

LA CENERENTOLA



**ROSSINI
OPERA
FESTIVAL**

SCAVOLINI
SPONSOR



Sotto l'Alto Patronato
del Presidente della Repubblica

L'edizione 1998 è dedicata a Lucia Valentini Terrani



Presidenza del Consiglio dei Ministri
DIPARTIMENTO DELLO SPETTACOLO



Ministero per i Beni Culturali e Ambientali



Regione Marche



Comune di Pesaro



Provincia di Pesaro e Urbino



Fondazione
Cassa di Risparmio di Pesaro 1841

ROSSINI OPERA FESTIVAL

Membro dell'Associazione Europea dei Festival.

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 1998 si attua:

con il contributo della Presidenza del Consiglio dei Ministri - Direzione generale dello Spettacolo, del Ministero per i Beni Culturali, del Comune di Pesaro, della Regione Marche, della Fondazione Cassa di Risparmio di Pesaro, della Provincia di Pesaro e Urbino;

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

con l'apporto di: Abanet Internet Provider, Azienda Vinicola V. Fiorini, Buffet e Catering Gorini, Generalmusic, Lumière-Coemar-Axis, Cartiere Miliani Fabriano, Ratti Abbigliamento, Ristorante «Da Alceo», Sidauto-SAAB, Vittoria & Savoy Hotels;

collaborano il Conservatorio di musica «G. Rossini», il Comune di Bologna, Confcommercio-Riviera Incoming, l'Azienda di Promozione Turistica.



ROSSINI OPERA FESTIVAL

Presidente
Oriano Giovanelli

Sovrintendente
Gianfranco Mariotti

Direttore artistico
Luigi Ferrari

Consiglio d'amministrazione
**Rosaria Rita Bonatti, Germano Buzzi,
Gioia Marchi Falck, Renato Raffaelli, Rolando Tittarelli**

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

Segretario generale
Dario Zini

Direttore amministrativo
Marco Angelozzi

La Cenerentola, dramma giocoso

A Lucia Valentini Terrani, la mia Cenerentola

La Cenerentola di Gioachino Rossini viene rappresentata con sempre maggior frequenza e successo, arrivando ormai a insidiare nella preferenza di pubblico e interpreti il primato de *Il barbiere di Siviglia*.

Nella grande stagione delle origini, l'opera lirica secentesca alternava il comico e il serio con la stessa disincantata leggerezza con cui gli Dei dell'Olimpo si mescolavano a Ninfe e Pastori, Nutrici e Servitori. Le scene buffe erano appannaggio dei personaggi plebei, ma la connessione col mondo di nobili e sovrumani era tanto stretta da non determinare fratture nella storia, talché i soggetti posti in musica non privilegiavano una particolare vicenda di personaggi destinati a emergere, ma riguardavano un *collage* variegato e complesso di azioni e caratteri che venivano a comporre affreschi lussureggianti.

Quando il gusto del pubblico, orientato dal divismo canoro, impose storie serie e personalizzate, il genere comico fu espunto o relegato alla funzione di intermezzo rilassante. Il successo di questi *intermezzi* fece rientrare dalla finestra ciò che era stato cacciato dalla porta, conquistando all'opera giocosa una rispettata autonomia, anche se rigorosamente separata dal melodramma aulico.

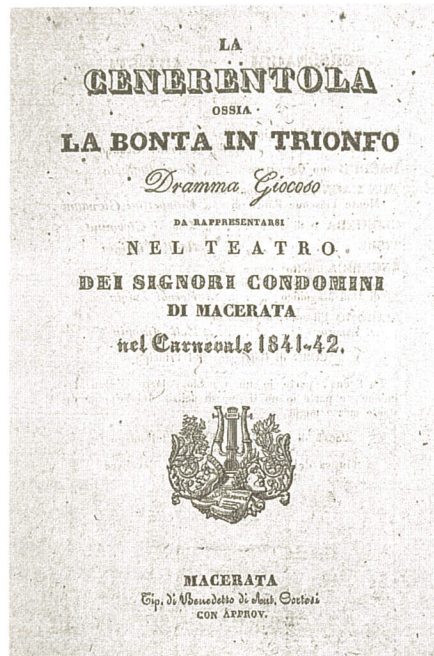
Per tutto il Settecento l'opera buffa non si permise contaminazioni con la seria, e si assegnò il ruolo minore di divertimento disimpegnato col porre in musica testi generici e su-

perficiali, che raramente varcavano il confine dell'effimero, adornati da melodie piacevoli, garbatamente armonizzate con accordi fondamentali. Storie piccanti, intrecci galanti e spiritosi: ma opere che lasciano scarse tracce nelle riflessioni del giorno dopo, che niente aggiungono al bagaglio culturale dell'ascoltatore e poco contribuiscono all'arricchimento del suo patrimonio spirituale.

L'opera buffa contava partiture poco elaborate, strumentazioni contenute, vocalità spianata e sillabica di moderato virtuosismo; di contro, l'opera seria andava ingessandosi in una sequenza interminabile di arie e recitativi, raramente interrotta da duetti, terzetti, cori e pezzi concertati, insufficienti a ravvivare gli stucchevoli soggetti storici e mitologici.

La situazione non era diversa all'estero, dove peraltro la musica italiana imperava, imitata anche da illustri compositori stranieri. Sola eccezione, l'immensa figura di Mozart che, aiutato dal Da Ponte, imponeva il *Dramma giocoso*, codificandone forme e dimensioni, dove si riequilibrava l'aspetto grave e quello lieve della vita, accomunati come nell'emblematico percorso verso la conoscenza e la saggezza compartito da Tamino e Papaghenò.

Gli operisti italiani si mostrarono sordi alla lezione mozartiana, con l'eccezione di Cimarosa che nel *Matrimonio segreto*, composto a Vienna quando ancora lo spirito del sali-



La Cenerentola: frontespizio del libretto per una recita al Teatro di Macerata nel 1841 (Collezione Ragni, Napoli)

sburghese aleggiava, ne colse echi significativi.

E' la situazione che trova Gioachino Rossini quando, all'inizio dell'Ottocento, comincia l'attività di compositore.

Da principio anch'egli separa la produzione comica (*La cambiale di matrimonio*, *L'equivoco stravagante*, *La scala di seta*, *La pietra del paragone*, *L'occasione fa il ladro*, *Il signor Bruschino*, *L'Italiana in Algeri*, *Il Turco in Italia*) da quella seria (*Demetrio e Polibio*, *Ciro in Babilonia*, *Tancredi*, *Aureliano in Palmira*, *Sigismondo*). La sua rivoluzionaria sintassi musicale, scarna di richiami psicologici significanti, essenziale e asemantica, ritmicamente graffiante, si attaglia perfettamente all'astrazione di un gioco comico pervaso da un'ironica follia; ma si presta egualmente bene a disegnare passaggi e situazioni di un teatro

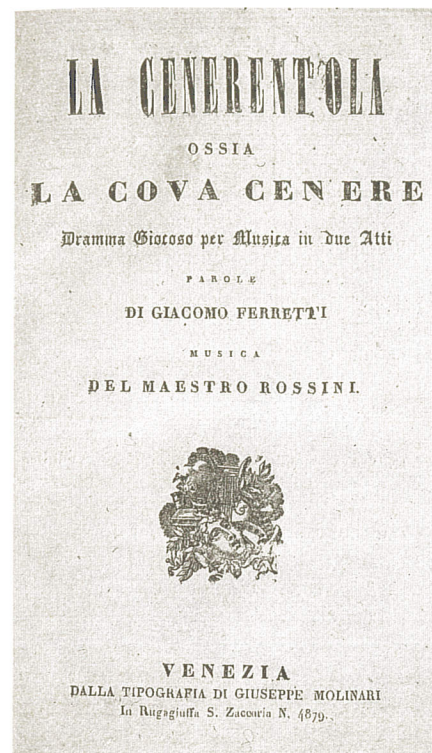
drammatico che tende a eludere gesti e sentimenti della realtà, trasfigurati poeticamente e proiettati in una dimensione idealizzata.

Con Rossini, i cantanti dell'opera seria e dell'opera buffa sono per la prima volta gli stessi, giacché identico è l'impegno virtuosistico e immaginifico ad essi richiesto; identico è anche l'impegno per lo strumentista, giacché l'orchestrazione propone difficoltà tecniche e brillio esecutivo di pari natura. La struttura stessa dell'opera, imperniata su pezzi chiusi di rara perfezione formale, costruita su preziose simmetrie, non si differenzia nei generi, giacché Rossini introduce anche nell'opera seria l'alternanza di arie, pezzi d'insieme e brani corali concertanti che Mozart aveva immaginato per il dramma giocoso.

Rossini possiede dunque gli strumenti per colmare il fossato che separava l'opera comica italiana da quella seria e non si lascia sfuggire l'occasione di farlo.

A partire dal *Barbiere di Siviglia* (1816) la pura astrazione del comico derivata dalla Commedia dell'Arte (il "comique absolu" di Baudelaire) si va mescolando ai tratti psicologicamente significanti e socialmente rilevanti della Commedia di carattere di Goldoni e Molière (il "comique significatif" di Baudelaire), aperta a squarci di malinconia e affanno prima riservati alla sola opera seria.

Se *Il barbiere* si distacca dalle opere della tradizione buffa italiana, la successiva *Cenerentola* (1817) lo farà ancor più, venendo ad anticipare il genere semiserio e larmoyant (*La gazza ladra*, *Adina*, *Matilde di Shabran*) che si distinguerà per l'ambientazione popolare e il lieto fine conquistato contro i soprusi di un potente arrogante e immorale. *La Cenerentola* sarà l'ultima opera giocosa musicata da Rossini prima di lasciare l'Italia per Parigi. Quando



La Cenerentola: frontespizio del libretto per una recita a Venezia, s. d. (Collezione Ragni, Napoli)

nella capitale francese riprenderà a trattare il comico, ripartirà dall'esperienza di *Cenerentola* per comporre il mirabolante e composito *Viaggio a Reims*, ritrovando poi le radici del comico assoluto ne *Le comte Ory*, un rifacimento dell'opera sunnominata reso totalmente straniato dall'epurazione radicale di ogni accenno di comicità significativa.

In questo tortuoso percorso di rimescolamento dei generi, *La Cenerentola* rappresenta il crogiuolo di massima sperimentazione. L'astratto del comique absolu (Clorinda, Tisbe, Dandini) non si limita a convivere col realismo del comique significatif (Don Magnifico). Vi si trovano ancora temi da opera seria quali la sincerità dello slancio amoroso, così raro nello schivo Rossini (Don Ramiro); la gravità del moralista buono

(Alidoro); la dolente malinconia di Cenerentola, creatura umanissima che non raggiungerà la felicità neppure nel momento del trionfo, quando il padre ancora una volta negherà quel riconoscimento filiale inseguito per tutta la vita.

La musica si attaglia perfettamente alle situazioni e ai personaggi, sicché ascoltiamo il cicaleccio futile e pettegolo delle sorellastre, geometricamente stilizzato in Allegri di nervosa meccanicità (Introduzione, Cavatina Dandini, Finale Primo); avvertiamo il prodigio dell'incontro fatale in un duetto d'amore, sincero e incantato, dove i protagonisti, come frequentemente in Rossini, non si parlano e non si toccano (Duetto Cenerentola-Ramiro); partecipiamo al fervore appassionato di Ramiro nella sua Aria del secondo atto; ammiriamo l'apparizione di Alidoro in un Quintetto drammatico e teso, seguito da un'Aria che celebra le sue qualità di Mago buono; apprezziamo tre spassose Arie per autentico *buffo caricato* (Don Magnifico) e una per *basso cantante* (Dandini); scopriamo l'esemplare percorso vocale di Cenerentola che parte da una semplice e disadorna Canzonetta, «Una volta c'era un Re», prosegue con la difficile agilità di forza del Quintetto, «Signor, una parola», tocca il sublime del virtuosismo nell'apparizione a Corte, dove assume dignità principesca, «Sprezzo quei don», aggiunge nobiltà nel cantabile del mirabile Sestetto, «Ah, Signor» e celebra il trionfo finale con pirotecnica festosità, ripercorrendo la traiettoria della sua esistenza «Nacqui all'affanno e al pianto». Cenerentola è il personaggio più vero e commovente, con la Ninetta di *Gazza ladra*, uscito dalla penna di Rossini: la connotazione d'opera seria la stacca con insolita evidenza dai caratteri che la circondano. La partita di seduzione che gioca inconsciamente con Ramiro, alternando



Ritratto di Marietta Alboni, celebre Cenerentola, in una litografia di A. Hüsfener (Collezione Cavallari, Milano)

debolezza e fierezza, tenerezza e orgoglio, tristezza e infantile esultanza, risulta più efficace e credibile di quella fra Rosina e Almaviva.

Questo miscuglio di stili, anziché dar luogo a un *pastiche* difficile da organizzare in coerente cifra interpretativa, produce l'incanto di una varietà infinita di sollecitazioni che danno spunto a una girandola di invenzioni musicali che avvincono ascoltatore e interprete in misura straordinaria: un vero caleidoscopio di immagini ed emozioni che si susseguono in fantasie che trapassano l'esile trama della fiaba, peraltro egregiamente ripresa dal librettista Jacopo Ferretti da una *Cendrillon* di Etienne.

Non sappiamo perché Rossini si sia

lasciato tentare dalla più classica e popolare delle fiabe né perché abbia preferito un approccio realistico, trasportandola dal mondo astratto delle presenze sovrumane a quello concreto e reale di personaggi terrestri e ingarbugliando la semplicità del racconto con un personaggio, Dandini, che non si limita all'artificio del travestimento, ma si cimenta con situazioni metateatrali.

Rossini intuisce, con superiore intelligenza, che è difficile per una musica limpida e solare come la sua disegnare le figure evanescenti della favola. E' invece partendo dalla materialità di gesti e personaggi terreni che la capacità trasfigurante del suo linguaggio può compiere per intero il miracolo di trasformare in assoluti di poesia i *topoi* del genere buffo, il meno adatto ad attingere il sublime. Non mancano le soluzioni geniali: per sottolineare che fra Cenerentola e Dandini, il falso princi-

pe che la corteggia, nessun dialogo può nascere e svilupparsi, costui ripete caricaturalmente le medesime figurazioni vocali con cui la fanciulla si presenta a corte: l'eco di un monologo. Non stupisce, poi, che alla festa da ballo dove deve svolgersi la gara delle bellissime, la sola presenza femminile sia quella delle figlie di Magnifico e di Cenerentola, contornate da tanti cavalieri quanti ne consente l'organico del coro maschile a disposizione; né che la selezione della sposa, bandita nel principato con solenni proclami, venga circoscritta, con manichea e insolente sfida alla ragione, fra una fanciulla bella e virtuosa e due svitate e ridicole macchiette.

La Cenerentola è opera chiave per mettere a fuoco le peculiarità espressive della musica di Rossini, la sua inesauribile capacità di adattarsi a situazioni disparate. E' una delle poche che trova sempre disposti all'ascolto, che riesce a rinnovare ogni volta la sorpresa di equilibri perfetti, che lascia in bocca il sapore della felicità.

Analisi delle Fonti

La Cenerentola ascoltata a Roma la sera del 25 gennaio 1817 al teatro Valle, come si ricava dal libretto che accompagnava la rappresentazione, comprendeva questi brani:

Atto Primo

Sinfonia

- 1 Introduzione, «No, no, no, no»
- 2 Recitativo e Cavatina,
«Miei rampolli femminini»
- 3 Recitativo, Scena e Duetto,
«Un soave non so che»
- 4 Recitativo, Coro e Cavatina
«Scegli la sposa»
- 5 Recitativo e Quintetto
«Signor, una parola»
- 6 Recitativo e Aria
«Vasto teatro è il mondo»
- 7 Recitativo e Finale Primo
«Conciosiacosacché»

Atto Secondo

- 8 Coro, «Ah, della bella incognita»
- 9 Recitativo e Aria
«Sia qualunque delle figlie»
- 10 Recitativo, Scena e Aria
«Sì, ritrovarla io giuro»
- 11 Recitativo e Duetto
«Un segreto d'importanza»
- 12 Recitativo, Canzone, Recitativo
e Temporale
- 13 Recitativo e Sestetto, «Siete voi»
- 14 Recitativo e Aria
«Sventurata! Mi credea»
- 15 Recitativo, Coro, Scena e Rondò
Finale, «Nacqui all'affanno»

L'autografo della partitura di *Cenerentola* è conservato a Bologna, nella Biblioteca dell'Accademia Filarmonica. Ne esiste una riproduzione pubblicata da Forni, Bologna, con un'esauriente prefazione di Philip Gossett da cui sono tratte alcune delle notizie qui riportate. Dei brani presentati alla prima esecuzione romana, nell'autografo bolognese il N. 6, Recitativo e Aria «Vasto teatro è il mondo», è stato sostituito con altro Recitativo e Aria Alidoro «Fa silenzio, odi un rumore», non di Rossini; il N. 8, Coro «Ah della bella incognita» manca; tutti i recitativi e l'Aria di Clorinda, N. 14 «Sventurata! Mi credea», non sono di Rossini, intervenuto con poche battute soltanto nel Recitativo precedente il Temporale del secondo atto. Le fonti musicali dei due pezzi che mancano nel manoscritto di Bologna sono numerose per il Recitativo e Aria Alidoro, (N. 6), manoscritte e a stampa, mentre del Coro di Cavalieri, (N. 8), se ne conosce una sola, in una copia manoscritta della partitura conservata nella Biblioteca di Santa Cecilia a Roma (G.MS. 685-86).

Dalle fonti letterarie (testimonianza del librettista della *Cenerentola*, Jacopo Ferretti e cronache del tempo) veniamo a sapere che l'Aria di Alidoro «Vasto teatro è il mondo» (N.



La Cenerentola: «Deliziosa nel palazzo di Don Ramiro». Bozzetto di Alessandro Sanquirico. Disegno originale ad inchiostro e guazzo, 1818 (Museo teatrale alla Scala, Milano)

6), il Coro di Cavalieri che apriva il secondo atto «Ah della bella incognita» (N. 8) e l'Aria di Clorinda «Sventurata! Mi credea» (N. 14) sono stati composti da Luca Agolini, un musicista romano che collaborò al battesimo della *Cenerentola* del Valle. Difficile stabilire le ragioni che indussero Rossini a ricorrere per questi pezzi all'Agolini: forse la fretta imposta da scadenze improrogabili; o il desiderio di premiare un collaboratore che, oltre che nella stesura dei recitativi, potrebbe averlo aiutato nella concertazione dello spettacolo; oppure il livello dei comprimari chiamati a ricoprire i ruoli di Alidoro e Clorinda, troppo modesto per affrontare una vocalità che mai riesce a essere facile. Quest'ultima ipotesi sembrerebbe suffragata dal fatto che quando Rossini, per una ripresa della popolarissima *Cenerentola*

sulle scene dell'Apollo nel dicembre 1820 mentre si trovava a Roma per allestire *Matilde di Shabran*, poté contare su un interprete di livello per il ruolo di Alidoro, l'ottimo basso Gioachino Moncada, provvide a comporre per lui, ancora su testo del Ferretti, un Recitativo strumentato e Aria di vaste proporzioni, «La del ciel nell'arcano profondo», splendida per ricchezza di elaborazione, virtuosismo di scrittura vocale e fantasia di spunti melodici, che viene a restituire al personaggio, tanto determinante nell'economia della vicenda, l'importanza adeguata. La nuova Aria di Alidoro non entrò stabilmente in repertorio per la sua grande difficoltà, accresciuta da una tessitura baritonale che contrasta con altre sezioni del ruolo di questo personaggio emblematico. La storia di *Cenerentola*, ripercorribile attraverso i libretti che accompagnarono le tante riprese, dimostra che gli apporti dell'Agolini vennero spesso soppressi o sostituiti, anche in riprese «autentiche», allestite cioè con la presenza dello stesso Rossini.

Dall'esame di una sessantina di questi libretti si evince che dell'Aria di Alidoro (N. 6) è rimasto in genere il solo Recitativo che la precede; il Coro di Cavalieri (N. 8) compare soltanto in un libretto del 1817 (Bologna) e due del 1818 (Lucca e Ancona); l'Aria di Clorinda (N. 14) è il più delle volte assente o cambiata con altra di varia provenienza, affidata talora a Tisbe. L'Aria di Clorinda viene a cambiare una simmetria sempre perseguita con la parte della sorella, sicché appare chiaramente una tipica «Aria del sorbetto», inserita per corrispondere a immaginabili pretese.

L'Edizione Critica della *Cenerentola*, che porta a reintegrare pagine assurdamente tagliate da una tradizione largamente orientata dall'arbitrio semplificatorio, viene a dimostrare come la salvaguardia di precise strutture formali possa rendere agili all'ascolto opere sovente mutilate o rabberciate col pretestuoso intento di imprimere loro un passo teatrale più spedito. Il recupero di questi valori, in uno col restauro testuale, si inquadra nel vasto disegno di riconsiderare con occhio e mentalità nuovi il patrimonio lirico italiano di ogni epoca.

Analisi dell'Opera

Atto Primo

La Sinfonia della *Cenerentola* è la stessa che apre *La gazetta* (1816), l'unica opera di soggetto giocoso composta da Rossini per Napoli. Il Maestro volle sottolineare la sua decisione di acquisirla alla nuova opera riprendendone, nel Finale Primo, una sezione: il doppio crescendo dell'Allegro.

L'Autografo della *Cenerentola* conservato a Bologna non riporta la Sinfonia, rimasta a Napoli unita a quella della *Gazetta*: al suo posto figura una parte per Violoncello e Contrabbasso, fedelmente derivata dal-

la partitura de *La gazetta*, ripetendo la situazione che si riscontra nell'Autografo de *Il barbiere di Siviglia*, dove al posto della Sinfonia si trova una parte simile per Violoncello e Contrabbasso ricopiata dall'*Aureliano in Palmira*. Per la Sinfonia della *Cenerentola* non esistono dubbi di eventuali ripensamenti di Rossini: le diverse composizioni apparse nell'Ottocento sotto il titolo «Sinfonia della Cenerentola», soprattutto in edizioni a stampa straniere, sono sicuramente non autentiche.

La Sinfonia inizia con una misteriosa frase di Fagotto, Violoncelli e Contrabbassi che marca l'avvio di un viaggio fantastico, di un'avventura straordinaria. I consueti accordi «all'italiana» del Tutti, che interrompono la frase musicale invece di precederla come d'uso, non hanno il convenzionale significato di richiamare l'attenzione degli spettatori, ma acquistano il senso stupefatto della meraviglia. Dopo gli accordi, i Clarinetti rispondono per moto contrario alla frase iniziale, mantenendone la struttura ritmica puntata, e preparano il ritorno allo spunto di partenza, anch'esso per moto contrario, come se l'immagine appena adombrata si ritraesse per accrescere l'attesa.

Tutto il Maestoso introduttivo trascorre così, accostando una quantità di idee musicali brevi e variegata che sembrano slegate fra loro, mentre predispongono l'ascoltatore a una lunga escursione nel regno della fantasia.

L'Allegro, felicissimo, non si discosta dai tanti modelli del genere, codificati da Rossini in un archetipo di assoluta perfezione, se non per una leggerezza fresca e arguta.

N. 1 Introduzione

Il nervoso spunto omofonico iniziale avverte subito degli umori che circolano in casa di Don Magnifico.

Esempio 1

Andante

Cen-er-en-ta, zì-fro, ve: ma il so-ber-ban spor-ra-re in tre.

In-tes-za il fa-sto e la bel-tà, e al-la fin scel-se pa-re l'in-noc-en-za, l'in-noc-en-za e la bontà.

li, li li la li, li li li, li li li, li li li, li li li.

Naturale quindi che le prime parole che echeggiano siano un isterico «No, no, no, no!...». La fatuità di Clorinda e Tisbe è resa da Rossini con un dinamismo incalzante che evoca il meccanismo gestuale delle marionette e imprime un'eccezione irresistibile. I rituali accordi all'italiana impongono silenzio e spostano i riflettori sulla protagonista. Tanto era esagitata e straniata la presentazione delle sorelle, tanto è riflessiva e vera quella di Cenerentola: un canto emozionante, poggiato su accordi ripetuti che simulano il quieto battito del cuore della fanciulla, intriso di una malinconia che non ha spento la fiducia e la gioia di vivere. Sappiamo di quali semplicissimi in-

gredienti melodici, armonici, ritmici si serva Rossini per confezionare la sua musica: elementi primordiali, quale la cadenza perfetta; facili intervalli diatonici, comunque compresi nella scala del tono; icastici spunti ritmici, brevi e iterati. Una gamma infinita di abbellimenti viene ad aggiungere colore e significato a questi elementi base, come paillettes e monili aggiunti con fantasia a una liscia tunichetta. La cucina musicale di Rossini ricorda quella della sua terra marchigiana, basata su cibi poveri che l'uso sapiente di verdure e condimenti naturali e la paziente elaborazione casalinga trasforma in piatti raffinati. Questa "arietta" di Cenerentola, me-

lodia di una castità infantile, sospesa fra tonica e dominante, ne offre un esempio impareggiabile (esempio 1).

Nella modulazione al relativo maggiore (A) gli andamenti melodici non cambiano, ancora legati alle note della scala: solo un poco ornati alla fine. Poi ancora il re minore iniziale, con la ripresa della melodia variata dalle tipiche fioriture che suggeriscono le immagini evocate dalle parole "fasto", "beltà" (B). La breve escursione a sib maggiore (C) prima del definitivo ritorno a re minore (D) si apre a respiri inattesi e sottolinea con naturalezza le scelte di Cenerentola "innocenza" e "bontà".

Il dialogo fra Cenerentola e le sorellastre, dove ciascuno mantiene inalterata la propria cifra musicale, viene di nuovo interrotto dagli accordi all'italiana, questa volta insistiti per far comprendere che qualcosa di straordinario sta per accadere. Nelle cinque ripetizioni gli accordi ripercorrono il giro tonale della Canzone di Cenerentola: partendo da re minore, toccano la settima di dominante di sib maggiore, la tonica di sib maggiore, il secondo grado di fa maggiore, la tonica di fa maggiore che diventa dominante di sib maggiore, tonalità nella quale viene presentato Alidoro. Il tema d'entrata, dimesso e strascicato, ben si attaglia a un mendicante che chiede la carità con esagerata insistenza. Alidoro, personaggio chiave in equilibrio fra la razionalità del saggio e il carisma del mago, pretende le qualità vocali di un nobile *basso cantante*.

Il breve Quartetto che precede l'entrata del Coro di Cavalieri è un tipico esempio di come Rossini riesca a sospendere l'azione senza interrompere il suo procedere, solo racchiudendo il discorso musicale in una inesorabile cornice di simmetrie dove la propulsione si annulla girando su se stessa in un susseguirsi di gesti uguali, come avviene col moto

uniforme della trottola. Il fenomeno di una atemporaneità ottenuta con il moto costante è una peculiarità di Rossini che ancora una volta sembra andare contro la logica: si pensi al Wagner del Ring e ai suoi sterminati accordi di mi♭ maggiore, che conseguono l'effetto di stagnazione temporale con procedimento diametralmente opposto.

Il trapasso dalla riflessione contemplativa alla ripresa dell'azione, con le parole di Clorinda «Ma, che vedo! ancora lì», avviene con naturalezza, solo ricorrendo a valori ritmici più stretti innervati dal ritmo puntato: pur in un contesto musicale non molto diverso, risulta chiaro che il momento magico dell'apparizione di Alidoro è passato.

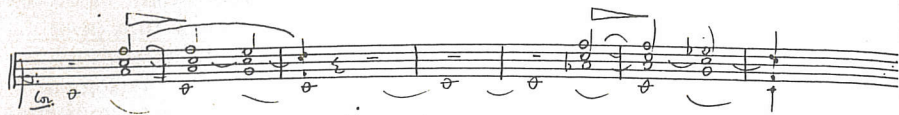
Il Coro di Cavalieri che preannuncia l'arrivo del Principe riporta l'opera alla dimensione della commedia giocosa, propiziando un travolgente concertato conclusivo dove il tipico sillabato rossiniano su singole note, *sprechgesang ante litteram*, si sposa con una tenera melodia di ottavino e violini primi, insolitamente sviluppata. Voci e orchestra gareggiano in bravura e brio per accendere la tensione della chiusa.

Il primo recitativo lascia intendere che non ci troviamo di fronte a un testo dozzinale. I personaggi vengono tratteggiati con annotazioni rapide e saporose: sempre cattive e interessate le sorellastre, che danno ai messi del Principe l'obolo rifiutato al mendicante; sempre virtuosa Cenerentola, che darebbe il cuore per confortare l'infelice; sempre sfuggente Alidoro, che già lascia intravedere una possibile ricompensa a tanta bontà. La futilità del dialogo di Clorinda e Tisbe sottolinea il contrasto fra la loro frivolezza e la pazienza remissiva di Cenerentola.

N. 2 Aria Don Magnifico

Il battibecco delle figlie risveglia

Esempio 2



Esempio 3



Esempio 4

Ramiro (da si)

Un so - a - ve non so che in que - gli oc - chi ven - t. l. - l. Un so -
- a - ve non so che in que - gli oc - chi ven - t. l. - l.

Don Magnifico, offrendo a Rossini l'occasione di una superba sortita per questo straripante personaggio gargantuesco, sufficiente da solo a giustificare la supposta ambientazione napoletana della storia. Viene sbalzato a tutto tondo un personaggio cui si richiede una prestazione vocale che assommi le qualità del buffo e del basso d'opera seria. Se, infatti, le tre arie che deve cantare nel corso dell'opera (questa, quella della cantina che dà inizio al Finale Primo e quella che apre l'atto secondo) vedono prevalere il *buffo caricato*, il Quintetto, il Duetto con Dandini e il Sestetto presentano un personaggio spietato e tracotante cui si addice la tensione vocale del *basso nobile*.

Si noti come anche in questa Cavatina l'elemento onirico che serpeggia in tutta l'opera sia richiamato da Rossini con sottili accensioni strumentali: quando Magnifico canta «un magnifico mio sogno» (Jung avrebbe detto la sua sulla scelta di un aggettivo identico al nome!),

Flauto, Clarinetto e Corno fanno risuonare accordi di terza e sesta e quarta e sesta davvero «magici» nel loro presentarsi prima in maggiore e poi in minore (esempio 2).

La Cavatina riunisce in unico brano Aria e Cabaletta: preceduta da una sorta di libero recitativo, l'aria inizia dopo le parole «state il sogno a meditar». L'eccezionale sviluppo della Coda, giocato su un sillabato impervio e veloce, supplisce egregiamente alla mancanza della tradizionale cabaletta.

Bellissimo il confuso sovrapporsi di voci nel recitativo che segue, che vede sorgere in Don Magnifico la speranza di un matrimonio principesco in grado di por fine al dissesto delle sue sostanze, e bella la scelta del vocabolario tronfio e plebeo di questo nobilastro decaduto, impastato di spocchiosa furberia.

N. 3 Scena e Duetto Cenerentola Ramiro

Questo Duetto introduce nell'opera

l'incanto della poesia: ancora una volta si ripete il miracolo della comparsa subitanea dell'amore. L'incontro d'amore rossiniano è al solito casto e allusivo, lontano dagli sconvolgimenti di Tristano e Isotta, dai languori di Rodolfo e Mimì, dai turbamenti di Alfredo e Violetta, dai silenzi fragorosi di Pélleas et Mélisande. Dopo l'entrata di Ramiro, carica d'una attesa scandita dalla quieta monotonia di archi pizzicati e legni che imitano il battito di un cuore sereno, predisposto a recepire l'inconscio, si ascolta un indistinto palpitar che sembra annunciare presenze invisibili e che diventerà la sostanza dell'ultima parte del Duetto, svelandone i significati sottesi (esempio 3).

La scintilla scatta così forte da far cadere di mano a Cenerentola il caffè che sta portando al padre mentre canticchia il *leit-motiv* della nota canzonetta. E' l'unico, prosaico segnale del cambiamento intervenuto. Poi Ramiro e Cenerentola, «da sé», cantano la propria emozione con una tenerezza, una misura così intensa e contenuta da non lasciar dubbi sulla natura del nuovo sentire che li accomuna: una stupenda melodia fatta, come sempre, di semplicità e di luce, dove gli artifici belcantistici ritraggono con fitte figurezioni diatoniche lo «scintillio» degli occhi e con carezzevoli terzine diatoniche la «soavità» dell'indefinito «non so che» (esempio 4).

Trilli, messe di voce, ritmi puntati, voluttuose discese dall'acuto al grave, alternanza di sonorità tenui e forti offrono all'interprete la possibilità di esprimere l'inesprimibile con una dovizia che nessun altro compositore procura.

Quando l'incantamento finisce e i due giovani si rivolgono la parola, del turbamento trascorso rimane la difficoltà di Cenerentola a rispondere alle domande sulla sua identità e la dolcezza di Ramiro nell'accettare

la disarmata confusione della fanciulla. Il richiamo di Clorinda e Tisbe fuori scena viene a rompere una tensione insostenibile, disciolta in un virtuosismo canoro che alza al cielo insensati messaggi di felicità. Troviamo qui un esempio bellissimo di come la fioretatura rossiniana, sostenuta da un'orchestra palpitante, possa diventare espressione d'estasi amorosa senza discostarsi da figure tecnico-musicali di repertorio, senza darsi la pena d'inventare alcunché di nuovo. Bastano, a sostanziarlo di paradiso, la virtù di interpreti in grado di dare alla voce leggerezza d'ali e amoroso sentire.

Bene ha fatto Ferretti, nel Recitativo dopo il Duetto, a spezzare la tensione con inflessioni prosaiche che riconducono Ramiro alla ragione del suo venir travestito e lo spettatore allo spasso della commedia giocosa. L'opera è appena cominciata e nella galleria dei personaggi deve ancora apparire lo straordinario Dandini, colui che «recitando da principe» introdurrà il teatro nel teatro, situazione già da Rossini sperimentata ne *Il Turco in Italia* con il personaggio del Poeta.

N. 4 Coro e Cavatina Dandini

Il Coro ritrova gli accenti buffi del primo apparire e riconduce alla matrice originaria una ispirazione che tende a debordare.

Il carattere tronfio e pomposo della sortita di Dandini annuncia splendidamente il personaggio, investito dal compito di recitare un ruolo più grande di lui. Nasce così l'enfasi ambigua del Cantabile, che precorre il canto spianato dei baritoni romantici, dal Belcore dell'*Elisir d'amore* (con cui appare singolarmente apparato) ai grandi personaggi verdiani. La successiva Cabaletta, il Finale Primo, il Duetto con Don Magnifico e il Sestetto pretendono però un'agilità da autentico belcan-

Esempio 5

Cenerentola
in ca-re di quel prin-ci-pe un' or-ra
star sempre fra la ce-ne-re

Esempio 6

Ramiro
Nel vol-to a-sta-ti-co di que-sto quel-lo si leg-gel vo-ti-ce
del lor cer-sol-lo

Esempio 7

Don Ramiro
Nel vol-to a-sta-ti-co di que-sto quel-lo si leg-gel vo-ti-ce

tista.

Il personaggio richiede altresì una recitazione di qualità per rendere l'ambiguità di situazioni che lo coinvolgono sino alle soglie di un'alienante confusione d'identità.

Il testo dell'Arioso, «Come un'ape ne' giorni d'aprile», e la sua ridondante traduzione musicale sono la felice caricatura delle grandi sortite d'opera seria in cui Rossini è maestro; gli sviluppi successivi e la cabaletta provvedono al coro e agli altri personaggi, in funzione di pertichini, un modello di intervento dialogante che troverà innumerevoli imitazioni.

Nel recitativo che segue, il librettista accende nuovamente il talento: le iperboli letterarie, il latino maccheronico, gli sproloqui senza senso sono scampoli di una comicità gustosissima che esaltano il contrasto con la drammatica inversione del Quintetto, dove Rossini tocca culmini d'ispirazione tragica.

N. 5 Quintetto

Cenerentola trova accenti di toccan-

te verità in una vocalità dove l'agilità di forza sostituisce il canto patetico: la remissiva e docile servetta alza la testa con una determinazione, una insistenza, un'autorità che sorprendono il padre-padrone e lo guidano all'ira, ma che nello stesso tempo rivelano a Ramiro e allo spettatore aspetti della sua personalità che ne accrescono la statura. La richiesta di intervenire alla festa del Principe, così infantilmente ripetuta da diventare proterva, rivela una voglia di felicità, un bisogno di novità, una carica di ribellione che commuovono. L'affanno di Cenerentola esplose in una empito lirico che costituisce una vetta emozionale dell'opera (esempio 5).

La cinica ironia di Magnifico risveglia in Ramiro sdegno e insieme pietosa attenzione verso la fanciulla che l'ha turbato.

In un concerto di emozioni di grande efficacia drammatica, dove ogni personaggio recita autonomamente il suo ruolo, l'arrivo di Alidoro crea un'arcanica sospensione. Il solenne declamato, scandito da accordi che

risuonano come colpi del destino e illuminato da guizzi di legni e violini primi che scompongono l'accordo di tonica e di dominante, acquista la perentorietà dei messaggi celesti. La tensione, giunta all'apogeo, pretende una pausa di riflessione, che Rossini traduce in un concertato lento, caratterizzato da larghi intervalli interroganti, riempiti da figurazioni virtuosistiche che esprimono l'ondeggiare di pensieri che vagano incerti (esempio 6).

Nel generale rimescolamento, Cenerentola e Ramiro ritrovano vibrazioni d'amore e, staccati dagli altri, intonano una dolce cantilena in modo minore, non priva di ansiosi interrogativi (esempio 7).

Poi tutto precipita in un *bailamme* indiatolato dove le ragioni del concertato rossiniano impongono la legge della follia organizzata proclamata da Stendhal. Nella confusione di concomitanti parole in libertà rimmerge il canto di Cenerentola e Ramiro divenuto, col passare al modo maggiore, allegro e carico di promesse.

N. 6 Recitativo e Aria Alidoro

Il recitativo che precede l'Aria di Alidoro tocca il nodo delicato di trasformare Cenerentola per l'ingresso a Corte. Per una Fata, in una favola, l'operazione è semplice: più complicata per un Ajo, per quanto saggio e autorevole.

Jacopo Ferretti vi riesce passabilmente facendo apparire Alidoro nelle già note vesti da mendicante, sotto le quali nascondere i sontuosi abiti da consigliere del principe che esibirà nell'Aria, quando svelerà all'esterefatta fanciulla la vera identità. La trovata funziona bene con la grande Aria composta da Rossini nel 1820 per il Moncada, che si annuncia con una solenne introduzione orchestrale e con un testo, «Là del ciel nell'arcano profondo», che assegna ad Alidoro attributi da rap-

presentante del Padreterno; funziona meno con l'Aria di Luca Agolini cantata alla prima rappresentazione romana del 1816, «Vasto teatro è il mondo», modesta pagina di routine, impotente a sostenere l'irruzione di un "deus ex machina".

L'esteso Recitativo strumentato che precede l'Aria di Rossini solleva qualche problema: Cenerentola ha tessitura più acuta che nel resto dell'opera, un'escursione nel registro soprano che aumenta, sia pure per poche battute, la difficoltà del ruolo.

L'Aria, ascrivibile decisamente al genere serio, ha proporzioni inconsuete non soltanto per un'opera giocosa. Si apre con una Cavatina irta di difficoltà di ogni genere (a partire dalla prima nota: un lunghissimo *mib3* da attaccare piano e sviluppare adeguatamente con la messa di voce), aggravate da una tessitura che si spinge ripetutamente nelle zone estreme, acuta e grave, del basso-baritono, senza molte occasioni per prender fiato. Neppure la sezione di collegamento alla Cabaletta consente di rilassarsi prima della vibrante conclusione che, oltre alla tecnica, mette a dura prova la resistenza dell'interprete.

Fa seguito all'Aria di Alidoro un altro divertente Recitativo secco, adeguatamente sviluppato per introdurre il monumentale Finale Primo, uno dei più articolati e complessi fra questi tipici pilastri dell'architettura rossiniana.

N. 7 Finale Primo

Il Finale Primo si apre con una spassosa Aria con Coro di genuina lega comica. I Corni scherzano con Clarinetti e Oboi imitando onomatopoeicamente i sobbalzi di un Don Magnifico incerto sulle gambe per i troppi assaggi di vino, condizione per la promozione a cantiniere del regno. Gli archi crepitanti imprimo-

Esempio 8



Esempio 9



no frenesia al coro che festeggia, con ironia, la vittoria di Don Magnifico. La parola passa al protagonista, supponente e spaccone come si conviene, ma alla fine simpatico per la guasconesca esuberanza vitalistica. L'Aria si svolge in un ininterrotto movimento di *sei/ottavi*, una sorta di moto perpetuo che imprime una contagiosa, eccitata ubriacatura. All'Aria di Magnifico segue uno strepitoso pezzo di bravura, che mette ugualmente alla prova cantanti e strumentisti. L'orchestra, guidata dai violini primi, attacca una ronda indiavolata, accelerando ulteriormente l'eccitazione ritmica dell'Aria precedente, e su questo *tapis roulant* orchestrale sfilano a turno, sempre annunciati da tre perentorii accordi del «tutti», personaggi che si inseguono al ritmo di una comica di Charlot, marionette guidate da un filo invisibile che le fa apparire e scomparire come in una giostra impazzita. Pagine del più puro rossinismo, dove canto e strumenti ripetono all'infinito spunti sempre uguali, fidando nell'abilità dell'interprete perché l'alta meccanica del gioco non diventi fine a se stessa. La ronda spericolata viene interrotta dagli squilli di tromba che annunciano l'arrivo di Cenerentola. Con l'entrata della donna misteriosa, la festa assume contorni surreali: il Coro di soli uomini che la circonda esalta il simbolismo schematizzato di una scelta maritale fuor d'ogni

sensatezza che non sembra scandalizzare lo spettatore.

Per un'apparizione tanto risolutiva, qualsiasi compositore avrebbe cercato una sottolineatura musicale maiuscola: a Rossini bastano due accordi di tonica e dominante, ripetuti con ossessiva insistenza da strumenti che ne scompongono le note, di rado alternati a un accordo di quarta e sesta sulla tonica (esempio 8).

La polverizzazione del canto, che rimanda da un personaggio all'altro banali domande monosillabiche, determina una sospensione che non è solo atemporale. Rossini, annullando le ragioni dell'ascolto, raggiunge un altro effetto sorprendente: il silenzio conseguito col suono.

E' di nuovo il Coro di Cavalieri a rimettere in moto l'ingranaggio, rompendo l'incantesimo con salaci commenti (Oh, se velata ancor...), ma tocca a Cenerentola risolvere il difficile stallo. Come convincere di essere la più bella, la più virtuosa, la più meritevole di diventare la sposa del Principe? Risponde Rossini: dimostrando di essere la più brava a superare acrobatiche arditezze tecniche, la più capace di arricchire il canto di nuances preziose e seducenti, la più titolata a trasmettere emozioni e sentimenti trasformando in fonte di estetico piacere le figurazioni convenzionali dell'armamentario belcantistico. Ecco, dunque, la sfida suprema di «Sprezzo quei don»: la

reazione di Ramiro, in una melodia di distesa cantabilità, mostra che il messaggio è stato colto (esempio 9). Quando Dandini deve stare al gioco rispondendo a Cenerentola con le medesime, auliche volute canore, la contraffazione, forzosamente caricaturale, può diventare uno spasso irresistibile.

Toltisi i veli Cenerentola, confermata la bellezza che la nobiltà del canto aveva anticipato, è la volta di Ramiro, dopo Clorinda e Tisbe, dar voce allo stupore che lo smuove, vestendo di sincerità una sequenza di fioriture altrettanto anodine.

L'invito di Don Magnifico a raggiungere la tavola imbandita, rinvia all'Atto Secondo lo scioglimento degli enigmi, e il gioioso concertato conclusivo, aperto da un funambolico scilinguagnolo a voci sole, celebra, su un motivo della Sinfonia, l'infallibile esorcismo del crescendo rossiniano.

Atto Secondo

Il testo del Coro di Cavalieri musicato dall'Agolini ben si attaglia alla situazione. Sorprende che questo brano così pertinente, qui eseguito per la prima volta in epoca moderna, sia presto scomparso dalla storia della *Cenerentola*. Ha probabilmente influito l'antica tradizione dell'opera buffa, che voleva il secondo atto aperto da un recitativo secco.

Nel primo recitativo, Don Magnifico e le figlie, reduci dal pranzo, si scambiano preoccupate battute sull'intrusa che tanto somiglia alla detestata sorellastra. L'ottuso ottimismo delle ragazze e l'inesauribile energia del Barone di Montefiascone hanno però ragione di ogni timore, sicché costui può abbandonarsi a sognare il suo trionfo. In una lunga e complessa Aria, spesso soppressa per la difficoltà e la fatica che si richiedono all'interprete, Don Magnifico immagina i vantaggi che potran-

no derivargli dal diventare suocero del Principe. Ricorrendo al falsetto e a tutti gli artifici del *buffo caricato*, egli dialoga fantasiosamente con immaginari postulanti e improvvisa, a suon di musica, una cruda rappresentazione della corruzione «di palazzo», anticipando temi drammaticamente d'attualità.

Il Recitativo che segue imprime alla vicenda la svolta definitiva: Cenerentola rifiuta le profferte del «principe» Dandini e confessa di amare Ramiro, lo «scudiere». Rifiuta però anche le attenzioni di Ramiro, temendo che resti deluso dalla pochezza della sua reale condizione: la ricerchi e la riconosca dal compagno di un braccialetto che gli lascia in pegno, poi si vedrà...

N. 9 Scena e Aria Ramiro

Ramiro decide di non frapporre indugi alla riconquista dell'amata, fuga precipitosamente dal palazzo. La serietà dell'intento, la fine di travestimenti che non servono più vengono sottolineati col passaggio dal Recitativo secco al Recitativo strumentato. Licenziato Dandini, cacciati Don Magnifico e le sciocche figlie, ascoltata l'esortazione del fido Alidoro a «seguire i consigli del cuore», Ramiro affronta un'appassionata Aria tripartita. Traboccante di giovinezza il primo *Allegro*, dove due sveltanti *do4* ribadiscono la volontà di ritrovare l'amata; tenero e contemplativo l'*Andantino*, dove una sinuosa melodia, «Pegno adorato e caro», desta sensuali richiami; rapido e trionfante l'*Allegro vivace*, dove l'alto virtuosismo culmina nello slancio di altri *do4* stratosferici, e l'alternanza dialogica col Coro imprime scattante dinamismo.

N. 10 Recitativo e Duetto Dandini-Don Magnifico

Prima di Rossini il recitativo secco avrebbe accolto l'agnizione di Dan-

dini e il Duetto le reazioni di Don Magnifico. Qui, invece, nel Recitativo Dandini si limita a confondere il povero Don Magnifico con oscure allusioni, rinviando il chiarimento nel Duetto, sciorinato a suon di musica di pregevolissima stoffa. Nelle opere giocose rossiniane il *Duetto dei bassi* è un appuntamento obbligato, sempre onorato con livelli qualitativi esemplari. Questo di Dandini-Magnifico non fa eccezione. Rossini deve avervi molto lavorato se ancora alla vigilia della prima rappresentazione lo ritoccava per aggiungergli una nuova sezione.

Lo racconta Ferretti, informandoci che le nuove pagine vennero ancora provate la sera della prima rappresentazione, nell'intervallo fra il primo e il secondo atto, particolarmente lungo perché, secondo un'usanza deprecata da Leopardi, vi veniva recitato un atto intero de *Il ventaglio* di Goldoni.

Nella prima parte del Duetto il dialogo fra canto e orchestra raggiunge valori di assoluta originalità: il discorso strumentale è talmente importante e autonomo che gli viene affidato il compito di protrarre allo spasimo lo scioglimento dell'agnizione, conseguendo risultati esilaranti. Con geniale colpo d'ala, Rossini impiega lo stesso periodare per elencare le smodate richieste di Magnifico al generone e la beffarda risposta di Dandini, che rivela la sua identità snocciolando il medesimo burocratico sillabato usato dall'altro. La reazione di Magnifico esplose come una bomba: ci vuole tutta l'arte di Dandini per tener testa a quella furia scatenata, in un duello all'ultima nota dove vincitore sarà comunque il pubblico.

N. 11 Canzone, Recitativo e Temporale

Cenerentola ricanta la canzone dell'inizio, ma questa volta le parole del testo suonano meno astratte: la bel-

la favola somiglia sempre di più alla storia cui stiamo assistendo e invece di malinconica rassegnazione la melodia sembra irradiare messaggi di speranza. Don Magnifico e le sorelle, tornati di malumore dalla regia, trovano una Cenerentola serena e insolitamente vivace.

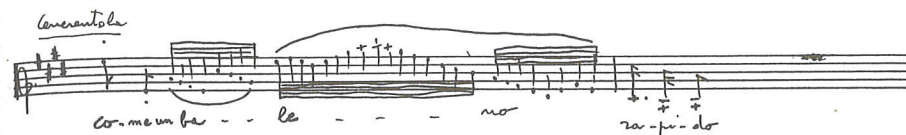
I temporali sono un altro appuntamento obbligato di Rossini: il presagio del lampo, lo sconquasso del tuono, l'urlo del vento, il flagello della pioggia sono evocati senza la pretesa di turbare l'animo. Gli spiriti della tempesta aiutano Alidoro a ribaltare la carrozza del Principe presso la casa di Magnifico, dove gli scampati si presentano in cerca di asilo. L'incontro con Cenerentola conclude la storia con la seconda, definitiva agnizione.

N. 12 Sestetto

Le pause che separano la sequela di accordi che per gradi discendenti conducono dalla tonica alla dominante rendono al meglio lo stupore dei presenti e introducono il lunghissimo Sestetto, giustamente considerato pagina capitale dell'opera.

La musica rispecchia il valore onomatopeico della parola, sicché il *nodo rintrecciato* di cui si parla, si *sviluppa* e *inviluppa*, si *sgruppa* e *raggruppa*, in un divertito scioglilingua che pare senza fine. L'uniformità del movimento ritmico cadenzato, che avanza con l'inesorabilità di un compressore a travolgere ogni senso comune, è ravvivata dall'entrata canonica delle voci e da improvvisi bagliori di quartine ascendenti e discendenti, affidate a turno ai vari personaggi. Poi il martellamento omoritmico riprende inesorabile sino alle cadenze conclusive, accentuato dal crescendo ed elettrizzato dall'infoltirsi di trovate strumentali. Tutto questo nel solito ambito armonico privo di sorprese di tonica e dominante, reso ancor più

Esempio 10



statico dal prolungato ricorso al pedale di dominante. Ne risulta una carica ipnotica che conduce l'ascoltatore a una spasmodica tensione, risolta infallibilmente dall'applauso liberatorio.

L'ennesima sferzata di Don Magnifico, «Donna sciocca, alma di fango»; l'irata reazione di Ramiro, «Almevili, invan tentate»; la scanzonata morale di Dandini, «Già sapea che la commedia»; la generosa intercessione di Cenerentola, «Ah, Signor»; l'incandescente «Stretta» punteggiata dagli isterici gridolini di Clorinda e Tisbe reimprimono alla storia il giusto ritmo, nel tripudio di canto e orchestra.

N. 13 Recitativo e Aria Clorinda

Il Recitativo dopo il Sestetto descrive il malumore di Clorinda e Tisbe, invano esortate alla rassegnazione da Alidoro. A questo punto, nella prima rappresentazione romana Clorinda sfogava il livore con una Cavatina bipartita di rimarchevole difficoltà vocale, un'altra primizia di questa esecuzione, normalmente tagliata, forse per non alterare la simmetrica specularità che ha fin qui regolato il rapporto musicale fra le sorellastre.

N. 14 Coro, Scena e Rondò finale

Il Coro di Cavalieri, con l'usata gaezza, prepara l'apoteosi finale; Cenerentola avanza timida e modesta a ricevere il premio della virtù. Rifiutata ancora una volta dal padre, la fanciulla inizia l'Aria evocando la dolente tristezza dell'infanzia; via via si rinfranca in una carrellata che ripercorre gli avvenimenti capitali, rivisti con lampi della memoria resi

da folgoranti figurazioni vocali di eccezionale ampiezza e difficoltà, sino a ritrovare la gioia del sorriso (esempio 10).

La Cabaletta finale rende un ennesimo omaggio al prediletto belcanto: incondizionato atto di fede in una tipologia vocale che le nuove svolte imboccate dal melodramma romantico avevano già condannato a morire.

Alberto Zedda

Ritratto di Giacomo Ferretti, poeta e librettista de *La Cenerentola*. (Gabinetto dei disegni e delle stampe della Biblioteca Comunale dell'Archiginnasio, Bologna)



La Cenerentola, dramma giocoso

Dedicated to Lucia Valentini Terrani, my Cinderella

Nowadays Gioachino Rossini's *La Cenerentola* is performed ever more frequently and with ever greater success, even to the point of rivalling *Il barbiere di Siviglia*, for first place in the affections of audiences and singers. In its heyday, seventeenth-century Italian opera mixed the comic and the serious with the same cynical heartlessness that saw the Gods of Olympus consorting with nymphs and shepherds, nurses and servants. The buffo scenes belonged to the lower class characters exclusively, but their connection to the world of the aristocrats and the Gods was so close that the coherence of the story line was not upset, insofar as the stories chosen to be set to music did not place any great stress on particular characters in the action, but constituted a varied and complex collage of action and character all employed to build up richly characterful frescoes.

When the taste of audiences, veering towards interest in the exhibitions of star singers, began to impose serious stories involving clearly defined characters, the comic element was eradicated or relegated to the function of providing *Intermezzi*, comic relief between the acts. The success of these *intermezzi* ensured that what had been thrown out of the door crept back in through the window, and comic opera won a respected place of its own, even though it was rigorously separated from the high-toned serious opera.

Throughout the eighteenth century

opera buffa did not permit itself to infiltrate into the opera seria, and was content to fulfil the minor role of light entertainment, setting to music clichè-ridden and superficial texts that rarely went beyond the bounds of the flimsy, adorned with lilting melodies, skilfully harmonized with basic chords. Witty stories, love intrigues, slightly suggestive: but operas that do not leave a lasting mark, except on rare occasions, that do not enlarge the cultural horizons of the listener; nor do they add much to the enrichment of his spiritual heritage. Opera buffa constituted a repertoire of uncomplicated scores, with modest orchestration, singing parts that were fairly simple, requiring clear diction but little in the way of technical virtuosity; opera seria, on the other hand, was gradually mummifying into an interminable succession of arias and recitatives, only rarely interrupted by duets, trios, choruses or ensembles, which were not in themselves enough to infuse life into the feeble stories, taken from history or mythology.

The situation was just about the same abroad, where, in any case, Italian music held sway and even famous foreign composers imitated it. The one exception is the towering figure of Mozart, who, abetted by Da Ponte, succeeded in getting *Dramma giocoso* onto the stage, codifying its form and its dimensions. Here we find the serious and the lighter aspects of life mixed together once more



Carolina Passerini in costume di Cenerentola. Incisione anonima (Collezione Ragni, Napoli)

in due equilibrium, inseparable, as in the symbolical pathway towards knowledge and wisdom that Tamino and Papageno tread together.

Italian opera composers remained deaf to Mozart's example, with the exception of Cimarosa who, in Il matrimonio segreto, which he composed in Vienna when Mozart's genius was still in the air, managed to pick up some significant echoes of it.

This was the situation as Gioachino Rossini found it when, at the beginning of the nineteenth century, he began his composing career.

At first he, too, kept his comic output separate from his serious: La cambiale di matrimonio, L'equivoco stravagante, La scala di seta, La pietra

del paragone, L'occasione fa il ladro, Il Signor Bruschino, L'Italiana in Algeri, Il Turco in Italia are very different from Demetrio e Polibio, Ciro in Babilonia, Tancredi, Aureliano in Palmira and Sigismondo. His revolutionary musical language, largely free from meaningful psychological motifs, pithy and asemantical, rhythmically corrosive, is perfectly suited to illustrate the abstract idea of a comic operation imbued with an ironical effervescent folly; however, it lends itself equally well to the depicting of events and situations in a kind of dramatic work that tends to steer clear of realistic gestures and feelings, and prefers rather to poetically transfigure them and project them into an idealized dimension.

With Rossini, for the first time, the same singers sing in the opera seria and the opera buffa, because they are called upon to exhibit the same vo-

cal virtuosity and powers of imagination in either genre; the orchestral players are also called upon to the same extent, because in both cases the orchestration presents the same technical problems and requires the same brilliant execution. The very structure of the operas, base upon set pieces of a rare formal perfection, preciously perfect in their symmetry, does not change from one genre to another, since Rossini introduces even into opera seria the sequence of arias, ensembles and choral numbers that Mozart had imagined for the dramma giocoso.

Rossini, therefore, possessed all the requirements for bridging the gap between Italian serious and comic opera and he grasped the opportunity to do so.

From Il barbiere di Siviglia onwards (1816) Rossini gradually adds to the purely abstract comic types derived from the Commedia dell'Arte (Baudelaire's "comique absolu") some of the psychologically significant and socially relevant features deriving from the comedies of Goldoni and Molière (Baudelaire's "comique significatif"), which afforded opportunities for the depiction of melancholy and suffering, previously the exclusive appanage of opera seria.

If Il barbiere differs from the operas of the Italian buffo tradition, La Cenerentola, which came next (1817) differs even more, tending to anticipate the succeeding semiseria and larmoyant (pathetic) genre (La gazza ladra, Adina, Matilde di Shabran) which would be typified by a proletarian setting and by a happy ending engineered despite the machinations of a powerful, tyrannical and immoral villain. La Cenerentola would be the last opera giocosa set by Rossini before he left Italy for Paris. Once in the French capital he would deal with comic themes once again, making good use of his expe-

rience with La Cenerentola in composing the marvellous, complex score of Il viaggio a Reims, later returning to the basic unalloyed comic Le comte Ory, a re-working of the above-named opera which would be absolutely removed in every way from the original version by the radical purging of any hint of "comique significant" or personalized comic characterization.

In all this tortuous series of re-workings and re-mixing of genres, La Cenerentola represents the crucible in which the maximum experimentation was tried out. The abstract types of comique absolu (Clorinda, Tisbe, Dandini) stand side by side with the realism of comique significatif (Don Magnifico), but this is not all. We also find opera seria subjects like the sincerity of the impulse of love (Don Ramiro), so rare in Rossini who tends to shy away from this; the seriousness of the good-hearted moralist (Alidoro); the mournful melancholy of Cinderella, a profoundly human creature who does not experience complete happiness even in her moment of triumph, when her father will yet again deny her the paternal recognition that has eluded her all her life long.

The music is perfectly adapted to the action and to the characters, and so we hear the senseless, gossipy clacking of the step-sisters, geometrically stylized into nervously mechanical allegro passages (Introduzione, Dandini's Cavatina, the Finale Primo); we feel the wonder of love at first sight in the Love Duet, sincere, enchanted, in which hero and heroine neither address one another in song nor touch one another, as so often happens in Rossini (Duet for Cenerentola and Ramiro); we sympathise with Ramiro's impassioned fervour in his second act aria; we admire Alidoro's sudden appearance in a dramatically tense Quintet followed by an aria expounding his worth as



La Cenerentola: bozzetto di Francesco Bagnara (Civico Museo Correr, Venezia)

a good magician; we appreciate three witty arias for the buffo caricato (or funny bass) (*Don Magnifico*) and one for basso cantante (*Dandini*); we discover Cinderella's vocal evolution, starting from a simple and undorned song «Una volta c'era un Re» (Once upon a time there lived a king), passing through difficult *agilità di forza* (dramatic coloratura) in the quintet «Signor, una parola» (Sir, a word with you), touching the sublime in the virtuosity of «Sprezzo quei don» (I despise those gifts) upon her arrival at Court, where she assumes a princely dignity, adding nobility in the cantabile of the marvellous Sextet «Ah, Signor», and celebrating the happy ending with a triumph of vocal fireworks, reminiscing on the unhappiness of her former life in «Nacqui all'affanno e al pianto» (I was born to tears and sorrows). Together with *Ninetta* in *La gazza ladra* Cinderella is the most real and

touching character to have been delineated by Rossini's pen: she is unusually highlighted and separated from the characters surrounding her by her connection with opera seria. The seduction game that she unknowingly indulges in with *Ramiro*, alternately retiring and assertive, tender and proud, sad and childishly exultant, is in the event more effective and more credible than the by-play between *Rosina* and *Almaviva*. This mixture of styles, instead of producing a pastiche difficult to make head or tail of where interpretation is concerned, gives birth instead to an infinite variety of stimuli setting off a firework display of coruscating musical invention, arousing an extraordinary degree of enthusiasm in singers and audiences alike: quite a kaleidoscope of pictures and emotions following one another in fantasies going well beyond the frail plot of the original fairy-tale, which the librettist *Jacopo Ferretti* presents to us anew in his admirable re-working of *Cendrillon* by *Etienne*.

We do not know why Rossini felt himself attracted to this most classic and popular of fairy-stories, nor why he favoured a realistic approach, lifting it out of the abstract world of the supernatural and placing it in a concrete setting peopled with real-life characters, complicating the simplicity of the story by adding *Dandini*, who does not restrict himself to the artifice of dressing up as someone else, but gets himself into situations that are beyond mere theatre.

With this superior intelligence, Rossini guesses that it would be hard to bring the flimsy figures of the fable to life with his limpid and sunny music. Instead, it is by starting from the earthiness of everyday characters and gestures that the transfiguring qualities of his musical style can completely work the miracle of transforming the salient features of buffo opera, the least adapted to flights of the sublime, into pure poetry.

Genial ideas abound: to emphasize that no true dialogue can arise or develop out of Cinderella's encounter with *Dandini*, the supposed prince who is pretending to woo her, he repeats in caricature the same vocal figurations which the girl sings upon her presentation at Court: the echo of a monologue.

Then, it does not surprise us that, at the Court ball marking the competition to choose the fairest in the land, the only ladies invited to compete seem to be *Don Magnifico's* daughters and Cinderella, who are surrounded by as many men as the theatre chorus can supply; nor that the choice of a bride, announced all over the principality with solemn proclamation, should be restricted, with an insolently manichean disdain of probabilities, to a fair and virtuous maiden and two silly and vain figures of fun.

La Cenerentola is a key opera to our understanding of the expressive

qualities of Rossini's music and its inexhaustible powers of adapting itself to the most wildly differing situations. It is one of the few operas that we are always willing to listen to, managing each time to re-new the surprise we experience at hearing such perfect balance, leaving us with an after-taste of happiness.

Analysis of sources

As it was heard on the evening of 25 January 1817 at the Teatro Valle of Rome, *La Cenerentola* consisted of the following numbers:

Act One

Overture

- 1 Introduzione, «No, no, no, no»
- 2 Recitativo & Cavatina, «Miei rampolli femminini»
- 3 Recitativo, Scena & Duet, «Un soave non so che»
- 4 Recitativo, Coro & Cavatina, «Scegli la sposa»
- 5 Recitativo & Quintet, «Signor, una parola»
- 6 Recitativo & Aria, «Vasto teatro è il mondo»
- 7 Recitativo & Finale to Act One, «Conciosiacosacché»

Act Two

- 8 Chorus, «Ah, della bella incognita»
- 9 Recitativo & Aria, «Sia qualunque delle figlie»
- 10 Recitativo, Scena & Aria, «Sì, ritrovarla io giuro»
- 11 Recitativo & Duet, «Un segreto d'importanza»
- 12 Recitativo, Canzone, Recitativo & Storm
- 13 Recitativo & Sextet, «Siete voi»
- 14 Recitativo & Aria, «Sventurata! Mi credea»
- 15 Recitativo, Coro, Scena & Rondò finale, «Nacqui all'affanno»

The autograph manuscript full-score of *La Cenerentola* is preserved in the library of the *Accademia Filarmonica* of Bologna. There is a facsimile

published by Forni, Bologna, with an exhaustive preface by Philip Gossett from which the following notes are partially drawn. Of the numbers heard at the Rome première, in the Bologna autograph No. 6, the recitative and aria «Vasto teatro è il mondo» is not to be found; in its place we have another recitative and aria for Alidoro, «Fa silenzio, odi un rumore», which is not by Rossini; No. 8, the chorus «Ah, della bella incognita» is missing; all the recitatives and Clorinda's aria, No. 14, «Sventurata! Mi credea» are not by Rossini, who has only added a few bars of recitative before the storm in Act Two. For the two pieces missing from the Bologna autograph the musical sources are numerous in the case of the recitative and Aria of Alidoro, No. 6, both manuscript and printed, whilst only one source seems to exist for the chorus of knights, No. 8, which is in a manuscript copy of the full score to be found in the Santa Cecilia library in Rome (G.Ms. 685-86).

From our literary sources (the testimony of the librettist of La Cenerentola, Jacopo Ferretti, and the chronicles of the times) we learn that Alidoro's aria «Vasto teatro è il mondo» (No. 6), the knights' chorus opening Act Two «Ah della bella incognita» (No. 8) and Clorinda's aria «Sventurata! Mi credea» (No. 14) were all composed by Luca Agolini, a Roman composer who collaborated in preparing the score for the first performances of La Cenerentola at the Teatro Valle.

It is hard to be sure why Rossini had to rely on Agolini for these pieces: perhaps he was composing the opera in a hurry to meet a tight schedule; perhaps he wanted to reward a collaborator who, apart from writing the recitatives, may have helped him in rehearsing the show; or perhaps the comprimario singers engaged to cover the roles of Alidoro and Clorinda were too modest to be

able to fulfil the demands of a vocal line that never manages to be easy. This last hypothesis might seem to be confirmed by the fact that when Rossini found himself in Rome to put on Matilde di Shabran in December 1820, for a revival of the ever-popular Cenerentola he was able to avail himself of the services of a first-class performer for the role of Alidoro, the excellent bass Gioachino Moncada, and so he set himself to compose, to new words by Ferretti, an accompanied recitative and aria of vast proportions, «Là del ciel nell'arcano profondo», splendid in its richness of workmanship, virtuosity of vocal writing and for its melodic invention. The aria effectively restores this character, so significant to the action, to his due importance. This new aria for Alidoro did not become a fixed part of the score because of its great difficulty, increased by its baritone tessitura, different from the tessitura of the other music allotted to this symbolical character.

The performing history of La Cenerentola, which we can deduce from the libretti published on the occasion of the many revivals, shows that Agolini's contributions were often suppressed or replaced, even in "authentic" revivals, meaning performances at which Rossini was present. From looking at about sixty of these libretti it is clear that Alidoro's aria (No. 6) was usually reduced to just its preceding recitative; the knights' chorus (No. 8) appears in only one libretto from 1817 (Bologna) and two from 1818 (Lucca and Ancona); Clorinda's aria (No. 14) is mostly absent or replaced by an aria for Tisbe or a different aria for Clorinda, from various sources. An aria given to Clorinda at this point disturbs the symmetry which Rossini observed in keeping the two sisters' roles equally balanced, and so it clearly represents a case of the "aria del sorbetto" or sherbert aria, so-called because the



Scultura in ceramica della Manifattura inglese Staffordshire raffigurante Marietta Alboni come Cenerentola. La Alboni interpretò il ruolo al Covent Garden nel 1848 (Collezione Cavallari, Milano)

audience would refresh themselves whilst the minor characters were singing, and may have been inserted to comply with the kind of singer's pretension that we can easily imagine.

The critical edition of La Cenerentola, which aims at re-integrating sections of the score that were absurdly cut because the performing tradition tended towards simplification at whatever cost, demonstrates how the restoration of carefully planned formal structures can help the listener to appreciate all the more operas that were often cut and mauled with the pretentious aim of forcing them into a shorter format, thus occupying less time on the stage. The restoration of these values, together with the restoration of the text, is part of our comprehensive attempt

to review the heritage of Italian opera of all ages with new eyes and ears.

Analysis of the opera

Act One

The Overture to La Cenerentola is the same as the one to La gazetta (1816), the only comic opera that Rossini composed for Naples. The composer decided to incorporate it definitively in the new opera by repeating the double crescendo from the Allegro in the Act One Finale. The Bologna autograph score of La Cenerentola does not contain the Overture, which remained in Naples in the autograph of La gazetta: in its place we find parts for 'cello and double bass, faithfully copied from the score of La gazetta, repeating the situation found in the autograph score of Il barbiere di Siviglia, where instead of the Overture we find similar parts for 'cello and double bass, copied from Aureliano in Palmira. Where the Cenerentola Overture is concerned there is no question of any

Handwritten musical score for the beginning of the Overture to La Cenerentola. The score is written on six staves. The top staff is the vocal line, starting with the lyrics "Mi ci-LEA de li". The piano accompaniment consists of five staves. The tempo is marked "Allegro" and the time signature is 4/4. The score includes various musical notations such as notes, rests, and dynamic markings.

La Cenerentola: pagina autografa, conservata presso la Pierpont Morgan Library di New York, relativa ad una cadenza per l'Aria «Nacqui all'affanno e al pianto», per Giuditta Pasta

re-thinking on Rossini's part: the various different compositions calling themselves «Overture to La Cenerentola» that appeared in the nineteenth century, especially in editions printed abroad, are definitely not authentic.

The Overture begins with a mysterious theme on the bassoon, 'cellos and double basses that signals the beginning of a fantastic journey, an extraordinary adventure. The usual Italianate chords marked Tutti, interrupting the musical phrase instead of preceding it as was customary, are not there for the conventional reason of attracting the audience's attention, but rather acquire a stupefied sense of wonder. After these chords, the clarinets reply to the opening phrase in contrary motion, maintaining the dotted rhythm, and prepare the way for the return of the

opening theme, again in contrary motion, as though the picture that had just been sketched in were withdrawn to increase our expectation. All the introductory Maestoso goes by in this way, grouping together a large number of short and varied musical ideas that seem to have nothing to do with one another, whilst they predispose the audience to a long excursion into the world of fantasy.

The marvelous Allegro is not very different from others of the same kind, which Rossini codified into a classically perfect archetype, although it is distinguished by a fresh and knowing lightness.

No. 1 Introduzione

The jittery opening homophonic theme tells us at once all we need to know about the prevailing moods in Don Magnifico's house.

How natural it is, therefore, that the first words we hear resounding should be a hysterical «No, no, no, no!» Rossini suggests the folly of Clorinda and Tisbe with accelerat-

Example 1

Handwritten musical score for Example 1, showing the vocal line and piano accompaniment for the aria «Nacqui all'affanno e al pianto». The score is written on six staves. The tempo is marked "Andante". The vocal line starts with the lyrics "u-na vol-ta c'e-ra un Re, che a stan-so-ler, che a stan-so-ler, a-ma-vo; ca-er-za, ri-tro-vo; ma il so-ber-ban spor-ra-re in tra. Co-ra". The piano accompaniment consists of five staves. The score includes various musical notations such as notes, rests, and dynamic markings. The score is divided into sections labeled (B), (C), and (D).

ing dynamism, suggesting the mechanical gestures of marionettes and establishing an atmosphere of hysterical excitement. More ritual "Italian" chords impose silence and focus our attention on the heroine. Just as the depiction of the sisters was troubled and alienating, Cinderella is painted as thoughtful and sincere: a moving song, based on repeated chords that simulate the quiet heartbeat of the girl, filled with a melancholy that has not succeeded in quenching her faith and her joy in life. We know from what simple melodic, harmonic and rhythmic ingredients Rossini constructs his music: primordial elements, like the perfect cadence; easy diatonic intervals, con-

tained within the scale of the keynote; graphic rhythmic patterns, short and repeated. An unending range of ornaments serves to add colour and meaning to these basic elements, like sequins and gems added tastefully to a simple tunic. Rossini's musical cookery recalls that of the Marches region where he was born, based on simple materials and transformed into refined dishes by the skilful use of vegetables and natural condiments and by patient home cooking.

This "Arietta" of Cinderella's, a tune of childlike purity, suspended between tonic and dominant, is an incomparable example of this (example 1).

In the modulation to the relative major (A) the melodic outline does not change, remaining linked to the notes of the scale, with just a little decoration at the end. Then back to the D minor of the beginning, with the repeat of the melody embellished with the typical ornaments suggesting the ideas evoked by the words «fasto», «beltà» (pomp, beauty) (B). The brief excursion into B flat major (C) before the definitive return to D minor (D) develops into unexpected flights and draws our attention naturally to Cinderella's preference for «innocence and goodness» (innocenza, bontà). Cinderella's conversation with her sisters, in which each keeps uninterruptedly to her own musical characterization, is punctuated once more by those "Italian" chords, insistently repeated this time to tell us that something extraordinary is about to happen. In the five repetitions the chords run through the key range of Cinderella's song again: beginning with D minor, they touch the dominant seventh of B flat major, the tonic of B flat major; the second grade of F major; the tonic of F major that becomes the dominant of B flat major, the key in which Alidoro is introduced. The tune of his entrance, subdued and halting, is very well suited to a beggar, asking for charity with exaggerated insistence. Alidoro, a key character partaking of the nature both of the rationality of the wise man and the charisma of the magician, requires the vocal qualities of a noble basso cantante.

The brief Quartet preceding the entrance of the chorus of knights is a typical example of how Rossini manages to suspend the action without interrupting its progress, just by enclosing the musical discourse in an inexorable framework of symmetries in which forward movement cancels itself out by revolving around itself in a succession of equal gestures, as

happens in the uniform spinning of a top. The phenomenon of timelessness achieved by constant motion is a Rossinian peculiarity that once more would appear to go against all the rules of logic: think of Wagner and the Ring, and his never-ending E flat major chords, which induce a sensation of temporal stagnation by a diametrically opposed procedure. The passage from contemplative reflection to the resumption of the story, with Clorinda's words «Ma, che vedo! Ancora li», comes about naturally, just by resorting to quicker rhythmic patterns enlivened by dotted rhythms: although the musical context is not very different, it is clear that the magic moment of Alidoro's appearance has gone by.

The chorus of knights announcing the imminent arrival of the Prince carries the opera into the dimension of commedia giocosa, developing into an overwhelming concluding ensemble in which the typical Rossinian patter declamation on a single note, Sprechgesang before its time, is allied to a tender tune for the piccolo and the first violins, more fully developed than usual. Voices and orchestra compete in bravura and brio to work up to maximum tension in the conclusion.

The first recitativo makes it quite clear that we are not dealing with an everyday kind of text. The characters are delineated with rapid and savoury brush-strokes: the step-sisters are always nasty and self-seeking, tipping the Prince's messengers whereas they had refused charity to the beggar; Cinderella is always good, and would give anything to comfort the suffering; Alidoro is always elusive, already promising a future reward for such present goodness. The futility of Clorinda and Tisbe's chatter underlines the contrast between their frivolity and Cinderella's dutiful patience.

No. 2 Aria for Don Magnifico

The quarrelling of the sisters awakens Don Magnifico, offering Rossini the opportunity for an extraordinary entrance aria for this larger-than-life, Gargantuan character, enough in himself to justify the supposition that the story is laid in Naples. A character is built up in high relief, a singer who needs to combine in his voice all the qualities of the buffo and the opera seria bass. In fact, though the three arias which he is required to sing during the course of the opera (this one, the "cellar" aria that opens the first act Finale, and the one at the beginning of Act Two) are largely composed in the buffo marcato style, the Quintet, the Duet with Dandini and the Sextet depict a pitiless and overbearing character requiring the vocal tension of the basso nobile.

It should be noted that in this cavatina, too, Rossini enlarges upon the dreamy element that runs through the whole opera with subtle instrumental pointing: when Don Magnifico sings of «Un magnifico mio sogno» (a magnificent dream of mine) - Jung might have had something to say about his using his own name as an adjective! - the flute, clarinet and horn play truly magical 3/6 and 4/6 chords first in the major and then in the minor (example 2).

The Cavatina embodies both Aria and Cabaletta in one number: preceded by a kind of free recitative, the Aria proper begins at the words «state il sogno a meditar» (Listen to my dream and ponder). The extraordinary development of the Coda, composed of unrelenting and extremely rapid patter singing, makes an excellent substitute for the traditional cabaletta.

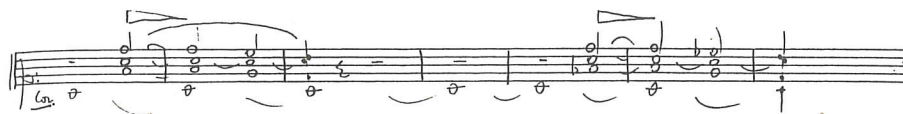
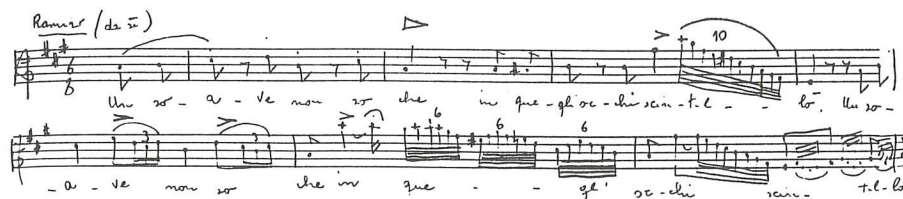
The confused layering of voices one over the other is a happy effect in the following recitative, in which we see

Don Magnifico conceive the hope that a princely marriage might solve his ruined finances; happy too the choice of a conceited and plebeian vocabulary, full of foxy greed, for this decayed and decadent aristocrat.

No. 3 Scene and Duet for Cinderella & Ramiro

This Duet introduces the magic of poetry into the opera: yet again we assist at the birth of the miracle of love at first sight. As usual, the lovers' meeting in Rossini is chaste and allusive, worlds away from the upheavals of Tristan and Isolde, the languors of Rodolfo and Mimì, the doubts of Alfredo and Violetta, the pregnant silences of Pelléas and Mélisande. After Ramiro's entrance, coloured with expectancy marked by the calm regularity of pizzicato strings and woodwinds imitating the beating of a tranquil heart, predisposed to be sensitive to the subconscious, we hear a muffled palpitation seeming to suggest invisible presences that will later become the main matter of the last section of the Duet, revealing its underlying meaning (example 3).

The spark is struck so strongly that Cinderella, humming the "Leitmotiv" of her song, drops her father's coffee cup. It is the only prosaic symbol of the change that has taken place. Then Ramiro and Cinderella, each singing "aside", express their emotion with a tenderness, with a measured intensity so restrained as to leave us no doubt as to the nature of the new feelings in which they are united: a marvelous melody, made up, as usual, of simplicity and light, in which the artifices of bel canto are employed to express, in complex diatonic passages, the «sparkling» of the eyes and, with caressing diatonic triplets, the «sweetness» of the undefinable «something» (example 4). Trills, swellings and dyings, dotted rhythms, voluptuous descents from

Example 2**Example 3****Example 4**

high notes to low, contrasts between soft and loud offer the singers the opportunity to express the inexpressible with an abundance that no other composer manages to imitate.

When this enchantment comes to an end and the two young people finally turn to speak to one another, the earlier embarrassment lingers on in Cinderella's awkwardness in answering questions about her identity and in Ramiro's gentleness in accepting the disarmed confusion of the girl. The voices of Clorinda and Tisbe calling from offstage serve to break this unendurable tension, which dissolves into a burst of vocal pyrotechnics, raising rapturous hymns of happiness to Heaven. Here we find a splendid example of how Rossinian coloratura, sustained by a throbbing orchestra, can become the expression of the ecstasy of love without departing from conventional technical-musical figurations, without his bothering to invent anything at all new. All that is necessary to realise its heavenly expression is the pres-

ence of singers capable of imbuing their voices with the lightness of wings and the accents of love.

In the recitative following the Duet Ferretti has cleverly broken the tension with prosaic inflexions that bring Ramiro down to earth, reminding him that he is disguised as someone else, and the spectator finds himself once more in the atmosphere of commedia giocosa. The opera is scarcely under way and amongst the gallery of characters we have still to meet Dandini, the extraordinary man who, «acting in a princely way», will introduce theatre within theatre, a situation which Rossini had already tried his hand at in *Il Turco* in Italia in the character of the poet.

No. 4 Chorus and Cavatina for Dandini

The chorus manage to re-echo the comic tone of their earlier number and thus bring the story back to its original comic matrix, from which it had been tending to stray.

Example 5

Cenerentola
in ca-re di quel prin-ci-pe un' or-ra
star sempre fra le ce-ne-re

Example 6

Cenerentola
Nel vol-to a-sta-ti-co di que-sto quel-lo si leg-gel vo-ti-ce
del lor cor-sel-lo

Example 7

Don Ramiro
Nel vol-to a-sta-ti-co di que-sto quel-lo si leg-gel vo-ti-ce

The strutting and pompous nature of Dandini's entrance marvellously creates the character, a man who has undertaken to act a role far too big for him. This explains the ambiguous emphasis of the cantabile, which pre-echoes the lyrical outpourings of the later Romantic baritones, from Belcore in *L'Elisir d'amore* (to whom it seems particularly closely related) to the great Verdi heroes. The ensuing Cabaletta, the first act Finale, the Duet with Don Magnifico and the Sextet all demand, however, the agility of the true bel canto singer.

Furthermore, the character demands a high degree of acting skill to bring out the ambiguity of situations that envelop him almost to the point of an alienating confusion of identity. The words of the Arioso «Come un'ape ne' giorni d'aprile» (like a bee in springtime) and their pompous musical setting are a happy caricature of the great entrance arias in serious operas, of which Rossini was a master; the succeeding sections and the cabaletta involve the chorus and the other characters, furnishing a

model of commentating interjections that would be widely imitated.

In the following recitative we find yet another example of the librettist's talent: the literary hyperbole, the dog Latin, the senseless chatter are examples of a most enjoyable comic skill that underlines the contrast with the dramatic inversion of the Quintet, in which Rossini reaches the heights of tragic inspiration.

No. 5 Quintet

Cinderella's vocal line reaches new heights of touching truth, in which full-throated coloratura takes the place of simple pathos: the humble and obedient servant-girl raises her head with a determination, an insistence, and an authority that astonish her father-master and enrage him, but at the same time reveal to Ramiro (and to the audience) aspects of her personality that increase her stature. Her request to be allowed to go to the Prince's ball, childishly repeated so often as to become insolent, reveals a touching hunger for happiness, need of novelty, and a built-

up reserve of rebellion. Cinderella's anguish explodes in a burst of lyrical impetuosity constituting one of the emotional high-points of the opera (example 5).

Don Magnifico's cynical irony arouses the indignation of Ramiro and turns his pitying attention towards the young girl who has aroused his feelings. In an emotion-ridden atmosphere of great dramatic effect, in which each single person acts out his own rôle for himself, the arrival of Alidoro engenders a mysterious suspense. His solemn declamation, punctuated by chords resounding like blows of destiny and lit up by dartings on the woodwind and first violins that disarrange the tonic and dominant chords, takes on all the quality of peremptory messages from Heaven. The tension, screwed up to the limit, now needs a pause for reflection, which Rossini supplies in the form of a slow ensemble, characterized by broad, questioning intervals filled up with virtuosic figurations expressing the fluttering of uncertain thoughts and fancies (example 6).

In the general sound-mixture, Cinderella and Ramiro find accents of love once more and, separated off from the others, intone a sweet minor key melody, not without its own anxious questionings (example 7). Then everything gets whirled into a wildly scurrying bailamme in which the «organized folly» mentioned by Stendhal has to obey the rules that Rossini laid down for his own ensembles. Above the confusion of so many voices expressing themselves freely soars the song of Cinderella and Ramiro, which now, passing into the major mode, rings out happy and full of promise.

No. 6 Recitative and Aria for Alidoro

The recitative preceding Alidoro's Aria touches the delicate problem of

how to transform Cinderella for her presentation at Court. This operation is easy for a fairy in a fable, but rather more complicated for a tutor, however wise and authoritative.

Jacopo Ferretti does a fairly good job by making Alidoro come on in his beggar's robes, in which we saw him earlier, only to throw them off revealing his true identity to the astonished girl, and he sings his aria clad in the sumptuous clothing suited to the Prince's counsellor. This stage effect works very well with the great Aria composed by Rossini in 1820 for Moncada, introduced by a solemn orchestral prelude and with words, «Là del ciel nell'arcano profondo» (There in the mysterious reaches of Heaven), investing Alidoro with the attributes of a messenger from on high; the Aria written by Luca Agolini for the Roman première in 1816, «Vasto teatro è il mondo» (all the world's a stage), does not fit the situation so well; it is a modest, routine composition incapable of illustrating the bursting of a «deus ex machina» onto the stage.

The extended accompanied recitative preceding Rossini's aria presents a problem: Cinderella's tessitura is higher than in the rest of the opera, an excursion into the soprano range that increases the difficulties of the role, even though only for a few bars. The Aria, which has all the weight of the opera seria genre, is unusually vast in proportion, and not only for an opera giocosa. It opens with a Cavatina crowded with every kind of difficulty (beginning with the very first note: a long-held E flat3 which has to be attacked piano and then gradually increased in volume by means of the messa di voce), made more difficult by a tessitura continually reaching for the extreme notes, both high and low, of the bass-baritone range, leaving scant opportunities for taking breath. The singer does not even get much chance to re-



Interpreti dell'opera nel nostro secolo: Lucia Valentini Terrani, Gianna Pedersini e Giulietta Simionato (Collezione Cavallari, Milano)

lax in the linking section leading into the Cabaletta, and the thunderous conclusion puts both the technique and the resilience of the singer to a hard test. Alidoro's aria is followed by another amusing secco recitative, sufficiently developed as to easily lead into the first act Finale, complex and divided up into separate sections even more than usual in these pieces, so typical of Rossini's monumental musical architecture.

No. 7 Finale to Act One

The first act Finale opens with a witty aria with chorus in the genuine comic opera tradition. The horns joke together with the clarinets and oboes, onomatopoeically imitating the lurchings of Don Magnifico, very uncertain on his legs after having over-indulged in wine-tasting, imposed upon him as a test to prove his suitability to the post of wine-cellarer to the Principality. The crackling vio-



lins lend a touch of frenzy the chorus ironically celebrating Don Magnifico's success. Our hero takes up the theme, as presumptuous and braggart as you will, but in the last resort a lovable figure because of his boastful vital exuberance. The aria, throughout, maintains 6/8 time, a kind of perpetual motion conveying a contagiously frenetic intoxication.

Don Magnifico's Aria is followed by a marvelous bravura piece that puts both singers and instrumentalists through their paces. The first violins lead the orchestra in attacking a diabolical round, accelerating ever more the rhythmical excitement of the preceding Aria, and above this orchestral tapis roulant the characters file by one after the other, each announced by three peremptory Tutti chords, all at the accelerated speed of a Charlie Chaplin film, marionettes controlled by invisible wires allow them to appear and disappear as if they were on a crazy merry-go-round. Pages of pure Rossini-ism, in which voices and instruments echo and re-echo endlessly the same tunes,



trusting in the performers' ability not to let the complex mechanical aspect of the game become an end in itself. The reckless round is interrupted by trumpet blasts announcing Cinderella's arrival. With the entrance of the mysterious lady, the ball acquires overtones of the surreal: the chorus (male only) surrounding her stresses the rigid symbolism of a choice of bride that may defy common sense but does not at all discompose the audience.

For such a shattering apparition, any other composer would surely have opted for an imposing musical accompaniment at full blast: all Rossini needs are two tonic and dominant chords, repeated with obsessive insistence by instruments that break up the notes of the chords, alternating every now and then with a chord of the fourth and sixth of the tonic (example 8).

The fragmentation of the singing line, reduced to one character after another muttering banal monosyllables, brings about a suspension that is not only outside time. By not putting in anything to attract the lis-

tener's attention, Rossini achieves another startling effect: silence obtained by means of sound.

Once more it is the chorus of knights who set things in motion again, breaking the spell with saucy comments (Oh, se velata ancor...), but it is Cinderella herself who bridges the hiatus. How can she convince the Prince that she is the loveliest, the purest, the worthiest of those who would marry him? Rossini answers: by demonstrating that she is the best at overcoming technical difficulties, the most able to enrich her singing with precious and seductive nuances, the best equipped to transmit emotions and feelings by transforming the conventional figurations of bel canto artillery into a source of aesthetic delight. Here, therefore, we have the supreme challenge of «Sprezzo quei don»: Ramiro's reaction, a long-breathed cantabile melody, shows that the message has got through to him (example 9).

When Dandini has to play up to the situation, answering Cinderella with the same kind of noble florid phrases, the fake coloratura, heavily caricatured, can be irresistibly funny.

When Cinderella has unveiled and her physical beauty, already suspected from the nobility of her singing, is confirmed, first Clorinda and Tisbe and then Ramiro give voice to their stupefied amazement, his voice colouring an otherwise anodyne sequence of fioriture with the tones of sincerity.

The explanation of the mystery is put off until Act Two by Don Magnifico's inviting everyone to take his place at the table which has been laid for all, and the joyous concluding ensemble, opening with an acrobatic tongue-twister for the soloists, is yet another example of the infallible exorcism produced by the Rossini crescendo, this time based on a tune from the Overture.

Example 8



Example 9



Act Two

The words of the Chorus of Knights set to music by Agolini perfectly illustrate the situation. It is surprising that this number, which will now receive its first modern performance, should have been dropped so early from performances of *La Cenerentola*. Probably this had something to do with respect for old traditions, for the second act of an opera buffa was always supposed to begin with a recitativo secco.

In the first recitative *Don Magnifico* and his daughters, just up from the dinner-table, talk worriedly about the unwanted stranger who is so like their hated Cinderella. However, the obtuse optimism of the girls and the inexhaustible energy of the Baron of Montefiascone vanquish their worries, and after all he, at least, can go back to dreaming about his triumphs. In a long and complicated Aria, often cut in order to spare the singer its many and great difficulties, *Don Magnifico* imagines the advantages accruing to him when he becomes the Prince's father-in-law. Making use of the falsetto and all the other resources of the buffo caricato, he indulges in imaginary conversations with possible postulants and improvises a crude musical picture of corruption in high places, thus anticipating a theme of burning topicality today.

The following recitative turns the

course of the story towards its conclusion: Cinderella rejects the overtures of the "Prince" Dandini and confesses that she loves Ramiro, whom she believes to be his squire. However, she also rejects the attentions of Ramiro himself, fearing that he will be disappointed when he comes to learn of her humble station in life: let him search for her, and then he may recognize her from her bracelet, one of a pair; she gives him the other bracelet as a pledge, and leaves the rest to fortune...

No. 9 Scene and Aria for Ramiro

When his beloved has rushed out of the palace, Ramiro decides to search for her at once without wasting any time. The seriousness of his intention and the end of a charade that no longer serves any useful purpose are stressed by the way that secco recitative turns into accompanied recitative. Ramiro becomes Prince again and Dandini returns to being the valet, *Don Magnifico* and his silly daughters are thrown out of the palace, and, having listened to the faithful Alidoro's exhortation to him to follow the dictates of his heart, Ramiro undertakes an impassioned three-part aria. The opening Allegro, in which two spectacular high Cs reaffirm his desire to find his beloved once again, is bursting all over with the exuberance of youth; the Andantino, in which a winding melody «Pegno adorato e caro» (beloved and



Interpreti dell'opera nel nostro secolo: Conchita Supervia e Teresa Berganza (Collezione Cavallari, Milano)

adored pledge) arouses sensual ideas, is tenderly contemplative; the concluding Allegro vivace, the advanced virtuosity of which is crowned by another four high Cs, is rapid and triumphant, added dynamic impetus being given by the choral interjections.

No. 10 Recitativo and Duet for Dandini and Don Magnifico

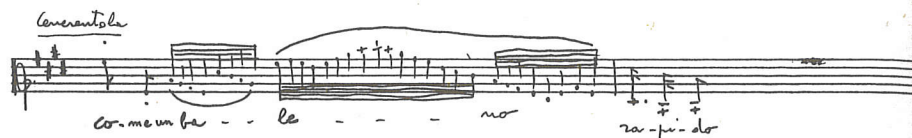
Before Rossini's day the recognition of Dandini would have been set to secco recitative and *Don Magnifico's* reactions would have been expressed in the Duet proper. Here, on the other hand, in the recitative Dandini restricts himself to confusing poor *Don Magnifico* with obscure hints, reserving the dreadful revelation for the Duet, which patters away to the tune of very fine and workmanlike music. It seems to be a rule that in any of Rossini's opere giocose there should be a Duet for the basses, upon which he always seems to lavish all



his powers. This one for Dandini and *Don Magnifico* is no exception. Rossini must have dedicated a lot of time to it if, on the eve of the first performance, he made a further adjustment by adding a whole new section to it. Ferretti is our informant, telling us that the new section was still being rehearsed on the first night, during the interval between acts one and two, which was particularly long because, following an old tradition deplored by Leopardi, a whole act of Goldoni's play *Il ventaglio* was performed between the two acts of *La Cenerentola*.

In the first part of the Duet Rossini finds absolutely original forms for the dialogue between voices and orchestra: the orchestral part is so important and so independent that Rossini assigns to it the duty of prolonging the suspense leading up to the moment of recognition, to exhilarating effect. With a touch of genius Rossini uses the same phrasing both to list the immoderate demands that *Don Magnifico* makes upon his important «son-in-law» and to accompany the mocking retorts of Dandini, who reveals his true identity utter-

Example 10



ing the same bureaucratic patter employed by the other. Don Magnifico's reaction explodes like a bomb: all Dandini's skill is needed to keep his end up against this outburst of rage, in a duel to the last drop of breath in which the winner, in any case, will be the audience.

No. 11 Song, Recitative and Storm

Cinderella sings her song from the opening scene again, but this time the words seem rather more meaningful: the charming old fable begins to sound more and more like the story we are watching unfold and, instead of melancholy resignation, the tune begins to radiate messages of hope. Don Magnifico and the sisters, coming back from the palace in a filthy mood, find Cinderella waiting for them, happy and unusually lively.

Storms are another feature that we expect to find regularly in Rossini: the threatening flash of lightning, the crash of thunder, the roaring of the wind, the lashing of the rain are depicted without ever making us feel uneasy. The spirits of the storm help Alidoro to contrive for the Prince's carriage to overturn near Don Magnifico's house, where the travellers look for refuge after their lucky escape. The meeting with Cinderella brings the story to its close with the second recognition scene, this one conclusive.

No. 12 Sextet

The pauses separating the sequence of chords that pass from tonic to

dominant by descending grades are the best possible illustration of the general amazement and introduce the long Sextet, justly regarded as the high point of the score.

The music mirrors the onomatopoeic values of the words, so that the nodo intrecciato (the twisted knot) that they are talking about twists and untwists, loosens and ties up again, in an amusing and seemingly never-ending tongue-twister. The regularity of the measured rhythmic movement, which thrusts itself forward inexorably, like a compressor, until common sense itself is overthrown, is varied by the entrance of the different voices in canon and by the sudden flashing out of ascending and descending semiquavers, given to the different characters in turn.

Then the insistent hammering begins again and goes on to the final cadences, accentuated by a crescendo and electrified by the multiplication of new instrumental effects. All this takes place within the familiar harmonic range of tonic and dominant, without any surprises, made all the more static by recourse to a prolonged pedal note on the dominant. The result is a hypnotic charge plunging the hearer into a state of spasmodic tension, unfailingly relieved at the end by the liberating effect of applause. Don Magnifico's umpteenth outburst, «Donna sciocca, alma di fango» (silly woman, brainless and dull); Ramiro's angry reaction, «Alme vili, invan tentate» (ignoble folk, in vain you try to...); Dandini's merry moralizing, «Già sapea che la commedia» (well I knew that this comedy...); Cinderella's gen-

erous intercession, «Ah, Signor»; the incandescent final stretta punctuated by Clorinda and Tisbe's hysterical squeaks, all bring back our story to its proper rhythm in the jubilant union of voices and orchestra.

No. 13 Recitative and Aria for Clorinda

The recitative after the Sextet depicts the depressed mood of Clorinda and Tisbe, whom Alidoro vainly urges to be resigned. At this point, on the first night in Rome, Clorinda gave vent to her feelings of wrath in a two-part Cavatina of remarkable difficulty, which is usually cut, perhaps so as not to alter the mirror-like symmetry characterizing the musical relationship between the two sisters up to this point. The present revival includes the first modern performance of this Aria.

No. 14 Chorus, Scene and Rondò finale

The chorus of knights, with their

customary gaiety, prepare us for the final apotheosis; Cinderella comes forward, timidly and modestly, to be rewarded for her goodness. Her father spurns her yet again, and the girl begins her aria remembering her unhappy childhood; little by little she picks up courage by running over the highlights of her life, illuminated by flashes of memory represented by coruscating vocal ornaments, extraordinarily wide-ranging and difficult, until she finds joy once more in a smile (example 10).

The final cabaletta is yet another tribute to Rossini's beloved bel canto: it constitutes an unconditional act of faith in a kind of vocal writing that the new paths that Romantic opera had already begun to explore had already condemned to death.

Alberto Zedda

Translation by Michael Aspinall