



Sotto l'Alto Patronato
del Presidente della Repubblica

L'edizione 2017 è dedicata ad Alberto Zedda



Ministero
dei beni e delle
attività culturali
e del turismo



Regione Marche



Il Rossini Opera Festival si avvale della collaborazione scientifica
della **Fondazione Rossini**.

Il Festival 2017 si attua

con il contributo di:

Ministero dei beni e delle attività culturali e del turismo,
Comune di Pesaro,
Regione Marche;

in collaborazione con:

Intesa Sanpaolo,
UBI Banca,
Carifano - Rete commerciale del Credito Valtellinese;

con l'apporto di:

Abanet Internet Provider,
Grand Hotel Vittoria - Savoy Hotel - Alexander Museum Palace Hotel,
Harnold's,
Hotel Excelsior,
Ratti Boutique,
Retina Web Agency,
Subito in auto;

partecipano:

AMAT-Associazione marchigiana attività teatrali,
AMI-Azienda per la mobilità integrata e trasporti,
ASPES Spa,
Azienda Ospedaliera San Salvatore,
Centro IAT- Informazione e accoglienza turistica,
Conservatorio di musica G. Rossini.

Enti fondatori



Comune di Pesaro



Provincia di Pesaro e Urbino

 **Fondazione**
Cassa di Risparmio
di Pesaro

INTESA  **SANPAOLO**



Fondazione Scavolini

Il Festival è membro di Italiafestival e di Opera Europa.



Presidente
Matteo Ricci
Sindaco di Pesaro

Consiglio di amministrazione
Ludovico Bramanti
Giorgio Calcagnini
Lucia Ferrati
Federica Tittarelli

Collegio sindacale
Paolo Balestieri (presidente)
Gabriele Angelini
Tommaso D'Angelo

Sovrintendente
Gianfranco Mariotti

Direttore artistico
Ernesto Palacio

Direttore generale
Lorella Megani

Amministrazione e coordinamento
sicurezza del personale
Marco Angelozzi

Assistente del Sovrintendente
Maria Rita Silvestrini

Segreteria artistica
Sabrina Signoretti

Segreteria Sovrintendenza
Alexia Mariotti

Contabilità, Economato
e Servizi informatici
Loris Ugolini

Segreteria amministrativa
Paola Vitali

Ufficio gare
Massimo Barilari
Carla Viti

Servizi di Biglietteria e Promozione
Patricia Franceschini

Archivio musicale
Federica Bassani

Allestimenti scenici
Mauro Brecciaroli

Coordinamento tecnico
Claudia Falcioni

Ufficio tecnico
Katia Ugolini

Coordinamento di Produzione
Daniela Ridolfini

Produzioni esterne
e Accademia Rossiniana
Francesca Battistoni

Edizioni e Archivio storico
Carla Di Carlo

Pubbliche Relazioni
Adamo Lorenzetti

Relazioni istituzionali
e Marketing
Cristian Della Chiara

Comunicazione
e Ufficio Stampa
Giacomo Mariotti

La Fondazione Rossini

La Fondazione Rossini è il referente musicologico del Rossini Opera Festival: ad essa compete la responsabilità scientifica delle partiture eseguite; il Festival è partner istituzionale e primo referente teatrale della Fondazione. La Fondazione ha come scopo precipuo quello dello studio e della diffusione della musica del Maestro. A tale fine, con la nomina di Bruno Cagli alla direzione artistica nel 1971, ha avviato la pubblicazione in Edizione critica dell'intera produzione rossiniana con un primo comitato, del quale facevano parte anche Philip Gossett e Alberto Zedda. Un progetto senza precedenti che prosegue ininterrotto tra nuovi approdi e consolidamento delle acquisizioni maturate in un'attività che copre ormai più di quattro decenni, grazie all'attuale comitato scientifico composto da Ilaria Narici (direttore dell'Edizione critica), Annalisa Bini, Daniele Carnini, Damien Colas, Davide Daolmi, Renato Meucci, Reto Müller, Emilio Sala, Cesare Scarton, Benjamin Walton. La Fondazione si fregia inoltre di un Comitato d'onore, presieduto da Bruno Cagli, di cui fanno parte Jeremy Commons, Johan Eeckeloo, Maurizio Pollini, Antonio Pappano, Salvatore Settis.

La ricerca che è alla base dell'Edizione critica ha portato, nel corso degli anni, a scoperte fondamentali nel campo delle fonti autografe e documentarie e al recupero di musica considerata perduta, come, per fare qualche esempio, Il viaggio a Reims, il Finale tragico di Tancredi, e alla riproposta al pubblico di titoli dimenticati quali Torvaldo e Dorliska, Sigismondo, Demetrio e Polibio, Ciro in Babilonia, Aureliano in Palmira. Accanto all'Edizione critica si è sviluppata la ricerca sui documenti storico-biografici e con l'avvio, nel 1992, della pubblicazione del nuovo epistolario rossiniano (Lettere e Documenti a cura di Bruno Cagli e Sergio Ragni), giunto ad oggi a cinque poderosi volumi.

L'attività editoriale della Fondazione si è inoltre arricchita nel corso del tempo di collane destinate ad ulteriori aspetti della produzione rossiniana: "Saggi e Fonti" ospita atti di convegno e studi specialistici; "I libretti di Rossini" riproduce, in versione anastatica e con un ampio commento introduttivo, le fonti letterarie e le principali edizioni del libretto di ogni opera; "Iconografia rossiniana" include volumi dedicati alle fonti iconografiche quali bozzetti, figurini, materiali scenici, ecc.; l'ultima collana in ordine di uscita reca il titolo "Tesi rossiniane" e premia i lavori inediti di giovani studiosi all'inizio della carriera accademica. A queste si affianca la pubblicazione del "Bollettino del Centro rossiniano di studi", rivista internazionale di studi musicologici. Il grande lavoro di ricerca e di acquisizione di fonti bibliografiche e documentarie (che si aggiungono agli autografi del Maestro, custoditi per lascito dalla Fondazione e oggetto di un innovativo, recente, restauro) ha portato all'apertura della Biblioteca, punto di riferimento sia per il pubblico che per gli specialisti della musica di Rossini e di tutta la produzione coeva.

La Fondazione, insieme al Rossini Opera Festival e a Casa Ricordi, è membro del "Comitato per la Restituzione rossiniana", che ha lo scopo di coordinare e rafforzare l'azione delle tre istituzioni.

Il Presidente

Oriano Giovanelli

LA PIETRA DEL PARAGONE

Rossini Opera Festival 2017

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

Consulenza scientifica della Fondazione Rossini

Immagine grafica coordinata
Massimo Dolcini
Progettazione grafica
Dario Ottaviani

Stampa
Pazzini Stampatore Editore, Villa Verucchio (RN)
luglio 2017

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

Quando non diversamente indicato, fonte dell'apparato iconografico è il volume *Rossini sulla scena dell'Ottocento. Bozzetti e figurini dalle collezioni italiane*, a cura di Maria Ida Biggi e Carla Ferraro, Pesaro, Fondazione Rossini, 2000.

Sommario

Amabile conversare di oziosi benestanti <i>di Alberto Zedda</i>	<i>p. 13</i>
The Pleasant Chatter of Idle People of Independent Means <i>by Alberto Zedda</i>	<i>p. 19</i>
«Il poeta con le carte... Il Maestro con la parte...»: <i>La pietra del paragone</i> alla luce dell'autografo e delle testimonianze <i>di Patricia B. Brauner</i>	<i>p. 25</i>
“Il Poeta con le carte... Il Maestro con la parte...”: Insights into <i>La pietra del paragone</i> through the Autograph and Other Documents <i>by Patricia B. Brauner</i>	<i>p. 41</i>
<i>Soggetto</i>	<i>p. 55</i>
<i>Story</i>	<i>p. 58</i>
<i>Argument</i>	<i>p. 62</i>
<i>Handlung</i>	<i>p. 66</i>
<i>Argomento</i>	<i>p. 70</i>
あらすじ	<i>p. 74</i>
<i>Schema musicale</i>	<i>p. 78</i>
<i>Libretto</i>	<i>p. 81</i>
<i>Gioachino Rossini, elementi biografici</i>	<i>p. 165</i>

Ritratto di Gioachino Rossini. Incisione da un disegno di Louis Dupré, 1819 (Collezione Reto Müller, Basel)



LA PIETRA DEL PARAGONE

Melodramma giocoso in due atti di
Luigi Romanelli

Musica di
Gioachino Rossini

Personaggi

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

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

Il Cavalier Giocondo, Poeta, amico del Conte, e modesto amante non corrisposto della Marchesa Clarice
Macrobio, Giornalista imperito, presuntuoso, e venale

Pacuvio, Poeta ignorante

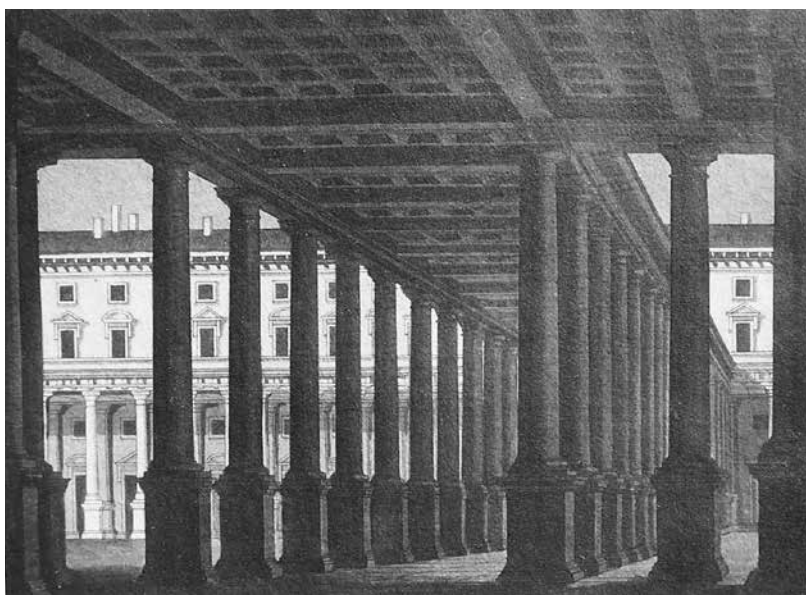
Fabrizio, Maestro di casa, e confidente del Conte

Coro di Giardinieri, Ospiti, Cacciatori, Soldati del Conte

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

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

La pietra del paragone: «Casino di campagna» e «Cortile», bozzetti di Paolo Landriani per la prima rappresentazione dell'opera (Collezione Ragni, Napoli)



Amabile conversare di oziosi benestanti

La pietra del paragone, andata in scena a Milano il 26 settembre 1812, rappresentò una tappa fondamentale nella vita artistica di Gioachino Rossini perché fu la prima opera commissionatagli dalla Scala, il più importante teatro dell'epoca secondo Stendhal, e comunque un centro culturale di riferimento. Un invito eclatante quando si consideri che il ventenne Gioachino prima di allora aveva visto rappresentate soltanto un'opera comica a Bologna (*L'equivoco stravagante*, Teatro del Corso, 26 ottobre 1811), un'opera-oratorio a Ferrara (*Ciro in Babilonia*, 14 marzo 1812) e tre farse a Venezia al Teatro San Moisè (*La cambiale di matrimonio*, 3 novembre 1810, *L'inganno felice*, 8 gennaio 1812 e *La scala di seta*, 19 maggio 1812). Anche *Demetrio e Polibio*, composta per gli amici Mombelli quando ancora studiava a Bologna, era andata in scena prima delle rappresentazioni scaligere (Roma, Teatro Valle, 18 maggio 1812), ma dopo la stipula del contratto con la Scala. L'invito del teatro milanese era stato motivato dai successi, davvero insoliti, conseguiti con le sue prime composizioni, ma una spinta decisiva è certo venuta anche dall'interessamento di due grandi cantanti amici e ammiratori, Maria Marcolini e Filippo Galli, scritturati dalla Scala per quella stagione lirica e destinati a ricoprire i ruoli principali anche nell'opera del giovane debuttante. Maria Marcolini era stata la protagonista dell'*Equivoco stravagante*,

dove Rossini aveva correato il corposo ruolo di Ernestina di un'aria *en travesti* (vestita da militare) che le era talmente piaciuto da indurre il Maestro a trasporla tale e quale nella *Pietra del paragone*; ancora la Marcolini aveva ricoperto il ruolo principale nel *Ciro in Babilonia* a Ferrara, ed è probabilmente durante le prove di quest'opera che il contratto scaligero si è concretato (il 18 febbraio 1812 Rossini scrisse alla madre «Vi avverto che sono stato scritturato per Milano»). Filippo Galli, non ancora assunto al soglio divistico che gli avrebbe meritato l'interpretazione dei grandi ruoli 'seri' e nella stagione di Carnevale del 1812 al Teatro San Moisè incaricato, come Primo Buffo, di coprire il ruolo di Batone nell'*Inganno felice*, si era tanto guadagnata la stima di Rossini che il Maestro, conscio delle sue straordinarie qualità, scrisse per lui un'aria di importanza inusitata per il ruolo secondario di una farsa. A sua volta Galli, che aveva intuito, come già prima di lui la Marcolini, che la musica del geniale giovanotto era tale da valorizzare quanto nessun'altra le sue doti di cantante e di artista, si era premurato di raccomandarlo alla Scala. La facoltà di contare su questi fuoriclasse ha certamente influenzato le scelte inusuali di attribuire a un basso il ruolo dell'amoroso, Asdrubale (audacia mitigata dalla presenza di un altro spasimante, Giocondo, tenore) e a un contralto, Clarice, quello dell'amante femminile.

L'emozione e il senso di responsabilità derivatigli da questo appuntamento, capitale per la sua carriera, suscitarono in Rossini una timorosa cautela che ritroveremo in altre occasioni di pari magnitudine, quali il suo inserimento a Napoli, con *Elisabetta regina d'Inghilterra* e a Parigi, con *Le siège de Corinthe* e il *Moïse et Pharaon*, dove anche era tenuto a confrontarsi col nuovo genere della *tragédie lyrique*.

Nell'intento di presentarsi con le migliori credenziali, Rossini volle riprendere nelle nuove opere pagine già sperimentate che riteneva di comprovato valore. Nella *Pietra del paragone* ritroviamo interi brani dell'*Equivoco stravagante* e nell'*Elisabetta regina d'Inghilterra* ancor più numerose pagine dell'*Aureliano in Palmira* e di altri lavori giovanili; le due opere serie con le quali Rossini si presenterà al pubblico di Parigi, *Le siège de Corinthe* e *Moïse et Pharaon*, sono rifacimenti di melodrammi composti per Napoli, rispettivamente *Maometto II* e *Mosè in Egitto*.

Per quanto la sintassi rossiniana, nutrita di vocaboli astratti e asemantici, più di altre consenta una molteplice utilizzazione mimetica, l'operazione non restò senza conseguenze. In opere farcite di autoimprestati, come le sopra menzionate, si avvertono in minor misura quella perfezione formale e quel felice ritmo drammatico che consentono a melodrammi monumentali quali *Semiramide*, *La gazza ladra*, *Mattilde di Shabran*, *Guillaume Tell* di scorrere veloci da capo a fondo, mai generando stanchezza, mai inducendo distrazione. Non ne è colpevole una utilizzazione impropria di spunti musicali – giacché alla geniale ambiguità del compositore è concesso di adoperare, con esito felice, gli stessi artifici per suscitare riso e pianto, gioia e sconforto – bensì una certa discontinuità derivante

dall'accostamento di strutture nate per altre collocazioni, discontinuità che viene ad offuscare quell'*aurea proportio* conseguita abitualmente da Rossini per divino istinto o per sublime mestiere.

L'autografo della *Pietra del paragone* prova infatti che l'ordine di composizione dei pezzi e la sua definitiva disposizione non riflettono l'attuale successione, anche se le elucubrazioni non erano tali da togliere al compositore il buon umore, come si evince da talune spiritose indicazioni di tempo che si leggono nella partitura: *Risoluto*, per il concertato che descrive l'incerto duello di Giocondo-Macrobio-Asdrubale; *Andante intonato*, per il passo a sole voci del Quartetto, dove il procedere a cappella rende problematica la stabilità dell'intonazione.

La pietra del paragone risulta di difficile programmazione per il duro impegno riservato ai cantanti. Il ruolo di Clarice pretende un autentico contralto che possieda anche sicura estensione nel registro acuto, un ossimoro difficile da coniugare con la realtà. La propensione di Rossini per un'agile voce femminile in grado di risolvere difficili passaggi tanto nel registro grave che in quello acuto contrassegnerà poi tutti i capolavori drammatici composti a Napoli, dove alla protagonista femminile, la diletta Isabella Colbran, verranno costantemente richieste dolcezze, tensioni drammatiche e virtuosismi acrobatici in ogni registro della gamma vocale. Anche dal protagonista maschile, il Conte Asdrubale, si pretendono vortuose escursioni nell'acuto e nel grave: pane per i denti di Filippo Galli, ma oggi fonte di turbamento per cantanti e organizzatori musicali che nell'unitaria figura del *basso nobile* ottocentesco percepiscono le distinte categorie del baritono e del basso, surrettiziamente riunite in un ipotetico *basso-baritono* che,

salvo rare eccezioni, non corrisponde fino in fondo né all'una né all'altra. Importanti anche i ruoli vocali degli altri interpreti, che sarebbe improprio e riduttivo definire *secondari*, dato che richiedono professionisti di grande caratura. Anche per questo *La pietra del paragone* non ha registrato la diffusione che meriterebbero i suoi contenuti musicale e drammatico, prontamente apprezzati dal pubblico scaligero, accorso per ben cinquantatré repliche a incoronare il ragazzo di Pesaro: il successo fu tale che all'ultima rappresentazione si dovettero replicare a furor di popolo ben sette pezzi, cosa mai accaduta, secondo quanto racconta il librettista dell'opera Luigi Romanelli.

Le difficoltà indotte da una scrittura vocale farcita delle consuete acrobazie belcantistiche vengono accentuate dalla mancanza di esperienza specifica, dovuta all'ancora acerba frequentazione di Rossini col mondo del teatro, che ne accresce la complessità. Il quotidiano operare a fianco di grandi interpreti non attenuerà l'esigenza di sfruttare l'infinita potenzialità della voce umana al fine dell'espressione drammatica, ma gli insegnerà il modo ottimale di distribuire il fiato e di alternare i disegni della coloratura affinché il canto risulti meno arduo e faticoso, spontaneo e non artificioso. Per ragioni analoghe la trama istrumentale della partitura, pur brillante e trasparente come di consueto in questo grande orchestratore, suona a volte farraginoso perché la frase vocale cui si accompagna pretenderebbe una flessibilità agogica che la notazione adottata non consente in misura adeguata.

Riesce difficile condividere le parole del fido Stendhal che giudicava quest'opera «le chef d'œuvre de Rossini dans le genre bouffe». Anche difficile condividere la qualifica di 'opera buffa'. Il soggetto è certamente giocoso, ma l'opera buffa

italiana che la tradizione ha consegnato a Rossini era tutt'altra cosa. Abitata da stereotipati personaggi che recitano con poche varianti la stessa mediocre commedia, l'opera comica aveva esaurito l'originaria funzione di divertire e rasserenare. Riprenderà fiato proprio con Rossini trasferendosi nell'astrazione del *comique absolu* per inseguire il sogno di una trasgressione lusinghiera di felicità (*L'Italiana in Algeri*, *La gazetta*, *Le Comte Ory*) o esercitando una satira sociale potenzialmente eversiva perché in contrasto con la morale imperante (*La pietra del paragone*, *Il Turco in Italia*, *La Cenerentola*, *Il barbiere di Siviglia*, *Il viaggio a Reims*). In queste ultime opere il filone giocoso si mescola a quello serio e semiserio in una commistione fascinosa – dal buffo caricato alla tenerezza amorosa, dall'ironia graffiante alla nobiltà di sentimenti veri – che la miracolosa follia rossiniana riesce a ricomporre in superiore armonia. Nella *Pietra del paragone*, a figure macchiettistiche della più greve tradizione farsesca (il fantomatico 'turco' in cui si traveste il Conte Adrubale per lanciare il suo emblematico «Sigillara, sigillara» o l'improbabile poetastro Pacuvio per ricamare l'allitterazione di «Misipipi») se ne affiancano altre di fantasiosa estrazione: l'amico Giocondo, le capricciose Donna Fulvia e Baronessa Aspasia, il presuntuoso e venale giornalista Macrobio, anche capace di elucubrazioni non banali. La protagonista femminile, Clarice, agisce con una intelligenza e una misura sconosciute alle scolorite subrettine della tradizione buffa.

Vi è poi da considerare lo scempenso fra una trama di elementare semplicità e una superba costruzione di quasi tre ore di musica densa e investita da un vitalismo inebriante, capace di supportare vicende di ben diverso impegno. *La pietra del paragone* richiama nel titolo la selce,



La pietra del paragone: frontespizio e distribuzione delle parti del libretto stampato in occasione della prima rappresentazione dell'opera (Collezione Ragni, Napoli)

pietra dura, inattaccabile dall'acido che serviva anticamente a saggiare l'oro. Nell'opera l'espedito escogitato per mettere alla prova la sincerità dell'amore di Clarice verso Asdrubale è la finta notizia della bancarotta che avrebbe ridotto in miseria il mecenate ospitante (nel primo atto); quello per 'saggiare' la solidità dell'amore di Asdrubale per Clarice (nel secondo atto) è la comparsa di Clarice mascherata nelle vesti di un immaginario fratello redivivo per annunciare l'irrevocabile rifiuto alle nozze. Per la verifica dei sentimenti Rossini ricorre dunque all'antico espediente del travestimento, qui tanto assurdamente scoperto da suggerire l'ipotesi che il ricorso alla più convenzionale delle convenzioni sia stato delibe-

ratamente scelto per determinare un totale straniamento. Per questo la comparsa di Asdrubale travestito da turco avviene in un esagitato clima farsesco, di stampo *commedia dell'arte*, in radicale contrasto col realismo della narrazione. Per contro, il duello amoroso di Clarice e Asdrubale, combattuto con elegante schermaglia da uno dei tanti misogini dell'opera buffa e da una donna disinvolta, ma ricca di sentimenti sinceri, rievoca situazioni e personaggi cari al Goldoni delle commedie popolari.

Curioso notare quanto *La pietra del paragone*, 'opera prima' di questo originale teatro musicale, assomigli nella struttura episodica e nell'assunto semiserio all'ultima composta da Rossini in lingua italiana, quel *Viaggio a Reims* che adattato poi a un testo di lingua francese, *Le Comte Ory*, cambierà nuovamente sembiante e significato rinnovando i fasti del *comique absolu* e accendendo una selva di interrogativi

inquietanti sulla natura camaleontica della sua arte. Come nel *Viaggio a Reims*, l'azione tratteggia uno spaccato di società privilegiata dove in briosi conviti vengono affrontati temi quanto mai variegati. Si discetta di *mass media* corrotti e corruttibili, di *gazzette* usate strumentalmente, di spregiudicate cacce alla dote, di cambiali non onorate, del ruolo malefico del denaro, della viltà della menzogna, dell'impudenza del ricatto amoroso, della futilità del pettegolezzo, del valore dei sentimenti, della superficialità della critica, della convenzionalità del giudizio estetico... Viene schizzata una classe sociale di cogente attualità, animata dalla macchina industriale che guiderà alla modernità. Invece di osannare Rossini, i palchettisti della Scala dovrebbero aver provato imbarazzo nel ritrovare in scena personaggi appartenenti al loro stesso ceto e accogliere con diffidenza la caustica provocazione rossiniana, come più tardi i cortigiani di Carlo X affrescati nell'equivoco omaggio del *Viaggio a Reims*. Come nel *Viaggio a Reims*, la riflessione sociologica si snoda attraverso una serie di autonomi quadretti che non sviluppano una trama dotata di un capo e una coda. Il lieto fine si consuma, all'uso rossiniano, nell'attimo necessario a pronunciare una frase della protagonista: «Lucindo non tornò: Clarice io sono». Altrettanto folgorante la reazione del Conte Asdrubale: «Finor di stima io fui verso le donne avaro: da questo punto imparo le donne a rispettar». L'arietta «Ombretta sdegnosa del Misipipi» cantata da Pacuvio (punto di forza del trionfo milanese insieme alla scena del Conte Asdrubale travestito da creditore, tanto popolare da aver fatto cambiar nome all'opera, ribattezzata «Sigillara», la minacciosa ingiunzione da lui pronunciata), sopravvisse al secolare silenzio rossiniano, citata sino

ai giorni nostri. Molto apprezzati ancora l'aria di sortita di Clarice con eco e il temporale del secondo atto, un tormentone già presente nelle primissime composizioni e ripreso poi innumerevoli volte, in opere serie e giocose, sino al commiato del *Tell*. *La pietra del paragone* si caratterizza anche per un impiego particolarmente esteso del recitativo secco, in buona parte composto dallo stesso Rossini (quasi tutto quello dell'Atto primo è di suo pugno), contrariamente a quanto succederà nelle opere successive, dove tale recitativo verrà affidato a un collaboratore. Rossini aveva deciso di farsene carico egli stesso, ma la sopravvenuta indisposizione che ha fatto ritardare l'andata in scena dell'opera l'ha costretto a rivolgersi a un collaboratore per terminarlo in tempo utile. Il libretto stampato a Milano per accompagnare la prima rappresentazione conteneva ancor più versi (riportati fra virgolette per segnalare che non sono stati musicati), utili per una miglior definizione della storia e per una giusta rivalsa del librettista. Il ricorso a un ampio testo letterario è giustificato dal soggetto, che affida il dispiegarsi della fragile vicenda al conversare di personaggi intenti a godersi il tempo libero alle spalle di un ricco anfitrione. Sotto questo aspetto *La pietra del paragone* è antesignana dei melodrammi di *conversazione* che troveranno in Richard Strauss il cantore insuperato, segnatamente con *Capriccio* e *Intermezzo*, opere oggi apprezzatissime. Rossini, in apparenza tanto ossequiente alle forme arcaiche della convenzione, ancora una volta stupisce per la chiaroveggenza anticipatrice del suo ingegno.

Alberto Zedda

Marietta Marcolini, prima interprete dell'opera nel ruolo della Marchesa Clarice. Incisione di Sasso (Collezione Ragni, Napoli)



The Pleasant Chatter of Idle People of Independent Means

La pietra del paragone [The touchstone], first performed at Milan on the 26th September 1812, marked a major step forward in Gioachino Rossini's artistic life because it was the first opera commissioned of him by La Scala, the most important theatre of the day in Stendhal's opinion, and in any case a leading centre of culture. An amazing invitation when one considers that the twenty year-old Gioachino had so far only seen one comic opera staged at Bologna (L'equivoco stravagante, at the Teatro del Corso, 26th October 1811), an opera-oratorio at Ferrara (Ciro in Babilonia, 14th March 1812) and three one-act comic operas [farse] at the Teatro San Moisè, Venice (La cambiale di matrimonio, 3rd November 1810, L'inganno felice, 8th January 1812 and La scala di seta, 19th May 1812). Demetrio e Polibio, composed for his friends the Mombelli family during his student days at Bologna, had also been staged before his La Scala debut (the Teatro Valle, Rome, 18th May 1812), but after he had signed his contract with La Scala, Milan was inspired by the successes, unusual indeed, scored by his first compositions, but a decisive influence was undoubtedly exerted by the interest taken by two great singers who were friends and admirers of his, Maria Marcolini and Filippo Galli, both engaged for that opera season by La Scala and destined to fill the leading roles in the young debutant's opera. Maria

Marcolini had sung the leading role in the Equivoco stravagante, in which Rossini had enriched the bulky role of Ernestina with an aria en travesti (dressed as a soldier) which she liked so much that she persuaded the Maestro to transport it wholesale into the Pietra del paragone; Marcolini had also taken the leading role in *Ciro in Babilonia* at Ferrara, and it was probably during the rehearsals for this opera that the Scala contract was formulated (on the 18th February 1812 Rossini wrote to his mother "I must tell you that I have been engaged for Milan"). Filippo Galli, not yet having reached the celebrity status that would later win him the great "serious" roles, was engaged for the Carnival season of 1812 at the Teatro San Moisè as leading buffo, and took the part of Batone in *L'inganno felice*, so gaining Rossini's admiration that the Maestro, aware of his extraordinary qualities, wrote for him an aria of unusual importance for a minor character in a comedy. On his part, Galli, who had realized, as indeed had Marcolini before him, that the music of this talented young man was such as would bring out, as none other could, his skills as a singer and an artist, did not fail to recommend him to La Scala. The opportunity to rely on two such star singers certainly influenced the unusual choice of entrusting the lover's part, *Asdrubale*, to a bass (a daring choice mitigated by the presence of another lover, *Giocondo*, a tenor part) and

the part of the enamoured heroine, Clarice, to a contralto.

The emotion and the sense of responsibility deriving from this engagement, a capital one for his career, aroused in Rossini a timid cautiousness that we will find in him on other occasions of similar magnitude, such as his taking up his post in Naples, with Elisabetta regina d'Inghilterra and in Paris, with Le siège de Corinthe and Moïse et Pharaon, in which he was also called upon to measure himself in the new genre, tragédie lyrique.

In an effort to introduce himself with the best credentials, Rossini decided to include in the new operas numbers that he had tried before and found successful. In *La pietra del paragone* we recognize entire numbers from *L'equivoco stravagante* and in *Elisabetta regina d'Inghilterra* even more numerous pages from *Aureliano in Palmira* and other works of his youth; the two serious operas with which Rossini would make his bow to Parisian audiences, *Le siège de Corinthe* and *Moïse et Pharaon*, were reworkings of operas composed for Naples, respectively *Maometto II* and *Mosè in Egitto*.

However much Rossini's syntax, enriched by abstract and meaningless words, more than any others permits a multiple mimetic use, this operation would not be without consequences. In operas replete with self-borrowings, like the ones mentioned above, there is less sense of the formal perfection and the gripping dramatic rhythm that allow monumental operas such as *Semiramide*, *La gazza ladra*, *Matilde di Shabran* or *Guillaume Tell* to run smoothly from beginning to end, without ever giving rise to tedium, never permitting the attention to wander. This is not caused by any mistaken use of musical themes – since the composer's genial ambiguity allows him to use, with success, the same tricks to

arouse laughter and tears, joy and unhappiness – but rather a certain lack of continuity deriving from the mixing together of structures born for other destinations, a lack of continuity that ends by obscuring the aurea proportio that Rossini habitually finds by divine instinct or by sublime skill.

The autograph score of *La pietra del paragone* proves, in fact, that the order of composition of the pieces and their definitive order in the score have nothing to do with their present arrangement, even though his meditations were not such as to take away any of the composer's good humour, as is proved by a number of witty tempo indications that can be read in the score: *Risolto* [determined] for the ensemble describing the uncertain duel between *Giocondo*, *Macrobio* and *Asdrubale*; *Andante intonato* [andante in tune] for the section for unaccompanied voices in the *Quartet*, where the a cappella writing might lead to possible problems of intonation.

La pietra del paragone is difficult to cast because of the great demands made on the singers. The role of Clarice requires an authentic contralto who also possesses a secure upper extension, an oxymoron difficult to make correspond to reality. Rossini's penchant for an agile female voice able to execute difficult florid passages both in the lower range and in the higher would later stamp all his dramatic masterpieces composed in Naples, where his leading lady, his beloved *Isabella Colbran*, would be called upon to perform sweet sentiments, dramatic tensions and virtuoso acrobatics in every register of her voice. The male lead also, *Count Asdrubale*, has both to climb to dizzy heights and to plumb the depths: written to measure for *Filippo Galli*, but today a source of worry for singers and planners of musical events who perceive, in

the figure of the nineteenth century basso nobile, the different categories of baritone and bass, surreptitiously joined together in a hypothetical basso-baritono which, except on rare occasions, does not completely correspond to either of the two categories. Equally important are the parts for the other characters, which it would be inappropriate to call secondary, seeing that they call for professional specialists of top quality. For this reason, too, *La pietra del paragone* has not been as widely performed as its musical and dramatic contents deserve, qualities appreciated at once by the *La Scala* audience, who rushed to the theatre to see no fewer than fifty-three performances, awarding a crown to the boy from Pesaro: such was the success that, at the last performance, no fewer than seven numbers were encored by public demand, a previously unheard-of event, according to the description by the opera's librettist *Luigi Romanelli*.

The difficulties of performance of this opera are accentuated by vocal writing padded out with all the traditional coloratura of bel canto, made even worse by the young Rossini's lack of theatrical experience. His daily work beside great singers would not attenuate his desire to exploit the fullest resources of the human voice with an aim to the maximum of dramatic expression, but it would teach him the best way of leaving spaces for breathing and to alternate different kinds of coloratura passages so that the vocal part became less arduous and tiring, spontaneous rather than artificial. For similar reasons the instrumental network of the score, however brilliant and transparent it always is in the hands of this great orchestrator, sometimes sounds confused because the vocal phrase which it is supposed to accompany needs a rhythmic flexibility that the notation

Rossini has adopted does not leave sufficient room for.

It is difficult to agree with the faithful *Stendhal* when he judges this opera to be Rossini's masterpiece in the comic genre. It is also difficult to accept his very definition of the work as an "opera buffa". The story is certainly humorous, but Italian comic opera as it was passed down to Rossini was quite a different thing. Peopled by stereotyped characters acting out, with little variation, the same mediocre old comedy, comic opera had exhausted its old function of amusing and tranquilizing its audience. It would come into new life with Rossini himself, transferring itself into the abstractions of the comique absolu to pursue the dream of an enticing transgression of happiness (*L'Italiana in Algeri*, *La gazza*, *Le Comte Ory*) or carrying out a social satire that was potentially revolutionary, because it went against current ideas of morality (*La pietra del paragone*, *Il Turco in Italia*, *La Cenerentola*, *Il barbiere di Siviglia*, *Il viaggio a Reims*). In these latter operas the funny element is mixed with the serious and semi-serious in a fascinating mixture – from the slapstick (buffo caricato) to the tenderness of love, from biting irony to the nobility of true feeling – all of which Rossini's miraculous madness succeeds in gathering together in flawless harmony. In the *Pietra del paragone* grotesquely exaggerated characters stemming from the heaviest farcical tradition (the mysterious "Turkish" disguise assumed by *Count Asdrubale* to launch his emblematic "Sigillara, sigillara" or the improbable poetaster *Pacuvio* to weave the alliteration of "Misi-pipi") take their place beside more imaginatively conceived characters: the *Count's* friend *Giocondo*, the capricious ladies *Donna Fulvia* and *Baroness Aspasia*, the presumptuous and venal journalist *Macrobio*, who

is also capable of lucubrations far from banal. Clarice, the leading lady, acts with an intelligence and good taste unknown to the usual colourless soubrettes of the buffo tradition. We must also consider the lack of balance between a plot of elementary simplicity and a superb construction of nearly three hours of dense music, impregnated with a stimulating vitality, which might well have served to support a much more elaborate plot. *La pietra del paragone*, the touchstone of the title, refers to flint, a hard stone, impermeable to acid, which in ancient times was used to test gold. In the opera the trick invented to test the sincerity of Clarice's love for Asdrubale is the false news that the hospitable Maecenas has been reduced to beggary by the failure of his bank (in the first act); the trick to "taste" the solidity of Asdrubale's love for Clarice (in the second act) is the arrival of Clarice herself disguised as an imaginary brother who forbids the marriage. In order to verify people's real feelings, therefore, Rossini has recourse to the old-fashioned trick of disguise, here so absurdly unconvincing as to suggest a hypothesis that the recourse to the most conventional of conventions has been deliberately chosen to bring about a complete sense of lack of reality. For this reason Asdrubale's appearance dressed as a Turk happens in a climate of farce, in the style of the *commedia dell'arte*, in radical contrast with the realism of the plot. On the other hand, the lovers' duel between Clarice and Asdrubale, fought with elegant skirmishing by one of the many misogynists found in opera buffa and an unselfconscious woman full, however, of sincerely loving feelings, recalls characters and situations in Goldoni's comedies of the people. It is curious to observe how much *La pietra del paragone*, the first in this original kind of opera, resembles

in its episodic structure and in its semi-serious pretensions, Rossini's last opera in the Italian language, *Il viaggio a Reims*, a work that when it was later adapted to a French text in *Le Comte Ory* would change its aspect and its meaning, renewing the triumphs of the comique absolu and igniting a series of burning and disturbing interrogatives into the chameleonic nature of his art. As in *Il viaggio a Reims*, the plot portrays a cross-section of privileged society in which very different subjects are discussed in joyous gatherings. Debates arise about mass media, corrupt and corruptible, newspapers wielding unwelcome power, shameless dowry-hunting, promissory notes not honoured, the evil role played by money, the baseness of lying, the impudence of lovers' blackmail, the futility of gossip, the value of feelings, the superficiality of the critical faculty, the conventionality of aesthetic judgments... A sketch is made of a social class of forceful actuality, inspired by the industrial machine that will guide them to modernity. Instead of praising Rossini, the box-holders of *La Scala* ought rather to have felt embarrassed at seeing onstage characters belonging to their own class and to have experienced the distaste for Rossini's caustic provocations that, later on, Charles X's courtiers would show when they were treated to the equivocal homage represented by his picture of them in *Il viaggio a Reims*. As in *Il viaggio a Reims*, sociological reflection is unraveled in a series of separate illustrations that do not turn out to be a plot furnished with a beginning and an end. The happy ending is realized, in typical Rossinian fashion, in just the time needed for the leading lady to pronounce a certain phrase: "Lucindo didn't come back: I am Clarice" [Lucindo non tornò: Clarice io sono]. Count



Ricevuta per un abbonamento alla stagione scaligera dell'autunno del 1844 (Collezione Cavallari, Milano)

Asdrubale's reaction is equally shattering: "Until now I had little respect for women: from today I am learning to respect women" [Finor di stima io fui verso le donne avaro: da questo punto imparo le donne a rispettar]. The little aria "Ombretta sdegnosa del Misipipi" sung by Pacuvio (a high point in the Milanese triumph together with Count Asdrubale's scene disguised as a creditor, so popular indeed as to change the name of the opera, which people rechristened "Sigillara", the menacing injunction that he pronounces), survived the century-long neglect of Rossini, being quoted to this day. Other successful numbers included Clarice's entrance aria with the echo, and the second act storm, a kind of storm already present in some of his earliest compositions and successively repeated innumerable times, in both serious and comic operas, right up to his farewell with *Tell*. *La pietra del paragone* is also characterized by a particularly wide use of recitativo secco, much of it written by Rossini himself (almost all that in Act One is in his handwriting), contrary to what would occur in his following operas, in which these recitatives were entrusted to a collaborator.

Rossini had decided to see to this duty himself, but his ensuing illness, which caused the first night of the opera to be delayed, forced him to turn to a collaborator in order to finish the opera in time. The libretto published in Milan to go with the first night contained even more verses (printed in inverted commas to indicate that they had not been set to music), useful for a more complete comprehension of the story and for a juster reappraisal of the librettist. The use of a long literary text is justified by the subject, which entrusts the flow of the fragile plot to conversations between characters intent on enjoying their spare time at the expense of a rich Amphitryon. In this respect *La pietra del paragone* anticipates the conversational operas that would find their unrivalled composer in Richard Strauss, particularly with *Capriccio* and *Intermezzo*, operas very much enjoyed today. Rossini, apparently so obsequious to the archaic formulas of convention, once again amazes us by the forward-looking clairvoyance of his genius.

Alberto Zedda

Translation by **Michael Aspinall**