

ROMANTICISMI



LA RIVISTA DEL C.R.I.E.R.

**«Quest’Arena musicale»:
Rossini a Verona
prima del Congresso**

Martino Pinali

ANNO VIII – 2023-2024

«QUEST'ARENA MUSICALE»: ROSSINI A VERONA PRIMA DEL CONGRESSO

Martino PINALI (*Università degli Studi di Trento*)
mpinali91@gmail.com

RIASSUNTO: Nell'ambito del Congresso di Verona, protagonista indiscusso degli eventi musicali fu Gioachino Rossini, la cui presenza fu fortemente voluta dal principe Metternich. Le opere e le cantate del compositore pesarese rappresentate in città tra il settembre e il dicembre del 1822 evidenziano caratteristiche peculiari della Restaurazione, come l'approccio alle figure rappresentative della regalità e a temi politici considerati delicati, se non addirittura problematici, durante il periodo del Congresso.

ABSTRACT: During Verona's Congress, Gioachino Rossini was the protagonist of musical events. His presence was strongly desired by Metternich. The composer's operas and cantatas performed in the city between September and December 1822 shed light on peculiar features of the Restoration, such as the reference to figures representing regality or to political issues considered sensitive (if not problematic) during the period of the Congress.

PAROLE CHIAVE: Gioachino Rossini, Verona, Teatro Filarmonico, Arena di Verona, Congresso di Verona, Santa Alleanza

KEY WORDS: Gioachino Rossini, Verona, Teatro Filarmonico, Verona Arena, Congress of Verona, Holy Alliance

«QUEST'ARENA MUSICALE»: ROSSINI A VERONA PRIMA DEL CONGRESSO

Martino PINALI (*Università degli Studi di Trento*)
mpinali91@gmail.com

Il presente contributo prende le mosse dalla constatazione della centralità della figura di Gioachino Rossini nel contesto del Congresso di Verona del 1822, di cui il musicista fu protagonista assoluto per volere del cancelliere tedesco Metternich.¹ A completamento di quanto già scritto sulle due cantate commissionate al Pesarese per questa specifica occasione – *La santa alleanza* e *Il vero omaggio* –, questo articolo si soffermerà prevalentemente sulle opere rossiniane allestite nei teatri cittadini nei mesi immediatamente precedenti. Con ogni probabilità il compositore non fu coinvolto nelle riprese delle opere qui in esame: non era in città nel periodo di preparazione di quegli spettacoli, e le caratteristiche degli interventi che queste subirono rispetto al dettato originario non permette di attribuirne la paternità all'autore. L'interesse di queste rappresentazioni risiede nella testimonianza che esse ci offrono del clima culturale di quel periodo, del contributo della musica e, nello specifico delle opere, della costruzione del discorso politico-ideologico di quegli anni.

Inizierò con un breve quadro sulla vita operistica veronese negli anni del congresso, con particolare riferimento ai due teatri allora attivi e alle rappresentazioni delle opere di Rossini in città; proseguirò poi l'analisi delle due opere allestite nell'autunno del 1822 (*La donna del lago* e *L'inganno felice*); infine concluderò con alcune considerazioni sulle cantate per l'Arena e il Teatro Filarmonico, mettendo in evidenza alcuni aspetti poco noti della loro esecuzione e il rapporto tra il compositore e la committenza veronese.

1 Su questo tema di veda il saggio di Vittorio Cavazzocca Mazzanti, *Rossini a Verona durante il Congresso del 1822*, «Atti e Memorie dell'Accademia di Agricoltura Scienze e Lettere di Verona», IV, vol. 24, 1923, pp. 53-112.

I teatri di Verona e le opere di Rossini (1813-1822)

Dal 1813, anno del debutto dell'*Inganno felice* a Verona, al 1822, data del Congresso, il nome di Gioachino Rossini apparve più volte nei cartelloni dei teatri d'opera cittadini attivi in quel periodo. Il primo di questi era il Teatro Filarmonico, di proprietà dell'Accademia Filarmonica: la sala, inaugurata nel 1732 con *La fida ninfa* di Antonio Vivaldi, subì una prima battuta d'arresto a causa di un incendio nel 1749, e venne ricostruita e riaperta nel 1754.² L'altro era il Teatro Morando, ricavato dall'ex chiesa di San Tomio soppressa dagli editti napoleonici, demaniata e acquistata dalla famiglia Morando nel 1810. Il restauro e la conversione dell'edificio in teatro d'opera furono affidati all'architetto Luigi Trezza; la nuova sala fu inaugurata nel 1814 con *Agnese* di Ferdinando Paër.³ Nonostante il diverso *status* (il Filarmonico era un'istituzione aristocratica ormai radicata in città, il Morando una recente impresa commerciale), i due teatri entrarono presto in aperta competizione, incrementata dalla loro vicinanza,⁴ e puntarono entrambi su Rossini, compositore del momento, specializzandosi il primo nelle sue opere serie, il secondo in quelle buffe e semiserie. Questa sfida si consumò anche a colpi di disposizioni comunali, con il risultato che dopo l'apertura della nuova sala, il Comune stabilì che il solo Filarmonico rimanesse aperto durante la Stagione di Carnevale.⁵ Inoltre, e come sempre nei casi di rivalità tra istituzioni teatrali, la sfida si consumò anche sul piano artistico, con la scrittura di compagnie di richiamo da entrambe le parti. Tutto ciò portò nuova linfa alla vita culturale della città, che usciva lentamente dalle lacerazioni degli anni napoleonici che l'avevano cambiata e persino divisa militarmente.⁶

2 Paolo Rigoli, *Il Teatro Filarmonico dal Settecento ai nostri giorni*, in Michele Magnabosco-Marco Materassi (a cura di), *L'Accademia Filarmonica di Verona e il suo teatro*, Verona, Accademia Filarmonica di Verona, 2010, pp. 131-142.

3 Cfr. Franco Mancini, Maria Teresa Muraro, Elena Povoledo, *I Teatri del Veneto*, vol. 2, *Verona Vicenza Belluno e il loro territorio*, Venezia, Corbo e Fiore, 1985, pp. 98-99; Tullio Lenotti, *I teatri di Verona*, Verona, Linotipia Veronese, 1949, p. 56.

4 Il Teatro Filarmonico è situato tra via Roma e via dei Mutilati, a poca distanza da Piazza Bra, mentre il Morando si trovava in via Nuova, l'attuale Via Mazzini, in pieno centro storico.

5 Cfr. Franco Mancini, Maria Teresa Muraro, Elena Povoledo, *op. cit.*, p. 100.

6 Cfr. Gian Paolo Romagnani, *Verona Napoleonica: una città divisa in due (1797-1814)*, in Id. (a cura di), *Storia di Verona. Dall'antichità all'età contemporanea*, Verona, Cierre edizioni, 2021, pp. 177-186.

Sebbene il teatro più recente, il Morando, avesse rubato alla sala maggiore di Verona le prime cittadine di opere importanti quali *La Cenerentola*, *Il barbiere di Siviglia* e *La gazza ladra*, fu il Filarmonico, il teatro della classe dominante, a uscire vincitore da questa contesa. Nonostante la concorrenza agguerrita e i buoni risultati conseguiti, il Teatro Morando difficilmente avrebbe avuto il sopravvento nella vita musicale cittadina: come c'era da aspettarsi, fu infatti il Filarmonico a venire scelto come sede privilegiata di molti degli eventi di intrattenimento che fecero da contorno al Congresso (*Il vero omaggio*), tra cui l'esecuzione di una delle due cantate scritte da Rossini per l'occasione. Diversamente, il Morando avrebbe cessato le sue attività da lì a breve, nel 1836.⁷

La memoria degli anni di questa competizione rimane ancora viva nelle parole delle recensioni uscite sulla stampa dell'epoca. Fondamentali nella ricostruzione del contesto delle opere e delle cantate rossiniane eseguite in occasione del Congresso della Santa Alleanza, esse ci offrono la possibilità di ricostruire il panorama culturale del primo Ottocento non solo veronese, ma anche italiano.

I preparativi per il Congresso

Prima dell'inizio del Congresso, a Verona fu istituita una fiera agricola che, su concessione imperiale, si sarebbe svolta di lì in avanti con cadenza semestrale, a settembre e a marzo.⁸ La concomitanza di due eventi così importanti a breve distanza l'uno dall'altro spronò prima la Società Filarmonica poi il podestà Giovanni Battista da Persico a richiedere all'Imperial Regia Delegazione provinciale un finanziamento per il restauro della sala del Teatro Filarmonico, che sarebbe diventato il palcoscenico principale degli spettacoli scenici organizzati a cavallo tra l'autunno e l'inverno di quell'anno.⁹ Ottenuto il finanziamento e restaurato il teatro,¹⁰ per il cartellone furono scelti i seguenti titoli: in ordine, *La donna del lago* di Rossini (inaugurata a Napoli, Teatro San Carlo, Stagione di Autunno 1819), *Ar-*

7 Cfr. Franco Mancini, Maria Teresa Muraro, Elena Povoledo, *op. cit.*, pp. 107-114.

8 Cfr. Vittorio Cavazzocca Mazzanti, *op. cit.*, p. 54.

9 Ottavio Bevilacqua, *Francesco I e il Congresso di Verona*, in *Il Congresso di Verona (1822) e la politica mitteleuropea degli Asburgo. Atti del convegno dell'Accademia di Agricoltura Scienze e Lettere di Verona, 18 maggio 2018*, a cura di Claudio Carcereri de Prati, Verona, Accademia di agricoltura, scienze e lettere, 2019, p. 57-88: 60.

10 Paolo Rigoli, *op. cit.*, pp. 163-166.

minio di Stefano Pavesi (Venezia, Teatro La Fenice, Stagione di Carnevale 1821), *L'inganno felice* sempre di Rossini (Venezia, Teatro San Moisè, Stagione di Primavera 1812) e *Tebaldo e Isolina* di Francesco Morlacchi (Venezia, Teatro La Fenice, Stagione di Carnevale 1822) e, in chiusura di stagione, le due cantate commissionate a Rossini per l'Arena e il Filarmonico.

Eccezion fatta per *L'inganno felice*, le altre opere erano inedite a Verona, tutte di argomento serio e, nel caso di *Tebaldo e Isolina*, di recentissimo debutto. Secondo una prassi all'epoca consolidata, in tutti i casi si osservano modifiche al testo delle prime rappresentazioni: luoghi, tempi, cast e pubblici diversi richiedevano infatti interventi sulle versioni originarie, in relazione alla realizzabilità delle opere al nuovo contesto di produzione e ricezione. Nel 1822 la scelta dei titoli per il Filarmonico pose dei problemi supplementari, perché i soggetti presentavano tematiche che nella cornice del Congresso di Verona erano diventate 'sensibili'. Mi riferisco in particolare a episodi che prevedono scene di insurrezione popolare o di ribellione all'autorità regia. Alcuni brani e scene vennero di conseguenza sottoposti a interventi significativi, alcuni dei quali attribuibili a Gaetano Rossi, librettista per le cantate menzionate e direttore di scena del Filarmonico.¹¹ Osserviamo quindi alcuni dei casi più significativi delle versioni delle due opere rossiniane presentate a Verona nel 1822, poco prima e durante i lavori del Congresso.

Aspettando il Congresso: *La donna del lago* e *L'inganno felice*

Il primo e più interessante è senz'altro quello della *Donna del lago*. Fu questa l'opera che subì più modifiche di tutte le altre: ben sei numeri musicali su tredici, quasi la metà, differiscono dalla versione napoletana del 1819. Si tratta non solo delle arie (i numeri in genere più soggetti a cambiamenti in occasione delle riprese), ma anche di brani d'insieme, di maggiori proporzioni e generalmente meno interessati da interventi. La vicenda dell'opera è ambientata nella Scozia del XVI secolo, e vede un quadrangolo amoroso al cui centro c'è Elena, la donna del lago del titolo, contesa dal re di Scozia Giacomo V (che cela la sua identità sotto il falso nome di Uberto di Snowdon), dal capo dei ribelli Rodrigo di Dhu e dal giovane Malcom. Osserviamo le modifiche più da vicino.

11 Sul ruolo di Rossi nel contesto veronese rimando al contributo di Francesco Bertini, *Un librettista si dà all'impresariato: Gaetano Rossi a Verona*, in questo numero.

Nel caso di ruolo di Elena, la primadonna Carolina Passerini a Verona cantò “Arder mai per altro oggetto”, brano attribuibile a Stefano Pavesi, e “Torbida l’aura oscura”, di Pietro Romani, in luogo, rispettivamente, della cavatina “O mattutini albori” e del rondò finale “Tanti affetti”.¹² Le due arie erano brani di repertorio della cantante: furono infatti riprese da due opere che il soprano aveva già cantato in precedenza, *Adelaide di Borgogna* dello stesso Rossini, a Venezia nel 1820, e *Il medico ciabattino* di Pietro Generali, a Livorno nello stesso anno.¹³

Il ruolo di Giacomo V venne ridimensionato a favore del suo rivale in politica e in amore, Rodrigo, che ne uscì avvantaggiato non solo dal punto di vista musicale, ma anche drammaturgico. A Verona Rodrigo venne infatti associato a più brani rispetto alla versione originaria: oltre agli interventi nel finale primo, ebbe due arie solistiche e il terzetto, mentre Giacomo cantò solo in quest’ultimo brano, nell’introduzione e nel duetto. Quanto più conta, le modifiche alla parte di Rodrigo aggiunsero al carattere del ribelle violento quello dell’amoroso. Ciò è evidente dalla sostituzione della cavatina “Eccomi a voi” con “Ah sì per voi già sento”. Per rendere possibile un confronto, ho riportato qui sotto i testi di entrambi i pezzi:

La donna del lago, Napoli 1819
(Atto I, Scena 9)

RODRIGO

Eccomi a voi, miei prodi,
onor del patrio suolo;
se meco siete, io volo
già l’oste a debellar.

Allor che i petti invade
sacro di patria amore
sa ognor di mille spade
un braccio trionfar.

[...]

Ma dov’è colei, che accende
dolce fiamma nel mio seno?

La donna del lago, Verona 1822
(Atto I, Scena 9)

RODRIGO

Ah! Sì per voi già sento
Nuovo valor nel petto
Per voi d’un nuovo affetto
Sento infiammarmi il cor.
Premio maggior di questo
Da me sperar non lice,
Ma allor sarò felice
Quando il coroni amor.

[...]

Amor dirada il nembro
Cagion di tanti affanni

12 Andrea Leone Tottola, *La donna del lago*, Verona, Tipografia Bisesti, 1822, pp. 8-9 e 48.

13 Giovanni Schmidt, *Adelaide di Borgogna*, Venezia, Casali, 1820, pp. 18, 31-32; Angelo Anelli, *Il medico ciabattino*, Livorno, Pietro Meucci, 1820, p. 31.

De' suoi lumi un sol baleno
 fa quest'anima bear!
 Fausto Amor se a me sorride,
 io non so che più bramar!
 Ed allor, qual nuovo Alcide,
 saprò in campo fulminar.¹⁵

Comincia co' tuoi vanni
 La speme a ravnivar.¹⁴

L'aria sostituita proviene da un'altra opera di Rossini, *Otello* (Napoli, Teatro del Fondo, 4 dicembre 1816), in cui il personaggio si presenta più come amante che come guerriero. Questo è confermato da un'altra interpolazione riservata al personaggio, ossia una Gran scena inserita al posto dell'aria di Giacomo all'inizio dell'atto secondo: in questo brano Rodrigo dà sfogo ai propri tormenti amorosi, dilaniato dalla gelosia verso Malcom più che dal dovere verso la patria.¹⁶ In questo modo non solo si stempera la carica più 'sovversiva' di Rodrigo, che nella storia è il capo di un clan ribelle al trono di Scozia: il personaggio del re Giacomo V – suo antagonista, privato ora dell'aria affettuosa "O fiamma soave", viene restituito alla sua regalità 'tutta d'un pezzo', priva cioè di quei languori amorosi che gli erano invece stati concessi nella versione originaria.¹⁷

Anche Malcom beneficiò di una Gran scena che sostituì l'aria del secondo atto "Ah, si pera": per Adelaide Tosi, interprete del ruolo, ne fu composta una ricavata da più brani di diverse opere scritte per le voci dei due più grandi castrati di fine Settecento, Luigi Marchesi e Girolamo Crescentini, che di Tosi era stato maestro.¹⁸ Questo brano-centone non va però letto unicamente come il comprensibile tributo al maestro della cantante, ma anche come un omaggio alla tradizione vocale dei castrati, tanto cara all'antico regime cui il Congresso della Santa Alleanza pure guardava.¹⁹ Non a caso, a Verona fu scritturato anche Giovanni Battista Velluti,

14 Andrea Leone Tottola, *La donna del lago*, Napoli, Tipografia Flautina, 1819, p. 19.

15 Andrea Leone Tottola, *La donna del lago*, Verona, Bisesti, 1822, p. 23.

16 Questo e il successivo brano di Malcom sono identificabili come Gran scene perché in esse si riscontrano tutte le componenti identificate in Andrea Malnati, *La Gran scena nell'opera italiana (1790-1840)*, Pesaro, Fondazione Rossini, 2017, pp. 12-14.

17 Andrea Leone Tottola, *La donna del lago*, 1822, cit., pp. 31-34.

18 *Ibid.*, pp. 40-42.

19 Dico «pure guardava» perché, sebbene ci fossero dei legami con il passato, le potenze della Restaurazione non attuarono certo un ritorno allo *status quo ante*, come la più recente storiografia della Restaurazione ha dimostrato. Su questo tema cfr. Gian Paolo Romagnani, *Il Congresso di Verona del 1822: l'Italia della Restaurazione e l'Europa delle grandi potenze*, in questo numero.

l'ultimo celebre castrato, già protagonista dell'opera *Tebaldo e Isolina* nella stessa stagione, e ora impegnato nella cantata composta da Rossini per il Filarmonico.

Anche la farsa *L'inganno felice* fu oggetto di modifiche simili. La vicenda contiene molti elementi affini alla tradizione del *mélodrame* francese: la protagonista Isabella, moglie fedele del duca Bertrando, è la vittima perseguitata per la falsa accusa del malvagio Ormondo – suo consigliere, ma riesce comunque a provare la propria innocenza e a scampare fortunatamente alla condanna a morte; infine, si ricongiunge con il legittimo consorte, che credendo alle accuse l'aveva condannata. Sebbene anche Bertrando fosse vittima delle macchinazioni di Ormondo, la vicenda rappresentata attribuiva comportamenti odiosi al suo personaggio, che deteneva per l'appunto un titolo nobiliare. Questa immagine negativa, e la stessa vicenda 'delicata', potevano costituire un problema nel contesto del Congresso di Verona, che vedeva riuniti in consesso tanti nobili: per evitarlo, anche in questo caso furono inseriti due brani, uno per Bertrando e uno per Isabella, al posto dei rispettivi numeri originari. Questi innesti andarono a mutare di molto l'immagine che i personaggi – ma soprattutto quello di Bertrando – avevano alla prima dell'opera così come era stata rappresentata nel 1813.

La cavatina di Bertrando “Qual tenero diletto” fu sostituita con “S'ella m'è ognor fedele”, tratta da un'opera più recente di Rossini, *Ricciardo e Zoraide* (Napoli, Teatro San Carlo, 3 dicembre 1818). Il testo così modificato si rivelava comunque adatto alla situazione drammaturgica: sia Ricciardo che Bertrando, mentre si ritrovano impegnati in manovre belliche, pensano ai propri tormenti amorosi, invano spronati il primo dal commilitone Ernesto, il secondo dai suoi seguaci:

Ricciardo e Zoraide, Napoli, 1818
(Atto I, Scena 7)

RICCIARDO

S'ella m'è ognor fedele
se l'amistà mi è guida,
quest'alma non diffida
di possederla ancor.

ERNESTO

All'amistà ti affida,

L'inganno felice, Verona, 1822
(Atto unico, Scena 2)

BERTRANDO

Oggetto lusinghiero
del mio tradito amore,
fuggi dal mio pensiero
mi lascia in pace il cor.

CORO

Vinci un fatale amore,

t'affida a questo cor.
 RICCIARDO
 Trionferemo insieme
 di sì tiranna sorte,
 le barbare ritorte
 saprà spezzare amor.

ERNESTO
 Dividerò tua sorte,
 o vinto, o vincitor.

RICCIARDO
 Qual sarà mai la gioia
 allor che a lei d'accanto,
 versando dolce piando,
 d'amor le parlerò,
 se nel pensarlo solo,
 ogni più acerbo duolo
 già nel mio sen cessò?²¹

rendi la pace al cor.
 BERTRANDO
 Sì, trionfar vorrei
 di sventurato affetto:
 ma in petto il cor per lei
 sospirar sento ognor.
 Quanto sarei felice
 s'ella vivesse ancora!
 Se a me fedele ognora
 languisse in sen d'amor.
 Ah! nel pensarlo solo
 ogni più acerbo duolo
 sparisce dal mio cor.

CORO
 L'alma t'accenda or solo
 di bella gloria ardor.²⁰

Come si evince dal confronto, con questa soluzione il Duca mette subito in evidenza il fatto di essere ancora innamorato della moglie, pur credendola ancora morta: «Quanto sarei felice s'ella vivesse ognora!»; tale enfasi non si trova nel testo originario dell'aria, dove in realtà Bertrando esprime più risentimento che nostalgia nei confronti di Isabella: «Ah più non vive oh dio | quella che odiar dovrei: | ma in rammentar di lei | tormento amor mi dà». Il Duca ha così modo di dare espressione al proprio lato umano già dalla presentazione del suo personaggio, senza per questo dover attendere lo svelamento e la punizione di Ormondo nel finale dell'opera.

L'altro brano interpolato è l'aria di Amenaide “Giusto Dio che umile adoro” di *Tancredi* (Venezia, Teatro La Fenice, 6 febbraio 1813), che fu inserita, con un testo anch'esso rimaneggiato, al posto dell'aria di Isabella “Al più dolce e caro oggetto”.²²

20 Francesco Berio di Salsa, *Ricciardo e Zoraide*, Napoli, Tipografia Flautina, 1818, p. 15.

21 Vincenzo Foppa, *L'inganno felice*, Verona, Tipografia Bisesti, 1822, pp. 11-12.

22 *Ibid.*, pp. 35-36.

L’inganno felice, Venezia, 1812
(Atto unico, Scena 13)

BERTRANDO

E chi fu il traditor?

ISABELLA

Deh! Che chiedete?

BERTRANDO

Il Duca ora v’impone
far la vostra vicenda a lui presente.

ISABELLA

Che chiedete, o signore, a un’innocente!
O quale al rammentar l’infausta scena
qual tremito mi scuote! Ah che all’idea
di lei, ridotta a fatal punto estremo
io sudo, agghiaccio, inorridisco e fremo!
Mai più tanto possente
armi impugnò di morte...
la nera fellonia. Della vendetta
giurò sull’ara infame
odio a virtù; e frattanto
la misera innocenza
priva di dolce aita
invan chiedea pietà sola e tradita.
E degg’io la vicenda
far nota a voi del più infelice amore?
Sì, parlerò, se pur mi regga il core.

Al più dolce e caro oggetto
io serbava un’alma amante:
egli ardea d’eguale affetto,
ed in noi regnava amor
Quando un fellon m’invola
il cor del mio diletto,
e abbandonata e sola

L’inganno felice, Verona, 1822
(Atto unico, Scena 13)

BERTRANDO

E chi fu il traditor!

TARABOTTO

Fu un gran briccone!

BERTRANDO

E non cercaste ancora
o difesa, o vendetta!

ISABELLA

Ah! non potei
difendermi, salvarmi. - Il traditore
seppe sedur del mio consorte il core:
fui creduta infedel: non venni udita.
Si tentò, coll’onor, tormi la vita.

Giusto ciel, che umile adoro,
tu che leggi nel cor mio,
tu lo sai se rea son’io,
se innocente è questo cor.
Se sapeste!.. I casi miei!..
Tanti orror!... pietà farei!..
[...]

mi guida a crudo orror.
 Che palpito crudele,
 che pena sento al cor!
 Ah mi consoli almeno
 chi prova in seno amor.²³

Ei non sa quant'io penai:
 ah! d'amore io non cessai
 mai per lui di palpitar.
 Caro sposo ... torna omai
 le mie pene a consolar.²⁴

L'aria ripresa è una classica aria 'di prigionie', uno dei brani favoriti dell'opera *Tancredi*. La sostituzione, come nel caso di Bertrando, incide sulla vicenda, intervenendo sui rapporti fra i personaggi: con "Giusto Dio", Isabella, anziché mettere di fronte Bertrando e Ormondo di fronte alle proprie terribili responsabilità («Quando un fellon m'invola | il cor del mio diletto, | e abbandonata e sola | mi guida a crudo orror»), cerca di muovere a pietà il primo e di difenderla dai pericoli che la minacciano, cancellando così, rispetto alla versione del 1813, le dirette accuse al sovrano suo marito.

Un'ulteriore interpolazione fu forse a sua volta dettata dal senso di opportunità, ma è di segno diverso rispetto a quelle analizzate fin qui: Tarabotto, l'unico dei personaggi della farsa privo di un brano solistico, fu gratificato di un'aria di provenienza ignota; forse composta per l'occasione ma non sappiamo da chi. Essa fu inserita prima del Finale, a beneficio dell'interprete del ruolo, il celebre basso Filippo Galli, già primo Batone all'epoca dell'inaugurazione, e ora invece passato a quello più importante dal punto di vista drammaturgico: Tarabotto è infatti il vero perno dell'azione, che però, curiosamente, nella versione originaria dell'opera non aveva un brano solistico.²⁵

Gli spettacoli per la Santa Alleanza: le cantate per l'Arena e il Filarmonico

Rimaneggiamenti a scopo 'diplomatico' ci furono anche nel caso della *Santa alleanza*. Il librettista Gaetano Rossi si vide restituire il testo ben due volte da parte del governatore del Veneto Carlo d'Inzaghi, il quale,

23 Vincenzo Foppa, *L'inganno felice*, Venezia, Stamperia Rizzi, [1812], pp. 25-26.

24 Vincenzo Foppa, *L'inganno felice*, 1822, cit., pp. 34-35.

25 Giuseppe Maria Foppa, *op. cit.*, pp. 38-39. Il testo dell'aria sembra una perifrasi dell'aria "Oh colpo impensato!" scritta per lo stesso Filippo Galli in occasione della rappresentazione del 1820 de *La gazza ladra* al Teatro San Carlo (Cfr. Gioachino Rossini, *La gazza ladra*, a cura di Alberto Zedda, Pesaro, Fondazione Rossini, 1979, I, pp. xxxi-1-xxxiii, II, pp. 1121-1197).

agendo per conto di Metternich, voleva evitare, nel libretto, ogni riferimento alla politica contemporanea, diversamente da quanto sarebbe accaduto qualche giorno dopo con l'altra cantata, *Il vero omaggio*, rappresentata al Teatro Filarmonico.²⁶ Forse, nel contesto più raccolto del teatro al chiuso, era più facile controllare le reazioni del pubblico rispetto al vasto spazio dell'Arena, in cui sarebbe stato più difficile garantire la sicurezza degli invitati. A questo proposito, vale ricordare che al termine dello spettacolo all'aperto, parte del pubblico rimase ferita durante l'uscita in massa dall'anfiteatro, durante la quale fu danneggiata anche parte della scenografia.²⁷

Della cantata, eseguita all'Arena il 24 novembre, rimangono solo testimonianze indirette per lo più aneddotiche circa l'apparato scenico dello spettacolo (una statua gigantesca le cui dimensioni spaventarono lo stesso Rossini che dirigeva proprio sotto la scenografia); degli interpreti, sono noti solo i nomi dei due bassi impegnati, Nicola Trentanove Cenni e Luciano Bianchi.²⁸ La musica, com'è noto, non è sopravvissuta. Sappiamo che il compositore riuscì parte della *Donna del lago* senza forse scrivere una partitura integralmente *ex novo*, e che una volta conclusi gli spettacoli veronesi portò con sé la musica.²⁹

Ci è giunto invece completo il testo del *Vero omaggio*, di cui sono disponibili sia il libretto a stampa sia le partiture autografe;³⁰ anche l'esecuzione avvenuta al Teatro Filarmonico il 3 dicembre è ben documentata. Si sa ad esempio che la data dello spettacolo venne anticipata di un giorno rispetto al programma iniziale, dato che il compositore, il librettista e il basso erano attesi a Venezia per la nuova stagione di Carnevale al Teatro La Fenice. Qui li aspettavano due impegni: la nuova versione di *Maometto II* (rappresentato per la prima volta a Napoli, Teatro San Carlo, il 3 dicembre 1820) e *Semiramide*, l'ultima opera scritta per un teatro in Italia, e che sarebbe andata in scena nello stesso teatro il 3 febbraio del 1823.³¹ *Il ve-*

26 Vittorio Cavazzocca Mazzanti, *op. cit.*, pp. 77-78.

27 *Ibid.*, pp. 89-90.

28 *Ibid.*, pp. 82-84.

29 Gioachino Rossini, *La riconoscenza/Il vero omaggio*, a cura di Patricia B. Brauner, Pesaro, Fondazione Rossini, 2003, pp. xxxii-xxxiii.

30 Gaetano Rossi, *Il vero omaggio*, Verona, Tipografia Bisesti, 1822. Il numero delle fonti autografe (nessuna delle quali completa) sarebbe troppo lungo per poterle citare qui. Per questo si rimanda all'edizione critica citata alla nota precedente.

31 Filippo Huberti, *Raccolta di varie notizie riguardanti la reg. città di Verona ed il congresso in essa tenuto dall'augustissimo nostro imperatore Francesco I. con le potenze alleate nelli mesi autunnali dell'anno 1822: con l'aggiunta del nome di tutti i principi, mi-*

ro omaggio, la cui estensione non copriva una serata intera, fu rappresentato assieme a un passo a due dal balletto *Cianippo* di Giovanni Galzerani e al secondo atto dell'opera *Tebaldo e Isolina*, eseguito con gli stessi interpreti impegnati nella cantata: il soprano Adelaide Tosi, il castrato Giovanni Battista Velluti, i tenori Luigi Campitelli e Gaetano Crivelli e il basso Filippo Galli.³²

La «Allgemeine musikalische Zeitung» non mancò di osservare che anche in questo caso Rossini aveva riutilizzato composizioni precedenti:³³ il *Vero omaggio* è infatti un adattamento della cantata *La riconoscenza* – data a Napoli nell'estate del 1821 come omaggio all'infanta di Spagna Maria Luisa di Borbone – con l'aggiunta di un ruolo tenorile e la parte del mezzosoprano riscritta su misura per Velluti.

Anche in questo caso il compositore, contrariamente alle consuetudini teatrali allora vigenti, pretese la restituzione della partitura (lasciando però parti strumentali e vocali al Teatro): i membri della Camera di commercio, arti e manifatture di Verona – finanziatori della commissione – criticarono fortemente questo comportamento, e gli mossero un'azione legale per rifarsi delle spese:³⁴ l'iter legislativo fu però rallentato dal favore che Rossini godeva grazie alla protezione di Metternich, cosa che gli permise sia di allontanarsi indisturbato dal Lombardo-Veneto evitando qualsiasi ripercussione, sia di utilizzare nuovamente la partitura veronese per una nuova cantata composta per Treviso in onore di Antonio Canova, recentemente scomparso (*Per la commemorazione di Antonio Canova: Omaggio pastorale*, 1823).³⁵

In conclusione, le opere e le cantate di Rossini rappresentate al Teatro Filarmonico di Verona e all'Arena prima e durante il periodo del Congresso sono una cartina di tornasole che ci aiuta non solo ad analizzare dettagliatamente il panorama culturale e musicale della Verona del 1822, ma anche a comprendere in modo approfondito il contributo offerto dalla musica, e in particolare dall'opera, al discorso politico dell'epoca. Come

nistri ed altri ragguardevoli personaggi intervenuti e della pianta di Verona nuovamente corretta ed accresciuta, Verona, Eredi Moroni, 1822, pp. 59-72.

32 Vittorio Cavazzocca Mazzanti, *op. cit.*, pp. 96-97.

33 «Allgemeine musikalische Zeitung», V, 29 gennaio 1823, coll. 76-77 e 78.

34 Cfr. Gioachino Rossini, *Lettere e documenti. Volume II: 21 marzo 1822-11 ottobre 1826*, a cura di Sergio Ragni, Pesaro, Fondazione Rossini, 1996, pp. 90-98.

35 Cfr. Bruno Cagli, *Armoniche note per armoniche alleanze*, in *Il vero omaggio*, programma di sala della Cantata eseguita al Rossini Opera Festival il 18 agosto 2004 (Pesaro, Rossini Opera Festival, 2004, pp. 20-21).

la storiografia più recente ha messo in evidenza, la Restaurazione inaugurata al Congresso di Vienna, specie quella perseguita dall'Impero asburgico, portava avanti una politica di pacificazione e di ordine che non coincide con il mito della 'reazione' e del ritorno allo *status quo ante* dell'antico regime ancora ampiamente diffuso. Con gli inizi degli anni Venti dell'Ottocento, le sfide dell'attualità imponevano alcuni ripensamenti, e non c'è forse migliore esempio delle opere di Rossini adattate per Verona nel 1822 per osservare nel concreto come i principi viennesi andassero ora aggiornati. In preparazione e durante il Congresso di Verona, l'opera in quanto genere contribuiva a elaborare queste idee nella concretezza della rappresentazione, portando in scena sovrani utili alla causa pubblica, come Giacomo V della *Donna del lago*, che non conosce più tentennamenti amorosi, o sovrani sempre più attenti al bene di chi soffre o è vittima di ingiustizie, come Bertrando nell'*Inganno felice*: le caratteristiche positive di entrambi sono poi idealizzate ed esaltate nel personaggio allegorico del Genio dell'Austria, oggetto della venerazione universale nella cantata *Il vero omaggio*.³⁶ Lo spirito era quello di proporre i sovrani legittimi come garanti di pace e di un ordine giusto e affidabile, contro la prospettiva degli sconvolgimenti che il nuovo decennio aveva inaugurato.

36 Cfr. Gaetano Rossi, *op. cit.*, pp. [16-18].

