Albini Riccioli, *Pesaro*

Carla e Arrigo Archibugi, *Ancona*

Eulalia e Bernardo Battistelli, *Pesaro*

Liliana Belli Paci Segre, *Milano*

Ada Bertozzini, *Pesaro*

Grazia Biscontini Ugolini, *Pesaro*

Margaret e Albert Borg, *Swieqi*

Alain Bouer, *Saint-Cloud*

Canducci Holzservice Srl, *Pesaro*

Liliana e Agostino Cesaroni, *Pesaro*

Wanda Del Gobbo, *Bologna*

Maurizio Dolcini, *Pesaro*

Graziella e Marco Fazi, *Pesaro*

Pietro Flocchi, *Lecco*

Fondazione Musicale Umberto Micheli,  
*Milano*

Galleria di Franca Mancini, *Pesaro*

Dieter Koch, *Herrshing*

Claudia Liguori Farina, *Pesaro*

José Antonio Lipperheide Guimón, *Bilbao*

Helga e Hans Lübrow, *Bremen*

Mariella e Francesco Lungarini, *Fano*

Anna Majani, *Bologna*

Gioia Marchi Falck, *Milano*

MIPA SpA, *Pesaro*

Cristina Morici Ghislieri, *Pesaro*

Musica Viva Club, *Roma*

Adriana Pagani Lora Totino, *Torino*

Giulia Panichi-Pignatelli,  
*Castel di Lama*  
 Sophie e Marcel Pommerell-Wintringer,  
*Echternach*  
 Maria Grazia e Benedetto Pototschnig,  
*Pesaro*  
 Silvana Ratti, *Pesaro*  
 Richard Wagner-Verband, *Wien*  
 Annalisa e Carlo Ripanti, *Pesaro*  
 Hae Kyung e Fabio Rossini, *Pesaro*  
 Georg Stöffler, *Hall*  
 Ida e Giuseppe Ugolini, *Roma*

## Amici

Miranda Paolucci, *Pesaro*

Giovanni Graniti, *Firenze*  
 Reto Müller, *Sissach*  
 José Periel Garcia, *Madrid*

Klaus P. Arnold, *Gäuting*  
 Elisabeth Beare, *Berlin*  
 Alberto Bonetti, *Reggio Emilia*  
 Piergaetano Marchetti, *Milano*

Akihiko Aso, *Ibaraki*  
 Davide e Maddalena Dodge, *Denver*  
 Vincenzo Tessitore, *Palermo*

Werner Adam, *Karlsruhe*  
 Francesco Agostini, *Magenta*  
 Svend Bach, *Aarhus*  
 Bernward Bachmann, *München*  
 Manlio Bassano, *Marmirolo*  
 Willi Bauer, *Gaggenau*  
 Silvana Bazzoni, *Salsomaggiore*  
 Jean-Jacques Beauvois, *Bruxelles*  
 Filippo Beck, *Zürich*  
 Jack Belsom, *New Orleans*  
 Anna Berardi Marinuzzi, *Roma*  
 Carlo Bertellotti, *Pesaro*  
 François Bise, *Villars sur Glâne*  
 Matelda Bisigotti, *Urbino*  
 Laurent Boccon-Gibod, *Paris*  
 Adalberto Boetti, *Milano*  
 Gaetano Bonafini, *Castenaso*  
 Paolo Bonetti, *Fano*  
 Gérard Bonnel-Dangler, *Paris*  
 Marco Borini, *Torino*  
 Pietro Boscolo, *Treviso*  
 Giuseppe Bosoni, *Antegnate*  
 Penelope Jane Brazier, *Pierantonio*  
 Lucio Burigama, *Pesaro*  
 Paul Butler, *London*  
 Giulio Ceruti, *Milano*  
 Sylvain Chambre, *Avon*  
 Giuseppe Chiarante, *Roma*  
 Kathleen Chiti, *Milano*  
 Akihiro Chiyoda, *Tokyo*  
 Edmondo Cotignoli, *Pesaro*  
 Rafael Cowley, *Valencia*  
 Salvador Crespo Picò, *Alicante*

Heinz Dabringer, *Sattendorf*  
 George Dansker, *New Orleans*  
 Pieter K. de Haan, *Harderwijk*  
 Mario de Martiis, *Genova*  
 Guillaume De Saint-Seine, *Paris*  
 Hans-Leopold De Waal, *Saarbrücken*  
 Laura Del Monte Raffaelli, *Pesaro*  
 Rolf Dienewald-Brändle, *Sinzheim*  
 Vivienne Dimant, *London*  
 Valeria e Saturno Diotallevi, *Fano*  
 Alberto Dolci, *Pesaro*  
 Heinrich Dülz, *Seeshaupt*  
 Camron Dyer, *Roseville*  
 James Eaton, *Birmingham*  
 Giovanni Emiliani, *Roma*  
 Gerd Endmayr, *Wien*  
 Christa e Otto Eng, *Olten*  
 Bodo Fahlbusch, *Paris*  
 Stefano Fanelli, *Roma*  
 Luciano Felici, *Roma*  
 Claude Fernandez, *Aubervilliers*  
 Giuseppe Ferreri, *Milano*  
 Henry Forgues, *Bayonne*  
 Giorgio Forni, *Bologna*  
 Thomas M. Foster, *Phoenix*  
 Mauro Fuppi, *Macerata Feltria*  
 Juan Gherzi, *Montevideo*  
 Giorgio Girelli, *Pesaro*  
 Günter R. Gruber, *Bludenz*  
 Werner Gumbert, *Karlsruhe*  
 Paolo Guzzano, *Milano*  
 Rainer Hagen, *Hamburg*  
 Elizabeth Ann Haggerty, *Los Gatos*  
 Susumu Hasegawa, *Tokyo*  
 Gert Hasse, *Hamburg*  
 Makoto Hayasaki, *Tokyo*  
 Maria Luisa Herrmann Semeraro,  
*Cisternino*  
 Chizuko Hironaka, *Yokohama*  
 Janet e Wiley Hitchcock, *New York*  
 David R. Holetton, *Praga*  
 Yoko Hosojima, *Utsunomiya*  
 Denise Huon, *Paris*  
 Gerard Hurl, *Dublin*  
 John Hyde, *York*  
 Barbara Inglese, *Oakland*  
 Leo Giulio Iona, *Trieste*  
 Gretta Jacobs, *Moreland Hills*  
 Halvor Jaeger, *Ile Bizard*  
 Charles Jernigan, *Long Beach*  
 Howard Douglas Jones, *London*  
 Bernd Kabas, *Salzburg*  
 Tomio Kameoka, *Tokyo*  
 Noriko Kanai, *Tokyo*  
 Tadao Kato, *Tokyo*  
 Jürgen Kaziur, *Oberursel*  
 Bernd-Rüdiger Kern, *Taucha*  
 Junko Kimura, *Cambridge*  
 Michiko Kobayashi, *Tokyo*  
 Oswald Köberl, *Innsbruck*  
 Hiroshi Kojima, *Tokyo*  
 Anja Korpiola, *Helsinki*  
 Yoshiko Kumakura, *Ichikawa*

Françoise Lafuge, *Paris*  
 Michael Lambarth, *Norwich*  
 Trevor Lau, *Auckland*  
 Jacques Libert, *Bruxelles*  
 Alexander Liddell, *Bicester*  
 Gaetano Maccaferri, *Bologna*  
 James Hugh MacDonald, *Leeds*  
 Fernanda e Aldo Mancurti, *Fano*  
 Susan e Roberto Malpeli, *Castel di Decima*  
 Silvana Mangiameli, *Milano*  
 Giovanna Marchi, *Imola*  
 Gianfranco Maretta, *Felonica*  
 Franco Masseroni, *Desenzano del Garda*  
 Hector Matamoros Rossi, *Madrid*  
 Chitose Matsumoto, *Segrate*  
 Gianni Mazzoni, *Bologna*  
 Rafaël Meeuwis, *Grimbergen*  
 Jan E. Mellema, *The Hague*  
 Elio Menzione, *Roma*  
 Sadako Louise Mitamura, *Salsomaggiore*  
 Gen Mochi Zamperoli, *Pesaro*  
 Beatrice Molinari Mangiameli, *Milano*  
 Maria Candida Morosini, *Milano*  
 Christos Mortzos, *Köln*  
 Mitsuko Murase, *Ichikawa*  
 Michel Nasser, *Arles*  
 Jean Natali, *Paris*  
 Dieter Neukirch, *Wettenberg*  
 Giancarlo Nisoli, *Zogno*  
 Shugo Obata, *Tsuchiura*  
 Renata Ognibene Borghi, *Pesaro*  
 Gian Battista Origoni della Croce, *Milano*  
 André Padovani, *Dunkerque*  
 Grazia Paoletti, *Firenze*  
 Edoarda Paolini Ferrari, *Milano*  
 Scott Parris, *New York*  
 Federico Passariello Jr., *Taranto*  
 Peter Pauwels, *Deinze*  
 Jean-François Pechbert, *Paris*  
 Bernard Peignoux, *Neuilly sur Seine*  
 Jean Gabriel Peyre, *Paris*  
 Yosef Pilch, *Paris*  
 Stefano Pilo, *Roma*  
 François Poli, *Paris*  
 Liviu Popescu, *Paris*  
 Lucia e Alessandro Properzi, *Roma*  
 Cesare Questa, *Urbino*  
 Kurt Rademacher, *Neuwied*  
 Ingrid Rant, *Wien*  
 Bruno Recchia, *Zollikofen*  
 Hanspeter Riede, *Rüschlikon*  
 Lorenzo Rocchetti, *Ancona*  
 Ercole Romagna, *Pesaro*  
 Eiko Sakamoto, *Roma*  
 Christina Schiffner, *Oakland*  
 Raffaele Semeraro, *Cisternino*  
 Alfred Siercke, *Hamburg*  
 Elena Sormani, *Pesaro*  
 Sara Staccioli, *Roma*  
 Michael Staff, *Alfriston*  
 Peter Ster, *Wien*  
 Hartwolf Lucki Stipetic, *München*  
 Paul Storm-Larsen, *Richmond*

Masaya Suzuki, *Yokohama*  
 Yasuo Suzuki, *Tokyo*  
 Sten Svensson, *Haninge*  
 Olivia Swinnerton, *Herts*  
 Yasuo Takasaki, *Tokyo*  
 Hidco Takeishi, *Kamakura*  
 Shumpei Takemori, *Tokyo*  
 Floriana Tessitore, *Palermo*  
 Heinrich Tettinek, *Wien*  
 Sylvie Thierry, *Rocroi*  
 Irene Tomacelli, *London*  
 Hirabayashi Toshihiko, *Tokyo*  
 Erich Trachtenberg, *Wien*  
 Roberto Tramarin, *Pavia*  
 Lydia Treleani Masetti, *Pesaro*  
 Riccardo Paolo Uguccioni, *Pesaro*  
 Nicole Vecchioli, *Paris*  
 Giacomo Vivanti, *Ancona*  
 Maria Pia Vivanti, *Roma*  
 Bart Vlek, *Zandvoort*  
 Janet A. Wallhouse, *Wallingford*  
 Poodchong Wanglee, *Villanova*  
 Michael Watts, *Milano*  
 Uriel Weltsch, *Iherelia*  
 Astrid Wilk, *Oberhaslach*  
 Jeremy Willoughby, *London*  
 Marianne Winter-Vock, *Stuttgart*  
 Mary Woods, *Monterchi*  
 Trevor Woods, *Monterchi*  
 Kinji Yamamoto, *Hong Kong*  
 Masashi Yoshida, *Tokyo*  
 Hideko Yoshijima, *Tokyo*  
 Gianfranco Zanetti, *Vignola*  
 Bernd Zeytz, *Gauting*  
 Riccardo Zoja, *Milano*

Florian Burnat, *Paris*  
 Monella Cerri, *Bologna*  
 Giulio Iona, *Trieste*  
 Maxime Massonnat, *Paris*  
 Gianluca Montinaro, *Pesaro*  
 Alexander Jan Renner, *Groningen*  
 Chiara Terenzi, *Pesaro*  
 Mathjas Terenzi, *Pesaro*

*Il Festival ringrazia:*



 **BANCA POPOLARE  
DELL' ADRIATICO**

 **GRUPPO  
Cardine**

