

LAURO ROSSI (1810 - 1885)

IL DOMINO NERO

Libretto di Francesco Rubino su soggetto di Eugène Scribe

Revisione critica di Paola Ciarlantini e Lorenzo Fico

Prima rappresentazione: Milano, Teatro alla Canobbiana, 1 settembre 1849

Prima rappresentazione moderna

Personaggi

Estella

Vittore

Butor

Adolfo

Paquita

Interpreti

CHIARA TAIGI

LUIS DAMASO

MARIO BUDA

MICHELE PORCELLI

ALESSANDRA ZAPPAROLI

ORCHESTRA FILARMONICA MARCHIGIANA

CORO LIRICO MARCHIGIANO "VINCENZO BELLINI"

Maestro del coro: CARLO MORGANTI

Direttore: BRUNO APREA

*Registrazione effettuata dal vivo nell'ambito della
Stagione Lirica 2001 del Teatro Pergolesi di Jesi,
in occasione delle recite del 28 e 30 settembre 2001,
per la regia di Maurizio Nichetti*

IL DOMINO NERO di Lauro Rossi ovvero La scandalosa fuga di suor Estella

di PAOLA CIARLANTINI

Lauro Rossi: l'uomo, il compositore, il didatta

Lauro Rossi fu compositore e didatta di primo piano nel periodo 1830-1880. Nacque a Macerata il 19 febbraio 1810, quartogenito di Vincenzo, un sarto di origine recanatese, e della maceratese Santa Monticelli, sposatisi il 7 gennaio 1788. La sua nascita, molto attesa dopo tre figlie femmine, appagò il desiderio dei genitori di avere finalmente un maschio. La famiglia si trasferì poi a Napoli dove Rossi, rimasto orfano, fu cresciuto dalla sorella maggiore Caterina, che aveva sposato l'avvocato partenopeo Francesco Ruspoli. Condusse i propri studi musicali presso il prestigioso Collegio San Sebastiano, dove si erano formati i più grandi operisti del primo Ottocento, sotto la guida di Giacomo Tritto, Girolamo Crescentini e Nicola Zingarelli, ed ebbe come compagni Vincenzo Bellini, Errico Petrella e Federico Ricci. Il suo fortunato esordio teatrale risale alla primavera 1829, con l'opera buffa *Le contesse villane*, su libretto di Andrea Passaro, rappresentata al Teatro La Fenice di Napoli. Il genere buffo gli era particolarmente congeniale e nel giro di cinque anni la sua carriera decollò. Rossi sembrava inarrestabile: alla prima opera ne seguirono, a raffica, altre dieci, con successo discontinuo. Curiosamente, nelle prime recensioni è definito "allievo del Conservatorio" e anche "napoletano". Le quattro opere successive a quella d'esordio, oggi completamente dimenticate, furono ancora rappresentate a Napoli. Poi egli ottenne, grazie all'interessamento di Donizetti, una scrittura biennale al Teatro Valle di Roma, dove la sua opera *Le fucine di Bergen*, su libretto di Bartolomeo Merelli e Jacopo Ferretti, trionfò. Il giornale bolognese "Teatri, Arti e Letteratura" del 28 novembre 1833¹ così registra l'avvenimento: "La Musica di Rossi piacque e ogni sera cresce nel favore del pubblico: questo giovine dimostra una buona scuola, ed ha una certa condotta nella sua composizione che lo qualifica per un buon Maestro, e la sua carriera sarà certamente una delle più brillanti". Rossi riuscì a raggiungere fama nazionale con l'opera buffa *La casa disabitata*, su libretto di Ferretti, data al Teatro alla Scala di Milano il 16 agosto 1834, che registrò ben ventiquattro repliche. Notato dalla celebre Maria Malibran, per suo interessamento ottenne una scrittura per il Teatro S. Carlo di Napoli: *Amelia*, opera d'inaugurazione della stagione di Carnevale 1834, nonostante l'interpretazione della grande cantante, fu un fiasco. Rossi, di temperamento impulsivo e avventuroso, forse in seguito alla delusione, e nonostante il discreto successo di *Leocadia*, opera seria che andò in scena alla Canobbiana di Milano nella primavera 1835, accettò una scrittura come direttore d'orchestra e compositore in Messico. La trasferta americana, iniziata il 15 ottobre 1835, fu densa di traversie: la compagnia si sciolse nel 1838 ed egli volle rilevarla, affinando le proprie notevoli doti manageriali. In piena rivoluzione, effettuò *tournées* all'interno del territorio messicano, occupandosi di tutto, dalla vendita dei biglietti alla concertazione delle opere. Si fece poi conoscere a Cuba e New Orleans. Fresco sposo della cantante Isabella Obermayer, fu colpito insieme a lei da febbre gialla e si salvò per miracolo, tanto che molti giornali pubblicarono il suo necrologio. Anche per ristabilirsi completamente, ritornò in Europa nel febbraio 1843, ben deciso a riconquistare l'antico successo. Approntò un rifacimento della vecchia *Casa disabitata*, con il titolo *I falsi monetari*, che fu accolta con grande favore al Teatro Suteri di Torino nella primavera 1844. Discreta fortuna ottenne *Cellini a Parigi* (semiseria, su libretto di G. Peruzzini, Torino 1845), mentre *Azema di Granata* fu l'opera seria che lo riportò alla Scala (su libretto di C. Bassi, 1846). Con *Il Domino nero* (buffa, su libretto di F. Rubino, Milano 1849) egli confermò la sua eccellenza nel genere comico, distinguendosi in questo ambito come uno dei più grandi compositori del pieno Ottocento.

Rossi, ormai figura autorevolissima, ottenne la direzione del Conservatorio di Milano dal 1850 al 1871, introducendo importan-

ti innovazioni didattiche. Sotto di lui si diplomarono i compositori Amilcare Ponchielli, Antonio Cagnoni, Arrigo Boito, e Carlos Gomes. La sua fama di insigne musicista e didatta fu consacrata dalla nomina a direttore del Conservatorio di Napoli, decisa da una commissione di cui faceva parte anche Verdi. Rossi guidò tale istituzione fino al 1878, anno in cui si dimise, in contrasto con il locale ambiente musicale, salvo poi rientrare come membro del 'triumvirato' direttivo voluto successivamente dal Ministero. Compositore di formazione belcantistica, seppe comunque rinnovarsi, come dimostrano l'opera-capolavoro della sua maturità, l'imponente *Contessa di Mons* (su libretto di M. d'Arienzo, da Sardou, Torino 1874) e le sue ultime opere di genere serio, *Cleopatra* (*Id.*, ivi 1876) e *Biorn* (su libretto di F. Marshall, da Shakespeare, Londra 1877), in cui la critica ha ravvisato influenze wagneriane. Morì a Cremona il 5 maggio 1885, autore di circa trenta opere, in prevalenza comiche. Scrisse anche musica sacra e da camera, e un noto trattato di armonia (*Guida a un corso di armonia pratica orale*, Milano 1858).

Considerando la levatura culturale e la fama raggiunte in vita da Rossi, bisogna ammettere che il tempo è stato inclemente con lui e la sua opera. La discografia che lo riguarda è pressoché inesistente, l'unico suo brano inciso da me rinvenuto è l'*Agnus Dei* dalla *Messa da Requiem* in memoria di Rossini, il lavoro collettivo che Verdi progettò in collaborazione con altri dodici musicisti (tra cui, appunto, lo stesso Rossi) nel 1868-'69.

Dai documenti emerge una personalità brillante e vivace, sia dal punto di vista umano che artistico. Rossi visse una gioventù avventurosa e si sposò tre volte, nel 1841 con Isabella Obermayer, all'epoca nota primadonna dei teatri messicani, nel 1853 con la tedesca Sofia Commerandi, nel 1864 con una giovane e brillante allieva di canto del Conservatorio di Milano, Matilde Ballarini, che gli restò amorevolmente vicina negli ultimi anni. Ebbe con il pubblico un rapporto disinvolto e gioioso: per fare dell'aneddotica illuminante sul personaggio, una volta, in Messico, per salvare una recita del *Barbiere* rossiniano il cui protagonista si era infortunato all'ultimo momento, a sala gremita si eclissò tra le quinte, per ripresentarsi in scena vestito da Figaro ed esibirsi come cantante... Nel 1851 fu autore di uno scherzo giocato al pubblico del teatro milanese di S. Radegonda: alla fine della prima rappresentazione di quella che tutti consideravano una sua nuova opera, *Il sindaco babbeo*, si presentò in palcoscenico con i quattro veri autori, i giovani Ponchielli, Cunio, Marcora e Cagnoni, di cui aveva voluto valorizzare il lavoro in questo modo inconsueto e simpatico. Da direttore, istituì permanentemente al Conservatorio di Milano esercitazioni strumentali ed orchestrali, corredando i brani da eseguire di analisi strutturali che ne consentissero una migliore acquisizione. Propose al pubblico numerose novità, tra cui l'*Orfeo* di Gluck, la ripresa moderna della nota chanson *La bataille de Marignan* di Janequin e, nonostante il clima di accesa *querelle* culturale, molte pagine wagneriane. A Napoli, cercò di trasformare il Conservatorio in un'Università di tipo musicale e, fallito il suo intento, anche per la tenace opposizione del conservatore ambiente napoletano, scelse di dimettersi.

La sua *forma mentis*, sintesi di tradizione e modernità, è ben espressa da questo passo, tratto dai suoi scritti:

"In quanto poi allo stile, conservatevi italiani: non rinnegate il bel cielo che vi dié vita, studiando ancora, e pieni di giusta ammirazione, i celebri autori ultramontani; ma non ne seguite ciecamente le traccie, chè noi per istinto e per dovere dobbiamo custodire gelosamente il genio nazionale e saper bene valercene per avanzarci rapidamente in sulla via del vero progresso. [...] Valetevi pure dei progressi presenti e futuri; ma valetene senza soggiogare i precetti dell'arte stabiliti dalla natura"².

La moderna critica l'ha inserito nell'indistinta fascia dei 'minori' dell'epoca belliniana e donizettiana, riconoscendone l'abilità ed il ruolo primario nel genere buffo, considerando altresì con molta attenzione la sua tarda produzione di genere serio. Vincenzo Terenzio lo definisce "musicista di solida preparazione, tuttavia

incline alle forme di facile consumo”³. Guido Salvetti ammira l’efficacia drammatica e la carica innovativa in particolare di *Cleopatra* (1876), tale da collocare “a pieno diritto il vecchio Rossi nel vivo dell’evoluzione dell’opera italiana di quegli anni”⁴. Già Otello Andolfi, all’inizio del secolo scorso, ne aveva tratteggiato la personalità musicale, riconoscendo la centralità de *Il domino nero* nella sua produzione⁵:

“Ricordando ch’egli visse e scrisse in mezzo al delirio dei rossiniani, dei belliniani, fra le vittorie di Donizetti, di Verdi, di Meyerbeer, di Mercadante, di Pacini, durante la prima invasione dell’opera francese in Italia, non si potrà non riconoscere in lui una certa felicità di composizione, una coraggiosa serietà di forme, una geniale varietà di ritmi, com’è possibile riscontrare in ognuna delle sue opere, specie nelle comiche e massimamente nel *Domino nero*”.

Lauro Rossi e l’opera buffa italiana del secondo Ottocento

La scelta di Rossi di dedicarsi, a partire dal 1843, anno del suo rientro in Europa, soprattutto al filone buffo, fu intelligente e dettata da ragioni contingenti. Innanzitutto, per quel genere egli era particolarmente versato. Inoltre, se il campo dell’opera seria era ormai dominato dal nascente realismo verdiano, che di lì a poco avrebbe costretto al ritiro la maggioranza dei compositori di formazione belcantistica, nel campo dell’opera comica non erano avvenuti sostanziali rivolgimenti di gusto: il pubblico dimostrava di gradire ancora gli intrecci della librettistica partenopea del secolo precedente ed i “tipi” da essa consacrati, gli stilemi dominanti erano rossiniani e donizettiani. Insomma, l’opera comica italiana, pur lentamente evolvendosi, nel ricevere feconde sollecitazioni soprattutto dalla produzione francese, non fu costretta a discostarsi troppo dalle sue origini e per decenni restò fedele a se stessa: la grande svolta stilistica del verdiano *Falstaff* (1893) era di là da venire.

Rossi è stato non solo uno dei principali esponenti del genere buffo nella metà dell’Ottocento, insieme a Errico Petrella (*Le precauzioni inutili ossia Il Carnevale di Venezia*, Napoli 1851), a Nicola De Giosa (*Don Checco*, Napoli 1850), a Luigi e Federico Ricci (*Crispino e la comare*, Venezia 1850) ma anche, nella sua veste di didatta e direttore dei Conservatori di Milano e Napoli, il grande mentore di questo tipo di produzione nel periodo successivo: gli autori che vi si dedicarono tennero in debita considerazione la sua opera e, in molti casi, furono suoi alunni o ebbero rapporti diretti con lui. Abbiamo già parlato della prima de *Il sindaco babbeo* al Teatro S. Radeconda di Milano, nel 1851. Tra i quattro giovani autori “sponsorizzati” da Rossi, il suo ex-alunno Antonio Cagnoni era il più noto e aveva già legato il proprio nome a un autentico capolavoro del genere buffo, *Don Bucefalo*, su libretto di Calisto Bassi. Andato in scena al Conservatorio di Milano il 28 giugno 1847, quando l’autore aveva appena diciannove anni, ebbe una fortuna teatrale enorme e fu uno dei lavori preferiti dal celebre basso Alessandro Bottero. Anche Amilcare Ponchielli, diplomatosi in composizione sotto la guida di Rossi nel 1854, raggiunse finalmente il successo con *I promessi sposi*, opera del 1856 che, rielaborata sia testualmente (grazie a Emilio Praga), sia musicalmente, fu riproposta al pubblico del Teatro Dal Verme di Milano nel 1872. Pur non rientrando più, nella sua seconda versione, nel genere comico, concorse indubbiamente al suo esito trionfale il ricorso a “una ricca messe di effetti scenici caratteristici”⁶. Il veronese Carlo Pedrotti, in *Tutti in maschera* (su libretto di M. M. Marcello, da *L’impresario delle Smirne* di Goldoni, Verona 1856), per il tipo di argomento e di ambientazione, presumibilmente tenne in considerazione la lezione de *Il domino nero* di Rossi. Infine, la storia del genere comico nella seconda metà dell’Ottocento non può prescindere dall’originale contributo di Emilio Usiglio. Originario di Parma, si formò con Teodulo Mabellini al Conservatorio di Firenze. Ha legato la sua fama in particolare a *Le educande di Sorrento*, su libretto di Raffaello Berninzone, lavoro a metà strada tra l’opera buffa e l’opertta (Firenze 1868).

Il soggetto originale e il libretto di Francesco Rubino

Il soggetto fu trattato per la prima volta nel libretto che Eugène Scribe scrisse per *Le domino noir*, opéra-comique in tre atti di Daniel Auber, rappresentata con successo alla Salle de la Bourse di Parigi il 2 dicembre 1837, nell’interpretazione di Laure Cinti Damoreau (Angèle) e Joseph-Antoine-Charles Couderc (Horace de Massarena). Rubino manterrà l’epoca e l’ambientazione in Spagna ed utilizzerà alcuni spunti, ma nella sostanza si discosterà dalla trama di Scribe. Di essa si fornisce un breve riassunto: l’atto primo si svolge durante una festa danzante di corte, organizzata dalla regina nel periodo natalizio. Lord Elfort ritiene a torto che sua moglie si sia innamorata di Horace de Massarena, quando in realtà il suo corteggiatore è Giuliano, mentre Horace è perduto in amore di una bella misteriosa incontrata al ballo dell’anno precedente. Ciò contrasta con le attese del conte di San Lucar, che vorrebbe dargli in moglie la figlia Brigitte, ancora educanda in convento. Nel frattempo, in incognito, arrivano Brigitte e la fanciulla amata da Horace, Angèle, la quale ancora non svela il suo nome. Accordatesi per lasciare insieme il ballo a mezzanotte, Brigitte e Angèle sono costrette, per un contrattempo, ad andarsene separatamente. Nel secondo atto Angèle, mascherata e in domino nero, chiede rifugio in casa di Giuliano, dove egli sta mangiando in compagnia dei suoi amici. La governante Jacinthe, dispiaciuta per aver dovuto preparare la cena mentre sperava di poter trascorrere una serata insieme a Gil Perez, custode ed economo del convento delle Annonciades, accoglie comunque Angèle, facendola passare per sua nipote Inésille, giovane aragonese impieगतasi in città come cameriera. Sbalordito, Horace ravvisa in lei la fanciulla da lui amata. Angèle ottiene da Gil Perez il proprio mazzo di chiavi, e fugge. Il terzo atto è ambientato in convento: Brigitte attende preoccupata Angèle, che finalmente rientra. Nel frattempo è giunto anche Horace, per presentarsi alla sua promessa sposa, che lui ignora essere Brigitte. Ascoltando la voce pura di Angèle che intona un inno sacro, si commuove. La situazione ha un felice epilogo: la regina comunica al convento che ha mutato parere, consentendo a sua cugina Angèle di rinunciare ai voti per sposarsi, con sollievo di suor Ursula, la quale ambiva alla nomina di badessa. Angèle sceglie allora Horace come suo sposo.

Rubino mantiene l’ambientazione del primo e del terzo atto e la situazione finale, ma ha l’ardita e felice intuizione di far svolgere il secondo atto in una casa di tolleranza, disegnando il brillante personaggio della tenutaria, Paquita la Guitarrera. Librettisticamente parlando, la trovata è decisamente inconsueta e quasi al limite dello scandalo, per la rigida società ottocentesca. Su quest’ambientazione equivoca, Rubino non calca la mano, anzi, a riguardo glissa con eleganza, talvolta ammiccando. Com’era consuetudine, muta tutti i nomi dei personaggi del libretto originale, e molti di essi li cancella. Nella sua versione librettistica non compaiono più Lady Elfort, il conte di San Lucar, il guardiano Gil Perez, la governante Jacinthe, suor Ursula. Brigitte scompare dalla scena e diventa Zamora di Siviglia, la sfortunata e semplicemente citata fidanzata di Vittore d’Espero, colui che ha sostituito la figura di Horace. Lord Elfort si tramuta nel maldestro visconte Butor, cognato della protagonista, ribattezzata Estella. In linea con le convenzioni del teatro comico, l’azione viene dunque concentrata su pochi personaggi, i quali assumono un ruolo scenicamente rilevante. Inoltre, il coro riveste notevole importanza, ed è quasi sempre presente, con funzioni diverse, in scena. Il risultato finale è considerevole: il libretto de *Il domino nero* si segnala per sintesi, freschezza espositiva e felicità d’ispirazione.

La prima rappresentazione, gli interpreti

Il domino nero di Rossi venne rappresentato per la prima volta sulle scene del Teatro alla Canobbiana di Milano il 1° settembre 1849. Questo teatro, che per un lungo periodo, nelle stagioni primaverile e autunnale, ebbe in comune con la Scala la direzione, l’impresa, i maestri concertatori, la scenografia, l’orchestra, il coro,

la scuola di canto e di ballo, e la sartoria, accoglieva in prevalenza opere buffe e semiserie. Ospitò numerose prime assolute, tra cui quella del donizettiano *Elisir d'amore*, nel maggio 1832. Queste furono le opere che, nel 1849, furono allestite prima e dopo *Il domino nero*: in primavera *L'elisir d'amore* di Donizetti e *La sonnambula* di Bellini, in giugno *L'ajo nell'imbarazzo* di Donizetti, in novembre *I lombardi alla prima crociata* di Verdi, tutte con Adelaide Cortesi primadonna.

Gli interpreti dell'opera di Rossi erano cantanti affermati: il citato soprano Cortesi rivestì il ruolo di Estella, il tenore Giuseppe Lucchesi fu Vittore d'Esprero, mentre il baritono Giovanni Gianni vestì i panni di Adolfo. Il ruolo di Paquita la Guitarrera andò al soprano Teresa Ruggeri, quello di Butor al basso buffo Cesare Soares.

La Cortesi è oggi considerata dalla critica uno dei migliori 'soprani sfogati' del decennio 1850-1860. Celletti rileva come la fluidità e l'eleganza del suo metodo le abbiano consentito di contribuire, con Emilia Frezzolini, Rosina Penco, Sofia Cruvelli, Teresa De Giulii Borsi, alla trasformazione del soprano 'sfogato', proprio del repertorio di Bellini e Donizetti, nel soprano 'drammatico d'agilità' di tipo verdiano, producendosi con ottimi consensi nel coevo repertorio di Verdi, in particolare in *La traviata*⁷. Quest'opera e la *Medea* di Pacini erano i suoi cavalli di battaglia, poiché le consentivano di esprimere al meglio le sue notevoli doti di attrice. Nata nel 1828, era figlia del coreografo Antonio e sorella del compositore Francesco. Si era formata a Firenze con Ferdinando Ceccherini e aveva esordito trionfalmente al locale teatro della Pergola nel maggio 1847, in *Gemma di Vergy* di Donizetti. Nel periodo immediatamente precedente alla prima de *Il domino nero* si era fatta conoscere proprio alla Scala di Milano, esibendosi nelle stagioni 1848 e inizio 1849 in *Ernani* di Verdi, *Norma* e *I Capuleti e i Montecchi* di Bellini, per poi passare alla Canobbiana. Cantò quindi a Verona, Napoli, Pietroburgo, Vienna, Roma, Firenze, fino al 1857. Il pubblico marchigiano ebbe modo di applaudirla in *Traviata* al Teatro delle Muse di Ancona nella primavera del 1855. Prima del prematuro ritiro si produsse in una trionfale *tournee* americana, durata dall'ottobre 1857 al dicembre 1860, esibendosi prima in Messico, poi a L'Avana, Boston, New York e Port-au-Prince, scritturata dall'impresario-banchiere Servadio con cui, secondo Celletti, si unì poi in matrimonio, lasciando le scene. La rivista "Teatri, Arti e Letteratura", che già l'aveva definita "unica" nella parte di *Medea*⁸, esalta la sua *performance* newyorchese nell'opera di Pacini: "Onore e Gloria prima di tutto alla Cortesi protagonista, che tutti i giornali di questa grande città sono stati concordi nell'eguagliarla alla Rachel e alla Ristori; infine è un portento artistico"⁹.

Il tenore Giuseppe Lucchesi, nonostante la sua biografia non compaia nei principali dizionari correnti, era all'epoca un beniamino dei giornali teatrali. "Teatri, Arti e Letteratura" ci permette di ripercorrere parte della sua carriera nel periodo precedente alla prima rappresentazione de *Il domino nero*. Nella stagione estiva 1846 aveva interpretato con successo il ruolo di Ernesto in *Don Pasquale* di Donizetti alla Pergola di Firenze¹⁰; nell'autunno 1847 si era esibito, accanto a una Boccabadati primadonna (presumibilmente, Augusta), in *Giovanna d'Arco* di Verdi al Teatro Argentina di Roma¹¹ e, subito dopo, al Teatro Carolino di Palermo in un rifacimento locale della stessa opera dal titolo *Orietta di Lesbo*¹²; nel tardo autunno 1848 aveva trionfato in *Matilde di Shabran* di Rossini, nel ruolo di Corradino, al Teatro Carlo Felice di Genova. Dalla breve *tranche* di carriera delineata, si configura come un tenore di formazione belcantistica, versato per il genere buffo e semiserio.

Il basso buffo Cesare Soares era uno dei più importanti del periodo. Nella stagione estiva 1846 aveva ricoperto il ruolo del Marchese in *Linda di Chamounix* di Donizetti al Teatro Comunale di Bergamo, meritandosi l'appassionato elogio del corrispondente locale di "Teatri, Arti e Letteratura": "L'espertissimo Soares giocò il personaggio del Marchese con una grazia, dignità e intelligenza,

che meritano certamente l'epiteto di non comuni, e chi non lo colmasse di encomii opererebbe contro giustizia, sfronderebbe un alloro che può pretendere a lunga vita"¹³. Alla Scala di Milano era di casa, essendosi esibito con grande successo in *La prova di un'opera seria* di Francesco Gnecco nell'inverno 1846-'47¹⁴ e nell'*Elisir d'amore* di Donizetti, accanto ad Eugenia Tadolini, nella stagione di Carnevale 1848¹⁵.

Teresa Ruggeri era una seconda donna "di giro" che nei teatri secondari veniva scritturata anche in ruoli principali, ad esempio fu Lucrezia Borgia e Linda di Chamounix nelle omonime opere di Donizetti, ad Adria, nella stagione estiva 1846¹⁶.

Il domino nero di Rossi ottenne, alla Canobbiana, un ottimo successo. Ne abbiamo conferma anche dal fatto che, tempo dopo, l'editore Ricordi scelse di stampare l'intero spartito per canto e piano, non limitandosi ad una semplice scelta dei brani più significativi. Una positiva recensione relativa alla prima rappresentazione comparve anche in "Teatri, Arti e Letteratura" del 20 settembre 1849¹⁷:

"Teatro alla Canobbiana. Invece del Teatro alla Scala si è aperto nell'autunno questo teatro coll'opera nuova del maestro Rossi. Il *Dominò nero* col ballo *Esmeralda* di Perrot riprodotto da Ronzani. L'opera che può dirsi comica piacque perché l'esecuzione fu ottima, e perciò se i cantanti sono stati contenti del maestro, il maestro lo è stato dei cantanti; che sono: la Cortesi, Lucchesi, Soares, e Gianni".

L'opera conobbe circa trenta allestimenti tra il 1849 ed il 1910, alcuni anche all'estero (Vienna, Barcellona, Malta, Odessa, Corfù). In occasione del primo centenario della nascita del compositore, la sua città natale, Macerata, volle onorarne la memoria allestendo *Il domino nero* nel Teatro Comunale che ancora oggi porta il suo nome. L'ultima rappresentazione documentata andò dunque in scena a Macerata il 21 maggio 1910, nell'interpretazione di Bianca Mangini (Estella), Emmanuele De Rosa (Vittore), Colombo Tirincanti (Adolfo), Pietro Bordogni (Butor), Edda Bonetti Cantini (Paquita), per la direzione di Ottorino Ranalli.

Si esprimono sentiti ringraziamenti al curatore Tom Kaufman, per la preziosa collaborazione scientifica, a Fernando Battaglia, per le utili informazioni, a Giorgio Migliavacca, per l'importante materiale fornito e l'affettuosa vicinanza.

CRONOLOGIA DE *IL DOMINO NERO* - A CURA DI TOM KAUFMAN
(Legenda: Data/Città/Teatro/Estella/Vittore/Adolfo/Butor)

- 1° Set. 1849/Milano/Canobbiana/Cortesi/Lucchesi/Gianni/Soares
- 1° Apr. 1850/Verona/Nuovo/Cortesi/Pavesi/Bartolucci/Soares
- 28 Dic. 1850/Genova/Carlo Felice/Sannazaro/Comolli/Gnone
- 16 Mar. 1851/Parma/Regio/Mazzolini/Guglielmini/Cima/Soares
- 17 Mag. 1851/Vienna/Porta Carinzia/Cortesi/Lucchesi/Ferri /Scalese
- 7 Dic. 1851/Barcellona/Principal/Rapazzini/Pasi/Cima/Mazetti
- Inverno 1852/Malta/Manoel/Mazzolini/Agresti/Cuturi/Conti
- Prim. 1852/Mantova/Sociale/?/Tomari/Zambellini/Tinelli
- 8 Gen. 1853/Rovigo/Sociale/Zecchini/Banti/Marocchetti/Manara
- 28 Mar. 1853/Crema/Sociale/Gavetti/Negri/Zambellini/Manari
- Estate 1853/Odessa/Municipale/Cortesi/Solieri/?/Zacchi/Berlendis?
- Fiera 1854 Trento/Sociale/Cortesi/Altini/Soares
- 10 Feb. 1854/Ancona/Muse/Fermani-Contedini/Banti
- 2 Set. 1854/Odessa/Municipale/?/Solieri/Zacchi/Berlendis
- 23 Nov. 1854/Milano/Carcano/Polacco/Biundi/Maestro/Borella
- Carn. 1855/Pavia/Borgognini/Setoff/Spellini/Borella
- Gen. 1855/Roma/Argentina/Crespi/Mongini/S. Ronconi/Topai
- Estate 1855/Piacenza/Municipale/Suardi/D'Altavilla/Ferrario/Soares
- Nov. 1855/Corfù/San Giacomo/Storti/Sergardi/Marra/Melini
- 30 Mar. 1856/Vicenza/Berico/Plodowska/Sabattini
- 17 Gen. 1857/Reggio Emilia/Comunale
- /Polacco/Padovani/Massera/Fiorini
- 4 Nov. 1857/Milano/Canobbiana/Gordosa/De Vecchi/Leva/Morelli
- 26 Dic. 1858/Milano/Santa Radegonda/Moro/?/Zambellini/Borella

Carn. 1861/Ravenna/Alighieri/Lipparini/Ferretti/Ferrario/Cuturi
26 Dic. 1861/Alessandria/Municipale/Marazzani/Baroni/Bettinelli/Leva
Gen. 1863/Bergamo/Sociale/?/Ciarlini/Spallazzi/Finetti
20 Apr. 1867/Torino/Balbo/Marazzani/Celada/Baldassari
29 Gen. 1868/Trieste/Grande/Saurel/Belardi/Catani
Feb. 1870/Macerata/Condomini/M. Rossi
/Fabbri/Baldassari/Giacomelli
12 Giu. 1873/Torino/Gerbino/Savelli/Piccioli/Massera/Cortesi
8 Feb. 1878/Pistoia/Manzoni/Stefanini-
Donzelli/Boganini/Marescalchi/Panari
21 Mag. 1910/Macerata/Lauro Rossi/Mangini/De Rosa/Tirincanti

Stile e struttura dell'opera

Terenzio ritiene che “la commedia italiana della metà del secolo XIX ripeteva, ammodernandoli con una tecnica più scaltrita dal contatto con il teatro francese, i canovacci della tradizione settecentesca, né usciva dalla ristretta cerchia dei personaggi consueti: vecchi ringalluzziti, mariti gelosi, vedove allegre, bellimbusti spiantati, serve compiacenti, figlie furbe e babbi minchioni. Era una produzione di epigoni, un'arte di seconda mano”¹⁸. Egli riassume in modo paradigmatico un giudizio svalutativo sull'opera buffa italiana del periodo 1850-1880 condiviso dalla maggioranza degli studiosi. Tuttavia, questo campo d'indagine non è stato musicologicamente approfondito, con contributi recenti e specifici sia sulle opere più significative sia sul contesto generale del genere buffo all'epoca.

Analizzato nei suoi vari aspetti, *Il Domino nero* non rientra nel citato severo giudizio, poiché i suoi pregi sono numerosi. Oltre alla già citata freschezza del libretto di Rubino, in generale la musica si sposa perfettamente con il testo, in un agevole insieme: se l'opera fosse un film, si può dire che la caratterizza un montaggio serrato, tale da tenere sempre viva l'attenzione dello spettatore. Ai cantanti, oltre a duttilità e abilità tecnica di marca belcantistica, sono richieste doti attoriali di prim'ordine. Rossi ha il dono della sintetica semplicità e una sensibilità ‘moderna’, che va oltre la grande lezione rossiniana e donizettiana, da lui indubbiamente ben assimilata. La sua scrittura, per scelta, è di immediata fruizione, mentre la solida formazione compositiva si avverte soprattutto nella padronanza con cui tratta il coro, il quale riveste, musicalmente e scenicamente, un ruolo portante. La tradizionale divisione in pezzi chiusi è, nella sostanza, superata, poiché i brani sono strettamente concatenati tra loro, nel contesto di situazioni in divenire cui fanno da cornice i vari ambienti, quello rutilante e sfarzoso della festa nel primo atto, la frivola casa di Paquita nel secondo, il clima austero del chiosato di Margata nel terzo. È interessante riportare il giudizio su *Il domino nero* che un anonimo musicologo maceratese scrisse in occasione della citata rappresentazione per il primo centenario della nascita di Rossi¹⁹. Esso, che ci consente di capire come venisse ‘letta’ l'opera all'epoca, anche nei suoi riferimenti stilistici, è in parte condivisibile ancora oggi:

“La musica che lo riveste è spigliatissima, spontanea, facile. L'opera si inizia con la tradizionale sinfonia che racchiude gli spunti che troveranno maggior sviluppo in seguito e che sono la linea fondamentale dell'azione musicale [...]. Il primo atto si apre con un festevole coro e quà e là vi si rinvengono brani notevolissimi e pregevoli quali il racconto di Butor e la cavatina, il quartetto, il terzetto successivo e la frase finale. L'atto che è il meno felice dei tre pure s'impone per la composizione di una impeccabile fattura, per un brio biricchino, per una festosità che lo allieta e lo rende agile e gradevolissimo.

Nel secondo atto vi è una caratteristica, vivace, colorita canzone spagnuola ed un duetto grandioso ed efficacissimo che lo stesso Rossini avrebbe sottoscritto con gioia. Il duetto che oggi è citato e studiato nelle scuole di composizione come un gioiello del genere [...] è forse il momento più essenziale e risolutivo dell'opera ed è ripetiamo di un valore del tutto assoluto. Il terzo atto, almeno per gli effetti, è senza dubbio il migliore. La maniera comica predominante negli atti precedenti è qui subordinata e quasi abbandonata

per far posto all'andatura piana, dolcissima a quella frase lieve ed affascinante con cui Bellini estasiava ed innamorava l'Italia. Il coro del convento e i molti recitativi ricordano, e di ciò ne è gloria grande al Rossi, le predilette forme del Cigno di Busseto. Ogni brano di quest'atto è ispirato, espressivo, appassionato a volte. L'aria “Sappi o dolente vergine”, la preghiera, il duetto finale sono pagine di effetto garantito sia parlando di oggi che riferendoci al passato, ed in esse possiamo scorgere il Rossi delle altre opere, della *Contessa di Mons* specialmente. È mirabile ed istruttivo soprattutto come Rossi sappia adoperare il coro che è sempre perfettamente inquadrato, fuso, intrecciato e risolto con una sicurezza da profondissimo maestro e con una padronanza incredibile. [...] Oltre a grande ispirazione, tutta l'opera è onesta. Non pretese di fogge nuove e inusate, ma rigorosissimo di metodo, non ricerche di effetti a sorpresa ma semplicità e misura soprattutto. Vibra in essa un garbo elegante e una schietta gaiezza [...].”

Da cogliere, in questo giudizio, è soprattutto la notizia che il duetto Estella-Butor dell'atto secondo “Dunque ignori, o stolto, audace” era studiato come esempio di stile buffo nelle scuole di composizione dell'epoca, e che nel terzo atto venivano immediatamente percepite influenze belliniane nonché, nella scrittura corale, verdiane. Andolfi²⁰ addirittura accosta l'apertura di questo atto alla scena del convento in *La forza del destino* ed afferma che la canzone di Paquita nell'atto secondo, “Ese garbo zandungero” fu ripresa, soprattutto ritmicamente, da Verdi ne *Il ballo in maschera*. Al grande successo della canzone spagnola di Paquita, contribuì sicuramente la conoscenza che Rossi aveva di quel tipo di folklore, avendo soggiornato proprio in Spagna al suo ritorno in Europa, nel febbraio 1843.

Andolfi si dice convinto che *Il domino nero* di Rossi, per i suoi meriti musicali, otterrà un posto di primo piano “in quella che sarà la prossima inevitabile riesumazione dell'opera buffa italiana”... Ci auguriamo che oggi, ad avvenuta *Rossini Renaissance*, la completa riscoperta del repertorio buffo italiano dell'Ottocento avanzato diventi presto realtà, e che la ripresa de *Il domino nero* di Rossi, voluta dal Teatro “G.B. Pergolesi” di Iesi, apra la strada in questo senso. Essa va intesa come “una riscoperta nella riscoperta”, tale da gettare nuova luce sul periodo e offrire un ulteriore fondamentale contributo alla conoscenza di questo tipo di produzione teatrale.

La revisione critica di Paola Ciarlantini e Lorenzo Fico

I brani più famosi de *Il domino nero* di Rossi, in particolare la sinfonia introduttiva, furono ampiamente divulgati, sia nella versione originale, sia rielaborati per diversi organici strumentali, pertanto importanti biblioteche musicali italiane conservano materiale manoscritto d'epoca relativo all'opera. In virtù della sua estrema precisione e della sua puntuale coincidenza con il libretto e con lo spartito, nel lavoro di revisione è stata utilizzata come fonte-guida la partitura conservata presso la Biblioteca del Conservatorio di Musica “G. Verdi” di Milano, connotata come Part. Tr. ms. 413, e gentilmente messa a disposizione dalla Direttrice dott.ssa Agostina Zecca-Laterza. Inoltre, grazie alla preziosa collaborazione del dott. Gabriele Dotto e della dott.ssa Maria Pia Ferraris, si è potuto confrontarla e, talvolta, integrarla con l'autografo, conservato presso l'Archivio Storico Ricordi. L'integrazione con la partitura autografa si è resa necessaria per la cavatina di Estella dell'atto primo “Così mi è dato almeno”, mancante nella partitura considerata fonte-guida e presente nella Biblioteca del Conservatorio “G. Verdi” solo in parti staccate strumentali (in numero di 31, coll. Part. Tr. ms. 413a).

Si deve alla dott.ssa Alessandra Sfrappini, Direttrice della Biblioteca Comunale “Mozzi-Borgetti” di Macerata, la possibilità di studiare e riprodurre il libretto (coll. 7.13^{bis}.C.101) e lo spartito a stampa per canto e pianoforte (coll. 7.5.E.34), entrambi editi all'epoca da Casa Ricordi. Anche gran parte del materiale iconografico e bibliografico relativo a Lauro Rossi è stato fornito da tale Biblioteca. Lo spartito Ricordi si compone di ben ventinove “numeri” musicali, dodici (compresa la sinfonia) nel primo atto,

undici nel secondo, sei nel terzo. Questa forzata divisione dell'opera fu dettata da intuibili esigenze editoriali, legate alla vendita dei brani staccati. La sinfonia, com'era consuetudine, fu stampata per prima, con il numero lastra 21041, gli altri brani sono invece connotati progressivamente con n. lastra 21942-21969. Dato da sottolineare, lo stesso compositore redasse la versione canto e piano del duetto Estella - Butor nell'atto II "Dunque ignori, o stolto, audace!". Si è scelto di riportare tale ordine dei brani sia nello spartito canto e piano sia nella partitura revisionati.

Gli interventi congetturali dei revisori, sempre segnalati da [], sono stati volutamente limitati: concernono soprattutto l'apparato dinamico e il fraseggio, la cui integrazione è stata realizzata secondo ragioni di coerenza musicale.

Relativamente al testo, spesso si sono rilevate piccole discrepanze tra la partitura fonte-guida, lo spartito ed il libretto, pertanto si è usato il seguente criterio: è stata regolarmente scelta la lezione che due fonti su tre riportavano e, in caso di discordanza assoluta, si è privilegiato il libretto.

¹ Tale rivista, in nota, verrà denominata TAL. Cfr. TAL, anno 11°, n. 507, 28 novembre 1833.

² In *Lauro Rossi. Macerata MCMX. Numero unico pubblicato dall'Unione Musicale "Lauro Rossi" in Macerata*, Tipografia Giorgetti, Macerata 1910, p. 22. Per il profilo biografico, si è inoltre tenuta presente la monografia di L. Brillarelli *Un grande musicista maceratese: Lauro Rossi*, Tipografia San Giuseppe, Macerata 1975. Per la storia della famiglia, molto utile è stata la consultazione di E. Bettucci, *Una ricerca*, Tip. Sedes Sapientiae, Macerata 1901.

³ Cfr. V. Terenzio, *La musica italiana nell'Ottocento*, Milano 1976, vol. I, capitolo *Gli operisti minori*, p. 311, in *Storia della musica italiana da Sant' Ambrogio a noi*, Ed. Bramante.

⁴ G. Salvetti, voce *Rossi, Lauro* in *Dizionario Enciclopedico Universale della Musica e dei Musicisti - Le Biografie*, UTET, Torino 1988, vol. VI, p. 442.

⁵ In *Lauro Rossi. Macerata MCMX. NUMERO unico...* cit., p. 17.

⁶ G. Salvetti, voce *Ponchielli, Amilcare* in *Dizionario Enciclopedico Universale della Musica e dei Musicisti*, vol. cit., p. 73.

⁷ Cfr. Rodolfo Celletti, voce *Cortesi, Adelaide*, in *Enciclopedia dello Spettacolo*, Roma, Ed. Le Maschere, 1956 e segg., vol III, col. 1536.

⁸ TAL, anno 34°, n. 1663, 15 novembre 1856.

⁹ TAL, anno 38°, n. 1840, 19 novembre 1860.

¹⁰ TAL, anno 24°, n. 1174, 6 agosto 1846.

¹¹ TAL, anno 25°, n. 1237, 21 ottobre 1847.

¹² TAL, anno 25°, n. 1239, 4 novembre 1847.

¹³ TAL, anno 24°, n. 1176, 20 agosto 1846.

¹⁴ TAL, anno 24°, n. 1197, 14 gennaio 1847.

¹⁵ TAL, anno 25°, n. 1250, 20 gennaio 1848.

¹⁶ TAL, anno 24°, n. 1185, 22 ottobre 1846.

¹⁷ TAL, anno 27°, n. 1300, 20 settembre 1849.

¹⁸ V. Terenzio, op. cit., p. 306.

¹⁹ *Il Domino Nero nel centenario della nascita di Lauro Rossi. Numero unico*, Macerata, 22 maggio 1910.

²⁰ Otello Andolfi, art. cit., p. 17.

ANTEFATTO

La scena ha luogo in Madrid verso la fine del XVII secolo. Il primo atto in Corte; il secondo nella casa di Paquita; il terzo nel ritiro che si finge nella medesima città di Madrid.

Estella, orfana del signore di Salamanca y Toboso, è stata fatta monacare a forza, per motivi d'eredità, dalla sorella, moglie del visconte Butor, e ricopre il ruolo di vicaria presso il convento di Margata.

ATTO PRIMO

Antisala a colonne ed archi, che conduce ad altre sale del palazzo reale, illuminato a festa.

Una notte, celata da un mantello scuro, Estella si reca di nascosto ad una festa di corte. La rivede il cavaliere Vittore d'Esprero, che l'aveva ammirata l'anno prima infatuandosene, e la supplica invano di rivelargli il suo nome. Intanto, anche la Regina ha notato quella giovane donna mascherata. Il visconte Butor, intravisto nelle mani d'Estella un fazzoletto con il suo stemma familiare, crede di riconoscere in lei la propria moglie. Succede un parapiglia generale ed Estella scappa, confondendosi tra gli invitati. Butor corre a casa, ma trova la moglie addormentata.

ATTO SECONDO

La scena è in casa di Paquita detta la Ghitarrera.

Inseguita da alcuni invitati, Estella trova rifugio in una casa di tolleranza gestita da Paquita. La situazione è inequivocabile: ragazze agghindate aspettano i cavalieri reduci dalla festa reale, per far loro compagnia fino all'alba. Estella, travestita da giovane contadina andalusa, viene sottratta alle attenzioni degli ospiti dalla stessa tenutaria: tra essi c'è anche Vittore, che ha un sussulto, credendo di aver riconosciuto nella contadina la giovane della festa, ma Estella nega di averlo mai visto. Sopraggiunge Butor, alla ricerca di Paquita, che gli aveva promesso di essere sua. Per errore entra nella stanza dove si trova, sola, Estella, ormai riavvolta nel suo domino nero e in procinto di riprendere la fuga. Si innesca uno spassoso gioco di equivoci: alla fine Estella riesce a scappare, e tutti si convincono che la colpa sia delle maldestre avances di Butor ai danni della povera contadina.

ATTO TERZO

Atrio nel ritiro di Margata. È giorno chiaro.

Estella rientra furtivamente nel convento, senza che nessuno se ne accorga. Intanto, Vittore ha pregato l'amico Adolfo di recarsi dalla madre vicaria del convento di Margata per comunicarle che egli vuole sciogliere il fidanzamento con Zamora di Siviglia, una delle educande. Adolfo, al cospetto della vicaria, si accorge dalla voce che è proprio lei la misteriosa donna in domino nero che aveva fatto innamorare di sé Vittore. Estella lo conferma. In quel momento arriva Butor, con in mano la lettera della regina che dovrebbe promuovere, su sua richiesta, Estella a madre superiora del convento. Egli legge la lettera, che però reca un testo ben diverso: la regina, dopo aver capito che Estella era stata fatta monacare a forza dai familiari, avendola riconosciuta, travestita, alla festa di corte, le concede di lasciare il velo e di sposarsi. Butor, dopo l'iniziale disappunto, comprende che deve piegarsi: sopraggiunge anche Vittore il quale, informato di tutto, stringe a sé Estella. Butor concede la sua approvazione al matrimonio e l'opera si chiude fra l'allegria generale.

(Paola Ciarlantini)

IL DOMINO NERO by Lauro Rossi or La scandalosa fuga di suor Estella

by PAOLA CIARLANTINI

Lauro Rossi: the man, the composer, the teacher

Lauro Rossi was a prominent composer and teacher in the period from 1830 to 1880. Born in Macerata on 19th February 1810, the fourth child of Vincenzo, a tailor originally from Recanati and Santa Monticelli from Macerata, who married on 7th January 1788. Eagerly awaited after three daughters, his birth finally satisfied his parents' wish for a son. The family later moved to Naples, where Rossi, who remained an orphan, was raised by his eldest sister Caterina, who'd married Neapolitan lawyer Francesco Ruspoli. He studied music at the prestigious San Sebastiano College, as did the early 19th century's greatest opera composers, under the guidance of Giacomo Tritto, Girolamo Crescentini and Nicola Zingarelli, and had as his companions Vincenzo Bellini, Errico Petrella and Federico Ricci. His successful theatre debut dates back to the spring of 1829, with the comic opera *Le contesse villane*, to a libretto by Andrea Passaro, staged at Naples' Fenice Theatre. The comic genre particularly suited him and in just five years his career took off. Rossi seemed inexorable: the first opera was followed in rapid succession by ten others, with intermittent success. Strangely, the first reviews described him as a "Conservatory pupil" and even "Neapolitan". The four operas that followed the debut, nowadays completely forgotten, were also staged in Naples. Thanks to the recommendation of Donizetti, he then obtained a 2-year contract at Rome's Valle Theatre, where his opera *Le fucine di Bergen*, to a libretto by Bartolomeo Merelli and Jacopo Ferretti, was a triumph. On 28th November 1833¹, the Bologna paper "Teatri, Arti e Letteratura" reported on the event as follows: "Rossi's music was well received and the public's favour grows each evening: this young man shows good schooling, has a certain conduct in his composing which qualifies him as a good Maestro and his career will certainly be one of the most brilliant". Rossi managed to achieve national fame with the comic opera *La casa disabitata*, to a libretto by Ferretti, staged at Milan's Teatro alla Scala on August 16th 1834, which was performed no less than twenty four times. He was noted by the famous Maria Malibran, thanks to her intervention, he obtained an engagement at Naples' S. Carlo theatre: in spite of the performance of the great singer, *Amelia* (the inaugural opera for the 1834 Carnival season) was a flop. Rossi, who had an impulsive adventurous temperament, perhaps following the delusion and in spite of the discreet success of *Leocadia*, an opera seria staged at Milan's Canobbiana in the spring of 1835, accepted a contract as an orchestra conductor and composer in Mexico. His stay in America, which began on 15th October 1835, was full of mishaps: the company split up in 1838 and he decided to take it over, perfecting his managerial abilities. In the midst of the revolution, he organized tours in Mexico, handling everything from ticket sales to the arrangement of the operas. He then made a name for himself in Cuba, New Orleans and India. Shortly after marrying the singer Isabella Obermayer, he was struck down by yellow fever along with her and survived so miraculously that numerous papers published his obituary. To recover completely, he returned to Europe in February 1843, very decided to regain his previous success. He prepared a new version of the old *Casa disabitata*, entitled *I falsi monetari*, which was received very favourably in Turin's Suteria Theatre in the spring of 1844. *Cellini a Parigi* (semiseria, to a libretto by G. Peruzzini, Turin 1845) was just as successful, whereas *Azema di Granata* was the opera seria with which he returned to La Scala (to a libretto by C. Bassi, 1846). With *Il Domino nero* (buffa, to a libretto by F. Rubino, Milan 1849) he confirmed his excellent ability in the comic genre, standing out in this field as one of the greatest composers of the mid 1800's.

By that time a very authoritative figure, Rossi was director of Milan Conservatory from 1850 to 1871, introducing important tea-

ching innovations. Under him, composers Amilcare Ponchielli, Antonio Cagnoni, Arrigo Boito and Carlos Gomes got their diploma. His fame as an outstanding musician and teacher was established by the nomination as director of the Conservatory of Naples, decided by a committee of which Verdi was a member. Rossi headed this institution until 1878, the year in which he resigned, in contrast with the local music environment, but re-joined as a member of the executive 'triumvirate' wanted later by the Ministry. A composer with a belcanto background, he was nevertheless able to renew himself, as can be seen by the impressive opera and masterpiece of his maturity, *Contessa di Mons* (to a libretto by M. d'Arienzo, after Sardou, Turin 1874) and his last operas of the serious genre, *Cleopatra* (*Id.*, there 1876) and *Biorn* (to a libretto by F. Marshall, from Shakespeare, London 1877), in which critics noted the influence of Wagner. He died in Cremona on May 5th 1885, having written approximately thirty operas, mainly comic. He also wrote sacred and chamber music and a well-known textbook on harmony (*Guida a un corso di armonia pratica orale*, Milan 1858).

Considering the cultural calibre and fame achieved by Rossi while alive, it must be admitted that time has been unkind with him and his works. Recordings regarding him are almost non-existent and the only recorded piece of his I've found is the *Agnus Dei* from the *Messa da Requiem* in memory of Rossini, a collective work that Verdi projected in collaboration with other twelve musicians (including Rossi) in 1868-69.

A brilliant lively personality from both a human and artistic point of view emerges from the documents. Rossi had an adventurous youth and was married three times: in 1841 to Isabella Obermayer, at that time a well-known prima donna in Mexican theatres, in 1853 to the German Sofia Commerandi, in 1864 to a brilliant young singing student at Milan Conservatory, Matilde Ballarini, who stayed lovingly close to him in his last years. He had a free and easy joyful relationship with the public: to give an enlightening anecdote on the personality, once, to save a Mexican performance of Rossini's *Barbiere*, whose protagonist had been injured at the last minute, in front of a packed hall he disappeared into the wings, came back on stage dressed as Figaro and sang himself. In 1851, he was behind a joke played on the audience of Milan's St. Radegonda theatre: at the end of the first performance of what everybody thought was a new opera by him, *Il sindaco babbeo*, he came on stage with the three real composers, the young Ponchielli, Cunio, Marcora and Cagnoni, whose work he had wanted to publicize in this unusual friendly way. When he was the director of Milan Conservatory, he permanently introduced practical instrumental and orchestral courses, providing the pieces to be performed with structural analyses, enabling them to be learned better. He introduced numerous new works to the public, including Gluck's *Orfeo*, the modern revival of the well known chanson *La bataille de Marignan* by Janequin and, in spite of the climate of heated cultural *querelle*, a lot of Wagner's works. In Naples, he tried to transform the Conservatory into a University of music and, after failing in his intent, due among other things to the tenacious opposition of the conservative Neapolitan environment, decided to resign.

His *forma mentis*, a synthesis of tradition and modernity, is well expressed by this passage, taken from his writings: "Then, as far as style is concerned, remain Italian: don't disown the beautiful sky that gave you life, continuing to study, full of justified admiration, the famous composers from across the Alps; but don't follow their tracks blindly, because for instinct and duty we must jealously safeguard the national character and know how to make good use of it to rapidly move along the road to real progress. [...] Make use of present and future progress; but make use of them without overpowering the precepts of art established by nature²."

Modern critics have included him in the indistinct group of 'lesser' names from the period of Bellini and Donizetti, acknowledging his ability and primary role in the buffo genre, considering

with equally close attention his later writing in the serious genre. Vincenzo Terenzio describes him as a “musician with a solid training, but nevertheless tending toward easily consumable forms”³. Guido Salvetti admires the dramatic efficacy and innovative drive, in particular in *Cleopatra* (1876), to the point of placing “the old Rossi with full honours in the midst of the evolution of Italian opera in these years”⁴. At the beginning of the last century, Otello Andolfi had already outlined his musical personality, acknowledging the key role of *Il domino nero* among his compositions⁵:

“Remembering that he lived and wrote in the midst of the delirium of Rossini and Bellini followers, among the victories of Donizetti, Verdi, Meyerbeer, Mercadante and Pacini, during the first invasion of French opera in Italy, one cannot but acknowledge in him a certain composing happiness, a courageous seriousness of forms and a genial variety of rhythms, which can be found in every one of his operas, particularly in the comic ones, and above all in *Domino nero*”.

Lauro Rossi and Italian opera buffa in the second half of the 1800's

Rossi's decision to dedicate himself, from 1843, the year in which he returned to Europe, above all to the buffo current, was intelligent and dictated by contingent reasons. Firstly, he was particularly cut out for that genre. Moreover, if the field of serious opera was already dominated by the new-born realism of Verdi, which would shortly have compelled the majority of composers with belcanto training to retire, in the field of comic opera there had not been any substantial radical changes in taste: the public showed it still enjoyed the plots of the Neapolitan librettos of the previous century and the “types” established by them, the dominating stylistic features were Rossinian and Donizettian. In short Italian comic opera, although slowly evolving, receiving fruitful stimuli above all from the French output, was not compelled to stray too far from its roots and for decades remained loyal to itself: the great stylistic turning point of Verdi's *Falstaff* (1893) was still a long way off.

Rossi wasn't only one of the major exponents of the buffo genre in the mid 1800's, along with Errico Petrella (*Le precauzioni inutili* ossia *Il Carnevale di Venezia*, Naples 1851), Nicola De Giosa (*Don Checco*, Naples 1850), Luigi and Federico Ricci (*Crispino e la comare*, Venice 1850), but as a teacher and director at Milan and Naples Conservatories was also the great mentor of this type of writing in the period that followed: the composers dedicated to the genre held his work in due consideration and in many cases were his pupils or had a direct relationship with him. We have already mentioned the first night of *Il sindaco babbeo* at Milan's St. Radegonda Theatre, in 1851. Among the four young composers “sponsored” by Rossi, his ex-pupil Antonio Cagnoni was the best known and his name was already linked to an authentic masterpiece of the buffo genre, *Don Bucefalo*, to a libretto by Calisto Bassi. Staged at Milan Conservatory on June 28th 1847, when the composer was just nineteen years of age, it was enormously successful in theatres and one of the favourite works of the famous basso Alessandro Bottero. Amilcare Ponchielli, who obtained his diploma in composition under the guidance of Rossi in 1854, also finally achieved success with *I promessi sposi*, an opera dated 1856, which, revised as far as the text was concerned (thanks to Emilio Praga) as well as musically, was re-proposed to the public at Milan's Dal Verme Theatre in 1872. Although the second version was no longer in the comic genre, the use of “a rich crop of characteristic scenic effects”⁶ definitely contributed to its triumphant results. Veronese composer Carlo Pedrotti, in *Tutti in maschera* (to a libretto by M. M. Marcello, after *L'impresario delle Smirne* by Goldoni, Verona 1856), for the type of topic and setting, presumably took into consideration the lesson of *Il domino nero* by Rossi. Lastly, the history of the comic genre in the second half of the 1800's cannot leave out of consideration the original contribution of Emilio Usiglio. Born in Parma, he studied with Teodulo

Mabellini at Florence Conservatory. His fame was linked in particular to *Le educande di Sorrento*, to a libretto by Raffaello Berninzone, a work mid-way between opera buffa and operetta (Florence 1868).

The original subject and the libretto by Francesco Rubino

The subject was used for the first time in the libretto Eugène Scribe wrote for *Le domino noir*, an opéra comique in three acts by Daniel Auber, successfully staged at the Salle de la Bourse in Paris on December 2nd 1837 and performed by Laure Cinti Damoreau (Angèle) and Joseph-Antoine-Charles Couderc (Horace de Massarena). Rubino kept the period and the setting in Spain and used some of the ideas, but in the substance moved away from Scribe's plot. A short summary was given of it: the first act takes place during a court ball, organized by the queen during the Christmas period. Lord Elfort mistakenly thinks his wife has fallen in love with Horace de Massarena, while in fact her admirer is Juliano, whereas Horace is hopelessly in love with a mysterious beautiful woman met at the previous year's ball. This contrasts with the expectations of the Count of San Lucar, who would like him to marry his daughter Brigitte, still a convent boarding-school girl. In the meantime, Brigitte arrives incognito, as does the girl with whom Horace is in love, Angèle, who doesn't yet reveal her name. After agreeing to leave the ball together at midnight, Brigitte and Angèle are compelled to leave separately, due to a setback. In the second act, Angèle, masked and wearing a black domino, asks for shelter at Juliano's house, where he's eating with his friends. The governess Jacinthe, upset because she has had to prepare dinner, whereas she had hoped to pass the evening with Gil Perez, the caretaker and bursar of the convent of the Annonciades, welcomes Angèle, passing her off as her niece Inésille, a young girl from Aragon working in town as a maid. Astonished, Horace sees she's the girl he's in love with. Angèle gets Gil Perez's bunch of keys from him and runs away. The third act is set in the convent: Brigitte worriedly awaits Angèle, who finally returns. In the meantime, Horace has also arrived, to introduce himself to his betrothed, not knowing she is Brigitte. Listening to the pure voice of Angèle singing a hymn, he is moved. There's a happy ending to the situation: the queen announces to the convent that she has changed her mind, allowing her cousin Angèle to renounce her vows and marry, to the relief of sister Ursula, who aspires to be nominated abbess. Angèle then chooses Horace as her husband.

Rubino kept the setting of the first and third acts and the situation at the end, but had the daring and successful intuition of having the second act take place in a brothel, creating the brilliant personality of the madam, Paquita la Guitarrera. From the point of view of the libretto, the idea is decidedly unusual and almost on the borderline of scandal for rigid 19th century society. On this ambiguous setting, Rubino doesn't exaggerate; on the contrary, he elegantly skirts it, sometimes hinting at it. As was the custom, he changed the names of all the characters in the original libretto, and eliminated a lot of them. Lady Elfort, the count of San Lucar, the caretaker Gil Perez, the governess Jacinthe and sister Ursula no longer appear in his version of the libretto. Brigitte disappears and becomes Zamora di Siviglia, the unfortunate and merely mentioned fiancé of Vittore d'Esperero, who replaces the figure of Horace. Lord Elfort is changed into the clumsy Viscount Butor, brother-in-law of the protagonist, re-christened Estella. In accordance with comic opera conventions, the plot is thus concentrated on a few characters, who assume a scenically important role. Moreover, the chorus has considerable importance, and is almost always on stage, with various functions. The end result is remarkable: the libretto of *Il domino nero* stands out for its conciseness, descriptive freshness and well-chosen inspiration.

The first staging and performers

Rossi's *Il domino nero* was staged for the first time at Milan's Teatro alla Canobbiana on September 1st 1849. This theatre, which

for a long period, in the spring and autumn seasons shared the same management, company, conductors, scenery, orchestra, chorus, singing and dancing school and the costume makers with La Scala, staged mainly comic and semiseria operas. It hosted numerous first performances, including Donizetti's *Elisir d'amore*, in May 1832. These were the operas which, in 1849, were staged before and after *Il domino nero*: in the spring *L'elisir d'amore* by Donizetti and Bellini's *La sonnambula*, in June Donizetti's *L'ajo nell'imbarazzo* and in November, Verdi's *I lombardi alla prima crociata*, all with Adelaide Cortesi as the leading lady.

The performers in Rossi's opera were well-known singers: the aforementioned soprano Cortesi sang the role of Estella and tenor Giuseppe Lucchesi was Vittore d'Esprero, whereas baritone Giovanni Gianni played the part of Adolfo. The role of Paquita la Guitarrera went to soprano Teresa Ruggeri, that of Butor to the basso buffo Cesare Soares.

Cortesi is nowadays considered by critics one of the best 'sfogati' sopranos of the decade from 1850 to 1860. Celletti reported how the fluidity and elegance of her method enabled her to contribute, with Emilia Frezzolini, Rosina Penco, Sofia Cruvelli and Teresa De Giuli Borsi to the transformation of the 'sfogato' soprano, precisely in Bellini and Donizetti repertory, into the Verdi-type dramatic 'd'agilità' soprano, performing contemporary Verdi repertory to great acclaim, in particular in *La traviata*⁷. This opera and Pacini's *Medea* were her forte, as they allowed her to express her remarkable talent as an actress to the utmost. Born in 1828, she was the daughter of choreographer Antonio and sister of composer Francesco. She studied in Florence with Ferdinando Ceccherini and had debuted triumphantly at the local Pergola theatre in May 1847, in *Gemma di Vergy* by Donizetti. In the period immediately before the first night of *Il domino nero*, she had made a name for herself precisely at Milan's La Scala, performing in the 1848 season and the beginning of the following one in Verdi's *Ernani*, *Norma* and Bellini *I Capuleti e i Montecchi*, after which she went to the Canobbiana. She later sang in Verona, Naples, St. Petersburg, Vienna, Rome and Florence, up until 1857. Marches' audiences had the possibility of applauding her *Traviata* at Ancona's Muse Theatre in the spring of 1855. Before her premature retirement, she appeared in a triumphant American tour, which lasted from January 1858 to December 1860, performing firstly in Mexico, then Havana, Boston, New York and Port-au-Prince, signed up by the impresario/banker Servadio whom, according to Celletti, she married, abandoning the stage. The magazine "Teatri, Arti e Letteratura", which described her as "unique" in the role of *Medea*⁸, exalted her New York performances in the Pacini opera: "Honour and Glory above all to Cortesi the protagonist, which all the newspapers of this great city agreed to be on a par with Rachel and Ristori; lastly, she's an artistic wonder"⁹.

Even if his biography isn't in today's major dictionaries, tenor Giuseppe Lucchesi was at that time a favourite of the theatre press. "Teatri, Arti e Letteratura" enables us to go over part of his career in the period prior to the first staging of *Il domino nero*. In the 1846 summer season, he had successfully performed the role of Ernesto in Donizetti's *Don Pasquale* at Florence's Pergola¹⁰; alongside a leading lady called Boccabadati (presumably Augusta), he had performed in the autumn of 1847 in Verdi's *Giovanna d'Arco* at Rome's Argentina Theatre¹¹ and immediately after at the Carolino Theatre in Palermo in a local re-make of the same opera entitled *Orietta di Lesbo*¹²; in late autumn 1848, he had triumphed in Rossini's *Matilde di Shabran*, in the role of Corradino, at Genoa's Carlo Felice Theatre. From the short *tranches* of career outlined, he appears as a tenor with belcanto training, cut out for the buffo and semiserio genre.

Cesare Soares was one of the most important comic basses of that period. In the 1846 summer season, he'd played the role of the Marquis in Donizetti's *Linda di Chamounix* at Bergamo's Comunale Theatre, earning the passionate praise of the local correspondent of "Teatri, Arti e Letteratura": "The highly experienced

Soares performed the character of the Marquis with a grace, dignity and intelligence certainly worthy of the epithet of uncommon, and anybody not showering him with praise would do him an injustice, would strip a laurel he could claim for many a year"¹³. He was at home at Milan's La Scala, having performed with great success in *La prova di un'opera seria* by Francesco Gnecco in the winter of 1846-'47¹⁴ and in Donizetti's *Elisir d'amore*, alongside Eugenia Tadolini, in the Carnival 1848 season¹⁵.

Teresa Ruggeri was a frequently seen "seconda donna", signed up for leading roles in the minor theatres; for example, she was Lucrezia Borgia and Linda di Chamounix in Donizetti's operas of the same names in Adria's 1846 summer season¹⁶.

At the Canobbiana, Rossi's *Il domino nero* met with great success. This is also confirmed by the fact that, some time later, Ricordi publishers decided to print the entire score for vocals and piano, not just simply choosing the most important pieces. A positive review of the first performance was also published in "Teatri, Arti e Letteratura" of September 20th 1849¹⁷:

"Teatro alla Canobbiana. Instead of the Teatro alla Scala, this theatre opened in the autumn with the new opera by maestro Rossi. *Il Dominò nero* with the ballet *Esmeralda* by Perrot reproduced by Ronzani. The opera, which can be said to be comic, was well received because the performance was excellent and so, if the singers were pleased with the maestro, the maestro was with the singers, who are: Cortesi, Lucchesi, Soares and Gianni".

The opera was staged approximately thirty times between 1849 and 1910, including abroad (Vienna, Barcelona, Malta, Odessa, Corfu). On the occasion of the first centenary of the composer's birth, his birthplace (Macerata) wanted to pay tribute to his memory by staging *Il domino nero* in the town's municipal theatre, still named after him. The last reported staging was therefore in Macerata on May 21st 1910, with performances by Bianca Mangini (Estella), Emmanuele De Rosa (Vittore), Colombo Tirincanti (Adolfo), Pietro Bordogni (Butor) and Edda Bonetti Cantini (Paquita) and conducted by Ottorino Ranalli.

A chronological listing of the opera follows. Heartfelt thanks go to the curator Tom Kaufman for his precious collaboration and to Fernando Battaglia, for his helpful information.

CHRONOLOGY OF *IL DOMINO NERO* - BY TOM KAUFMAN
Date/Town/Theatre/Estella/Vittore/Adolfo/Butor

1st Sept. 1849/Milan/Canobbiana/Cortesi/Lucchesi/Gianni/Soares
1st Apr. 1850/Verona/Nuovo/Cortesi/Pavesi/Bartolucci/Soares
28th Dec. 1850/Genoa/Carlo Felice/Sannazaro/Comolli/Gnone
16th Mar. 1851/Parma/Regio/Mazzolini/Guglielmini/Cima/Soares
17th May 1851/Vienna/Porta
Carinzia/Cortesi/Lucchesi/Ferri/Scalese
7th Dec. 1851/Barcelona/Principal/Rapazzini/Pasi/Cima/Mazetti
Winter 1852/Malta/Manoel/Mazzolini/Agresti/Cuturi/Conti
Spring 1852/Mantua/Sociale/?/Tomari/Zambellini/Tinelli
8th Jan. 1853/Rovigo/Sociale/Zecchini/Banti/Marocchetti/Manara
28th Mar. 1853/Crema/Sociale/Gavetti/Negri/Zambellini/Manari
Summer
1853/Odessa/Municipale/Cortesi/Solieri/?/Zacchi/Berlendis?
Fair 1854/Trent/Sociale/Cortesi/Altini/Soares
10th Feb. 1854/Ancona/Muse/Fermani-Contedini/Banti
2nd Sept. 1854/Odessa/Municipale/?/Solieri/Zacchi/Berlendis
23rd Nov. 1854/Milan/Carcano/Polacco/Biundi/Maestro/Borella
Carn. 1855/Pavia/Borgognini/Setoff/Spellini/Borella
Jan. 1855/Rome/Argentina/Crespi/Mongini/S. Ronconi/Topai
Summer
1855/Piacenza/Municipale/Suardi/D'Altavilla/Ferrario/Soares
Nov. 1855/Corfù/San Giacomo/Storti/Sergardi/Marra/Melini
30th Mar. 1856/Vicenza/Berico/Plodowska/Sabattini
17th Jan. 1857/Reggio
Emilia/Comunale/Polacco/Padovani/Massera/Fiorini

4th Nov. 1857/Milan/Canobbiana/Gordosa/De Vecchi/Leva/Morelli
 26th Dec. 1858/Milan/Santa Radegonda/Moro/?/Zambellini/Borella
 Carn. 1861/Ravenna/Alighieri/Lipparini/Ferretti/Ferrario/Cuturi
 26th? Dec.
 1861/Alessandria/Municipale/Marazzani/Baroni/Bettinelli/Leva
 Jan. 1863/Bergamo/Sociale/?/Ciarlini/Spallazzi/Finetti
 20th Apr. 1867/Turin/Balbo/Marazzani/Celada/Baldassari
 29th Jan. 1868/Trieste/Grande/Saurel/Belardi/Catani
 Feb. 1870 /Macerata/Condomini/M.
 Rossi/Fabbri/Baldassari/Giacomelli
 12th June 1873/Turin/Gerbino/Savelli/Piccioli/Massera/Cortesi
 8th Feb. 1878/Pistoia/Manzoni/Stefanini-
 Donzelli/Boganini/Marescalchi/Panari
 21st May 1910/Macerata/Lauro Rossi/Mangini/De
 Rosa/Tirincanti/Bordogni

Style and structure of the opera

Terenzio is of the opinion that “mid 19th century commedia italiana repeated the plots of 18th century tradition, updating them with a more polished technique after coming into contact with French theatre, not going beyond of the small circle of usual characters: perky old men, jealous husbands, merry widows, penniless dandies, loose maids, cunning daughters and stupid fathers. It was the work of imitators, second-hand art”¹⁸. He sums up in an exemplary manner a disparaging opinion of Italian comic opera in the 1850-1880 period, shared by the majority of scholars. Nevertheless, this field of research hasn’t been gone into in depth from a musicological point of view, with recent specific contributions on both the most important operas and the general context of the comic genre in that period.

Analysed in its various aspects, *Il Domino nero* doesn’t come under the aforementioned severe judgement, as it has numerous merits. As well as the already mentioned freshness of Rubino’s libretto, generally speaking, the music perfectly matches the text, forming pleasant unity: if the opera was a film, we could say that it featured fast-moving editing, which always holds the audience’s attention. As well as the adaptability and technical ability in bel-canto style, the singers must have first-rate acting talent. Rossi had the gift of the terse simplicity and a ‘modern’ sensitivity, which goes beyond Rossini’s and Donizetti’s great teaching, which there is no doubt he assimilated well. By choice, his writing is easily followed, whereas his solid training in composition can be noted above all in the skill with which he treats the chorus, which has a key role, from the point of view of both music and stage presence. The traditional division into closed pieces is substantially overcome, since the pieces are tightly interlinked, in the context of situations taking place, for which the various settings form a framework; the gleaming opulence of the party in the first act, the frivolous house of Paquita in the second and the austere atmosphere of the Margata cloister in the third. It’s interesting to report the opinion of *Il domino nero* which an anonymous Macerata musicologist wrote on the occasion of the aforementioned performance for the first centenary of Rossi’s birth¹⁹. This, which enables us to understand how the opera was ‘read’ in these days, also as far as its stylistic references are concerned, can still be partially agreed with today:

“Its music is very unconstrained, spontaneous, easy. The opera begins with the traditional symphony, which includes the ideas that will be developed further on and are the fundamental line of the musical action [...]. The first act opens with a joyful chorus and here and there are very noteworthy and excellent pieces such as the story of Butor and the cavatina, the quartet, the terzet that follows and the final phrase. This act, which is the poorest of the three, nevertheless asserts itself for its composition and impeccable construction, for a mischievous vivacity and a joyfulness that enlivens it and makes it agile and very enjoyable.

In the second act, there’s a characteristic, lively, colourful Spanish song and a grandiose very effective duet which Rossini

himself would have happily put his name to. The duet which is now cited and studied in composition schools as a gem of this genre [...] is perhaps the most essential and decisive moment of the opera and we repeat is of truly excellent value. The third act, at least for the effects, is without doubt the best. Here, the comic manner which predominates in the previous acts is subordinated and almost abandoned to make room for the slow very sweet rhythm and that light fascinating phrasing with which Bellini enraptured and enamoured Italy. The convent chorus and the numerous recitatives bring to mind Verdi’s favourite forms, and this is a great honour for Rossi. Every piece of this act is inspired, expressive and passionate in turn. The aria “Sappi o dolente vergine”, the prayer and the final duet are pieces of guaranteed effect, whether we’re talking of today or referring to the past, and in them we get a glimpse of the Rossi of the other operas, especially of *Contessa di Mons*. It’s wonderful and instructive above all how Rossi manages to use the chorus, which is always perfectly set, amalgamated, interwoven and resolved with the skill of an absolute maestro and with incredible mastery. [...] As well as great inspiration, the whole opera is honest. No pretence of new unusual styles, but very precise methods, no attempts to look for surprise effects but above all simplicity and sense of measure. It throbs with stylish charm and straightforward gaiety [...].

What should above all be understood in this appraisal is the news that the Estella-Butor duet in the second act, “Dunque ignori, o stolto, audace”, was studied as an example of buffo style in composition schools of that period, and that in the third act Bellini’s influence was immediately noticed, as was Verdi’s in the choral writing. Andolfi²⁰ even compared the opening of this act with the convent scene in *La forza del destino* and stated that the song by Paquita in the second act, “Ese garbo zandunguero”, was revived, particularly as far as the rhythm was concerned, by Verdi in *Il ballo in maschera*. Having stayed precisely in Spain when he returned to Europe, in February 1843, Rossi’s knowledge of that type of folklore definitely contributed to the great success of Paquita’s Spanish song.

Andolfi says he’s convinced that for its musical merits, Rossi’s *Il domino nero* will achieve a prominent place “in what will be the inevitable up-coming revival of Italian opera buffa”... We hope that now, after the *Rossini Renaissance*, a complete rediscovery of the Italian buffo repertory of the late 1800’s soon becomes a reality and that the revival of Rossi’s *Il domino nero*, wanted by Jesi’s G.B. Pergolesi Theatre, leads the way in this sense. It must be intended as “a rediscovery in the rediscovery”, in order to throw new light on the period and offer a further fundamental contribution to the knowledge of this type of theatrical production.

The critical revision by Paola Ciarlantini and Lorenzo Fico

The most famous pieces of Rossi’s *Il domino nero*, in particular the introductory symphony, were extensively diffused, both in the original version and rearranged for different instrumental formations, therefore important Italian music libraries have manuscript material of the period regarding the opera. Due to its extreme precision and exact match with the libretto and the score, the source-guide used in the revision work was the score kept in the Library of Milan’s “G. Verdi” Music Conservatory, listed as Part. Tr. ms. 413, and kindly made available by the Director, Dr. Agostina Zecca-Laterza. Thanks also to the precious collaboration of Dr. Gabriele Dotto and Dr. Maria Pia Ferraris, it was possible to compare it and, sometimes, integrate it with the autograph kept in the Ricordi Historical Archive. The integration with the autograph score was necessary for Estella’s cavatina from the first act “Così mi è dato almeno”, missing from the score considered the source-guide and kept in the Library of the “G. Verdi” Conservatory only in separate instrumental parts, (a total of 31, coll. Part. Tr. ms. 413a).

Thanks to Dr. Alessandra Sfrappini, Directress of Macerata’s “Mozzi-Borgetti” Town Library, we had the possibility of studying

and reproducing the libretto (coll. 7.13^{bis}.C.101) and the printed vocal and pianoforte score (coll. 7.5.E.34), both published in that period by Casa Ricordi. A large amount of the iconographic and bibliographic material regarding Lauro Rossi was also supplied by this library. The Ricordi score comprises no less than twenty nine musical “numbers”, twelve (including the symphony) in the first act, eleven in the second and six in the third. This unavoidable division of the opera was dictated by intuitable publishing requirements, connected with the sale of the separate pieces. As was the custom, the symphony was printed first with sheet number 21041, the other pieces are on the other hand listed progressively with sheets N° 21942-21969. A fact to be underlined is that the composer himself drew up the vocal and piano version of the Estella – Butor duet “Dunque ignori, o stolto, audace!” in act II. It was decided to use this sequence of the pieces in both the canto and piano score and in the revised score.

The revisers’ conjectural interventions, always indicated by square brackets [], have been deliberately limited: they concern above all dynamics and phrasing, whose integration has been carried out for reasons of musical coherence.

Regarding the text, small discrepancies were often found between the source-guide score, the sheet music and the libretto, so the following criterion was used: the version which two sources out of three contained was chosen and, in the event of them all being different, the libretto was chosen.

¹This magazine, in the notes, will be called TAL. Cfr. TAL, year 11, n. 507, 28 November 1833.

²In *Lauro Rossi. Macerata MCMX. Single issue published by the “Lauro Rossi” Musical Union in Macerata*, Tipografia Giorgetti, Macerata 1910, p. 22. Also taken into consideration for the biographic profile is the monograph by L. Brillarelli *Un grande musicista maceratese: Lauro Rossi*, Tipografia San Giuseppe, Macerata 1975. For the story of his family, the consultation of E. Bettucci, *Una ricerca*, Tip. Sedes Sapientiae, Macerata 1901 was very useful.

³Cfr. V. Terenzio, *La musica italiana nell’Ottocento*, Milan 1976, vol. I, chapter *Gli operisti minori*, p. 311, in *Storia della musica italiana da Sant’Ambrogio a noi*, Ed. Bramante.

⁴G. Salvetti, *Rossi, Lauro* entry in *Dizionario Enciclopedico Universale della Musica e dei Musicisti - Le Biografie*, UTET, Turin 1988, vol. VI, p. 442.

⁵In *Lauro Rossi. Macerata MCMX. Single issue...* cit., p. 17.

⁶G. Salvetti, under *Ponchielli, Amilcare* in *Dizionario Enciclopedico Universale della Musica e dei Musicisti*, vol. cit., p. 73.

⁷Cfr. Rodolfo Celletti, under *Cortesi, Adelaide*, in *Enciclopedia dello Spettacolo*, Rome, Ed. Le Maschere, 1956 and foll., vol III, col. 1536.

⁸TAL, year 34, n. 1663, 15th November 1856.

⁹TAL, year 38, n. 1840, 19th November 1860.

¹⁰TAL, year 24, N° 1174, 6th August 1846.

¹¹TAL, year 25, N° 1237, 21st October 1847.

¹²TAL, year 25, N° 1239, 4th November 1847.

¹³TAL, year 24, N° 1176, 20th August 1846.

¹⁴TAL, year 24, N° 1197, 14th January 1847.

¹⁵TAL, year 25, N° 1250, 20th January 1848.

¹⁶TAL, year 24, N° 1185, 22nd October 1846.

¹⁷TAL, year 27, n. 1300, 20th September 1849.

¹⁸V. Terenzio, op. cit., p. 306.

¹⁹*Il Domino Nero nel centenario della nascita di Lauro Rossi. Single Issue*, Macerata, May 22nd 1910.

²⁰Otello Andolfi, art. cit., p. 17.

THE PLOT

Act one. Estella, orphan daughter of the Count of Salamanca y Toboso, has been forced by her sister to become a nun to prevent her from inheriting a large fortune. The young woman has made the most of her fate and the Queen is considering making her Mother Superior of the Margata Convent. The action takes place in Madrid, it’s night and Estella leaves Margata to go to a ball at the Royal Palace. She is dressed in a black domino to disguise her identity. Meanwhile, at the Royal Palace, the guests greet Viscount Butor de Lamola, a silly, immoral old man, and Adolfo de Cuny, a well known courtier who is invariably up to date with the latest gossip. Butor, however, is not sharing in the general merriment as he is plotting to have an extra marital affair with Paquita, the owner of the best bordello in the capital. He is also presenting a petition to the Queen supporting Estella’s promotion, thereby ensuring her relinquishing a huge inheritance that would then solely benefit her despotic sister Butor’s tyrannical wife. Adolfo reveals that

the handsome Cavalier Vittore D’Esprero has fallen in love with a mysterious woman who is always dressed in a black domino. The Queen arrives and the festivities begin in a nearby hall. Vittore arrives; his interest in Zemora is fading fast because he is now smitten with the mysterious lady. As he sees the masked lady walking in, he sits on the divan pretending that he is asleep. Estella arrives and is remorseful as she realizes that her conduct as a high ranking nun is totally out of order. Her ardent love for the handsome Cavalier appeases her conscience and she rests a bouquet of flowers on a cushion beside Vittore and dreams of being as close to him as the flowers are. The guests return to the entrance hall and Butor reveals that the Queen has received his petition in a most favourable manner. Estella is perturbed by the approaching crowd and an inquisitive Butor. He gets very close to the masked Estella and discovers that the handkerchief in her hands has his coat of arms embroidered upon it. He immediately jumps to the conclusion that the mysterious lady who has attracted the amorous attentions of Vittore is his wife. To distract the guests Estella begins to sing a very beguiling tune. Everyone is mesmerized by her voice and beauty and follow her to the ante-chamber, from where she points to Butor and Adolfo intimating that they remain where they are. But suddenly she makes a quick and unexpected exit. A stunned Butor is in anguish as he reveals to Vittore and Adolfo his suspicions. Adolfo tells Vittore that Butor’s wife is in love with him but was forced by her father to marry the Viscount. Butor wants a duel with Vittore, but the Cavalier says that he is totally innocent and did not know that the mysterious lady was married to Butor. In the meantime the guests are busy talking about the unusually warm welcome the Queen has given to the mysterious lady, and after the crowd leaves Vittore and Estella reappear and declare love for each other. Meanwhile Butor has hurried home, only to discover that his wife is fast asleep.

Act two. Paquita (a.k.a. La Guitarrera) is busy making preparations to entertain many of the Cavaliers who intend to have more fun after the ball at the Royal Palace. She runs the most exclusive bordello in Madrid and is very proud of it. On her way to the convent some courtiers have spotted Estella and she decides to seek refuge at Paquita’s. Still wearing a mask, Estella pretends to be a country girl who is being chased by a group of brutes. To be more convincing she gives to Paquita a satchet of gold coins. Estella is given a new name Rosetta an Andalusian costume, and is instructed to go to Paquita’s room, which is not accessible to the guests. As the guests arrive they are charmed by the exquisite taste of Paquita and the voluptuousness of her entourage. Rosetta (Estella) comes to sing a Spanish Song and everyone is enchanted by her voice and beauty. As she leaves all the men attempt to follow her but Vittore and Adolfo prevent them from doing so. The crowd moves on to the gambling quarters and to the boudoirs. Meanwhile Butor arrives. He still is a little guilty about betraying his wife but concedes that La Guitarrera’s eyes make him forget any remorse he might have. He enters Paquita’s room, locks the door and puts the key in his pocket. He is then startled as he stumbles upon Estella who is wearing the domino. Butor attempts to remove the mask from her face but Estella threatens him saying that her husband is in the next room. Butor surrenders the key but chases after Estella as she makes her exist. The woman pushes him away and screams for help. The gentlemen and their companions return to the lobby and accuse Butor of being a rapist. They are also very displeased because the beautiful Rosetta has disappeared.

Act three. The convent of Margata at sunrise. Estella furtively returns to her cell. Vittore arrives to discuss the break-up of his engagement with Zemora, one of the young women at the boarding school. A choir is heard inside the chapel and Vittore identifies a familiar voice. He is shaken and plans to leave when Adolfo arrives. Vittore begs him to renegotiate his situation and leaves. Adolfo has a meeting with Estella to discuss the matter, but he soon realizes that she is the mysterious lady wearing the domino. Butor arrives with a despatch bearing the Queen’s seal which he believes to be a royal order for the investiture of Estella as Mother Superior. He reads the document before the nuns and a crowd of courtiers, but to his amazement the Queen has realized the cruel plot of Butor and his wife and gives her royal consent for Estella to leave the convent and marry Vittore. Butor’s machinations have been recognised by everyone. Vittore arrives, and Estella is overjoyed with her new life.

(by Giorgio Migliavacca ©)

IL DOMINO NERO

Personaggi/Characters:

Estella, orfana del signore di Salamanca y Tobososoprano
orphan daughter of the Count of Salamanca y Toboso
Il cavaliere Vittore d'Esprero/*Cavalier Vittore D'Esprero* tenore
Il visconte Butor di Lamola/*Viscount Butor de Lamola* baritono
Il Cavaliere Adolfo di Cuny/*Cavalier Adolfo de Cuny* baritono
Paquita detta la Ghitarrera/*Paquita (a.k.a. La Guitarrera)* mezzosoprano

Cavalieri e Dame; donzelle dipendenti di Paquita.

Rettrici ed educande nel ritiro di Margata.

Chevaliers and ladies; girls working at Paquita's house.

Rectoresses and nuns at the convent of Margata.

La scena ha luogo in Madrid verso la fine del XVII secolo;
il primo atto in corte; il secondo nella casa di Paquita;
il terzo nel ritiro che si finge nella medesima città di Madrid.
The scene takes place in Madrid at the end of XVII century;
act one at the Royal Palace; act two in Paquita's house;
act three in the convent of Margata.

ATTO PRIMO

SCENA PRIMA

Antisala a colonne ed archi, che conduce ad altre sale del palazzo reale, illuminato a festa. Dame e cavalieri, chi in maschera, chi no, poi Butor ed Adolfo.

CORO

Viva! Viva! L'ebbro ardore
de' figliuoli di Castiglia,
noi siam nati per l'amore,
per la gloria e pel piacer.
Ogni terra ha i pregi suoi,
ma la nostra al ciel somiglia...
Venga, venga in mezzo a noi
chi l'Olimpo vuol veder.
*(Butor si mette a guardare l'orologio che si vede
nel mezzo d'uno dei grandi archi)*
Ehi!, Butor!

ADOLFO

Butor, che fate a seguir dell'ore il corso?
L'ore fuggon.

BUTOR *(distratto)*

Si... si sa!

ADOLFO

E se troppo le guardate,
poi vi lasciano un rimorso...

BUTOR

Qual rimorso?

ADOLFO

Eccolo qua.
L'allegrezza ha gelosia,
un momento che si obblia
la si offende e se ne va.

CORO

È gelosa l'allegria, se
l'offendi se ne va.

BUTOR

Il poter di doppia brama
tiene oppresso il mio cervello:
un affar che mi richiama
pria che sorga il dì novello;
un affar di molto peso
ove c'entra un po' l'affetto,
ed un po'... m'avete inteso?...

ADOLFO

Eh, si sa che il prediletto
foste ognora del bel sesso.

BUTOR

Sì, mi piace, lo confesso.

CORO

Piace a tutti la beltà.

BUTOR *(con certo malumore)*

Ma frattanto questa supplica
devo dare alla regina,
su di cosa pressantissima
che mi serve domattina;
una grazia, ossia giustizia,
alla mia gentil cognata,
funzionante da Vicaria
al convento di Margata.
Or conviene farla ascendere
di Preposta all'alta sede,
che al suo merito ed al suo titolo
giustamente si richiede.
Io lo vo', lo vuol mia moglie,
donna assai di me più forte,
altrimenti il suo mi toglie
dolce affetto di consorte;
una moglie minacciosa
che mai tregua non mi dà...
una tenera amorosa
che se tardo me la fa.

CORO

O patetico galante,
il mignon sei di fortuna,
ma veder sul tuo semblante
non vogliam quest'aria bruna;
allegrezza allegrezza allegrezza!

BUTOR

Sono allegro, sono allegro.

ACT ONE

SCENE ONE

Forehall with columns and arcades, leading to other rooms of the royal palace, brightly enlightened. Ladies and chevaliers, some masked and some not, then Butor and Adolfo.

CHORUS

Hurrah! Hurrah! The inebriation
of the Castilian people,
we were born to love,
to have glory and pleasure.
In every land its own merits,
but our land is close to Heaven...
He who likes to see the Olympus
should join us.
*(Butor looks at the clock
hung at one of the arcades)*
Ehi!, Butor!

ADOLFO

Butor, what are you doing, staring at the passing time?
Time flies.

BUTOR *(absent minded)*

Of course... it does!

ADOLFO

If you stare at it too long
you shall regret...

BUTOR

Which regret?

ADOLFO

This one
Brightness is jealous
if you forget it for a moment only
it gets offended and flies away.

CHORUS

Brightness is jealous, if it gets
offended it flies away.

BUTOR

The power of a double wish
chains my mind:
something calls for me
before the new day rises,
something quite important
that involves my feelings,
and... have you understood me?

ADOLFO

Eh, we all know that
the fair sex adores you...

BUTOR

Yes, I confess it, I like it...

CHORUS

Beauty enchants everyone

BUTOR *(in a quite bad mood)*

Still, in the meanwhile, I have to present
this petition to our queen,
about something urgent
I need before tomorrow;
a favour, and justice,
for my sister-in-law,
the Vicar of the monastery of Margata.
Now she should be raised
to the dignity of Prepost,
that we ask
for her merits and her dignity.
I want it, and my wife wants it;
she's much stronger than I am;
otherwise she will not return
to my love;
she is a threatening wife,
she never gives me rest...
she is a tender lover,
but if I will be late,
she deserves me surprises.

CHORUS

Pathetic chevalier,
you really lack fortune;
we do not want to see this sad expression
on your countenance;
brightness brightness brightness!

BUTOR

I'm bright, I am bright.

ADOLFO

C'è tra noi qualch'altro Paride
per amor disfatto ed egro,
che frequenta feste ed orgie
per languire per languir e sospirar.

CORO

E Vittore?

BUTOR

Quel mal augurio?
M'immagino
che tradì la fidanzata.

ADOLFO (ridendo)

Sì! Che notizia segretissima!

BUTOR

Nuovi amori?

ADOLFO

E qui medesimo
nella corte cominciaro.
Ma...

CORO

Prosegui.

ADOLFO

È un affar torbido...

BUTOR

Avventura da scolaro!

ADOLFO

Ve la voglio raccontar!
Di Vittor agli occhi apparve
giovin donna in dominò:
scesa giù dal ciel gli parve
e d'amor le favellò.
Essa a' detti si taceva
di quel caldo e nobil cor,
ma col guardo raccendeva
la favilla dell'amor.
Mai la maschera non tolse,
né il suo nome proferì:
ad un tratto il piè rivolse
e nell'aule disparì.
Più Vittor l'ardente foco
dal suo petto non depon;
e qui riede ov'ebbe loco
la diletta la diletta sua vision.
*(Si ode dentro le sale della festa un suono maestoso
che annuncia l'uscita della Regina)*

CORO

La Regina!

ADOLFO

Andiam.

TUTTI

Andiam.
Viva! Viva! L'ebbro ardore
de' figliuoli di Castiglia,
noi siam nati per l'amore,
per la gloria e pel piacer.
Venga, venga in mezzo a noi
chi l'Olimpo vuol veder!
(entrano nelle sale)

SCENA SECONDA

*Momento di silenzio. Compare Vittore
in atteggiamento doloroso,
quando la scena è perfettamente vuota.*

VITTORE

Nella festa io sol m'aggio
triste il volto e il cor dolente;
più la gioia non respiro,
più non vivo nel piacer.
Torno invan con la mia mente
alla tenera Zemora;
altra fiamma mi divora,
altra donna è il mio pensier.
(guarda in fondo verso l'entrata comune)
Che mai veggio?
Non m'inganno... è il suo costume...
ella è dessa... or che farò?
Dio! seconda il mio pensiero;
di dormire io fingerò.
(si corica sul divano e finge di dormire)

ADOLFO

There is among us another Paris
won and ill for love,
attending these feasts and orgies
to languish and sigh.

CHORUS

Vittore?

BUTOR

That wet blanket?
I figure that he betrayed
his fiancé

ADOLFO (laughing)

Yes! Such a secret!

BUTOR

Any new love?

ADOLFO

It all started up
here in the court.
But...

CHORUS

Go on.

ADOLFO

It is a sticky situation...

BUTOR

A childish stuff!

ADOLFO

I want to tell you that!
A young lady came
before Vittor's eyes:
he thought she came from Heaven
and he spoke to her of love.
She kept silent to his words,
to his noble and kind heart;
but her glance kindles
his sparkle of love.
She never took off her mask;
nor she told her name:
and suddenly she turned away
and disappeared in the rooms.
Vittor cannot cease
the fire of his heart;
and he often comes back here,
where he had this beloved vision.
*(A solemn resound it is heard
to announce the Queen's arrival)*

CHORUS

The Queen!

ADOLFO

Let's go.

ALL

Let's go.
Hurrah! Hurrah! The inebriation
of the Castilian people,
we were born to love,
to have glory and pleasure.
He who likes to see the Olympus
should join us.
(they enter the salon)

SCENE TWO

*A moment of still silence.
Vittore comes, sorrowful,
on empty stage.*

VITTORE

I wander alone during the feast,
sad in the face, sorrowful in the heart,
no joy is left for me,
no pleasure in my life.
In vain my thoughts go back
to the tender Zemora;
consumed by another flame
another woman is in my thoughts.
(looks at the entrance on the rear)
What do I see?
No, I'm not mistaken... it is her mask...
it's her... what shall I do?
God, bless my plan;
I will pretend to be asleep.
(falls on the sofa pretending to sleep)

SCENA TERZA

Estella entra mascherata e molto guardinga, ma non si accorge di Vittore. Volge uno sguardo all'orologio; poi si toglie la maschera.

ESTELLA

È tardi! Un'ora sola,
E giunta a mezzo del cammin la notte
mi richiama colà donde con tanta
arte d'amor fuggiva.
O ferree porte, o stanze
ov'io fra i gigli vissi e la preghiera,
la vostra Estella or più non è qual era.
(guarda nella sala della festa)
Ferve la danza. Io sola in questo loco
che attendo? Il core, il cor sino a se stesso
tenta celarlo...
(ravvisa Vittore, gli si appressa, quindi se ne allontana)
È un sogno?... Oh cielo! Ei stesso!
Così m'è dato almeno
nel suo fulgor bearmi,
quando il suo giovin seno
stretto al mio sen non è.
Accanto a lui posarmi
con questi fior vorrei,
e il paradiso avrei
dischiuso innanzi a me.
(gli mette il mazzolino di fiori accanto)

SCENA QUARTA

Adolfo, Butor, coro e detta.

PARTE DEL CORO *(di dentro, avvicinandosi)*

Come accolse la regina la tua prece?

BUTOR *(di dentro anch'esso)*

A meraviglia!

ESTELLA *(si mette la maschera)*

Dio! qual voce!
(vuol fuggire)

VITTORE *(balzando in piedi)*

O mia divina!

ESTELLA

Son perduta... è qui Butor.

VITTORE

Egli?...

ESTELLA

È il mio persecutor.
(escono cavalieri preceduti da Butor per una parte, e per l'altra Adolfo con altri cavalieri e dame)

ADOLFO *(al coro, il quale tutto gli si avvicina)*

Essa! l'incognita! è innamorata:
lungi dal giovane più star non può.

CORO *(ad Adolfo)*

Questa è la storia che n'hai narrata:
questo è il romantico bel dominò.

ADOLFO

Sì, non v'ha dubbio. È dessa è dessa;
e ai nostri sguardi si vuol celar.

CORO

Rimase estatica, confusa oppressa,
qui c'è da rider, da scherzar.

ESTELLA *(piano a Vittore)*

Da tal pericolo fuggir vorrei;
se mi conoscono son guai per me.
Lasciar l'incognito qui non potrei:
cerca difendermi... m'affido a te.

VITTORE

Deh! rassicurati: con me tu sei;
amor difenderti da ognun saprà.
Speme e delizia de' giorni miei,
da te dividermi né un Dio potrà.

BUTOR

(tra sé, guardando fissa la maschera)
Quel corpo gracile, quel piè tornito
già mi rimestano il sangue in core!...
Va', gelosissimo, sciocco marito!
Tua moglie è un angelo di fede e amor.

CORO *(avvicinandosi ad Estella)*

Via, sentiam la vostra voce, via! via!

SCENE THREE

Estella, in her mask and very cautiously, enters, without seeing Vittore. Looks at the clock, then she takes her mask off.

ESTELLA

It is late! One hour only,
the night is about its middle
and it calls me back to the love
I run away from, so aptly!
Iron doors, the rooms where I lived
among the prayers and the lyliums,
your Estella is no longer what she used to be
(looking around in the ballroom)
Everybody dances. Me, alone, here,
what am I waiting for? My heart tries
to lie even to itself...
(notices Vittore, approaches him, then she leaves him)
Is it a dream?... Oh Lord! It's him!
At least I am bestowed
to be delighted to his beauty,
when his noble heart
is not close to mine.
I would love to lay these flowers
by him, as they were me,
and in this way the doors of Heaven
would disclose for me!
(puts the bunch of flowers besides him)

SCENE FOUR

Adolfo, Butor, chorus, and said.

PART OF THE CHORUS *(from inside, approaching)*

How did the Queen get your petition?

BUTOR *(also from inside)*

Wonderfully!

ESTELLA *(wears her mask)*

God! This voice!
(tries to leave)

VITTORE *(jumping to his feet)*

Oh my beloved!

ESTELLA

I'm lost ... Butor is here.

VITTORE

He?...

ESTELLA

He prosecutes me.
(Butor at the head of some chevaliers enter from one side, and Adolfo, with other chevaliers and mistresses, from the other side)

ADOLFO *(to the chorus, approaching him)*

Her! The unknown! She's also in love:
she cannot resist far from him.

CHORUS *(to Adolfo)*

Such is the story you told:
this is the beautiful romance.

ADOLFO

No doubt, it's her,
but she wants to hide at our glances.

CHORUS

She is in exstasy, confused and oppressed,
it's funny, it's fun.

ESTELLA *(whispering to Vittore)*

I long to avoid this danger;
if they recognize me, I will get entangled.
I cannot but preserve incognito:
you should defend me... I trust on you.

VITTORE

Deh! Be secure: you are with me;
my love shall defend you from everyone.
Hope and delight of my days, not even
a God will ever keep you apart from me.

BUTOR

(speaking to himself, staring at the mask)
That frail body, that nice foot,
are upsetting my heart!...
Go, jealous, silly husband!
Your wife is an angel of faith and love.

CHORUS *(approaching Estella)*

Come on, let us hear your voice! come on!

ESTELLA (*confusa*)
Yes!

CORO
È turca.

BUTOR (*quasi con sicurezza*)
È una spagnola.
(*le si avvicina e guarda lo stemma che è ricamato in rosso sulla punta del fazzoletto bianco che Estella ha tra le mani*)
Non vedete questa croce?
(*tocca e spiega la punta del fazzoletto; vi osserva qualcosa che lo colpisce*)
È...

CORO
(*meravigliato dell'interruzione di Butor*)
Ti manca la parola?
Questo imbroglio via sciogliamo.

BUTOR
La cifra... il nobile
Mio stemma egli è.
(*tutti, meno Adolfo e Butor, si accingono a circondare la maschera. Vittore prende un atteggiamento di minaccia. Intanto si ode un allegro suono dentro le sale della festa*)

ESTELLA (*tra sé*)
Dio m'inspira! All'arte andiam!
(*si fa nel mezzo festosa e con molto ardire*)
Tra la la la la la!
Comme c'est charmant!
La danza irrompe già...
Vite, en avant...
Chi vuol danzar con me?
Danzar chi vuol?
Venez, messieurs, venez,
facciamo stuol.
(*il coro, senza farle violenza, seconda in tutto il desiderio di Estella che volgendosi a Vittore, Adolfo e Butor, aggiunge*)
Tutti con me,
fuorché voi tre.

CORO
Più allegra maschera
no, non si dà.
Su via, seguiamola
nell'ebrietà.
A tutti disse,
siate con me;
restar prescisse
solo a voi tre.
Andiam! Andiam!

VITTORE
O cara incognita,
t'obbedirò;
ma qui fra i palpiti
t'aspetterò.

ADOLFO
Mi vuol escludere,
tener lontan,
ma tosto riedere
deve in mia man.

BUTOR (*nella massima agitazione*)
Ho le travoggole:
son desto o no?
A me medesimo
creder non so.
La cifra, il nobile
mio stemma egli è.
Oh atroce dubbio!
povero me!
(*Il coro segue Estella nella festa. Adolfo e Butor l'accompagnano un poco, ma ad un cenno di lei imperioso di restare, rimangono*)

SCENA QUINTA

Butor, stordito fra lo sbalordimento ed il cordoglio. Vittore, inteso a guardare verso dove partiva Estella.

Adolfo, rimasto come indifferente a quanto successe, dopo breve momento volge per primo la parola a Butor con apparente caricatura.

ADOLFO
Muto?

BUTOR (*sospirando*)
Muto!

ADOLFO (*ridendo*)
Ah, ah! tremenda
fu l'offesa di colei!
Via, pensier non te ne prenda:

ESTELLA (*confused*)
Yes!

CORO
She is Turkish.

BUTOR (*almost certain*)
She is Spanish
(*approaches her; looking at the blazon embroidered in red on the white handkerchief that she holds in her hands*)
Don't you see this cross?
(*touches the handkerchief; sometingh catches his attention*)
It's...

CHORUS
(*astounded from Butor's interruption*)
Do you miss the words?
Let's solve this question.

BUTOR
The initials...
it is my noble blazon.
(*all, but Adolfo and Butor, surround the mask. Vittore looks at them threateningly. A bright resound is heard from the ballrooms*)

ESTELLA (*speaking to herself*)
God makes me brave! Let's go to the arts!
(*brightly and boldly she tries to open herself a way*)
Tra la la la la la!
Comme c'est charmant!
The dance begins...
Vite, en avant...
Who wants to dance with me?
Who wants to dance?
Venez, messieurs, venez,
let's make a crowd.
(*the chorus, willingly, complies with Estella's wishes; then she turns to Vittore, Adolfo and Butor, and says*)
All of them with me,
except the three of you.

CHORUS
There is
no brighter mask.
Come on let's follow her,
in her inebriation.
She told to all of us,
stay with me:
she order to stay away
only to the three of them.
Let's go! Let's go!

VITTORE
Beloved unknown Lady,
I will obey;
waiting for you
with longing heart

ADOLFO
She wants to leave me out,
keep me far,
but still she has to come back
in my hands.

BUTOR (*very upset*)
I see double:
am I dreaming or not?
I cannot believe
to my eyes.
The initials, that was
my noble blazon.
Terrible suspicion,
my poor me!
(*The chorus follows Estella into the dance. Adolfo and Butor start to follow her; but then they stay behind, at her imperious nod*)

SCENE FIVE

Butor, astonished, upset and gloomy. Vittore, following Estella with his eyes.

Adolfo, just indifferent to the facts, after a while talks to Butor, teasing him.

ADOLFO
Dumb?

BUTOR (*sighing*)
Dumb!

ADOLFO (*laughing*)
Ah, ah! her offence
has been cruel!
Come on, don't be sad!

donne, pazze!

BUTOR (*con cordoglio*)

Ah! I mali miei
son dell'uom che al cielo è in ira.

ADOLFO

Tu smarristi il senno.

BUTOR (*traendolo sul davanti della scena*)

E mira
Qui... sul fronte.

ADOLFO (*seriamente sorpreso*)

Che vuoi dir?
(*momento di pausa in cui Adolfo cerca di rassicurare Butor che più
si ostina; poi additando Vittore, che già s'è avvicinato, dice*)

BUTOR

Chiedi al nuovo Don Giovanni
se conosce la signora.

ADOLFO (*si accosta a Vittore e con una
certa sicurezza dice, quasi interrogandolo*)

Non mi sembra... è ver?

VITTORE (*con crescente entusiasmo*)

T'inganni:
la conosco e l'amo ognor.

BUTOR

Insolente!

VITTORE (*non badandogli*)

Immenso affetto
in entrambi accese Iddio:
della donna il cor diletto
si trasfuse nel cor mio.

BUTOR

Basta!

VITTORE

E invan me la contrasta
terra e ciel...

BUTOR

Ma basta, basta!

VITTORE

Qual favella!

BUTOR

È troppo ardir.

ADOLFO

(*che in tutto il loro dialogo è stato senza intender nulla, al veder che si
minacciano entra in mezzo e cerca di calmarli*)

Piano! piano! Alla contesa
qual cagion prestò fomento?
Dove avvien che in voi s'è accesa
la discordia in un momento?

BUTOR

Se sapessi!

ADOLFO (*accarezzandolo*)

Un po' di calma!

BUTOR

Son tradito!

ADOLFO

Da chi mai?

BUTOR

Un pugnol m'han fitto all'alma.

VITTORE

Riso e scherno a questi lai...

BUTOR

Pur lo scherno!

VITTORE

E chi vi toglie
libertà di dirne il vero?

BUTOR (*facendo un ridicolo sforzo*)

Quella?...

ADOLFO

Ebben?

BUTOR

Quella... è mia moglie!

VITTORE, ADOLFO

Chi?

Women, the fools!

BUTOR (*sorrowfully*)

Ah! My misfortunes
are thos of a man hated by Heaven.

ADOLFO

You are out of your mind.

BUTOR (*leading him to the front stage*)

Look...
here... in front

ADOLFO (*deeply surprised*)

What do you mean?
(*A brief pause, Adolfo tries to reassure Butor, who is very stubborn;
then points at Vittore, who approached, and says*)

BUTOR

Ask to the second Don Juan
if he knows the Lady.

ADOLFO (*gets close to Vittore and poses him a few questions,
with a certain arrogance*)

It does not seem me so... is it true?

VITTORE (*with increasing enthusiasm*)

You are wrong:
I know and love her.

BUTOR

Insolent!

VITTORE (*ignoring him*)

God kindled an immense love
in both of us,
her beautiful heart
melted with mine.

BUTOR

It's enough!

VITTORE

And the Earth and the Heaven
in vain they will tear her apart from me...

BUTOR

I have had enough!

VITTORE

Such words!

BUTOR

It's really too much.

ADOLFO

(*who has not understood anything, but seeing their threatening attitude,
tries to calm them down*)

Slowly! Slowly! What's the matter
with you two?
How comes that you are fighting,
all at once?

BUTOR

If you could know it!

ADOLFO (*caressing him*)

Calm down!

BUTOR

I am betrayed!

ADOLFO

Who did it?

BUTOR

A stab crossed my heart.

VITTORE

These laments, laugh and sneer...

BUTOR

Sneer also!

VITTORE

Who prevents you
from telling the truth?

BUTOR (*with a ridiculous effort*)

Her?...

ADOLFO

Well?

BUTOR

She... she's my wife!

VITTORE, ADOLFO

Who?

BUTOR

La donna del mistero,
il cascante Dominò.

ADOLFO (*con immensa premura*)

Quella? Certo?

BUTOR

Certo!

ADOLFO

E l'apprendesti?

BUTOR

Dallo stemma del suo lino.

VITTORE

Ma...

BUTOR

Dal guardo, dai pretesti,
dal tremare a me vicino.

VITTORE

È un inganno.

ADOLFO

Un dubbio.

BUTOR

No.

(Adolfo e Vittore rimangono come colpiti da un fulmine. Butor rimane abbattuto come dall'aver fatto una grandissima fatica)

ADOLFO (*traendo in disparte Vittore, con forte emozione*)

Colei! deh! Lo sappi
pria d'esser consorte
giurava d'amarmi
perfino alla morte.
Suo padre tiranno!
la tolse al mio core
per darla all'orgoglio
d'un alto signore.
La donna ne pianse,
ma il giuro non franse
o donna infedele!
o amico crudele!

VITTORE

Qual velo funesto
sollevan tuoi detti!
qual veggio mostrarsi
menzogna d'affetti!
I palpiti suoi,
gli accenti d'amore
non eran conforto,
ma insidia al mio cor;
l'inganno ricada
sul core infedel!

BUTOR

(Mia moglie! mia moglie!
mel dice la testa
che a tale pensiero
smarrita s'arresta.
E poi, non si vede?
L'amante non osa
nemmeno guardarmi...
È chiara la cosa...
O cielo t'affretta
a farne vendetta...
Che dico? Gli amanti
non temono il ciel).

ADOLFO

Ma via, cerchiam di sciogliere
questo tremendo arcano.

BUTOR

Vendetta io cerco, e prenderla
con la mia man saprò.

ADOLFO

Sono innocente...

BUTOR (*interrompendolo*)

Un Socrate...
ma seduttore, voi siete.

ADOLFO

Pace.

BUTOR (*minacciando Vittore*)

L'acciar!

BUTOR

The mysterious woman,
with the fading Dominò.

ADOLFO (*with affection*)

She? Are you sure?

BUTOR

Of course!

ADOLFO

And how did you know it?

BUTOR

I learnt it from the blazon on her handkerchief.

VITTORE

But...

BUTOR

From her look, from her excuses,
from her trembling close to me

VITTORE

You are deceiving us.

ADOLFO

Just a doubt.

BUTOR

No.

(Adolfo and Vittore are definitely stunned. Butor lost his heart, like after a hard work)

ADOLFO

(pulling Vittore aside, with strong emotion)

Her! Alas! You know,
before getting married
she swore
she loved me to death.
But her father, the tyrant,
he tore her away from my heart
to give her to the pride
of a noble gentleman.
She cried for it,
but she did not broke her promise,
the unfaithful woman!
o cruel friend!

VITTORE

What a gloomy truth
your words reveal!
How many deceitful loves
do I finally see!
Her heartbeats,
her words of love,
they were not a consolation,
but they were a snare to my heart.
May the deceit
fall on her unfaithful heart!

BUTOR

(My wife! My wife!
My head is telling me that
as it stops thinking
at such a thought.
Isn't it clear?
Her lover does not dare
to look at me...
It is clear...
Good Heavens, hasten
to revenge me...
What am I saying? Lovers are not afraid
of God's punishment).

ADOLFO

Come on, let's try to solve
this tremendous mystery.

BUTOR

I seek revenge, and I will be able
to take it with my hand.

ADOLFO

I am innocent...

BUTOR (*interrupting him*)

A Socrates...
but you are a libertine, instead.

ADOLFO

Peace.

BUTOR (*threatening Vittore*)

My sword!

ADOLFO
Calmatevi!

VITTORE
Ch'io non son reo credete.
Vostra consorte è l'empia.
Io l'ignorai... lo giuro.
No, non protraì quest'anima
mai ad un affetto impuro.
Vile chi d'un'adultera
me l'amator estima.

BUTOR
Ei son pretesti inutili!

VITTORE
Dunque tu vil dapprima...

BUTOR (*mette mano alla spada ed accenna
che Vittore faccia lo stesso*)
Vendetta! Seduttore!
Mano all'acciar!

ADOLFO (*frapponendosi con forza*)
Entro la reggia... qui... voi battervi?

BUTOR (*rimette la spada nel fodero e dice
a Vittore con una calma ridicola*)
Doman!... (Non voglio battermi!)
Domani all'alba.

VITTORE
Sì.

BUTOR
Un'altra prova e l'ultima
l'umanità m'impone:
freno un istante l'impeto,
corro alla mia magione,
ivi assodar l'ingenero
cogli occhi miei potrò.
Poi del delitto i complici
col sangue punirò.

ADOLFO (*a Vittore*)
Fra questi atroci dubbi
più l'indugiare non vale,
cerchiam almen raggiungere
il Dominò fatal;
gli strapperem la maschera
che cela il suo rossor;
che il nostro fu delirio
vedremo forse allor.

VITTORE
Appien smarrita è l'anima
Ne' mille affanni suoi,
ma pur fra tanti palpiti
ti seguirò se vuoi,
teco vedrò la perfida
nel fango ricader,
allor cadrà la maschera
dal volto menzogner!
Perfida! perfida!

BUTOR
Doman...

ADOLFO
Ma vanne al diavolo!

BUTOR
Addio: ci rivedrem.
(Io già non voglio battermi!)

VITTORE, ADOLFO
Noi alla festa insiem.
(*vanno nelle sale della festa. Butor verso fuori con rapidità*)

SCENA SESTA

*Dopo un momento vengono dame e
cavalieri come in traccia di qualcuno.*

CORO 1
Si confuse tra i danzanti.

CORO 2
Non al ballo, e non è qui.

CORO
Ci ha burlati tutti quanti:
pria c'illuse e poi fuggì.

CORO 1
Non vedeste come intento

ADOLFO
Calm down!

VITTORE
Believe me I am not guilty.
Your wife is impious instead.
I did not know it, I swear it.
No, I never sunk my heart
into an impure love.
Miserable is he
who holds me as the lover of an adulteress.

BUTOR
In vain you claim!

VITTORE
You are miserable, at first...

BUTOR (*grips his sword, expecting Vittore
to do the same thing*)
Revenge! Seducer!
Hold your sword!

ADOLFO (*intervening between them*)
You, would you fight a duel here in the Palace?

BUTOR (*sheathes the sword and says
to Vittore with a ridiculous calm*)
Tomorrow!... (I do not want to duel!)
Tomorrow at dawn.

VITTORE
Yes.

BUTOR
My humanity forces me to a further,
last attempt:
I will control my anger
to run home,
there I will prove
the deceit.
Then I will make the guilty ones
pay with life for their sin

ADOLFO (*to Vittore*)
There is no use
in lingering among doubts;
let's try at least to reach
the fatal Dominò;
we will take off the mask
concealing her shame,
and maybe we will then realize
our deadly mistake.

VITTORE
My heart is lost
in its troubles,
but even among its troubles
I will follow you, if you like,
with you I will see the perfidy
falling in mud,
then the mask will fall
from the untruthful face!
Wicked! wicked!

BUTOR
Tomorrow...

ADOLFO
The hell with you!

BUTOR
Goodbye: we shall meet again.
(I do not want to fight a duel!)

VITTORE, ADOLFO
We shall join the party together.
(*enter the ballroom. Butor leaves quickly*)

SCENE SIX

*After a while, some Ladies and chevaliers enter,
as if they were looking for somebody.*

CHORUS 1
She mingled with the dancers.

CHORUS 2
She's not dancing, she is not here.

CHORUS
She took fun of all of us:
at first she illuded us, then she left.

CHORUS 1
Didn't you see how carefully

la regina a lei guardò?

CORO 2

Non vedeste che un accento
Sottovoce le parlò?

CORO

Questo è l'angelo che adora
il patetico Vittore;
e l'affetto di Zemora
per lei scaccia dal suo cor.
Ma che giova in tai pensieri
l'allegrezza illanguidir?
Via, torniamo tra i piaceri,
non è tempo di sospir.

SCENA SETTIMA

*Estella ha la maschera: viene in scena quasi traendo a forza Vittore.
Quando sono tutti e due sul davanti
della scena si toglie la maschera.*

ESTELLA

Fuggirmi! Oh cielo! Tu fuggirmi quando
da tutti io fuggo nella festa, e solo,
te sol richiedo?

VITTORE

[Indegna!]

ESTELLA

E donde mai
lo sprezzo tuo mertai?
Parla, rispondi...

VITTORE

[Oh! quanta
perizia è in te di mascherar l'obbrobrio
d'una menzogna!]

ESTELLA

Quale?

VITTORE

Invan celarla
volesti a me.

ESTELLA

Ma qual menzogna?... parla.

VITTORE

Sì, mentisti a me fidente
nell'aurora della vita.

ESTELLA

E l'amor, l'amor possente
che ho nel sen?

VITTORE

Bestemmia ardita.

ESTELLA

Sia palese almeno il fallo
che mi umilia agli occhi tuoi.

VITTORE (con ironia)

Va'... ritorna in mezzo al ballo...
là son molti... e ben tu puoi...

ESTELLA (imperiosa)

Taci... taci, o incauto e cieco...
Credi tu che per l'onore
alti sensi in me non reco?

VITTORE

Di quest'arti io so...

ESTELLA (con immensa alterigia)

Signore!...
Donna sola ho cor che basti
a fiaccar l'altrui baldanza...
(*si rimette ad un tratto e con tono più mite chiede*)
Che mai feci?

VITTORE

A me donasti un amor fugace e scaltro.

ESTELLA

Come?

VITTORE

O donna, sei d'un altro!

ESTELLA (sorpresa)

Io? Io?!

VITTORE

Spergiura! Moglie sei!

did the Queen looked at her?

CHORUS 2

Didn't you see that she whispered
something to her?

CHORUS

Such is the angel loved by
the pathetic Vittore;
for her he got rid
of Zemora's love.
But why are we dispelling our brightness
with these gloomy thoughts?
Come on, let's turn back to pleasure:
it's not time for grief.

SCENE SEVEN

*Estella wearing her mask enters pulling Vittore.
When they are on the front stage,
she tears her mask off.*

ESTELLA

To flee me! Oh Lord! You flee me, when
I flee everyone else in this party,
longing for you alone?

VITTORE

[Unworthy!]

ESTELLA

Why do I deserve
your contempt?
Talk to me, give me an answer...

VITTORE

[Oh! How great you are
to hide the shame
of a lie!]

ESTELLA

What?

VITTORE

In vain you wanted
to hide the truth to me.

ESTELLA

Which lie?... tell me.

VITTORE

Yes, you lied to me, me who trusted
the dawn of life

ESTELLA

And what about the powerful love
burning in my heart?

VITTORE

It is a real shame.

ESTELLA

Let me at least understand what's the fault
that lowers me so much, to your eyes.

VITTORE (ironically)

Go... join the dancers...
there are many of them... and you can...

ESTELLA (peremptory)

Shut up... shut up, you blind and unwise...
Do you really believe that I have
not other means for my honour?

VITTORE

I have no idea of such means...

ESTELLA (with arrogance)

Oh Lord!...
I am a frail lady, but I am brave enough
to break one's boldness...
(*controlling her pride, in a softer tone*)
What have I done?

VITTORE

You promised a short and deceptive love.

ESTELLA

What?

VITTORE

O woman, you belong to another man!

ESTELLA (surprised)

Me? Me?!

VITTORE

Perjurer! You are a wife!

ESTELLA

Qual ti cerchia e quanto error!

VITTORE

Quando un angiol ti credei
cieco fui soltanto allor.
Ah! sì! M'inebriò d'amor
il primo tuo sorriso,
aura di paradiso
fu il tuo sospiro a me.
Or dell'inganno al core
sento il funesto gel:
chi mi promise il cielo,
l'inferno poi mi diè.

ESTELLA

D'un traditor l'accento
or t'ha cangiato il core?
Il generoso amore
qual ombra si perdè.
Ma in me sublime io sento
dell'onor mio l'orgoglio...
difendermi non voglio,
più non mi abbasso a te.
(è sul punto di allontanarsi)

VITTORE

M'odi, o donna!

ESTELLA

E che vuoi dirmi?

VITTORE

Che mi squarci questa benda.

ESTELLA

Noma quei che osò coprirmi
di calunnia sì tremenda.

VITTORE

Il tuo sposo.

ESTELLA

Chi?

VITTORE

Butor.

ESTELLA *(quasi ridendo)*

Egli!...

VITTORE

Ei stesso!

ESTELLA *(ridendo forte)*

Oh bella! Oh bella!

VITTORE

S'ingannò?

ESTELLA

Di quale inganno!

VITTORE

Ma chi sei?

ESTELLA

Mistero ancor.
(l'orologio suona un'ora dopo mezzanotte)
Ciel!

VITTORE

Che fu?

ESTELLA

Trascorsa è l'ora.
Son perduta! Addio.

VITTORE *(afferrandola)*

Rimani.

ESTELLA *(incamminandosi)*

M'è fatale ogni dimora...

VITTORE

Io ti seguo.

ESTELLA

Oh! mio terror!

VITTORE

Più non sfuggi alle mie mani.

ESTELLA

Ti faresti un seduttore?
(Vittore a questa parola rimane atterrito)
Deh! non seguir, ten supplico,

ESTELLA

How framed you are in mistake!

VITTORE

I have been blind only when
I thought you were an angel.
Oh yes! Your first smile
caught me with love;
your breath was for me
heavenly breeze.
Now I feel the deadly chill
of the deceived heart:
she who promised heaven to me,
brought me to hell, instead.

ESTELLA

Were the words of a traitor
enough for you to change your mind?
Like a shadow,
your generous love faded.
But I feel, sublime inside of me,
the pride of my honour...
I do not mean to defend myself,
I won't lower to you any more.
(about to leave)

VITTORE

Listen to me, o Lady!

ESTELLA

What do you want?

VITTORE

Open my eyes.

ESTELLA

Call the one who dared to slander me
with such venom.

VITTORE

Your husband.

ESTELLA

Who?

VITTORE

Butor.

ESTELLA *(laughing)*

He!...

VITTORE

He himself!

ESTELLA *(laughing)*

Oh that's nice! That's really nice!

VITTORE

Was he mistaken?

ESTELLA

What a mistake!

VITTORE

But who are you?

ESTELLA

It will still be a mystery.
(the clock strikes one after midnight)
Good Heavens!

VITTORE

What's on?

ESTELLA

Time is over.
I am lost. Goodbye

VITTORE *(holding her back)*

Stay

ESTELLA *(walking away)*

I cannot linger...

VITTORE

I will follow you.

ESTELLA

Oh! I am afraid!

VITTORE

You will not slip off my hands.

ESTELLA

Would you really turn into a seducer?
(to this word, Vittore becomes petrified)
Deh! I pray you,

l'orma de' passi miei.
Sì, t'amo, e l'anima,
la vita mia tu sei;
ma questo amor sì vero
compirsi ancor non può.
Ah! rispetta il mio mistero
e un giorno tua sarò.

VITTORE

Già mi rapisce un'estasi maggior
di quanto io bramo;
tu m'empì di delizia
dicendo solo: io t'amo!
Fuggir nel tuo mistero
ti veggo e immoto io sto;
ah! sull'ali del pensiero
solo seguirti vo'.

*(Estella fugge dalla parte ove è entrata nella prima scena. Vittore la segue
fino alla soglia della porta, indi rientra nelle sale della festa)*

FINE ATTO PRIMO

do not follow my steps.
Yes, I love, and you are
my heart, my life
but such a sincere love
cannot be fulfilled yet
Ah! Respect my mystery,
and one day I will be yours.

VITTORE

My delight is deeper
than I would have ever hoped:
you fill me with joy
just saying: I love you!
I see you, running away into your mystery,
and I stand still:
ah! The wings of my thoughts
will follow you.

*(Estella leaves from where she first entered, Vittore follows
her to the doorway, then returns to the ballroom)*

END ACT ONE

ATTO SECONDO

SCENA PRIMA

La scena è in casa di Paquita detta la Ghitarrera. All'alzarsi della tela molte donne sono intente ad apparecchiare la mensa. Paquita le sorveglia.

PAQUITA

Presto, amiche: sia tutto elegante;
tutto abbondi.

CORO

Di che temi?

PAQUITA

Lo so, lo so.

CORO 1

Qui son tazze di vino spumante.

CORO 2

Qui Sciampagna, Madera e Bordò.

CORO 1

Vè' che lusso di frutta e di fiori!

CORO 2

Non un prence più belli ne dà.

CORO

Finché il cielo si schiuda agli albori
qui del gaudio il ricetta sarà.
Dalla danza verran Cavalieri
esultanti, bollenti d'amore;
e nel fondo di colmi bicchieri
cercheranno la pace del cor.
*(si ode rumore alla porta d'ingresso:
ad un cenno di Paquita
una delle donne va ad aprire)*

SCENA SECONDA

*Entra Estella mascherata, ma subito
si toglie la maschera.*

PAQUITA

Vien qualcuno...

ESTELLA

Rifugio vi chiedo!

PAQUITA

E chi siete?

ESTELLA

Una donna raminga...

PAQUITA

La ragione, o signora, non vedo
che a pregarmi d'asilo vi stringa.

ESTELLA

Sulla strada, qui presso, uno stuolo
d'importuni m'incalza, mi preme:
timorosa, io non fuggo ma volo,
benché il piede cominci a mancar.
D'un asilo mi resta la speme:
quest'asilo qui vengo a cercar.

CORO

Son notturni ma belli cimenti;
son gli eventi di libero andar.

PAQUITA

A quest'ora tra noi perigliate,
o raminga, colpita d'affanni.

CORO

Queste mura fra poco inondate
di festivi garzoni saranno;
e dai soliti slanci d'ebbrezza
spensierate terremo la fè.

PAQUITA

È in periglio la vostra bellezza.

ESTELLA

Altro scampo non veggo per me.

PAQUITA

Ebben restate! ma celarvi ormai
agl'indiscreti Cavalieri non posso.
Loco non v'ha così riposto ch'ei
lascin sicuro...

ESTELLA

Oh Dio! dunque
invano sperai.

ACT TWO

SCENE ONE

The action takes place in the house of Paquita, called the Guitarrera. When the curtain rises, many women are laying the table. Paquita controls them.

PAQUITA

Be quick, my friends: everything must be elegant;
there must be plenty of everything.

CHORUS

What do you care for?

PAQUITA

I know, I know.

CHORUS 1

Here are the cups of sparkling wine.

CHORUS 2

Here Champagne, Madera and Bordeaux.

CHORUS 1

See the plenty of fruit and flowers!

CHORUS 2

A prince might not make anything better.

CHORUS

Until dawn comes,
this will be the house of joy.
Happy chevaliers, deeply in love,
will come here from the party,
seeking the peace of the heart
in a glass of wine.
*(a noise is heard from the main door;
at a nod of Paquita,
one of the women goes to open)*

SCENE TWO

*Estella, still dressed up, enters,
and immediately takes her mask off.*

PAQUITA

Somebody is coming...

ESTELLA

I am seeking refuge!

PAQUITA

Who are you?

ESTELLA

A lonely girl...

PAQUITA

I cannot see the reason, Milady,
for you to seek refuge here.

ESTELLA

Here in the nearby, on the road,
a crowd of guys bothers me:
shy, I did not run away, but I flew away,
but I am now out of breath.
Only the hope of a shelter is left to me:
and I come here seeking this shelter.

CHORUS

Nocturnal but beautiful contests;
this is what happens, wandering alone.

PAQUITA

You will be in danger, at this time, between us,
you lonely and troubled creature.

CHORUS

Between these walls, in a while,
a lot of guys will gather;
and we happily will keep the secret
of their usual rushes of inebriation.

PAQUITA

Your beauty is in serious danger.

ESTELLA

I have no choice.

PAQUITA

Stay then! But I cannot hide you
from the chevaliers' prying eyes.
There is not such secret place
that they will not find...

ESTELLA

Oh God!
My hope was vain, indeed.

PAQUITA
Mi perdo anch'io!

ESTELLA
Deh cercate.

PAQUITA
Vorrei...

ESTELLA
Vi piaccia intanto
questo accettar...
(offrendole una borsa)

PAQUITA *(con finta ritrosia)*
Ma...

ESTELLA *(pregandola)*
Non l'abbiate a vile.

PAQUITA *(prende la borsa)*
Siete così gentile!...
Io proporvi potrei qualche maniera
da non sembrar straniera
al notturno banchetto.
Di travestirvi sdegnereste?

ESTELLA *(dopo aver pensato un momento)*
Accetto.

PAQUITA
Di contadina giovane andalusa
là troverete vestimenta.
(additando verso le due stanze)
A nome Rosetta appellerovvi,
onde non vegga in voi la compagnia
che il più campestre fior d'Andalusia.
*(Estella stringe la mano di Paquita in segno di ringraziamento
ed entra nella stanza)*

SCENA TERZA

Vittore, Adolfo, Cavalieri e le precedenti.

PAQUITA *(udendo schiamazzo per la scala)*
Eccoli. A tutte affido
della dama il segreto.
*(le compagne accennano affermativamente; in questo irrompono i cavalieri
con gran chiasso. Offrono la mano alle donne dopo aver detto la parola
d'ordine)*

CAVALIERI
Amore e vino!

DONNE
Vino e amor!

TUTTI
Questo è il miglior destino.

ADOLFO *(dopo aver tutto esaminato)*
A sì splendido convito
preparato in ver non era.

CAVALIERI
Ella ha un gusto il più squisito
Questa cara Ghitarrera.

PAQUITA
Che si aspetta?
(tutti si accingono a sedere intorno alla mensa, ma senz'ordine)

ADOLFO *(quasi arrendendosi)*
E non vedete
ch'un dei nostri non è qui?

CORO
Chi?

ADOLFO
Butor!

VITTORE *(facendosi innanzi)*
Ah! lo sapete
che la scena poi finì?

CORO
Come?

ADOLFO
A riso.

CORO
Oh che peccato!

VITTORE
Il terribil prode inglese

PAQUITA
Me too I am lost!

ESTELLA
Try...

PAQUITA
I would...

ESTELLA
May you
accept this...
(offers her a bag)

PAQUITA *(pretending to be reluctant)*
But...

ESTELLA *(praying her)*
Do not be embarrassed.

PAQUITA *(holds the bag)*
You are so kind!...
I might do something
to make you seem familiar
with our night-banquet.
Do you agree to wear a mask?

ESTELLA *(after thinking over it)*
I agree.

PAQUITA
You will find, over there, a camouflage
as a young Andalusian peasant.
(pointing at the two rooms)
I will call you Rosetta,
so that no one but the most beautiful Andalusian flower will
seek your company.
*(Estella holds Paquita's hand thanking her
and enters one of the rooms)*

SCENE THREE

Vittore, Adolfo, cavalieri, and said.

PAQUITA *(hearing a din on the stairway)*
Here they come.
Hold the Lady's secret.
*(the maids nod assent, then the chevaliers break in with great noise. They
give their hands to the women after having
pronounced the agreed password)*

CHEVALIERS
Love and wine!

MAIDS
Wine and love!

ALL
This is a fair destiny

ADOLFO *(after having taken a look all around)*
I did not expect
such a rich banquet.

CHEVALIERS
Our dear Guitarrera
has a very good taste.

PAQUITA
What are we waiting for?
(everybody takes a random seat at the table)

ADOLFO *(stopping)*
Don't you see that
one of us is missing?

CHORUS
Who?

ADOLFO
Butor!

VITTORE *(stepping forward)*
Ah! did you know
how it all ended up?

CHORUS
How?

ADOLFO
In laughter.

CORO
Oh what a pity!

VITTORE
The terrible English hero

Era andato in frenesia;
Ma il timore lo sorprese
E l'abbiam mandato via,
A veder che la consorte
Stava in letto e non a corte.

CORO
E che fece?

ADOLFO
Visto... fuggì.

DONNE (*come infastidite*)
Ma che storia è questa qui!
(*tutti seggono a mensa*)

PAQUITA (*dopo qualche silenzio*)
Presentar vi voglio, amici,
una bella forosetta.

ADOLFO
Nuovo acquisto?... Il ver tu dici?

PAQUITA
Or vedrete.
(*chiamando forte*)
A te, Rosetta?

SCENA QUARTA

Estella ed i precedenti.

*Estella in abito da contadina andalusa,
ma con qualche acconciamento in testa che in certo modo non la faccia
riconoscere. Dopo le prime parole ella incontra gli sguardi di Vittore,
e rimane sommamente sorpresa, ma tosto si ricomponde
e finge una gran disinvoltura.*

ESTELLA
Mi comandi.

VITTORE (*balzando in piedi*)
O cielo!

ESTELLA
Che veggio!

ADOLFO, CORO
Per il Cid ch'ell'è una rosa.

VITTORE
(*Essa!... no, non è... vaneggio*).

ADOLFO
Sei gentile, assai vezzosa.

ESTELLA
Mi coprite di rossor.

PAQUITA (*in tono magistrale*)
Stiamo a segno.

CORO
Ah! ah! ti pare!

VITTORE (*quando la vede dappresso le dice
con impeto*)
Donna... sei tu?

ESTELLA (*con sangue freddo e scostandosi*)
Vi saluto.

ADOLFO
Via, Vittor, ti puoi slanciare...
tal si spetta a lei tributo
quale a un fior della montagna.

ESTELLA
Troppo onor voi fate a me.

ADOLFO
Versa, versa lo Sciampagna
e si trinchi all'evòè.
(*Estella riempie i bicchieri: tutti si alzano e fanno il seguente brindisi*)

CORO
Colma il bicchiere,
cara beltà.
Cogli il piacere
dovunque sta.
La vita è un fiore
d'ampio giardin:
lo scalda amore,
lo bagna il vin.

ADOLFO
E tu nulla ci dirai
in compenso, o forosetta?

had given in to the impulse;
but he was caught by fear
and we sent him away,
to check if his wife
was in her bed or at the court.

CHORUS
And what has he done?

ADOLFO
See... he went

DONNE (*somehow bored*)
What a story!
(*everybody seats at the table*)

PAQUITA (*after a short silence*)
I want to introduce to you
a nice girl.

ADOLFO
A new one?... Is it true?

PAQUITA
Now you will see
(*calling out loudly*)
To you, Rosetta?

SCENE FOUR

Estella and said.

*Estella is dressed up like an Andalusian peasant,
wearing something on her head not to be recognized.
After a few words, she crosses Vittore's look,
and she gets very surprised, but she controls herself,
pretending to be at ease.*

ESTELLA
Yes, Madame.

VITTORE (*jumping to his feet*)
Good Lord!

ESTELLA
What do I see!

ADOLFO, CHORUS
Over our Cid, she is enchanting.

VITTORE
(*It's her!... No, she's not... I see double*).

ADOLFO
You are kind, very pretty.

ESTELLA
You make me blush

PAQUITA (*with solemn manners*)
Behave yourself!

CHORUS
Ah! ah! you feel!

VITTORE
(*when he sees her tells her, in a rush*)
Mistress... is it you?

ESTELLA (*with coolness, standing aside*)
My greetings.

ADOLFO
Come on, Vittore, you can hurl yourself..
She deserves such a tribute
like a mountain flower.

ESTELLA
That's too kind of you.

ADOLFO
Pour, pour the Champagne,
let us raise our glasses.
(*Estella fills the glasses: everybody stands to cheer*)

CHORUS
Fill the cup,
dear beauty.
Catch the pleasure
wherever it is.
Life is like a flower
in a wide garden:
love warms it,
wine sprinkles it

ADOLFO
Wouldn't you say
something in return?

Rimembranze almen non hai
d'una patria canzonetta?

ESTELLA
Sì... ricordo...

CORO
Attenti, attenti! di sua voce al dolce suon.

ESTELLA
Proverò gli allegri accenti
d'una tenera canzon.
Eze garbo zandunguero
alza yolè! Jesu Christo!
valgame Dios! lo que he visto!
Ziga uste que no fué naa.
Alza puñaláa!
Vaya un alma bien templáa!
Me muero por tus peazos
gitanilla y mi via;
y en esa vista encendia
tengo el alma a chiccharráa,
Alza puñaláa!
Vaya un alma bien templáa!

CORO
Oh! graziosa è la melode:
quale incanto che le dà.

ESTELLA
Mi confonde tanta lode.

CORO
Segui o rustica beltà.

ESTELLA
Hay que yembra cabayeros
hay! hay! que zalerosa,
que no hay otra tan gravosa
ni co tanta caliáa...
Vaya un alma bien templáa!

ADOLFO
Meno austera e appien felice
viveresti in mezzo a noi.

CAVALIERI
Casto fior della pendice
mesci ai nostri i vezzi tuoi.
(un poco avvinazzati incominciano a circondare Estella)

PAQUITA *(portandosi in mezzo a loro)*
Che intendete?

ADOLFO
Io non consento
che pur un di voi la tocchi.

PAQUITA *(ad Estella)*
Voi tornate in quella stanza...
e noi tutti andiam di fuori.
(Estella frettolosa se ne va. Alcuni cavalieri si accostano alla porta dove è entrata Estella. Vittore si pone innanzi alla soglia e grida)

VITTORE
Chi oserebbe in sua baldanza
violare la sua dimora?

ADOLFO
(frapponendosi addita una stanza in fondo)
Là de' giuochi è pronto il loco,
non si lasci più languir.

CAVALIERI
Dice bene, al gioco al gioco:
Là ci chiama il nostro ardir.
(s'avviano dalla parte opposta a quella per la quale entrò Estella. Le giovani prendono i lumi che sono sulle tavole, alcuni ne spengono lasciando uno solo acceso. Vittore rimane l'ultimo sempre fisso a guardare la stanza di Estella. Adolfo, che sarà andato via per primo, ritorna in scena: invita Vittore a seguirlo al gioco. Vittore dopo breve resistenza lo segue)

SCENA QUINTA

*Dopo alcun tempo di silenzio entra Butor guardingo,
come per assicurarsi che non ci sia alcuno.*

BUTOR
Tutto è silenzio. Manca appena un'ora
alla novella aurora.
Oh! son tutti partiti.
Tranquilla ho l'alma nuzial. Mia moglie,
la qual mi parve in corte
mascherata vedere... Oibò!... riposa.
Ed io?... Che strana cosa!

Don't you remember
any song from your country?

ESTELLA
Yes... I remember...

CHORUS
Shut up, to the sweet sound of her voice.

ESTELLA
I will try the bright words
of a sweet song.
Eze garbo zandunguero
alza yolè! Jesu Christo!
valgame Dios! lo que he visto!
Ziga uste que no fué naa.
Alza puñaláa!
Vaya un alma bien templáa!
Me muero por tus peazos
gitanilla y mi via;
y en esa vista encendia
tengo el alma a chiccharráa,
Alza puñaláa!
Vaya un alma bien templáa!

CHORUS
Oh! such a gentle melody:
it enchants her.

ESTELLA
Your compliments make me blush.

CHORUS
Go on, o beautiful peasant.

ESTELLA
Hay que yembra cabayeros
hay! hay! que zalerosa,
que no hay otra tan gravosa
ni co tanta caliáa...
Vaya un alma bien templáa!

ADOLFO
Among us your life
would be less severe and happier.

CHEVALIERS
Pure flower of the hill,
mingle your delights with ours
(a little drunk, they start to surround Estella)

PAQUITA *(standing among them)*
What do you mean to do?

ADOLFO
I do not allow
any of you to touch her.

PAQUITA *(to Estella)*
Get back to your room...
and all of us, we shall go outside.
(Estella hurries away. Some chevaliers reach the door where Estella entered. Vittore stands on the doorway, shouting)

VITTORE
Who would be so bold
to violate her place?

ADOLFO
(intervenes, pointing at a room)
The place for our delights is ready,
let's get there to have fun.

CHEVALIERS
You speak well, to our fun, to our fun:
our boldness calls for us right there
(they go away in the opposite direction from where Estella entered. The maids take the lamps from the tables, switching off some of them, and leaving only one enlightened lamp. Vittore is left alone, and he keeps staring at Estrella's room. Adolfo, who had been the first to leave, returns to invite Vittore to join the others. Vittore, at first reluctant, finally follows him)

SCENE FIVE

*After a short silence, Butor enters, cautiously,
as to make sure that there's nobody there.*

BUTOR
All is still. In an hour,
it will be morning.
They all have gone.
But my nuptial faith is quiet. My wife,
that I thought I had seen in fancy dress
at court, she's sleeping... Alas...
And me?... How strange!

Io... sento un non so che pari a rimorso...
 Sono una bestia!... Angiolo mio diletto...
 vieni, deh! vieni: io con ardor ti aspetto.
 Di maritali scrupoli
 più non è tempo adesso:
 si sa che l'uom sensibile
 domar non può se stesso.
 Ah! mi ferì nell'anima
 la bella Ghitarrera,
 quando mi disse: spera...
 ho simpatia per te.
 Di qui una voce orribile
 mi grida: sei marito!
 Di là un accento languido:
 vieni, all'amor t'invito!...
 E pugno, e vo' resistere
 come un guerrier gagliardo,
 ma la magia di un guardo
 vince ogni forza in me.
 Cielo! perdonami
 se un fallo è questo:
 tu che sì tenero
 m'hai dato un cor.
 Lo giuro! il talamo
 io non detesto,
 ma sono fragile,
 sento l'amor!
 Ebben che faccio?
 Entriam più dentro.
(si sente un ridere forte)
 Uno scroscio di riso!...
 Ah no!... fu il suo sospiro...
 Ma chiudiamo la soglia a doppio giro.
(va alla porta d'ingresso, la chiude e ne toglie la chiave tenendola in mano. Prima di accostarsi all'altra porta spegne l'unico lume che è restato acceso sulle tavole. S'inoltra in punta di piedi, e nello spingere la porta si vede innanzi il domino con in mano una piccola lanterna, minaccioso. Egli si arresta sbigottito)

SCENA SESTA
Estella e Butor.

BUTOR
 Che veggio! Ahimè!

ESTELLA *(con la maschera)*
 Trema per te.

BUTOR *(dopo averla guardata attentamente ed aver riconosciuto il Domino della festa a corte)*
 Aspetta un po'... quel Dominò...
 mia moglie già non sei...

ESTELLA
 Eh! si sa.

BUTOR *(con coraggio)*
 Oh! viva il ciel! si tolga il vel...
(accennando di voler afferrarla)

ESTELLA *(lo minaccia in modo che lo fa rimaner sospeso)*
 Non t'appressar!

BUTOR *(atterrito)*
 Mi fa tremar!

ESTELLA *(girando attorno vede che alla porta comune è tolta la chiave)*
 Dunque ignori, o sconsigliato,
 che ti trovi in casa mia?
 che turbar d'altrui la pace
 è colpevole follia?

BUTOR *(stordito)*
 Ghitarrera!

ESTELLA
 Eh! via, vergogna!

BUTOR
 Non ha guari in queste spoglie
 alla corte... voi...

ESTELLA
 Menzogna.

BUTOR
 E vi presi per mia moglie...

ESTELLA *(con minaccia)*
 Io son figlia a Belzebù.

I feel... something like regret...
 I am a fool!... Beloved Angel...
 come, dear, come: with passion I wait for you...
 There's no longer time
 for marital scruples:
 it is known that a sensitive man
 cannot tame himself.
 Ah! the beautiful Guitarrera
 hurted my heart
 when she said: keep hoping...
 I feel for you.
 Here a horrible voice shouts:
 you are a husband!
 There, a gentle word:
 come, it's my invitation to love!
 And I struggle, I want to resist,
 like an untamed warrior,
 but the magic glance
 wins every resistance.
 Heaven! Forgive me,
 if this is sin:
 you who gave me
 such a tender heart.
 I swear! I do not hate
 my nuptial bed,
 but I am weak,
 I feel the power of love!
 Well, what shall I do?
 Let's enter inside.
(a laughter is heard)
 A burst of laughter!...
 Ah no!... it was her sigh...
 Let's double lock here.
(goes to the entrance door; closes it and takes the key off, holding it in his hand. Before getting close to the other door; he switches off the only enlightened lamp. Walks on tiptoes, and, opening the door; he sees the domino with a little torch in his hand, threateningly. He stops stunned)

SCENE SIX
Estella and Butor.

BUTOR
 What do I see! Alas!

ESTELLA *(with her mask on)*
 Be afraid for yourself

BUTOR *(after having looked at her carefully, and having recognized the Domino of the party at court)*
 Wait... that Dominò...
 you are not my wife...

ESTELLA
 Eh! Of course

BUTOR *(boldy)*
 Oh! Thanks to God! Take off your mask...
(as to hold her)

ESTELLA *(threateningly, so that he stops his attempt to hold her)*
 Don't dare to come closer!

BUTOR *(afraid)*
 You make me fear!

ESTELLA *(looking around she realizes that the key has been taken from the main door)*
 So you ignore, crazy bold guy
 that you are in my place?
 That it is a crazy fault
 to keep disturbing other people's peace?

BUTOR *(astonished)*
 Guitarrera!

ESTELLA
 Eh! shame on you!

BUTOR
 There is anything similar
 in this camouflage... at court... you...

ESTELLA
 You liar.

BUTOR
 And I mistaked you for my wife...

ESTELLA *(threateningly)*
 I am the daughter of the Evil!

BUTOR

Per quell'arcano
di cui ti vesti,
pel foco insano
che in me ridesti,
svelati, svelati...
mostra un istante
il tuo sembiante,
e poi morirò.

ESTELLA

Per quell'arcano
che non rispetti,
pel foco insano
de' rei tuoi detti,
lasciami, lasciami,
vil seduttore,
o di furore
divamperò.

BUTOR (*ripigliando spirito*)

Ma di te son io più forte.
(*le mostra la chiave*)

ESTELLA

Sconsigliato! in quella stanza
dorme un uom.

BUTOR (*spaventato*)

Chi?

ESTELLA

Il mio consorte,
che a punir l'altrui baldanza
giammai pace non si dà.

BUTOR

Ma...

ESTELLA

La chiave dammi, o chiamo
mio marito.

BUTOR (*presentandole la chiave*)

Per pietà.
Questa vuoi?

ESTELLA

Altro non bramo.

BUTOR (*con ridicola timidezza*)

Ecco... ecco... eccola qua.
(*le dà la chiave*)

ESTELLA

Ah! ah!
Or sì, carino, a crederti
comincio un cavaliere,
degnò, gentil, sincero,
un mostro di virtù.
Rispetta la mia maschera,
a' tuoi non accusarmi,
e poi potrai baciarmi
la mano e nulla più.

BUTOR (*rassicurato e con enfasi*)

Dammi la mano, ah! dammela,
adesso sul momento.
(*Estella accenna di volergliela dare, ma la ritira*)
Oh Dio! nessun tormento
maggior del mio vi fu.
Ardor possente, insolito
tu m'hai destato in seno...
La man, la mano almeno,
non chieggo omai di più.

ESTELLA

Bada!... rispetta!

BUTOR

Oh smanie!...

ESTELLA (*mette la chiave nella serratura ed apre la porta*)

Butor! Ti lascio... addio!

BUTOR

Conosci il nome mio?
(*afferrandola*)
Arresta!

ESTELLA (*dandogli un urto*)

Indietro!
(*si volge verso la porta ove sono i cavalieri*)

BUTOR

For that mysterious dress
that hides you,
for the insane flame
that you kindle in my heart,
reveal yourself...
Just show to me your countenance,
just for a moment,
and I will die.

ESTELLA

For the mysterious dress
that you do not respect,
for the insane flame
in your guilty words,
leave me, leave me,
miserable seducer,
either I will burst out
in a fit of anger.

BUTOR (*boldly*)

But I am stronger than you
(*showing her the key*)

ESTELLA

You crazy! A man is sleeping
in that room.

BUTOR (*afraid*)

Who?

ESTELLA

My husband,
who's never content
with punishing other people's boldness.

BUTOR

But...

ESTELLA

Give me the key, otherwise I will call
my husband.

BUTOR (*offering her the key*)

For God's sake.
Is this that you want?

ESTELLA

I'm not looking for anything else.

BUTOR (*ridiculously shy*)

Here... here... here it is.
(*gives her the key*)

ESTELLA

Ah! ah!
Now, dear, I can start
to think you are
a kind, noble, honest chevalier,
so honourable.
Respect my camouflage,
do not accuse me,
and then you will kiss me,
but the hand and nothing more.

BUTOR (*reassured, stressing his words*)

Give me your hand, give it to me,
right now.
(*Estella is about to give him the hand, then withdraws it*)
Oh God! No torment
can be worst than mine.
A powerful, unusual flame
is what you kindled in my heart!
Your hand, your hand at least,
there's nothing else I can wish.

ESTELLA

Beware!... respect me!

BUTOR

What a desire!...

ESTELLA (*puts the key in the lock and opens the door*)

Butor! I am leaving! Goodbye!

BUTOR

How do you know my name?
(*holding her*)
Stop!

ESTELLA (*with a sudden jerk*)

Go back! (*turning towards the door
where the chevalier are*)

Olà! olà!
(*fugge*)

BUTOR
Cielo!
(*al grido di Estella vengono in scena recando lumi*)

SCENA SETTIMA

Vittore, Adolfo, Butor, Paquita, Cavalieri e le compagne di Paquita.

TUTTI
Quest'uom che fa?
(*ravvisandolo*)
Ah! Butor.

PAQUITA
Giungesti tardi.

VITTORE
Ma quel grido?

ADOLFO
Chi l'ha mosso?
Né rispondi, né ci guardi?

PAQUITA (*accarezzandolo*)
Parla, parla...

BUTOR
Io no, non posso.

VITTORE
Da' ragion del tuo sgomento.

CORO
Ci palesa almen che fu.

BUTOR
Deh! scostatevi.

PAQUITA (*dopo aver riflettuto*)
Un momento.
(*entra nella stanza e subito ritorna*)
L'andalusa non c'è più.

TUTTI (ECCEP TO BUTOR)
Qual rapitor venisti
nell'ospitali mura.
Ma il tuo pensier fallisti,
la vergin si salvò.
Che nobile figura!
Che seduttore in erba!
Andar di te superba
or l'Inghilterra può.

BUTOR
Venni... sbagliai... m'apparve...
avea sin la parola...
se parlano le larve,
un sogno... un'ombra fu.
Là dentro stava sola...
Fu lei che mi sorprese,
fu lei che un laccio tese
all'egra mia virtù.

VITTORE
Io non so dir l'affanno
che in me costui ridesta,
tutto mi sembra inganno,
più fede in cor non ho.
Sola un'immagin resta
innanzi agl'occhi miei,
l'immagin di colei
che invan chiamando io vo.

ADOLFO
Parla sincero: avevi
con lei, così, una posta?

PAQUITA
E in casa mia credevi
poter venire apposta?

ADOLFO
Ma intanto un brutto giuoco
ti fe' la pastorella.

BUTOR (*con stupore*)
La pastorella?

ADOLFO
Un poco ritrosa,
ma pur bella.

DONNE
E quel vestir campestre!

Olà! olà!
(*leaves*)

BUTOR
Oh God!
(*to Estella's cry all come on stage, bringing the lamps*)

SCENE SEVEN

Vittore, Adolfo, Butor, Paquita, Chevaliers and Paquita's maids.

ALL
What is he doing?
(*recognizing him*)
Ah! Butor.

PAQUITA
You came too late.

VITTORE
But that scream?

ADOLFO
Who has screamed? You do not answer,
you do not even look into our eyes?

PAQUITA (*caressing him*)
Tell us, tell us...

BUTOR
No I can't.

VITTORE
Give us a reason for your fright.

CHORUS
Tell us, at least, what happened.

BUTOR
Come on! stand aside!

PAQUITA (*after having made up her mind*)
Jus a moment.
(*enters the room and returns immediately*)
The Andalusian! She's not here any longer.

ALL (EXCEPT BUTOR)
You came as a kidnapper
in these friendly walls.
But you missed the point,
the girl is safe.
You really cut a fine figure!
You are a budding seducer!
Now England should really be proud
of your deeds!

BUTOR
I came... I mistaked... she appeared...
she could also speak...
If the ghost can speak...
than she was a dream... a shade
She was there alone
She caught me by surprise...
She tried to attempt
to my virtue.

VITTORE
I have no words to describe the worry
this man awakens in me,
everything seems unfair,
I cannot trust him any more.
Only a figure
I can see,
the shade od her,
that I keep seeking, in vain.

ADOLFO
Be sincere: had you, let's say,
something like an appointment?

PAQUITA
And how could you think to come
to my place for such a reason?

ADOLFO
But the peasant
teased you really well.

BUTOR (*amazed*)
The peasant?

ADOLFO
A little shy,
but beautiful indeed.

MAIDS
And that rural dress!

dimmi, ti accarezzò?

BUTOR

Andate, bestie! Ell'era...
ell'era... in dominò.

VITTORE

Come!

ADOLFO

Davver?

VITTORE

Lo stesso del ballo?

BUTOR

Sì.

ADOLFO

Ma spiegati...

BUTOR (*con furore*)

M'avete afflitto, oppresso...
or non ne posso più.

CORO

Non fate nuove insidie
all'egra sua virtù.

BUTOR

Mi lasciate: son cieco di sdegno,
più ragion il mio cor non ascolta.
Per costei solitario qui vegno
e la trovo nell'orgia sepolta.
(*accenna Paquita*)

Nero, nero uno spettro parlante
esce a un tratto e dinanzi mi sta.
Pria l'affetto mi rese tremante,
or la rabbia un leone mi fa.

PAQUITA

Poverino! mi fate dolore...
ma son questi gli scherzi d'amore.
Forse un giorno sperate, sperate,
Più fedele Paquita sarà.

ADOLFO

Se calmarti per ora non puoi,
chiedi invano soccorso da noi.
Le faccende son troppo imbrogliate,
non far scene, ritirati, va'.

VITTORE

Nuove smanie mi sento nel petto
di geloso crescente sospetto;
se di me non han gl'astri pietade,
è sparita anche in ciel la pietà.

CORO

Già Butor una belva diviene,
ed a stento il suo sdegno rattiene
sì tremate, tremate, tremate...
quella belva più freno non ha.

Tell me, did she caress you?

BUTOR

Get away, fools! She was...
she was... in dominò.

VITTORE

What!

ADOLFO

Really?

VITTORE

The same of the party?

BUTOR

Yes.

ADOLFO

Be clear...

BUTOR (*furious*)

You have bothered me, oppressed...
I cannot stand it any more.

CHORUS

Do not attempt any more
to his weak virtue.

BUTOR

Leave me: I am blind with rage,
my heart won't listen to reasons.
I came here, lonely, just for her,
and I find her in an orgy.
(*looking at Paquita*)

A black, black talking ghost
comes out all of a sudden, and stands
before me. At first love made me feeble,
now the rage makes me a beast.

PAQUITA

Poor little thing! I feel compassion for you...
such are the traps of love!
May be one day, keep hoping,
Paquita will be faithful.

ADOLFO

If you cannot find peace in yourself,
in vain you will call for our help.
The thing is too puzzled,
do not make a scene, and go away.

VITTORE

I feel a new anxiety in my heart;
I have a growing suspicion of jealousy;
if the stars will not have mercy of me,
it means that also in Heaven pity has disappeared.

CHORUS

Butor has become a lion,
he cannot conceal his anger,
be afraid, be afraid...
nothing can keep him.

FINE ATTO SECONDO

END ACT TWO

ATTO TERZO

SCENA PRIMA

Atrio nel ritiro di Margata. È giorno chiaro. Estella entra furtiva dalla piccola porta che richiude, ponendosene in tasca la chiave. Ha sempre il suo domino, ma senza maschera.

ESTELLA

Secura al fine tra queste non profane
mura son io. A mille rischi in mezzo
tutta la notte tempestai, siccome
donna alle tresche adusa ed al bagordo.
Oh! mio rossore! Almeno
di questo loco in seno
ignorato restasse il fallo mio...
Ma la Regina mi scoperse... Ebbene:
ella che mi legò, che mi costrinse
ad accettar questa, che ormai disdegno,
sede d'imperio, infrangerà, lo deve,
il mio solubil voto.
I miei parenti cederan. La possa
ch'han su questo core
del ribollente amor non è, ah! maggiore.
(suona la campana del ritiro)
Ahimé! la prece del mattin... Vestita
Così... Nelle mie stanze
si corra, l'uscio interno
fia che mi schiuda il tempio. O sommo Dio,
indegna son, ma vo' pregar anch'io.
(apre il cancello e lo chiude dietro di sé; sparisce in fretta.
Poco dopo escono le retrici ed educande dalla porta grande del ritiro, si
apre il cancello, sfilano a due a due ed entrano nel tempio)

SCENA SECONDA

Vittore ed un'ancella.

VITTORE *(entra dalla porta comune)*

Con la Vicaria parlerò.
(l'ancella fa un cenno affermativo ed entra nel tempio)
Fa d'uopo
aprirmi a lei che l'arbitra è di queste
pudibonde fanciulle. Dal suo labbro
ascolti il ver Zemora
e a disamarmi apprenda e m'odii ancora.
Sappi, o dolente vergine,
che un infedel son io:
tu rimarrai fra gli angeli
a cui sorride Iddio,
io m'abbandono al turbine
d'un disperato amore.
(nel tempio si alza la seguente preghiera,
ma in modo che primeggi la voce di Estella)

CORO

Chinate nella polvere
a piè de' sacri altari,
del Dio che atterra e suscita
lodiamo il nome ognora.
La terra echeggi il cantico
de' claustrali solitari,
e pioveran sui popoli
raggi di santo amor.

VITTORE *(commosso)*

Fra quelle voci intendere
la voce sua mi sembra.
È dessa! e tutte assale un fremito
Le travagliate membra.
Ancor, ancor nel tempio,
ombra fatal ti mostri...
Deh, lascia almen che libero
innanzi a Dio mi prostri.
Perdei l'usato orgoglio
come chi amando muor,
ma profanar non voglio
la casa del Signor.
(va per uscire e si imbatte in Adolfo presso la porta)

SCENA TERZA

Adolfo e Vittore.

ADOLFO

Dove corri sì ratto?

VITTORE

Oh! non cercarlo.

ADOLFO

Ma quale è il tuo pensier?

VITTORE

Nol so. Varcai

ACT THREE

SCENE ONE

The hall of the retreat of Margata. It's daytime. Estella steals into from a little door that she shuts behind her, putting its key in her pocket. She wears her domino, but without the mask.

ESTELLA

I am finally safe between these sacred walls.
I have been in danger
the whole night long, like a woman
who's used to tricks and feasts.
Shame! If only my mistake
could remain a secret,
closed in this place...
But the Queen discovered me... well:
she, who forced me, who bound me
to this seat of power, that I disdain,
she will break my vows,
she has to.
My relatives will understand.
Their power on my heart
is lesser than the power of my burning love.
(the bell of retire resounds)
Alas! The morning prayer...
Dressed up like this...
I must run to my room, the internal door
will let me inside the temple. Good Lord,
I am not worthy, but I want to pray too.
(opens the gate and closes it behind her; disappears quickly. Shortly after,
the rectresses and the convent girls come out of the retreat's main door, the
gate is open, and, walking in pairs, they enter the church)

SCENE TWO

Vittore and a maid.

VITTORE *(enters from the main door)*

I will talk to the Vicar.
(the maid nods assent and enters the church)
It is necessary for me
to talk to her, who is the arbiter
of these modest girls. May Zemora
learn the truth from her words,
learn not to love me, but to hate me.
Afflicted maid, you must know
that I am a traitor:
you will keep being one of the angels
loved by God;
I give myself up
to a desperate love.
(a prayer is heard from inside the temple,
so that Estella's voice may be clearly distinguished)

CHORUS

In the powder,
before the sacred altars,
of the God who raises and oppresses,
we glorify his name.
The earth resounds of the hymn
of the hermit convents;
and rays of holy love
will shine upon peoples.

VITTORE *(moved)*

It seems to me to hear her voice
among those voices.
It's her! A shiver runs through
my troubled body.
Fatal shadow,
you appear also in this temple.
Let me kneel, free,
at least before God;
I lost my usual pride,
like the one who dies, still loving,
still I do not want to profane
the House of the Lord.
(stepping toward the exit, runs into Adolfo by the door)

SCENE THREE

Adolfo and Vittore.

ADOLFO

Were are you running to so fast?

VITTORE

Oh! don't ask me this.

ADOLFO

What are you thinking about?

VITTORE

I do not know. I entered this holy door,

la paventata soglia, ed or lontano
deggio fuggir... deh! mi soccorri amico.

ADOLFO
Pietà mi desti.

VITTORE
In nome mio favella
alla Vicaria... dille...
che di Zemora io più non son, che fuggo
la sua fatal presenza...
che un'altra m'accecò.
(*va via frettoloso*)

ADOLFO
Bella incombenza!

SCENA QUARTA

Estella ed Adolfo.

*Estella esce preceduta dall'ancella con cui entrava Vittore: mostra una modestia grandissima ed un raccoglimento severo.
Ad un cenno l'ancella si allontana.*

ESTELLA
Ella di me richiede?

ADOLFO
Certamente, o signora. È la Vicaria,
è l'orfana del sir di Salamanca,
la nobile cognata
del visconte Butor,
che m'è concesso di salutare?
(*fa un inchino*)

ESTELLA
Appunto.

ADOLFO
(Che strana somiglianza!)

ESTELLA
Ma la cagion che qui vi spinse?

ADOLFO
È grave.
(La voce... il guardo è quello
dell'Andalusa della scorsa notte).
Fra le fanciulle in questo loco accolte
rinviensi ancor la figlia
del signor di Siviglia.

ESTELLA
Zemora.

ADOLFO
E, come sa, promessa sposa
ella è d'un prode cavaliere.

ESTELLA
Qual ei si noma?

ADOLFO
Chi?

ESTELLA
Il cavaliere
che diede la sua fè?

ADOLFO
Vittor d'Esprero.

ESTELLA
Che!... Vittore?... (Oh! me tradita!)

ADOLFO
Lo conosce?

ESTELLA
Io... no... non mai...

ADOLFO
(Questo nome l'ha colpita!)

ESTELLA
(Raffrenarti, o cor, non sai?)

ADOLFO
Ma perché si turba?

ESTELLA (*ricomponendosi*)
Io? rido.

ADOLFO
Forse a lei pur giunse il grido
ch'egli un'altra adora?

ESTELLA (*sobbalzando*)
Un'altra? Un'altra?

and I have to run far away...
dear friend, help me.

ADOLFO
You have all my compassion

VITTORE
On my behalf, talk
to the Vicar... tell her...
that I do no longer belong to Zemora,
that I flee her presence...
that another woman dimmed my mind.
(*leaves in a hurry*)

ADOLFO
A good task!

SCENE FOUR

Estella and Adolfo.

*Estella leaves after the maid who had led Vittore in: she looks extremely modest and deeply concentrated.
At her nod, the maid retires.*

ESTELLA
You wanted to see me?

ADOLFO
Surely, Milady. Is it the Vicar,
the daughter of the Lord of Salamanca,
the noble sister in law
of the viscount Butor,
that I have the honor to talk to?
(*bows at her*)

ESTELLA
It's me.

ADOLFO
(What a curious resemblance!)

ESTELLA
What's the matter that brought you here?

ADOLFO
It's serious.
(Her voice... her glance... is the same
of the Andalusian last night).
Among the maids living in this place,
is there still the daughter
of the Lord of Sevilla.

ESTELLA
Zemora.

ADOLFO
She is, as you know well,
promised to a brave chevalier.

ESTELLA
What's his name?

ADOLFO
Who?

ESTELLA
The chevalier
who's promised to her?

ADOLFO
Vittor d'Esprero.

ESTELLA
What!... Vittore?... (Oh! I am betrayed!)

ADOLFO
Do you know him?

ESTELLA
Me... no... never...

ADOLFO
(His name struck her!)

ESTELLA
(Can't you calm down, my heart?)

ADOLFO
Why does it upset you?

ESTELLA (*controlling herself*)
Me? I laugh.

ADOLFO
Did you hear the rumor
that he is in love with another woman?

ESTELLA (*with a jump*)
Another? Another?

ADOLFO
Un'altra.
(È certezza il mio sospetto.
Or ti colgo, o donna scaltra).
Certo, un'altra vagabonda,
sconosciuta, misteriosa,
che nel giorno si sprofonda
chi sa dove e a che nascosa...
poi la notte...

ESTELLA
Non seguite.

ADOLFO
Forse... voi?...

ESTELLA
Oh! mio rossore!

ADOLFO
Di nascondervi finite,
o fantasma d'amore.

ADOLFO
La maschera del ballo?...
l'Andalusa in dominò?...

ESTELLA
Ho vergogna del mio fallo.

ADOLFO
Più che intendere non ho.

ESTELLA
Fu delirio che lungi mi trasse
dalla pace tant'anni goduta:
nel delirio mi sono perduta,
morte o amore dinanzi mi sta.

ADOLFO
Oh! che scandalo orribile è questo!
A sentirlo soltanto mi gelo,
Ma l'arcan ricoperto d'un velo,
resti occulto per tutte l'età.
Dunque, signora, in ultimo
le dico formalmente,
che s'ella v'acconsente
Vittor la sposerà.

ESTELLA
Fia ver?

ADOLFO
Non parlo invano.

ESTELLA
Ma... io rinchiusa e schiava
qui per voler sovrano...

ADOLFO
Chi questo vel vi dava,
libera vi farà.

ESTELLA
Sento alfine in me rinata
la virtù del mio coraggio.
D'immortal dolcezza un raggio
al mio sguardo balenò.
Non chiamarmi forsennata
se trabocco dal contento,
del tuo labbro un solo accento
nuova vita mi donò.

ADOLFO
Dica, dica, o seduttrice,
son paziente e son sincero;
d'amoroso messaggero
il mandato compirò.
Bramerei veder felice
tutto l'uno e l'altro sesso...
a Vittore io volo appresso
e qui tosto il condurrò.

(Adolfo va via per la porta comune, Estella verso il tempio. Dopo qualche momento entra Butor, seguito da parecchi cavalieri, e fa cenno ad un'ancella che va nel tempio)

SCENA QUINTA
Butor e coro.

BUTOR
Solenne cerimonia
è questa a cui v'invito.
Vo' che le caste vergini
presenti ancor vi sieno.
Alla regina amabile

ADOLFO
Another.
(My suspicion was true, then.
Now I will catch you, cunning mistress).
Sure, another, a wanderer,
unknown, mysterious,
that disappears at day,
who knows where and why she hides....
and, in the night...

ESTELLA
Do not say anything more.

ADOLFO
May be... you?...

ESTELLA
Oh! shame on me!

ADOLFO
Stop concealing,
shade of love.

ADOLFO
The mask at the ball?...
the Andalusian in dominò?...

ESTELLA
I am ashamed of my sin.

ADOLFO
There's nothing else to be understood.

ESTELLA
It was a folly that carried me away
from the peace I enjoyed for long years,
in this folly I got lost,
I can only choose between love or death.

ADOLFO
Oh! it's so scandalous!
Only at hearing it, I freeze
but the veiled mystery
must remain a hidden secret.
Therefore, Milady,
that's what I am saying:
if you agree,
Vittore will marry you.

ESTELLA
Is it true?

ADOLFO
I do not talk nonsense.

ESTELLA
But... I am secluded here, a prisoner...
for the Queen's will...

ADOLFO
Who made you wear this veil,
she will set you free.

ESTELLA
At least I feel
my courage growing again.
A ray of immense tenderness
shined before my eyes.
Don't say I am a fool,
if I am bursting with joy,
just one word of your mouth
brought me back to a new life.

ADOLFO
Tell me, tell me, o charming lady,
I am patient and sincere;
and I will bring
the message of love.
I would like to see happy
every man and every woman...
I will run after Vittore
and bring him back here.

(Adolfo leaves from the main door; Estella enters the temple. After a while, Butor comes in, followed by several chevaliers, and he nods at a maid who's entering the temple)

SCENE FIVE
Butor and chorus.

BUTOR
It is a solemn ceremony
I am inviting you to.
I want that
these pure maid will join too.
I gave the petition

meco benigna tanto,
io consegnai la supplica,
quando mi volle accanto.

CORO
Sei pezzo grande in merito:
Chi mai negar lo può?

BUTOR
Tutti così mi dicono,
io più di tutti il so.
Vedrete voi che zucchero
di cognatina è questa!

CORO
E a che lontan dagli uomini
rinchiusa qui sen resta?
A che tu troppo studii
d'incatenarle il piede?
Sappiam ch'una pinguissima
Eredità possiede.
Là forse le tue brame...

BUTOR
Quale sospetto infame?

CORO
Non è sì gran peccato.
Non giova più mentir.

BUTOR (*con affettato scrupolo*)
Mi fate inorridir!
(L'han proprio indovinato).
(*La campana dà pochi tocchi; escono le rettrici ed educande dal tempio:
Estella le segue; si schierano divise dagli uomini*)

SCENA SESTA
Estella, suore e detti.

BUTOR (*ad Estella, consegnandole una lettera*)
Pago avrai da questa carta
il più fervido tuo voto.
Ma alla terra farai noto
che l'avesti sol per me.
Le virtù d'Atene o Sparta
io non vanto e non presumo,
ma un poter che non è fumo
che il blasone e il ciel mi diè.
Dissuggella il regio foglio.
(*Estella esegue con qualche esitazione*)
Leggi.
(*Estella fa un cenno di diniego*)
Ebben! Lo leggo io stesso,
l'umiltà forzar non voglio.

BUTOR (*legge con enfasi, ma verso la fine si turba fortemente*)
Sulla domanda presentata a nome
dell'attual regia Vicaria,
Sua Maestà ha decretato
ch'Estella di Salamanca y de Toboso
lasci il convento e cerchi uno sposo.
(*rimane pietrificato*)

ESTELLA
O celeste mio contento!

DONNE
Ti perdiam!

CAVALIERI
Butor cucù.

BUTOR (*furioso*)
Uno sposo!

ESTELLA
Mi sconsigli?

BUTOR (*sperando*)
Ma ti pare! Tu sei donna
da curar marito e figli,
che non sai portar la gonna?

ESTELLA
Queste cose non le ignoro,
ma... l'accetto...

SCENA ULTIMA
Vittore, Adolfo e i precedenti.

ESTELLA (*vedendo Vittore*)
E l'ho trovato!

BUTOR
Come! Come!

to our lovely Queen,
who's so kind to me,
when she called me at her presence.

CHORUS
Yours was a big deal;
who can say it was not?

BUTOR
Everybody says me so;
but I know it by myself.
You will see what a honey
is my sweet sister-in-law!

CHORUS
Why does she keep living
her secluded life?
Why are you working so hard
to chain her foot?
She inherited
a fortune.
Is this that you long for...

BUTOR
Is this your cruel suspicion?

CHORUS
It is not such a bad sin.
There's no use to keep lying

BUTOR (*with false scruples*)
I am horrified!
(They hit the point).
(*The bell tolls, the rectors and the maids leave the church, Estella follows
them, then they stand apart from the men*)

SCENE SIX
Estella, nuns and said.

BUTOR (*to Estella, giving her a letter*)
This letter will fulfill
your prayer.
But you have to announce
that you had it thanks to me.
I do not boast and I am not superb
for my valour of Athens and Sparta,
but my blazon and the Lord
gave me a certain power.
Open the royal letter.
(*Estella hesitantly opens the envelope*)
Read.
(*Estella nods not*)
Well! I will read it,
I do not want to force your modesty.

BUTOR (*reads the message, but at the end he looks deeply upset*)
On the petition forwarded on behalf
of our royal Vicar,
Her Majesty orders that
Estella di Salamanca y de Toboso
leaves the convent to get married.
(*as petrified*)

ESTELLA
Great happiness!

MAIDS
We are losing you!

CHEVALIERS
Butor the fool.

BUTOR (*furious*)
A husband!

ESTELLA
You think I should not?

BUTOR (*hopeful*)
What do you think! You, to look after
a husband and children,
you, who cannot even dress up properly?

ESTELLA
I know all these things,
but... I obey...

LAST SCENE
Vittore, Adolfo and said.

ESTELLA (*seeing Vittore*)
And I found it!

BUTOR
How! What!

ESTELLA (*correndo verso Vittore*)
O mio tesoro!

VITTORE
Son io dunque il fortunato!

BUTOR
Ma voi quando? Ma sì tosto.
Ma quest'uomo offrì la mano
ad un'altra...

ESTELLA
Ella il ricusa.

ADOLFO
È amore antico.
Via, non fare il disumano.

BUTOR (*sbuffando*)
La mia mente s'è confusa.

ESTELLA
Di lottar con noi deh! Cessa, te lo prego.

BUTOR (*fa qualche smorfia, ma alle seducenti maniere di Estella si commuove e fa un segno di affermazione*)
Tu mi preghi? ah! eh! sì!

CORO
Si piegò.

ESTELLA (*traendo Vittore a sé*)
Deh! Ora adempio la promessa
che ti feci in Dominò.
Addio silenzi della preghiera,
compagne tenere, per sempre addio:
men volo all'estasi d'un'altra sfera:
di nuovi palpiti mi balza il cor.
Ti stringi, o giovane, al seno mio:
d'amor m'inebrio in te rapita...
tu sarai l'angelo della mia vita,
come tu l'arbitro fosti del cor.

CORO
Piovan le grazie
dal cielo ognora
sul sodalizio
di due bei cor.

FINE

ESTELLA (*running towards Vittore*)
Oh my treasure!

VITTORE
I am the lucky one, then!

BUTOR
But you, when? So soon
This man promised his hand
to another woman...

ESTELLA
She has refused him.

ADOLFO
It is an old story.
Come on, don't be cruel.

BUTOR (*grumbling*)
My mind is upset.

ESTELLA
Stop fighting against us, I pray you.

BUTOR (*tries to react, but, at Estella's seducing manners, he gets moved and nods his assent*)
You are praying me? ah! eh! yes!

CHORUS
He gave up.

ESTELLA (*holding Vittore*)
Deh! Now I can fulfill the promise
that I made wearing the mask.
I say goodbye to the silent prayers,
goodbye, forever, sweet maids:
I will fly to other pleasures,
my heart trembles with new heartbeats.
Hold me, my sweet love,
I feel crazy for love, enchanted by you...
You will be the angel of my life,
as you were the judge of my heart.

CHORUS
And may the favours
of Heaven
descend upon the covenant
of these two pure hearts.

THE END