

Un *Sigismondo* in tre agnizioni¹

Paolo Pinamonti

Il *Sigismondo*, dramma in due atti su libretto di Giuseppe Foppa, andato in scena al Teatro La Fenice di Venezia la sera del 26 dicembre 1814, quale spettacolo inaugurale della stagione, è l'ultima opera "settentrionale" di Rossini, e conclude provvisoriamente una fruttuosa collaborazione con i teatri veneziani, collaborazione che era iniziata nel 1810 con la farsa in un atto *La cambiale di matrimonio*.

Venezia

La Venezia che vede l'esordio e l'affermazione di Rossini operista è una Venezia profondamente travagliata da complesse vicende storico-politiche: la fine della Repubblica, il trattato di Campoformio del 17 ottobre 1797 e la prima dominazione austriaca (18 gennaio 1798-26 dicembre 1805 "pace di Presburgo"), l'arrivo dei Francesi con il successivo decreto napoleonico di unione di Venezia al recente Regno Italico (30 marzo 1806), ed infine il nuovo ritorno degli Austriaci dopo alcuni mesi di assedio (16 aprile 1814 "armistizio di Schiarino-Rizzino", 19 aprile presa di possesso della città). In un'epoca di continui e profondi rivolgimenti istituzionali, di amare disillusioni, di definitivo declassamento ed isolamento politico e di indubbe difficoltà economiche in cui si viene a trovare quella che era stata la "Regina dell'Adriatico", la straordinaria vitalità teatrale veneziana subisce alcuni contraccolpi. Nonostante queste alterne vicende Venezia riesce, tuttavia, a mantenere una posizione di assoluta preminenza nella vita operistica italiana del primo Ottocento. Degli otto teatri in attività alla fine del '700, sotto la dominazione francese ne resteranno soltanto quattro: il teatro La Fenice,² destinato esclusivamente all'opera seria, a quella semiseria e ai "balli eroici"; il San Moisè, cui è legata la stagione di quel "genere-non genere" della farsa,³ genere cui è legato anche l'esordio di Rossini come operista; il San Benedetto, futuro Teatro Rossini (3 dicembre 1868), acquistato da Giovanni Gallo nel 1810, con programmi di opera in musica e rappresentazioni comiche, teatro che si pone in alternativa al maggiore teatro veneziano della Fenice;⁴ ed infine il San Giovanni Grisostomo, con spettacoli prevalentemente comici, caratterizzato da frequenti pause e mediocre livello di produzione sino all'acquisto da parte di Giovanni Gallo nell'aprile del 1819.⁵ Tornati gli Austriaci con decreto 21 aprile 1815 anche il San Luca è

il San Samuele, chiusi dai francesi, possono riaprire, anche se lo stesso governo austriaco proibisce, nel 1820, la costruzione a Venezia di nuovi teatri.

Negli anni in cui Rossini è a Venezia la situazione degli spettacoli è quella brevemente delineata: un grande teatro per l'opera seria, La Fenice; uno per il genere comico e farsesco, il San Moisè; ed infine il San Benedetto con una varia attività in aperta concorrenza con la Fenice; delle tre principali stagioni di spettacoli quella di carnevale, quella di primavera e quella d'autunno, la più importante era quella di carnevale che regolarmente si apriva la sera del 26 dicembre.

Commissione e "fortuna" del *Sigismondo*

Rossini, quando riceve l'incarico dall'impresario del Teatro La Fenice per una nuova opera che avrebbe inaugurato la stagione del Carnevale 1815, era ormai operista affermato e apprezzato oltre le cinque farse; per il San Moisè, aveva al suo attivo i due grandi successi, capolavori assoluti nel genere serio e in quello comico: *Tancredi* (Fenice, 6 febbraio 1813) e *L'Italiana in Algeri* (San Benedetto, 22 maggio 1813). Sulle pagine del "Nuovo Osservatore" di lunedì 21 novembre 1814, appare la notizia della nuova scrittura:

Pel prossimo Carnevale dalla nuova impresa del gran Teatro La Fenice sono scritturati il sig. Foppa per poeta, per maestri di musica li sigg. Rossini e Coccia... Inventore del nuovo sistema d'illuminazione catodiottrica il celebre meccanico sig. Luigi Locatelli.

L'opera commissionata a Rossini era il dramma in due atti *Sigismondo*, quella a Coccia il dramma in due atti *Euristea*, entrambi lavori del poeta di teatro Giuseppe Foppa, cancelliere del Tribunale nonché prolifico librettista. Comunque Rossini doveva essere a Venezia già dal 15 ottobre come si evince da una lettera dell'impresario Luigi Facchini⁶ datata 1 ottobre 1814:

St.imo Sig.⁷ Maestro
Giacché Ella per i 15. cor.¹⁰ dice di ritrovarsi in questa Città, noi sospendiamo la spedizione del Libro (il libretto del *Sigismondo*). Si ricordi che tutto il paese annella, e sospira il momento di ammirare le sue rare virtù, s'immagini poi il desiderio di quelli, che hanno un'immediato interesse, massime dopo le sofferte perdite dello scorso anno. Dall'amico Foppa Ella riceverà sue Lettere.

Curiosamente Facchini, proseguendo nella lettera, si premura di fare degli apprezzamenti sul libretto della nuova opera, il *Sigismondo* appunto

Il Libro che ha compilato, salva le convenienze di tutti, fa comparire tutti, e lascia vasto campo al maestro di far sentire gli effetti benefici della sua fantasia.⁷

Leggendo in controtuce sembra di avvertire, nelle parole dell'impresario, un qualche dubbio sulla validità del libretto, quasi che egli presentisse come l'eventuale esito non felice del lavoro sarebbe poi stato imputato al carattere farraginoso del testo. La compagnia di canto, scritturata per la stagione, era infatti ottima: Maria Marcolini "primo soprano" in realtà contralto *en travesti*, Elisabetta Manfredini "prima donna assoluta" e il tenore Claudio Bonoldi nei tre ruoli principali. Tuttavia l'esito, come già detto, fu negativo.

Così si apriva infatti la recensione del *Sigismondo* apparsa il 27 dicembre 1814 sul "Nuovo Osservatore" di Venezia.

Nel dare ai miei lettori ragguaglio di questo spettacolo, premettere mi conviene il dispiacevole annunzio del suo esito poco felice. Dopo una tale premessa pare veramente, che ogni altro discorso sia inutile, perché quando un'operazione qualunque manca al suo effetto, poco interessa l'indagarne le cause; e ciò che si vuol dire per giustificare le mancanze non porta verun rimedio, ciò che si può dire per rilevare i difetti, altro non manifesta che il basso sfogo di un'animosità senza scopo.

E dopo aver a lungo criticato il libretto e l'intreccio di Foppa, il recensore prosegue:

Ognuno già intende, ch'io così favellando, del libro favello di questo dramma, parto infelice d'uno scrittore, che in oggi la centesima prova ci somministra di sua imperizia. Ragion di soggetto, criteri di condotta, ordine di sintassi, regole di grammatica, setaccio di crusca, valor di vocaboli, tutto è straniero, estrinseco tutto a questo confuso ammasso di indigeste parole, che disposte in serie di lunghe e corte righe hanno il coraggio di prendere il titolo di versi.

Meglio quindi occuparsi dei cantanti e della musica

ed è incontrastabile, che il tanto già notato talento del compositore deve aver trovato degli ostacoli incomprensibili nel dar senso musicale a parole di senso vuote [...] Rossini ha dato nel *Sigismondo* diversi pezzi intieri, che lo caratterizzano, ed in tutto il progresso dell'opera sparse qua e là delle lucide scintille della sua fantasia; ma in mezzo alle molte bellezze si osservano pure di tratto in tratto, varie trascuratezze, diversi motivi, sempre suoi, sempre belli, ma sotto altre forme tuttavia già sentiti, ciò che fa prevalere la generale opinione che egli ama di ripetersi, perché non ama di affaticare [...] la sua musica ha del merito, che scritta da

altro compositore degna sarebbe d'encomio, ma scritta da lui vantare deve un merito superiore, per domandare un esito fortunato.

Curioso come il recensore accusi il *Sigismondo* di aver ripreso idee già utilizzate altrove; in realtà sarà vero il contrario: Rossini, visto lo scarso esito dell'opera e forse apprezzandone il valore musicale, utilizzerà molte delle idee di questa partitura nei successivi lavori scritti per Napoli e per Roma.⁸ Non si trattò di un'incomprensione iniziale da parte di una critica malevola; tutt'altro, questo giudizio sembra trovar conferma nella scarsa fortuna dell'opera, che dopo l'infelice esordio veneziano, venne ripresa nel 1819 a Cremona, a Reggio, a Padova e a Sinigaglia, nel 1820 a Firenze e a Siena, ed infine nel 1827 a Bologna per poi essere completamente dimenticata. Non maggiore fu la considerazione critica, l'Azevedo allude ad una consapevolezza dello stesso Rossini sul presunto scarso valore dell'opera:

a quelques amis placés près de l'orchestre et qui assayaient d'applaudir, il disait tout haut: "Sifflez, sifflez donc!" et en parlent ainsi il était sincère.⁹

Dello stesso tenore sono le considerazioni del Radiciotti che parla di un'opera "indegna del suo autore".¹⁰ Unanimemente i pochi giudizi, sempre negativi, sono stati rivolti prevalentemente al libretto di Giuseppe Foppa, in questo caso la parte dell'avvocato d'ufficio diventa ancor più impegnativa, anche perché lo stesso Foppa nelle sue memorie autobiografiche,¹¹ accanto a molte opere non ricorda mai, neppure di sfuggita, il libretto del *Sigismondo*.

La fabula e il libretto

La *fabula*, se di *fabula* si può parlare, è la rielaborazione, da parte di Foppa, di un suo precedente libretto *La donna selvaggia, dramma eroicomico in due atti per musica*,¹² andato in scena con la musica di Carlo Coccia al teatro di San Benedetto a Venezia il 24 giugno del 1813, con prima donna il celebre contralto Maria Marcolini, prima interprete del *Sigismondo*, come di altri importanti lavori rossiniani. Quest'ultimo libretto era a sua volta il riadattamento di un dramma in prosa, sempre dello stesso Foppa, *Matilde ossia la donna selvaggia, dramma tragico*, pubblicato per la prima volta nel 1807,¹³ ma già adattato a soggetto di un balletto da Giovanni Monticini per il San Benedetto nella primavera del 1800, ad un anno dalla prima recita del dramma avvenuta nel teatro di S. Angelo, e senza che il Monticini avesse potuto consultare il testo del dramma tragico a cui aveva assistito, testo pubblicato infatti soltanto nel 1807.¹⁴

Non vogliamo comunque tediare con un'analisi comparativa delle diverse rielaborazioni di uno stesso soggetto; l'intreccio è presto detto: una donna ingiustamente ripudiata dal marito, su istigazione di un cattivo consigliere, che si era visto rifiutato, non viene uccisa per pietà dai sicari e vive in incognita ai margini della foresta, finché un giorno non viene riconosciuta e finalmente perdonata dal marito, riconosciuta dal cattivo consigliere che così non può più celare i suoi misfatti, ed infine anche da un parente, il fratello in *Matilde*, il padre in *Sigismondo*, che avevano mosso guerra rispettivamente al cognato o al genero. Ricordiamo come un'analogia *fabula* caratterizzasse un altro libretto di Foppa per Rossini, *L'inganno felice*, seconda farsa per il San Moisè (8 gennaio 1812). Ma se in *Matilde* l'azione comprende tutta la vicenda qui sintetizzata, dal fermo rifiuto della donna alle profferte amorose del primo ministro del marito, nel caso del *Sigismondo* la vicenda ha inizio a metà del dramma (terzo atto del balletto e della tragedia), con i rimorsi e i turbamenti di Sigismondo re di Polonia perseguitato dai ricordi della moglie Aldimira, e con i timori di Ladislao suo infido primo ministro; l'evolversi dell'azione non è altro che il progressivo riconoscere in Egelinda, una fanciulla incontrata durante una battuta di caccia, l'Aldimira creduta morta, ed evitare così una guerra con Ulderico, padre di Aldimira e re di Ungheria. Assenza quindi quasi totale di "azione", di "peripezia", l'unico tema è l'"agnizione", il "riconoscimento". *Peripeteia* e *anagnòrosis*, assieme al *pathos*, il fatto che desta orrore, sono gli elementi fondamentali che, secondo Aristotele, definiscono l'essenza della tragedia; ma nel caso del *Sigismondo*, abbiamo la progressiva riduzione al grado zero dell'azione. Forse gli eccessivi rimaneggiamenti da cui nasce il libretto (dal dramma tragico al balletto, ridisegnato attraverso il solo ricordo della rappresentazione in prosa, al dramma eroicomico sino al dramma) hanno provocato questa peraltro interessante trasformazione e la centralità quasi completa ed esclusiva dell'agnizione, del riconoscimento. Ad ulteriore conferma di questa accentuazione tematica, troviamo l'inserimento di un episodio, all'inizio del secondo atto, in cui Egelinda con le vesti della regina Aldimira viene presentata al popolo per vedere se l'estrema somiglianza tra la fanciulla e la regina creduta morta possa essere utilizzata per evitare la guerra con Ulderico, facendogli credere che la figlia sia ancora viva (*Sigismondo*, II 2, Coro *Viva Aldimira*).¹⁵ Aristotele, nella sua *Poetica*, aveva affermato come diversi possano essere i riconoscimenti, le agnizioni, e ne aveva elaborato una classificazione. Vi sono i riconoscimenti affidati ad oggetti, a cose, a segni particolari, ma sono i più semplici ed i meno interessanti, poi abbiamo una serie di riconoscimenti che si fondano su procedimenti psicologici, ricordi, sensazioni, ragionamenti, ed

infine riconoscimenti che scaturiscono dallo sviluppo della vicenda stessa. Non ci sembra di forzare il libretto di Foppa, nell'intravedere questa triplice tipologia di agnizioni. Ulderico riconoscerà la figlia attraverso una lettera che ella stessa gli porge, (riconoscimento di primo specie, semplice recitativo secco, prima del finale, II 16); Ladislao attraverso il ricordo e lo stesso ragionamento, è lui l'autore del tradimento, ed il suo comportamento è finalizzato ad evitare o ritardare l'inevitabile riconoscimento ("Scena e Cavatina" *Giusto ciel che i mali miei*, II 7)); Sigismondo attraverso lo sviluppo complessivo della vicenda (dal "Quartetto" *Qual silenzio periglioso*, II 13, alla "Gran Scena ed Aria" *Alma rea*, II 16). Un *Sigismondo in tre agnizioni* dunque.

Le convenzioni melodrammatiche

Abbiamo anche in quest'opera il ricorso ai tre ruoli tradizionali ereditati dall'opera metastasiana: Sigismondo: contralto *en travesti* per il ruolo dell'eroe, dell'amoroso; Aldimira: soprano per il ruolo della fanciulla vittima di un sopruso; Ladislao: tenore per quello dell'antagonista dell'eroe (traditore o rivale). Un'analogia distribuzione vocale caratterizza le altre opere del Rossini serio prima dell'*Elisabetta*: *Demetrio e Polibio*: Demetrio (tenore) padre di Demetrio Siveno (contralto) innamorato di Lisinga (soprano); *Ciro in Babilonia*: Baldassarre, tiranno babilonese (tenore), che ha catturato ed insidia Amira (soprano), moglie di Ciro (contralto) ricordiamo come i primi interpreti di Ciro ed Amira furono Maria Marcolini e Elisabetta Manfredini, rispettivamente Sigismondo ed Aldimira; *Tancredi*: Argirio (tenore), padre di Amenaide (soprano), innamorata di Tancredi (contralto), e contrastata nel suo amore; *Aureliano in Palmira*: Aureliano, imperatore romano (tenore), rivale di Arsace, principe persiano (contralto) nella prima esecuzione milanese interpretato dal soprano Giambattista Velluti che ama Zenobia, regina di Palmira (soprano). Queste opere rappresentano un compendio delle possibili relazioni drammatiche musicali tra i tre ruoli principali: Contralto, Soprano e Tenore. Ma la particolarità del *Sigismondo* risiede proprio in quell'assenza di "peripezia", peripezia presente nelle altre opere sopra citate e dove il "riconoscimento" costituisce un momento da cui può prendere le mosse l'azione e non il suo unico fine. Ciro, travestito da ambasciatore persiano viene riconosciuto dalla moglie Amira, che così involontariamente lo smaschera di fronte a Baldassarre, dando luogo all'azione dell'articolato Finale I; o Amenaide che ritrova Tancredi, creduto, dal padre Argirio, traditore di Siracusa, determinando una forte tensione da cui si sviluppano le vicende del dramma.

Nel *Sigismondo* nulla di tutto questo, solo ed esclusivamente un dramma di *agnizione* senza alcuna *peripezia*. Di questa particolare drammaturgia erano forse consapevoli i responsabili del teatro bolognese, che nel libretto infatti pubblicarono il seguente avvertimento:

Il Sigismondo Re di Polonia e il Melo-Dramma Serio che va a rappresentarsi sulle Scene di questo Teatro Comunale nell'andante Stagione di Autunno. Serbata in esso rigorosamente la tessitura, e condotta dell'argomento nel modo dettato dal primo Autore, la Società Impresaria, non dipartendosi dall'esempio altre volte dato, e dalle circostanze consigliato, ha creduto conveniente d'introdurvi qualche pezzo di Musica con tutte le più studiate avvertenze onde meglio servire alla riuscita dell'azione drammatica, ed all'effetto musicale.¹⁶

Già altre volte Rossini si era trovato a lavorare con libretti controversi e involuti, questo fatto è diventato oggetto di una lunga tradizione critico-aneddotica, non sempre veritiera. Nel caso del *Sigismondo* non vogliamo valutare il lavoro dell'onesto Foppa, ma solo sottolineare questa particolare drammaturgia, quasi che, per progressive sottrazioni nella genesi del testo, si fosse giunti ad una riduzione totale di qualsivoglia azione teatrale. La partitura, al di là del fiasco veneziano del 1814 — fiasco come detto imputabile ad una sorta di “inattualità” drammaturgica rispetto alle attese del pubblico — è una partitura molto bella. Non è vero che Rossini, in procinto di partire per Napoli, avesse preso sotto gamba questo impegno, lo testimonia, se ce ne fosse bisogno, l'autografo interamente di pugno di Rossini ed estremamente chiaro; per taluni aspetti le scelte formali e drammaturgiche del *Sigismondo*, ci fanno vedere un Rossini che anticipa soluzioni posteriori, ed anche la grande qualità è testimoniata dagli autoimprestati musicali delle successive opere.¹⁷ Vorremmo perciò ora spostare la nostra attenzione su due momenti particolarmente significativi, del tanto vilipeso *Sigismondo*: la “cavatina” di Sigismondo *Non seguirmi... omai t'invola*, nel primo atto, ed il “duetto” Sigismondo-Aldimira *Tomba di morte e orrore*, nel secondo.

La scelta di questi due momenti, come momenti esemplificanti, è determinata dal fatto che questi due numeri musicali, oltre alla loro centralità nell'itinerario drammatico dell'opera, sono i numeri che verranno sempre modificati o tagliati nelle poche riprese successive, nonostante appunto il loro valore drammatico e musicale. La “cavatina” ed il “duetto”, quando vengono sostituiti, lo sono con brani che, se non altro dal punto di vista poetico, appaiono molto più convenzionali, più aderenti all'“orizzonte d'attesa” medio del pubblico dell'epoca, meno “inattuali”.

La “cavatina” di Sigismondo nel primo atto introduce l'eroe tormentato dai rimorsi ed inseguito dall'immagine della moglie ripudiata. Il libretto presenta alcune particolarità di non poco interesse, tutta la scena è composta di soli ottonari, il clima (come si può riscontrare nel confronto tra gli estratti, qui di seguito) è quello della scena delle ombre che lo stesso Foppa aveva già utilizzato in altri suoi precedenti lavori, nel *Calto* del 1788 per la musica di Francesco Bianchi (I 6), e nell'*Amleto* del 1792 per la musica di Gaetano Andreozzi (I 6).

La scelta dell'ottonario sembra essere obbligata,¹⁸ la sua ossessiva ripetizione e la rinuncia ad una polimetria che poteva rappresentare una indicazione del librettista verso una progressiva differenziazione delle forma chiusa non condizionano affatto Rossini. Egli elabora, infatti, una articolata scena, non semplicemente come un ampliamento della tradizionale “cavatina-cabaletta”, quanto piuttosto come un prodromo della “Solita forma” con la scena, l'adagio, il tempo di mezzo e la cabaletta.¹⁹ Il tutto giocato con il ricorso alla “melodia aperta”, frammentata, interrotta, nelle prime tre sezioni, con un omogeneo e cantabile accompagnamento orchestrale nell'adagio, e alla “melodia chiusa” della cabaletta. Il dialogo tra Sigismondo e Ladislao, nel tempo di mezzo, e dal punto di vista vocale nettamente differenziato: quasi parlante Sigismondo con l'orchestra che tace, o in pochi accordi accenna ad un pedale di dominante, mentre Ladislao disegna brevi archi melodici ben definiti. L'ottonario come metro principe, per individuare questo clima fosco, incerto, quasi un delirio del protagonista, tornerà nei primi due movimenti del “finale I” (n. 9), molto bella l'introduzione strumentale con l'assolo del clarinetto. Qui riappare in orchestra un gesto musicale che aveva accompagnato l'entrata in scena di Sigismondo nella sua “cavatina” d'esordio (n. 2). Anche nel “finale I” Sigismondo è in preda ai rimorsi, vaneggia, ed Egelinda/Aldimira, ritiratasi alla vista degli astanti, sembra voler rivelare la sua identità, accennando al tradimento di Ladislao. Con una geniale intuizione drammaturgico-musicale Rossini cita un breve motivo dell'orchestra, un motivo nervoso, cromatico, che aveva accompagnato i versi di Ladislao “deh signore” della precedente “cavatina”; in questa occasione la riapparizione di questo gesto musicale avviene sulle parole di Aldimira/Egelinda e Sigismondo “traditore!” ripetuta quattro volte.

Questa grande capacità rossiniana di ritradurre in precisi ed articolati quadri formali, in un sistema di convenzioni, il dramma, emerge ancor più chiaramente nel duetto *Tomba di morte e orrore*, tra Sigismondo e Aldimira, nel secondo atto. Se la centralità dello spettacolo teatrale si fonda, oltre che sul monologo interiore, soprattutto nel

dialogo tra i personaggi, nel teatro d'opera questo si traduce nella centralità del duetto, forma principe del melodramma ottocentesco italiano.

Gossett ha individuato il modello archetipico del duetto melodrammatico in una struttura in quattro sezioni che troviamo nella *Semiramide* rossiniana:²⁰ una prima sezione, "tempo d'attacco", dove i protagonisti entrano successivamente su una musica sostanzialmente identica, seguita da uno scambio più rapido di battute, una seconda sezione, il "cantabile", momento di staticità dove le voci sono più o meno appaiate, una terza sezione, il "tempo di mezzo", dove stretto e conciso è il dialogo, quasi parlante, fra i personaggi, ed infine la "cabaletta", momento di conclusione vocale e virtuosistica della scena. Questa struttura crediamo di poterla individuare per la prima volta nel duetto sopracitato, che curiosamente scomparve sia dalle prime edizioni a stampa dello spartito come pure dai libretti successivi alla prima esecuzione veneziana. Anche nella partitura Rossini annota di suo pugno "Duetto. Oltre quello del libretto ne fu composto un altro". Si tratta del più convenzionale *Se ricuso i doni tuoi*, duetto che compare nelle due edizioni a stampa dello spartito.

Il duetto del libretto *Tomba di morte e orrore*, come confermato dall'autografo, eseguito a Venezia e forse sostituito successivamente dal più convenzionale *Se ricuso i doni tuoi*, è un interessante pagina musicale, che anticipa, precorre soluzioni formali e drammaturgiche che troveremo individuate perfettamente nella *Semiramide*. Si tratta di uno fra i primi duetti rossiniani, limitatamente alle precedenti opere serie (*Demetrio, Ciro, Aureliano e Tancredi*), ove i due protagonisti entrano intonando linee melodiche differenziate, espressione dei contrastanti sentimenti che li agitano nel loro incontrarsi: Aldimira rivede il re suo marito anche se teme, nel rivelargli, possibili conseguenze, Sigismondo crede di ritrovare l'amata e ripudiata moglie che più volte gli era apparsa in sogno. All'accordo marziale affidato ai soli fiati che introduce il deciso canto di Aldimira, segue un tremolo degli archi in *pp* che accompagna il canto di Sigismondo, timoroso e gravato dai rimorsi. Un disteso "cantabile" si apre con i versi "sospiro deliro di fiero tormento". Segue il concitato dialogo del "tempo di mezzo" dove sembra che i due protagonisti si riconoscano e si rivelino nella loro identità:

<i>Sigismondo</i>	Deh! ricevi il pianto mio!
	Deh per lei mi dà perdono!
<i>Aldimira</i>	(Ah resistere non poss'io... sposa amante ancor ti sono.)
<i>Sigismondo</i>	Parla.
<i>Aldimira</i>	Sappi...

(ritenendosi dal proseguire con ansietà)

<i>Sigismondo</i>	Ebben?
<i>Aldimira</i>	Che...
<i>Sigismondo</i>	M'ami?
<i>Aldimira</i>	Io... (l'istante non è questo.)

Il duetto si chiude con la tradizionale "cabaletta" sui versi "Qual tumulto d'aspri affanni".

Ci siamo dilungati in questa ricostruzione delle quattro sezioni di questo duetto, per evidenziare questa anticipazione drammaturgica e formale del duetto ottocentesco già nel tanto vilipeso Sigismondo; il cui scarso successo all'epoca fu forse in ragione della sua "inattuale" drammaturgia priva di azione, nonostante le indubbie qualità dell'invenzione musicale, e gli aspetti, se vogliamo, innovativi della scrittura drammaturgica.

Sigismondo può a buon diritto essere annoverato fra gli eroi titubanti, incerti, ansiosi. Il suo esordio sulla scena è breve o meglio non ha le caratteristiche convenzionali delle "cavatine" di Ladislao e Aldimira, o di Ciro, Tancredi ed Arsace; la sua partecipazione al canto (non ha scritto Nietzsche che ai personaggi dell'opera bisogna credere sul canto e non sulla parola?)²¹ aumenta con il progressivo diradarsi delle nebbie dell'ignoranza verso l'agnizione finale della "Gran Scena ed Aria" *Alma rea il più infelice* (n.17). Non siamo certo in presenza di un Aroldo del *Guglielmo Tell*, indagato da Gerhard,²² ma senza dubbio anche Sigismondo, dopo gli *Orazi e Curiazi* di Sografi-Cimarosa, appartiene alla galleria dei nuovi eroi incerti, dubbiosi, lacerati, irrisolti. Non crediamo necessario, a questo punto, riconfermare l'importanza e la centralità del tema dell'agnizione, in sede letteraria e non solo, quale espressione eminente del dissidio dei nuovi eroi del melodramma protoromantico, in una Venezia che dopo Campofornio era passata indifferentemente dagli austriaci ai francesi e nuovamente sotto il dominio austriaco, che aveva preso possesso della città il 9 maggio 1814

FOPPA - BIANCHI,
CALTO 1788 (I,6)

Calto, poi Coro dell'ombra

Calto

Ove mai portò il piè tremante incerto?
Quando termine avranno i mali miei?
Ah respirar potessi
Fra queste selve almen, potessi almeno
Piangere in libertà... Cieli... che mirol!...
S'oscura ovunque il bosco...
Treman le annose piante...

Escono impetuosamente le ombre, che circondano Calto.

Quali spettri! quali larve!... o quanto orrore!...
Una gelida man mi stringe il core.

Coro.

Mira i barbari tormenti
D'un tradito estinto Re.

Comparisce l'ombra dell'istinto Sirmo, che maestosamente s'avanza. Mostra la ferita che ha in petto, e segue coi gesti a tenor della situazione Calto.

Tu chi sei?... da me che vuoi?...
Qual ferita a me s'addita?...

Coro

Questi è il Padre che vendetta
Da te chiede, vuol da te.

Calto

Si: vendetta avrai da me.
Nel mirarti, o Padre amato,
Mille affetti sento in me:
L'ombra tua potersi almeno
Col mio sangue alfin placar.

L'ombra sparisce.

Coro

Il Padre vendica
O prode, o forte:
Pera il sacrilego
Senza pietà.

Calto

Ah sì quel perfido
La morte avrà.

Si diliguano l'ombre, e Calto parte.

FOPPA-ANDREOZZI,
AMLETO 1792 (I,6)

Scena sesta

Amleto esce con tutto il disordine della disperazione, scarmigliato ed impresso di vedersi seguito dall'Ombra minacciosa del Padre; Geltrude, Norcesto e Amelia si abbandonano alle attitudini proprie della loro circostanza.

Amleto

Non seguirmi... oh Dio!... che fai?
Tu mi strazi... tu m'uccidi...
Vendicato resterai...
Abbi in pegno la mia fé.

Geltrude, Norcesto, Amelia
Oh, qual tremito m'assale?
Dall'orror gelar mi sento...

Amleto

Deh, pietà del mio tormento,
Padre amato, io chiedo a te.

Geltrude, avvicinandosegli

Figlio, ascolta...

[Amleto] segue freneticando, finché s'abbandona fra le braccia di Norcesto e del Coro, per rinvenire indi a poco tempo.

Amleto

E nol sentire?

Norcesto, Amelia
Prende, placa...

Amleto

E nol vedete?
Manco, oh Dio!... mi sostenete...
Langue il cor... vacilla il piè...

Geltrude, Norcesto, Amelia
A spettacolo sì atroce
Più non regge il core in me.

Geltrude

Egli rinvien alfin.

Amleto lancia un guardo furioso a Geltrude, che trema.

Opera

FOPPA-ROSSINI,
SIGISMONDO 1814 (I,3)

Scena terza

Sigismondo con tutto il disordine della più tetra fissazione e senza conoscenza. Egli parla come a taluno da cui fosse inseguito e minacciato a un tempo medesimo. Li sopradetti lo tengono di vista rispettosamente, spiegando fra loro la più viva amarezza.

Sigismondo

Non seguirmi... omai t'invola...
(*smaniando per la scena*)

Che pretendi or qui tiranna!

Nò! non io la tua condanna, (*si ferma*)

La segnò dovere e onor:

Che?... innocente?... e chi?... tu sei?...

(*colla più affannosa attenzione*)

Ah lo fossi!.. il traditore

(*coll'impeto del desiderio che termina col furore*)

Di mia mano io svenerei!..

Una prova... a me una prova

(*torna a smaniare per la scena*)

E lo sveno... e...

(*cava impetuosamente la spada*)

Ladislao, Anagilda, Radoski

Deh! signore!..

(*rispettosamente lo trattengono*)

Sigismondo

Chi tant'osa!..

(*facendo forza per svincolarsi*)

a 3

I fidi tuoi...

Sigismondo

Lel!.. spari!.. più non la sento...

(*si ferma; gira l'occhio stupidamente ed ascolta*)

Ah!.. (*cade fralle braccia di Ladislao e Radoski*)

Ladislao

Si calmi il tuo tormento:

T'offro io primo il sangue istesso

a 3

Quel ispirarti il cor si oppresso

È dolor ch'egual non ha

Sigismondo

Dove sono?.. voi!.. miei fidi!..

(*tornando a sé*)

Perché vivo in tante pene!

(Ah perduto ho il caro bene

E più speme il cor non ha)

a 3

Ti richiama a tua grand'alma,

E la calma tornerà.

Sigismondo

Lacerata è ognor quest'alma,

Né la calma tornerà.

Ladislao

Signor, mentre t'adora

Ogni vassallo, a che, l'alma t'opprime

Lo spavento, il terror?

Sigismondo

Dirlo dovrei?..

Ladislao

Un tuo fedel...

Sigismondo

Sì Ladislao lo sei.

Ladislao

Dunque...

Sigismondo

Partite. Ad altro

(*ad Anagilda e Radoski*)

Men affannoso istante

Vi rivedrò. (*si concentra in se stesso*)

Anagilda

Pace ti chiama al seno

Chi felice o signor ti brama appieno

(*parte con Radoski*)

NOTE

¹ Chi scrive si è già occupato dell'opera *Sigismondo*, in occasione del "Convegno internazionale di studio" organizzato dall'Istituto per le lettere, il teatro e il melodramma, e dall'Istituto per la musica della Fondazione G.Cini: "Ruoli" e "parti" nell'opera, Venezia 10-12 settembre 1990, con la relazione dal titolo *Un Sigismondo in tre agnizioni*. A tale relazione abbiamo fatto riferimento nella stesura del presente saggio.

² Cfr. MICHELE GIRARDI, FRANCO ROSSI, *Il teatro la Fenice. Cronologia degli spettacoli 1792-1936*, Venezia, Marsilio-Albrizzi, 1989.

³ Al riguardo Morelli nota: «Se ci chiediamo infatti che cosa alla fin fine sia questa dimenticata protagonista, egemone cenerentola della scena veneziana del giro del secolo, dobbiamo dare — lo si è visto quasi fin troppo bene nel corso dei lavori di questo incontro — delle risposte che, per quanto corrette, sono decisamente disomogenee.» GIOVANNI MORELLI, *Ascendenze farsesche nella drammaturgia seria italiana del grande Ottocento*, in *I vicini di Mozart*, a cura di D. Bryant e M. T. Muraro, Firenze, Olschki, 1989, p. 641. Cfr. anche DAVID BRYANT, *La farsa musicale: coordinate per la storia di un genere-non genere*, in *I vicini di Mozart* cit. pp.431-455. Si veda anche la cronologia di MARIA GIOVANNA MIGGIANI, *Il teatro di San Moisè (1793-1818)*, in "Bollettino del Centro Rossiniano di Studi", XXX, 1990, pp. 521-23.

⁴ Cfr. GIUSEPPE PAVAN, *Il teatro San Benedetto (ora Rossini). Catalogo cronologico degli spettacoli (1755-1900)*, con una Prefazione del Dr. Cesare Musatti, Venezia, Ateneo, 1917.

⁵ L'opera inaugurale del teatro dopo il nuovo assetto proprietario è *La gazza ladra* di Rossini, il 31 ottobre 1819, cit. in MANGINI, *I teatri* cit. p. 206.

⁶ Luigi Facchini è un importante impresario legato alle fortune di Rossini in Venezia, sarà lui a gestire le stagioni d'autunno 1817 e carnevale 1818 che chiuderanno l'attività del San Moisè, con le rappresentazioni de *Il barbiere di Siviglia*, *La Cenerentola*, *La gazza ladra* e *Torvaldo e Dorliska*.

⁷ Cfr. ROSSINI, *Lettere e documenti*, a cura di Bruno Cagli e Sergio Ragni, Pesaro, Fondazione Rossini, 1992, p. 64.

⁸ La citazione più evidente: il coro introduttivo del II atto *In segreto a che ci chiama*, che diverrà il celeberrimo *Piano pianissimo* del *Barbiere di Siviglia*.

⁹ ALEXIS JACOB AZEVEDO, *G. Rossini. Sa vie et ses oeuvres*, Paris, Heugel, 1864, p. 88.

¹⁰ GIUSEPPE RADICIOTTI, *Gioacchino Rossini. Vita documentata opere ed influenza su l'arte*, Tivoli, Chicca, 1927-29, vol. I, p. 142.

¹¹ GIUSEPPE FOPPA, *Memorie storiche della vita di Giuseppe Foppa veneziano... scritte da lui medesimo*, Venezia, Molinari, 1840.

¹² GIUSEPPE FOPPA, *La donna selvaggia, dramma eroicomico in due atti per musica*, Venezia, Casali, 1813.

¹³ GIUSEPPE FOPPA, *Matilde ossia la donna selvaggia*, dramma tragico, Venezia, Rosa, 1807. In appendice al dramma, appaiono delle Notizie storico-critiche sopra *Matilde* estese da un accademico di Mantova, dove si sottolinea il carattere anomalo, "irregolare" del dramma che ne costituisce però la ragione d'interesse: «la regolarità e ella poi sempre una bellezza? e perché non si potrebbe forse dirla monotonia? ... Un'irregolare tragedia, che dee la sua sorte e la sua bellezza alle irregolarità»; in FOPPA, *Matilde* cit., pp. 73-76.

¹⁴ GIOVANNI MONTICINI, *Matilde ossia La donna selvaggia, ballo eroico pantomimo*, Venezia, Fanzo, 1800. Nella nota di presentazione l'autore ricorda infatti: «Il Genio universale, ed i replicati particolari eccitamenti ch'ebbi onde ridur dovessi in ballo la celebratissima *Matilde ossia la Donna selvaggia* del rinomato Sig. Giuseppe Foppa mi hanno indotto ad imprendere la più difficile intrapresa. La impossibilità in cui mi trovai d'aver il dramma tragico recitato lo scorso Carnovale nel Teatro in S. Angelo...». Due anni dopo il ballo di Monticini approdò al Teatro Alla Scala di Milano

¹⁵ Su un analogo motivo teatrale di riconoscimento dalla valenza ambigua, come in un gioco di specchi, e articolato, ad esempio, l'intero secondo atto de *La vida es sueño* di Calderon de la Barca. Qui il giovane ed ignaro principe di Polonia, Sigismondo, tolto alla prigionia in un luogo selvaggio, viene accolto come principe, per valutarne le capacità e la maturità (si tratta forse soltanto di casuali coincidenze, di semplici assonanze, di riverberi, di rifacimenti della grande tradizione teatrale nella fucina dei libretti d'opera ottocenteschi).

¹⁶ *Sigismondo melo-dramma serio in due atti da rappresentarsi nel gran teatro della comune di Bologna l'autunno dell'anno 1827*, Bologna, Sassi, 1827, p. 7.

¹⁷ Oltre alle due citazioni finite ne *Il barbiere di Siviglia* (il piano pianissimo, ed il "crescendo" dell'aria della calunnia), cfr. al riguardo MARCO SPADA, *Elisabetta regina d'Inghilterra di G. Rossini: fonti letterarie e autoimprestito musicale*, in "Nuova Rivista Musicale Italiana", 2, 1990, pp. 147-182.

¹⁸ Relativamente all'influenza di Cesarotti sulla nuova librettistica proromantica, si vedano: DANIELA GOLDIN, *Aspetti della librettistica italiana fra il 1770 e il 1830*, in "Analecta Musicologica", 21, 1982, pp. 128-191: 176, relativamente al Calto; e MARCELLO CONATI, *Un "Sackspear" per "Jommellino". Amleto di Foppa e Andreozzi (Padova, 1792)*, in GIUSEPPE FOPPA-GAETANO ANDREOZZI, *Amleto*, Milano, Ricordi, 1984, pp. VII-XLVIII, relativamente all'Amleto. Cesarotti, in cui si ritrova, come ha puntualizzato Gianfranco Folena: «il sentimento ossessivo della morte e dell'assenza, che si manifesta nei patetici soliloqui e nelle immaginazioni dell'assenza nel futuro, con l'uso continuo del "futuro negato" ... presente in ogni pagina dell'Ossian; l'espansione degli affetti in un linguaggio invocativo, evocativo e interiettivo. In questo mi pare stia l'interesse eccezionale della lezione dell'Ossian e in particolare di *Comala*, melodramma ipotetico, per la realtà melodrammatica dell'età successiva, fra rivoluzione e restaurazione, neoclassicismo e primo romanticismo." G.FOLENA, *Cesarotti, Monti e il melodramma fra Sette e Ottocento*, in "Analecta Musicologica", 21, 1982, pp. 236-262; 243.

¹⁹ Cfr. HAROLD S.POWERS, "La solita forma" and "The Uses of Convention", in "Acta Musicologica", 1, 1987, pp.65-90.

²⁰ PHILIP GOSSETT, *Verdi, Ghislanzoni and Aida: the Uses of Convention* in "Critical Inquiry", I, 2, 1974, pp. 291-334.

²¹ «Un poco più di sfacciatagine in Rossini e avrebbe fatto cantare dal principio alla fine la-la-la-la, tutto questo non sarebbe stato fatto senza ragione. Il fatto è che ai personaggi dell'opera non si deve precisamente credere "sulla parola" ma sul canto.» cit. in FRIEDRICH NIETZSCHE, *La gaia scienza*, tr. ital. di F.Masini e M.Montinari, Milano, Adelphi, 1967, p. 91.

²² Cfr. ANSELM GERHARD, *L'eroe titubante e il finale aperto. Un dilemma insolubile nel "Guillaume Tell" di Rossini*, in "Rivista Italiana di Musicologia", 1984, pp. 113-130.

Quadro delle fonti di Sigismondo

a cura di *Paolo Pinamonti*

SIGISMONDO, dramma in due atti di Giuseppe Foppa
Prima rappresentazione: Venezia, Teatro La Fenice, 26 dicembre 1814.

TAVOLA DELLE FONTI PRINCIPALI

Autografo	<i>Autografo dell'opera, Milano, Casa Ricordi</i>
Manoscritti	<i>Firenze, Biblioteca del Conservatorio, Fondo Pitti T 430 Parigi, Bibliothèque Nationale, Dep. de la Musique D. 13.104 Boston, Public Library, Allen A. Brown collection, **M.60.13 Venezia, Conservatorio, busta n. 203, con 7 estratti</i>
Spartiti	<i>Milano, Giovanni Ricordi, 1826 Milano, Tito Ricordi, rid. di A. Truzzi, nn. di lastra 26571-26601 Parigi, Carli, 1826</i>
Libretti	<i>Venezia, Teatro La Fenice, 26 dicembre 1814 Cremona, Teatro della Concordia, 13 gennaio 1819 Reggio, Teatro dell'Illustrissima Comunità, 27 aprile 1819 Sinigallia, Teatro degli Ill.mi Sig. Condomini, 1 giugno 1819 Padova, Teatro Nuovo, Fiera del Santo 1819 Firenze, Teatro alla Pergola, Quaresima 1820 Bologna, Teatro Comunale, Autunno 1827.</i>

PERSONAGGI

SIGISMONDO, re di Polonia	<i>Soprano</i>	Lab ² - Sib ⁴
ULDERICO, re di Brema	<i>Basso</i>	Sol ¹ - Mib ⁴
ALDIMIRA, sua figlia, consorte di Sigismondo	<i>Soprano</i>	Do ³ - Do ⁵
LADISLAO, Primo Ministro di Sigismondo	<i>Tenore</i>	Sib ¹ - Si ⁵
ANAGILDA, sorella di Ladislao	<i>Soprano</i>	Do ³ - Do ⁵
ZENOVITO, nobile polacco	<i>Basso</i>	Mi ¹ - Mib ³
RADOSKI, confidente di Ladislao	<i>Tenore</i>	Do ² - La ³
CORO, seguaci di Ladislao, soldati ungheri	<i>Tenori I e II, Bassi</i>	

ORGANICO

2 Flauti (anche Ottavini), 2 Oboi (anche Corni Inglesi), 2 Clarinetti, 2 Fagotti, 2 Corni, 2 Trombe, 1 Trombone, Timpani, Gran Cassa e Piatti, Archi (Violini I e II, Viole, Violoncelli e Contrabbassi). Banda in scena (2 corni)