FESTIVAL GIOVANE

IL MAGGIO A REIMS

Sotto l'Alto Patronato
del Presidente della Repubblica

Ministero per i Beni e le Attività Culturali

Regione Marche

Enti fondatori

Comune di Pesaro

Provincia di Pesaro e Urbino

Fondazione Cassa di Risparmio di Pesaro 1841

BANCA POPOLARE DELL' ADRIATICO

Cardine

Fondazione Scavolini

ROSSINI OPERA 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 2001 si attua:

con il contributo di: Ministero per i Beni e le Attività Culturali - Direzione generale Spettacoli dal vivo, Comune di Pesaro, Regione Marche, Fondazione Cassa di Risparmio di Pesaro, Provincia di Pesaro e Urbino;

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

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

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

Il Festival è membro dell'Associazione Europea dei Festival.

Presidente
Oriano Giovanelli
Sindaco di Pesaro

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

Collegio sindacale
Flavio Cavalli (presidente)
Lorella Megani
Renata Balestrieri

Sovrintendente
Gianfranco Mariotti

Direttore artistico
Alberto Zedda

Segretario generale
Dario Zini

Direzione tecnica
Mauro Brecciaroli

Coordinamento generale di Segreteria
Maria Rita Silvestrini

Coordinamento artistico
Ludovico Bramanti

Segreteria artistica
Sabrina Signoretti

Ufficio Sovrintendenza
Annalisa De Franchi

Pubbliche Relazioni
Welleda Fochesato Donovan

Servizi di Biglietteria
Patricia Franceschini

Servizi generali
Alessia Murgia

Promozione
Francesca Maria Carboni
Marco Cadeddu

Direzione amministrativa
Marco Angelozzi

Coordinamento tecnico
Claudia Falcioni

Ufficio Produzione
Caterina De Rienzo

Direzione Teatri comunali
Giorgio Castellani

Contabilità ed Economato
Loris Ugolini

Edizioni e Archivio storico
Carla Di Carlo

Archivio musicale
Federica Bassani

Ufficio Stampa
Simona Barabesi

Segreteria Ufficio Stampa
Giacomo Mariotti

La Fondazione Rossini

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

IL VIAGGIO A REIMS

Rossini Opera Festival 2001

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

Consulenza scientifica della Fondazione Rossini

Grafica
Dolcini Associati (Antonio Trebbi)
Art Direction
Massimo Dolcini

Service
AD servizi digitali, Pesaro

Stampa
Studiostampa, Repubblica di San Marino
luglio 2001

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

CORDENONS

Sommario

Il viaggio a Reims: metafora del rossinismo *di Alberto Zedda* p. 13

A journey to Reims: a metaphor of Rossinism *by Alberto Zedda* p. 21

Soggetto p. 29

Story p. 31

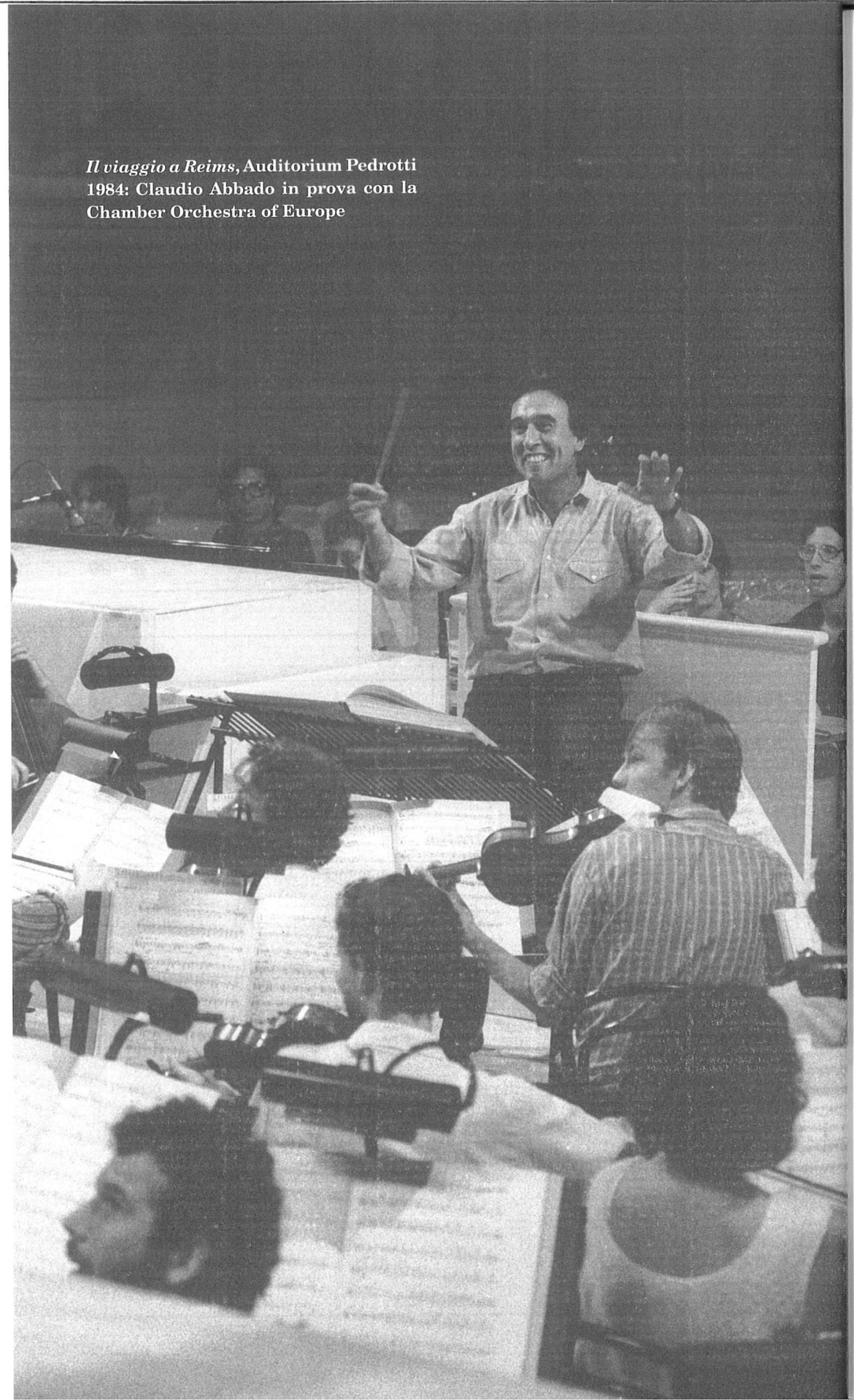
Argument p. 33

Handlung p. 35

Schema musicale dell'opera p. 38

Libretto p. 41

Gioachino Rossini, elementi biografici p. 83



Il viaggio a Reims, Auditorium Pedrotti 1984: Claudio Abbado in prova con la Chamber Orchestra of Europe

IL VIAGGIO A REIMS

Dramma giocoso in un atto di
Luigi Balocchi

Musica di
Gioachino Rossini

Personaggi

Corinna, celebre improvvisatrice romana
La Marchesa Melibea, Dama Polacca, vedova d'un generale Italiano morto, il giorno medesimo delle nozze, in una sorpresa dell'inimico
La Contessa di Folleville, giovine vedova, piena di grazia e di brio, pazza per le mode
Madama Cortese, donna spiritosa ed amabile, nata nel Tirolo, moglie d'un negoziante Francese, che viaggia, e padrone della casa de' bagni
Il Cavalier Belfiore, giovine offiziale Francese, gajo ed elegante, che fa la corte a tutte le Signore e particolarmente alla Contessa di Folleville, e si diletta di pittura
Il Conte di Libenskof, generale Russo, d'un carattere impetuoso, innamorato della Marchesa Melibea, ed estremamente geloso
Lord Sidney, colonnello Inglese, innamorato segretamente di Corinna
Don Profondo, letterato, amico di Corinna, membro di varie accademie, e fanatico per le antichità
Il Barone di Trombonok, maggiore Tedesco, fanatico per la musica
Don Alvaro, grande di Spagna, uffizial generale di marina, innamorato di Melibea
Don Prudenzio, medico della casa de' bagni
Don Luigino, cugino della Contessa di Folleville
Delia, giovine orfana Greca protetta da Corinna, e sua compagna di viaggio
Maddalena, nativa di Caux, in Normandia, governante nella casa de' bagni
Modestina, ragazza astratta, timida e lenta, cameriera della Contessa di Folleville
Zefirino, corriere
Antonio, mastro di casa
Gelsomino, cameriere
Quattro virtuosi ambulanti
Coro di Contadini e Contadine, Giardiniere e Giardinieri, Servi
Ballerini e Ballerine, Servitori de' viaggiatori dell'albergo

La scena si finge a Plombières, nella casa de' bagni, all'insegna del Giglio d'Oro

Prima rappresentazione
Parigi, Théâtre Italien
19 giugno 1825

***Il viaggio a Reims*, Auditorium Pedrotti 1984: Luca Ronconi e Gae Aulenti con gli artisti**

Il viaggio a Reims: metafora del rossinismo

L'essenza del processo compositivo di Gioachino Rossini si può sintetizzare con una sola parola: idealizzazione. Non è una novità: ogni progetto artistico è basato sull'esigenza di sublimare la realtà trasformando in assoluti universali esperienze e sentimenti della vita individuale. Ma è l'accanimento con cui viene perseguito il distacco dal senso comune a fare della drammaturgia rossiniana qualcosa di assolutamente incomparabile con le altre forme di teatro musicale. In Rossini l'ansia di sottrarsi ai condizionamenti della realtà travalica l'astrazione arrivando a sfiorare l'assurdo. Si annida in questo maniacale processo di aggirare il comune sentire quella componente di follia, di *folie organisé*, come scrisse Stendhal, che lascia un'ombra di mistero sugli esiti dei suoi drammi, incerti fra il sublime della poesia e il disincanto di un'ironia venata di sarcasmo.

Qualunque storia si accinga a raccontare, seria o buffa, Rossini non tralascia espediente per sottrarla alla logica del quotidiano e situarla in un *altrove* individuabile con l'antenna della fantasia e dell'immaginazione piuttosto che con i meccanismi della ragione. Solo a Rossini avviene di creare credibili storie d'amore evitando gli appuntamenti obbligati della seduzione e del dialogo. Valga per tutte la lezione del *Barbiere di Siviglia*, dove Rosina e Almaviva non si trovano mai soli in tutto il corso dell'opera, non posti in grado dunque di maturare il percorso dialettico e conoscitivo che conduce dal turbamento del primo incontro a una decisione matrimoniale che corona una vicenda irta di contrattempi e difficoltà . E ciò senza trasmettere al pubblico il minimo dubbio sulla legittimità dell'operazione, senza allentare la tensione del divertimento e della partecipazione. Solo Rossini riesce a commuovere con Duetti di indiscutibile carica erotica, quale quello bellissimo fra Elena e Uberto nel primo atto de *La donna del lago*, dove l'oggetto del desiderio è diverso per i due protagonisti, determinando un gioco erotico inquietante: la perversione seduce quando si ammanta di innocenza e virtù, come chiarirà in modo paradigmatico il celestiale terzetto conclusivo del *Comte Ory*.

L'armamentario rossiniano annovera quanto di più sofisticato possa immaginarsi.
Sostanziale nella poetica rossiniana è l'elezione dei testi posti in musica: vicende prive di chiaroscuri psicologici, carenti di un ritmo drammatico preordinato, rallentato dalla presenza di arie introdotte in ossequio alla tradizione del virtuosismo canoro, insidiate da salti logici palesi, comunque fortemente sbilanciate nell'equilibrio fra i prevalenti momenti statici e quelli d'azione. Amenaide e Tancredi trascurano l'occasione di due lunghi duetti per chiarire l'equivoco che li condurrà a separarsi per sempre, ma nessuno se

ne scandalizza perché il fascino del loro amore disperato e romantico risiede nella malinconia della sua tragica incomunicabilità. Semiramide, Arsace, Assur costruiscono in ore di laceranti tensioni, scandite da arie e duetti di smisurata carica emotiva, l'appuntamento con la catarsi purificatrice che si dipana alfine in poche, precipitate battute di recitativo strumentato: l'obiettivo di Rossini non è quello di raccontare una storia, ma quello di farci partecipi di uno scontro epico fra la volontà di potenza della creatura umana, per il bene o per il male, e le forze soprannaturali che le si oppongono, simboleggianti la fatalità del destino.

Altrettanto determinante la scelta di una vocalità essenzialmente artificiale, basata su cellule melodiche anodine, virtuosisticamente elaborate, tipiche del vocabolario strumentale, ma che non escludono l'edonistico abbandono al piacere del canto. Per diventare espressivo questo canto rossiniano ha bisogno della collaborazione trasfigurante dell'interprete, che gli insuffli luce, vita, immagine onde uscire dai meandri del cervello e raggiungere le pulsioni del cuore. L'interprete capace di trasformare il gelo dell'astrazione in fonte di emozioni significanti conquista il diritto a simboleggiare e a trasmettere grandi e nobili sentimenti: il virtuoso della vocalità diventa automaticamente espressione specchiata della Virtù, della Regalità, dell'Eroismo, dell'Amore sublime. Solo il superbo cantore capace di modulare colori innumerevoli, compiere acrobazie mirabolanti, piegare la voce a chiaroscuri che simulino le sfumature dell'animo è in condizione di dominare e dar senso a vicende che poggiano su metafore astratte e vaghe. Giusto dunque che la tipologia vocale dell'interprete non debba rispondere a criteri governati dalla logica della verosimiglianza.

Se il Vincitore, l'Eroe, l'Eletto deve sorprendere per la qualità del suo cantare, è naturale che venga scelto dove esistono le migliori condizioni per assicurare l'attesa meraviglia. Un tempo la scelta cadeva sul Castrato, voce duttile e potente, naturale e insieme artificiale, non interamente maschile né interamente femminile, portato dunque a evocare la mitica figura dell'ermafrodita. Privato di questa possibilità, Rossini ha trovato nella voce femminile del contralto la sostituzione più convincente: prima di tutto perché al contralto è consentito un acrobatismo virtuosistico esteso e robusto; poi perché la condizione innaturale del travestimento imposto dai ruoli facilita quel processo di distacco dalla verità a lui tanto caro. A questa vocalità si affianca l'adozione di un vocabolario strumentale personalissimo, basato su microcellule fortemente caratterizzate in senso ritmico e dinamico ma non altrettanto significanti riferite all'espressione. Il linguaggio della musica, si sa, è astratto e asemantico per natura: quello rossiniano lo è più d'ogni altro proprio per lo scarso valore espressivo di temi melodici asciutti e brevi che non tollerano sviluppo, sostituito dalla pura e semplice ripetizione o dal susseguirsi di nuovi spunti tematici. Nessun altro autore applica sistematicamente l'apparente assurdità di ricorrere a vocaboli identici, impiegati con eguale disinvoltura e efficacia, per accompagnare le opposte situazioni della gioia e del dolore. Si spiega così la perfetta funzionalità di sinfonie quale quella dell'*Aureliano in Palmira*, nata da situazioni tragiche e, trasmigrata nel *Barbiere di Siviglia*, diventata prototipo di sinfonia giocosa.

In una prospettiva più lata si spiega anche perché sia possibile che novanta minuti di musica (si badi: non un tema, una pagina, un'aria, un duetto!) passino senza modificare una nota o uno strumento da un'opera italiana, *Il viaggio a Reims*, a un'opera francese, *Le Comte Ory* aderendo tanto bene alla diversa situazione da far qualificare autonomamente le due opere fra i capolavori. Nel passaggio dall'una all'altra, la partitura musicale viene smontata e rimontata determinando impreviste cadenze e successioni, prestabilite dai nuovi librettisti piuttosto che dal compositore. Determinanti, certo, le pagine nuove, composte da Rossini per collegare e completare le parti rimaste senza copertura musicale, ma resta il fatto straordinario che al direttore d'orchestra, al regista, al cantante, all'ascoltatore impegnati in una di queste opere mai avviene di andare col pensiero all'altra, di ritrovare suggestioni parallele, di confondere i significati della rappresentazione. Si aggiunga che per molti commentatori non sprovveduti il cambio di collocazione ha significato addirittura una sostanziale mutazione di pelle, sino a ravvisare nel *Comte Ory* una vena d'ispirazione francese sconosciuta ne *Il viaggio a Reims*.

In effetti nella permuta la cifra stilistica ha subito un cambio radicale. Nel *Viaggio a Reims* la comicità segue la tendenza che Rossini, sollecitato dalla prepotente vocazione drammatica, aveva perseguito con *Barbiere* e *Cenerentola* di allontanarsi dal *comique absolu* coltivato nelle farse d'esordio e sfociato nel capolavoro del genere, *L'Italiana in Algeri*, per avvicinarsi al *comique significatif*, mescolanza di buffo e di serio. L'opera va dunque ascritta al filone semiserio. *Le Comte Ory* ritorna invece, sorprendentemente e senza esitazioni, al *comique absolu*, il primo, spontaneo modo di esprimersi del giovane Rossini: un astrattismo sganciato da ogni prudenza, consentito solo al genio visionario.

Ne *Le Comte Ory* il gioco è spinto al limite di impostare e condurre il discorso drammaturgico non su quello che accade in scena, ma su quello che potrebbe accadere o che si immagina accadere. Il meccanismo illusorio del travestimento, largamente impiegato, non riguarda più soltanto tonache, barbe finte, luoghi esotici: si trasferisce nell'inconscio a suggerire esiti diversi da quelli che appaiono sulla scena, di modo che la vera natura dei comportamenti, i moventi che li determinano sfuggono alla valutazione immediata dell'osservatore. Il travestimento diviene così strumento principe dell'ambiguità e confonde il giudizio morale con l'innocente apparenza del gioco.

Il viaggio a Reims, conobbe un grande successo alla sua presentazione, il 19 giugno 1825 al Théâtre Italien di Parigi, e fu subito giudicata dalla critica, Stendhal e Castil Blaze in testa, una della più felici creazioni di Rossini. L'opera siglò i festeggiamenti per l'incoronazione di Carlo X Re di Francia, avvenuta a Reims, sede tradizionale della cerimonia, circa due settimane prima. Il Re presenziò con la famiglia alla rappresentazione, cosicché non fu possibile al pubblico, per ragioni di etichetta, manifestare apertamente il proprio entusiasmo. Il cast, per qualità e quantità senza eguali nella storia dell'opera lirica, allineava i più bei nomi del firmamento canoro, praticamente tutte le stelle dell'Opéra e del Théâtre Italien, ansiose di rendere omaggio al nuovo padrone del loro destino: Giuditta Pasta, Adelaide Schiassetti, Laure Cinti, Domenico Donzelli, Marco Bordogni, Felice Pellegrini, Vincenzo Graziani, Carlo Zucchelli e Nicholas-Prosper Lévasseur.

Alla rappresentazione di quella memorabile serata ne seguirono una seconda il 23 e una terza il 25. Poi,

nonostante pressioni insistenti, Rossini non consentì altre riprese, salvo una concessa alla Duchesse de Berry, che però non ebbe luogo per l'indisponibilità di un protagonista, Felice Pellegrini. Una seconda eccezione, con Filippo Galli al posto di Pellegrini, ebbe miglior sorte il successivo 12 settembre, ma Rossini fu irremovibile nel non consentire che lo spettacolo passasse all'Opéra, dove avrebbero trovato posto più spettatori. Con questa rappresentazione Rossini considerò conclusa la storia del *Viaggio a Reims* che riteneva non più proponibile per varie ragioni: prima di tutto per una questione di eleganza nei confronti del Sovrano, destinatario di un omaggio che per essere tale doveva restare esclusivamente suo; poi perché la pratica di direttore artistico e di organizzatore teatrale gli insegnava che nessun impresario ragionevole avrebbe accettato di radunare per un solo spettacolo tanti cantanti e di levatura tale da corrispondere alle richieste di ruoli composti per i più grandi interpreti dell'epoca, dunque irti di ogni difficoltà; infine perché dubitava che uno spettacolo tanto insolito nella sostanza drammaturgica, governata dalla necessità di trovar posto a tanti personaggi, potesse veramente interessare lo spettatore.

Quest'ultimo dubbio viene confermato dalla definizione che di suo pugno premette all'autografo della partitura del *Viaggio*: «Cantata», diversamente da quanto si leggeva nel libretto che accompagnava la rappresentazione parigina: «Dramma giocoso in un Atto», e, nella titolazione in francese, «Opéra Comique en un acte». Di fatto Rossini smembrò la partitura del *Viaggio* traendone tutte le pagine non condizionate dall'organico abnorme e dalla situazione di circostanza e passandole, con la collaborazione di Eugène

***Il viaggio a Reims*, Auditorium Pedrotti 1984: Leo Nucci, Dalmacio Gonzales, Lucia Valentini Terrani, Katia Ricciarelli, Enzo Dara, Lella Cuberli e Samuel Ramey**

Scribe, il più esperto uomo di teatro del tempo, in quella che doveva divenire la prima opera composta espressamente per Parigi, dopo i rifacimenti de *Le siège de Corinthe* e del *Moïse et Pharaon*: *Le Comte Ory*.

L'autografo delle parti superstiti, quelle non passate ne *Le Comte Ory*, fu gelosamente conservato nella sua collezione privata e solo dopo la morte fu regalato dalla vedova Olympe all'amico medico Vio Bonato, forse per debito di riconoscenza per averlo amorosamente assistito negli ultimi anni. I 149 folii, perfettamente conservati, sono poi approdati per ragioni non chiarite alla Biblioteca di Santa Cecilia, in Roma, dove ancora si trovano. Non è ancora stata ritrovata, invece, la lezione autografa della parti trasmigrate nell'*Ory*, per cui il lavoro degli studiosi della Fondazione Rossini che l'hanno ricostruite ha dovuto basarsi sull'edizione a stampa della partitura pubblicata da Troupenas nel 1828 (sicuramente con la vigile presenza del Maestro, amico dei Troupenas e ancora residente a Parigi), sulle parti d'orchestra e coro adoperate nella

prima esecuzione parigina dell' *Ory*, conservate nella Biblioteca dell'Opéra, e sui materiali di due pasticci, *Andremo a Parigi?* (1848) e *Il viaggio a Vienna* (1854), che, a dispetto della volontà di Rossini, erano stati allestiti, assente il compositore, a Parigi in onore dei moti rivoluzionari di quell'anno (!) il primo e a Vienna in occasione del matrimonio di Francesco Giuseppe con Elisabetta, il secondo.

***Il viaggio a Reims*, Auditorium Pedrotti 1984: Samuel Ramey, Bernadette Manca di Nissa, Cecilia Gasdia, Edoardo Gimenez, Ruggero Raimondi, Lella Cuberli, Katia Ricciarelli, Lucia Valentini Terrani, Francisco Araiza, Ernesto Gavazzi, Leo Nucci**

Ciononostante la ridicola leggenda che Rossini avesse distrutto la partitura del *Viaggio a Reims* dopo averne estrapolato i pezzi migliori perché insoddisfatto dei risultati continuò a circolare. Il titolo rimase vivo nella coscienza dei contemporanei, talché una ouverture apocrifa, composta da chi sa chi su uno spunto tematico proveniente dalle danze del Finale e su altri derivati dalle danze de *Le siège de Corinthe*, conobbe un successo protrattosi sino ai nostri giorni, pur essendo documentato ch'essa mai fu associata all'opera in questione. *Il viaggio a Reims* rappresenta il punto d'arrivo del rossinismo, la sua folgorante metafora, proprio per la natura ambigua di opera-non opera, che sfugge a ogni definizione razionale. Rossini costruisce uno spettacolo fuori dalle regole, e con ciò stesso realizza la regola non scritta della sua parabola di musicista che rifugge i percorsi della verosimiglianza e della logica.

Il libretto, moderatamente comico, svolge con intelligenza un'esilissima trama: gli ospiti di uno stabilimento balneare di Plombières, l'albergo del Giglio d'Oro (!), provenienti da ogni parte d'Europa, vorrebbero organizzare una spedizione a Reims per prender parte alla cerimonia d'incoronazione del nuovo sovrano di Francia, Carlo X, spinti più dal desiderio di combattere la noia del soggiorno termale che dalla fede monarchica comportata dallo status di nobili e ricchi esponenti della classe che conta. La difficoltà di trovare un mezzo di trasporto li induce a sostituire il progettato viaggio con una improvvisata Accademia nel salone dell'Albergo, nella quale ciascuno si ingegna a contribuire in modo originale all'omaggio regale cantando una tipica sequenza della sua terra d'origine. La vita dell'albergo è descritta in un susseguirsi di quadretti, fra loro collegati da recitativi secchi che faticosamente cercano di stabilire un sensato tessuto connettivo, dove vengono saporosamente tratteggiati gli intrecci amorosi nati nel disimpegnato clima vacanziero, i giochi erotici occasionali, le manie, le gelosie, le follie di personaggi emblematici che compongono un solido quadro sociale, osservato con bonomia, ma anche con inesorabile, graffiante ironia.

Ne esce uno spaccato di costume che, considerato il contesto, viene a costituire un omaggio discutibile per un monarca circondato in corte da personaggi appartenenti a quel ceto. Momenti musicali brillanti e comici si alternano ad altri decisamente da opera seria. Come sempre nel miglior Rossini, le immagini evocate dal testo vengono innalzate dalla musica ben al di là del loro significato estrinseco, configurandosi in preziosi aforismi di astratta valenza. Ancora una volta Rossini prende in giro un mondo, una società, una morale, anche se nel *Viaggio a Reims*, diversamente che nel *Comte Ory*, lascia da parte i veleni corrosivi e rinuncia a scoperte provocazioni eversive. Passata nel *Comte Ory*, la stessa musica suonerà sprezzante rivolta contro l'ordine che nel *Viaggio a Reims* aveva celebrato con distaccato umorismo.

Ci sono due modi di mettere insieme una compagnia in grado di interpretare questa difficilissima opera: riunire i migliori interpreti rossiniani del mondo o affidarla a giovani disposti a lavorare lungamente insieme su questa partitura. Un cantante giovane ben motivato potrà essere buono o cattivo, mai mediocre, la peggior condizione, questa, che possa toccare alla musica di Rossini. La routine, anche raffinata, uccide inesorabilmente l'arte rossiniana; l'entusiasmo dell'immaginazione e la gioia della creazione l'animano, anche al di là di risultati tecnici modesti.

Alberto Zedda

***Il viaggio a Reims*, Teatro Rossini 1992: Enzo Dara, Marzio Giossi, Samuel Ramey, Cecilia Gasdia, Barbara Maria Frittoli, William Matteuzzi, Lella Cuberli, Ruggero Raimondi, Cheryl Studer, Lucia Valentini Terrani, Gabriele Sima, Lucio Gallo, Ezio Pirovano, Goran Simic, Chris Merritt**

The journey to Reims: a metaphor of Rossinism

The essence of Gioachino Rossini's processes of composing may be reduced to one word: idealisation. Nothing new in that: every artistic project is based upon the need to sublimate reality, transforming the experiences and the feelings of an individual's life into universal absolutes. But it is the ruthless tenacity in keeping detached from common sense that makes Rossini's dramaturgy something that cannot be compared at all with other forms of musical theatre. In Rossini the desire to avoid being influenced by reality overtakes mere abstraction, almost touching absurdity. Within this maniacal process of outflanking common feelings there lies concealed that certain tinge of madness, that folie organisé, *as Stendhal calls it, that leaves a shadow of mystery over the denouements of his plots, wavering between the sublimity of the poetry and the disenchantment of an irony tinged with sarcasm.*

Whatever tale he sets out to tell, whether seria *or* buffa, *tragic or comic, Rossini leaves no stone unturned to cut it off from everyday logic and place it in an* elsewhere *that we cannot locate with the mechanisms of reason, but rather with the antennae of fantasy and imagination. Rossini is unique in being able to create believable love stories whilst avoiding the usual, obligatory scenes of wooing and love exchanges. Let* Il barbiere di Siviglia *serve as one example for all; Rosina and Almaviva are never left alone together during the entire course of the opera, and so they never have the chance to bring to fruition a slowly developing knowledge of character and exchange of ideas that should carry them from the trembling first encounter to a decision to marry, the culminating point of a love story bristling with obstacles and difficulties. And he does this without the audience ever having the slightest doubt as to the legitimacy of the operation, without slackening the tension of the fun and our participation in it. Only Rossini succeeds in moving us with duets of an undeniably erotic flavour, such as the lovely one between Elena and Uberto in the first act of* La donna del lago, *in which each of the two is thinking of a different beloved object, leading to the creation of a disturbing erotic picture: perversion becomes seductive when it cloaks itself in innocence and virtue, as will be proved once and for all by the heavenly final trio in* Le Comte Ory.

Rossini's armoury contains everything imaginable in the realm of sophistication.
The choice of texts to be set to music is fundamental to Rossini's poetical scheme: stories with absolutely no psychological light and shade, lacking in preordained dramatic rhythm, which is held up by arias dragged in to observe traditions of vocal display, undermined by obvious gaps in logic, in any case pulled

***Il viaggio a Reims*, Teatro Rossini 1992: Marzio Giossi, Goran Simic, Barbara Maria Frittoli, Lucia Valentini Terrani, Chris Merritt, Cheryl Studer, Ruggero Raimondi, Enzo Dara, Samuel Ramey, Gabriele Sima, Lella Cuberli, William Matteuzzi, Lucio Gallo, Cecilia Gasdia**

out of any balance between the prevalent moments of stasis and those of action. Amenaide and Tancredi do not take advantage of the opportunity offered by two long duets to clear up the misunderstanding that in the end will divide them for ever, but nobody is shocked because all the fascination of their desperate and romantic love lies in the melancholy fact of its tragic incommunicability. Semiramide, Arsace and Assur, in hours of lacerating tension, divided up into arias and duets of an overwhelmingly emotional content, build up to an appointment with a purifying catharsis that, in the end, resolves itself in a few bars of hurried accompanied recitative: Rossini's object is not to tell us a story, but to involve us in an epic clash between man's desire for power, be it for good or evil, and the supernatural forces opposing him, symbolising the inevitability of fate.

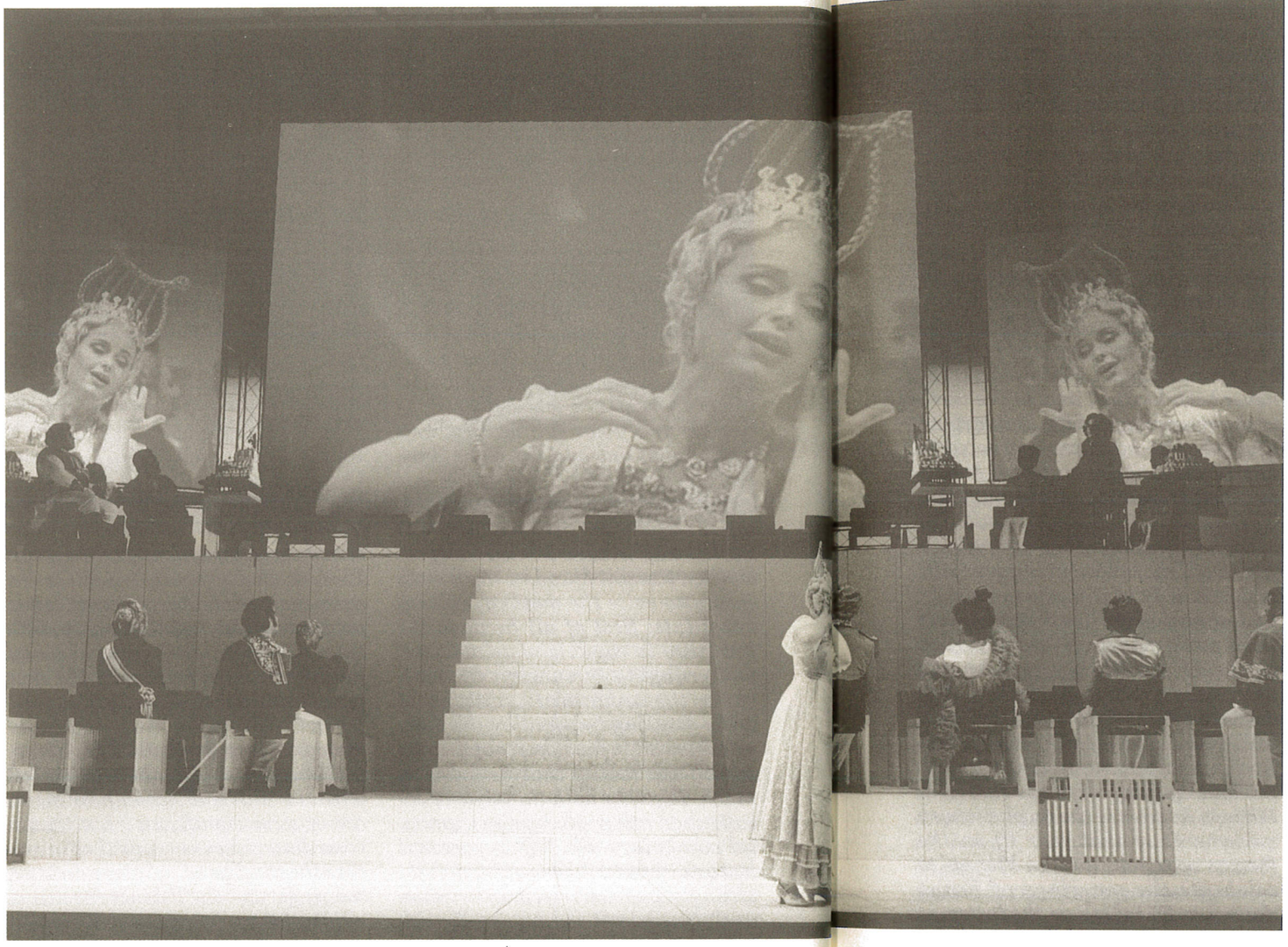
Another, equally determining factor is the choice of an essentially artificial vocal style, based upon anodyne melodic cells, elaborated into virtuosity, typical of the instrumental vocabulary, but not excluding a hedonistic giving oneself up to the pleasure of singing. In order to become expressive this Rossinian singing style requires the transfiguring collaboration of the singer, who breathes light, life and colour into it so that it may emerge from the windings of the brain and pass into the pulsations of the heart. The singer capable of transforming frozen abstraction into a source of meaningful emotion earns the right to symbolise and transmit great and noble sentiments: the singing virtuoso automatically becomes the very picture of Virtue, Royalty, Heroism, or Sublime Love. Only the master singer capable of painting innumerable colours, achieving incredible acrobatics, moulding the voice to

shadings reflecting the fluctuations of the soul is capable of mastering and giving meaning to stories based upon abstract and vague metaphors. It is only right, therefore, that the vocal idiosyncrasy of the singer should have no connection with criteria deriving from the logic of verisimilitude.

If the Victor, the Hero, the Elect must surprise us by the quality of their singing, it follows that they should be chosen from sources best guaranteeing that the expected miracle will take place. At one time the choice fell upon the castrato, whose voice was flexible and powerful, natural and artificial at one and the same time, neither completely masculine nor completely feminine, and so inclining to suggest the mythical figure of the hermaphrodite. Denied this possibility, Rossini found in the female contralto voice the most convincing substitute: first of all because the contralto is capable of robust and wide-ranging virtuosity; then because the unnatural condition of cross-dressing imposed by the male roles was all in favour of that detachment from reality that he loved so much. Together with this style of vocalisation he adopted an instrumental vocabulary of a highly personal nature, based upon micro-cells strongly characterised in rhythm and dynamics but not equally significant in their relation to any power of expression. The language of music, we know, is in its very nature abstract and without intrinsic meaning: Rossini's is more so than any other, exactly because of the relative lack of expressive content in his dry, short melodic themes that resist development, and rather give way to repetition pure and simple, or to the emergence of other themes of the same kind. No other composer resorts systematically to the apparent absurdity of using the same tunes, adopted with the same enthusiasm and the same success, first to express joy and then to express grief. This is why an Overture like that to Aureliano in Palmira, *composed to introduce tragic scenes, could be transferred with perfect success to* Il barbiere di Siviglia, *where it becomes the perfect prototype of a comic opera Overture.*

In a broader sense this also explains why ninety minutes of music (be it noted, we are not talking about a tune, a page, an aria or a duet!) could possibly be transferred without changing one note or one instrument from an Italian opera, Il viaggio a Reims, *to a French opera,* Le Comte Ory, *and be so suited to each of the different situations in the two operas as to qualify each as one of his masterpieces, independently of the other. In the switch from one opera to the next, the musical score gets taken to pieces and put together again, this causing unexpected cadenzas and joins, determined upon by the new librettists rather than by the composer. Certainly, the newly-composed music, written by Rossini to join together and complete the sections left without musical accompaniment, are of some significance, but the extraordinary fact remains that to neither the conductor, the stage director, the singer nor the listener involve in either of these operas does it ever occur to think of the other opera, to wander in thought from one situation to the corresponding one, to misinterpret the meaning of what is going on. Add to this that even some expert critics have opined that the change of context has changed the very nature of the music, so that in* Le Comte Ory *they seem to recognize a typically French vein of inspiration that they do not find in* Il viaggio a Reims.

In fact, the transformation has implied a radical change in stylistic



***Il viaggio a Reims*, Palafestival 1999: Elizabeth Norberg-Schulz**

outline. In Il viaggio a Reims *the comedy follows the same tendency that Rossini had pursued in the* Barbiere *and the* Cenerentola, *inspired as he was by a true vocation for the stage, distancing himself from the* comique absolu *which he had first cultivated in the one-act comic operas of his debut and brought to full flower in the masterpiece of this genre,* L'Italiana in Algeri, *and tending rather towards the* comique significatif, *a mixture of the comic and the serious. This opera, therefore, should be considered as belonging to the* semiserio *genre. Surprisingly and unhesitatingly, however,* Le Comte Ory *returns to the fold of the* comique absolu, *the genre in which the young Rossini first chose to express himself: abstraction untrammelled by any prudence, permissible only to the visionary genius.*

In Le Comte Ory *the dramatic development is based not upon what takes place onstage, but on what could take place or what is imagined to be taking place: this game is played to the limits. The exhaustive exploitation of the idea of men dressing up as women, a gambit producing considerable illusion, is not limited simply to nuns' robes, false beards, exotic places: in the unconscious mind it suggests the idea of different denouements to the ones proposed onstage, so that the true nature of the behaviour and the actions leading to the denouements are not immediately appraised at their true worth by the listener. In this way cross-dressing becomes a leading instrument in ambiguity and confuses our moral judgment with the innocent appearance of fun.*

Il viaggio a Reims *won a huge success at its first performance, on 19 June 1825 at the Théâtre Italien, Paris, and was immediately pronounced as one of Rossini's happiest creations by the critics, led by Stendhal and Castil Blaze. The opera marked the celebrations of the coronation of Charles X, King of France, which took place at Reims, the traditional venue for this ceremony, about two weeks earlier. The King and his family were present at the performance, and so for reasons of etiquette the audience could not openly demonstrate their enthusiasm. The cast, unequalled in operatic history for quality and quantity, included the greatest names in the firmament of song, practically all the stars of the Opéra and the Théâtre Italien, all anxious to pay homage to the new ruler of their destinies: Giuditta Pasta, Adelaide Schiassetti, Laure Cinti, Domenico Donzelli, Marco Bordogni, Felice Pellegrini, Vincenzo Graziani, Carlo Zucchelli and Nicholas-Prosper Lévasseur.*

This memorable first performance was followed by a second, open to the general public, on the 23rd, and a third on the 25th. Then, in spite of repeated requests, Rossini would not allow any further performances except one, kindly conceded to the Duchesse de Berry, which, however, did not take place because Felice Pellegrini, one of the leading singers, was not available. A second exception, with Filippo Galli in Pellegrini's role, had more luck and was

given on the 12 September following, but Rossini proved unyielding and refused permission for the work to receive further performances at the Opéra, which had a larger seating capacity. With this last performance Rossini considered that Il viaggio a Reims *had run its course, believing that for various reasons it should no longer be offered to the public: firstly because it had been conceived as an act of homage to the Sovereign, and for reasons of delicacy with regard to the King, the homage must remain his exclusively; then, his own experience as artistic director and theatrical organiser taught him that no reasonably-minded impresario would accept having to gather together, for just one opera, so many solo singers, and singers capable of fulfilling the demands of roles written for the greatest singers of the day, thus crammed with every kind of so difficulty; lastly, perhaps because he doubted that a show with so unusual a dramatic structure, based on the need to supply roles for so many singers, could be of any real interest to the theatregoer.*

This last doubt is confirmed by the definition that he wrote in his own hand on the autograph manuscript score of Il viaggio*: «Cantata», unlike the libretto printed for the first Paris performance, which defines the work «Dramma giocoso in un Atto», and, on the title-page in French, «Opéra Comique en un acte». In fact Rossini dismembered the score of* Il viaggio, *taking out all the passages that were not strictly related to the abnormally large cast and the festival nature of the work and, with the collaboration of Eugène Scribe, the cleverest man of the theatre of the day, he inserted them into* Le Comte Ory, *which should become the first opera he composed especially for Paris after his revisions,* Le siège de Corinthe *and* Moïse et Pharaon. *The autograph manuscript of the parts left over, those not used in* Le Comte Ory, *was carefully preserved in his private collection and only after his death was presented by his widow Olympe to his doctor friend Vio Bonato, perhaps in grateful recognition for having lovingly watched over his health in his declining years. The 149 folios, in a perfect state of preservation, then ended up, for reasons that still have to be cleared up, in the Santa Cecilia library, Rome, where they are still. On the other hand, the autograph of the portions incorporated into* Le Comte Ory *has never been located, and so the work of the researchers of the Fondazione Rossini who have reconstructed it has, of necessity, been based on the printed full score published by Troupenas in 1828 (surely under the strict supervision of the composer, a friend of Troupenas, and he was still resident in Paris), on the orchestral and choral parts used at the first Paris performances of* Ory, *preserved in the Opéra library, and on the materials for two pastiches,* Andremo a Parigi? *(1848) and* Il viaggio a Vienna *(1854), which, contrary to Rossini's wishes, had been mounted, without the composer's assistance, in Paris in honour of the revolutionary movements of that year (!) on the former occasion, and in Vienna to celebrate the marriage of Franz Joseph to Elisabeth on the latter.*

In spite of this the ridiculous story continued to circulate that Rossini had destroyed the score of Il viaggio a Reims *after having taken out the best numbers because he was dissatisfied with the results. The title remained alive in the minds of his contemporaries, so much so that an apocryphal Overture, composed by who knows whom on a theme derived from the dance in the Finale and others derived from dances in* Le siège de Corinthe, *has enjoyed a*

success lasting into our own times, even though it is fully documented that it never had anything to do with the opera in question. Il viaggio a Reims *represents the high-water mark of Rossinism, its resplendent metaphor, by reason of its ambiguous nature as an opera / non-opera, escaping any rational definition. Rossini has constructed a show independent of all the rules, and by doing so he realises the unwritten rule of his parabola as a musician, which repels any attempt at measuring with the rules of verisimilitude and logic.*

The libretto, moderately funny, cleverly works out a slender plot: the customers of a thermal baths establishment at Plombières, the Inn of the Golden Fleur-de-Lys (!), coming from every corner of Europe, would like to organise a trip to Reims to see the coronation of the new King of France, Charles X, inspired more by the desire to get away from the boredom of the spa than by the loyalty to the monarchy implied in their very status of noblemen or rich members of the powerful class. Difficulties in finding transportation induce them to replace the projected trip with an improvised literary salon in the Hotel lounge, in which each of them engages to make an original contribution to the King's praises by singing some piece typical of his or her national music. Hotel life is depicted in a sequence of vignettes, linked together by secco *recitatives laboriously endeavouring to establish an acceptable connecting tissue, in which we observe, delightfully pictured, the amorous intrigues that the careless holiday atmosphere gives rise to, the occasional erotic flirtations, the manias, jealousies and follies of symbolical characters who go to make up a solid social picture, observed with bonhomie, but also with an inexorable, acidulous irony.*

What comes out of all this is a vertical section of society which, considering the context, constitutes rather a dubious homage to a King who, in his Court, was surrounded by people belonging to those very sections of society. Moments of brillant and comic music alternate with others decidedly reminiscent of opera seria. *As always in the best of Rossini, the images evoked by the text are elevated by the music far above their intrinsic meaning, forming precious aphorisms of abstract valence. Once again Rossini makes fun of a world, a society, a morality, even though, in* Il viaggio a Reims, *differently from* Le Comte Ory, *he rejects corrosive poisons and does without openly revolutionary provocations. When it is absorbed into* Le Comte Ory, *this same music - which in* Il viaggio a Reims *had celebrated an established social order with detached humour - would sound like scornful revolt against that same order.*

There are two ways in which one can collect a company of singers capable of performing this extraordinarily difficult opera: gather together the best Rossini singers in the world, or entrust it to young singers willing to work together for a long time on this score. A young singer endowed with enthusiasm for his task may be either good or bad, but never mediocre, which is the worst possible condition that could afflict Rossini's music. Routine, even refined routine, inexorably kills Rossini's art; the enthusiasm of the imagination and joy in creation can bring it to life, even raise it above modest technical results.

Alberto Zedda

Translation by ***Michael Aspinall***