

Una cantante bolognese in polemica con Stendhal

di Luigi Rognoni

Nel 1823 appariva in Bologna, presso la tipografia Sassi, un opuscolo in difesa di Gioacchino Rossini, scritto da una cantante che era stata la prima Rosina nella memorabile rappresentazione romana del *Barbiere di Siviglia*, la sera del 20 febbraio 1816. L'opuscolo recava questa intestazione: *Cenni di una donna già cantante sopra il maestro Rossini, in risposta a ciò che ne scrisse nella state dell'anno 1822 il giornalista inglese in Parigi e fu riportato da una Gazzetta di Milano nello stesso anno.*

L'autrice di questo opuscolo era Gertrude Righetti-Giorgi, nata a Bologna nel 1793, coetanea ed amica di Rossini, dotata di una eccezionale voce di contralto-soprano (la sua estensione era di due ottave e mezza, cioè dal FA² al SI bem.⁴). Aveva debuttato nella città natale nel 1814, e si era quindi unita in matrimonio con l'avv. Luigi Giorgi, senza per questo rinunciare alla propria carriera. Nel 1815, su espressa indicazione di Rossini, fu scritturata dal Teatro Argentina per *L'Italiana in Algeri* ed ottenne un caloroso successo; talché, quando nel febbraio del 1816 si stava mettendo insieme la compagnia dei cantanti per il *Barbiere* che Rossini stava pigramente sfornando, e protagonista della quale, nella parte di Rosina, doveva essere la celebre Gafforini, all'ultimo momento l'impresario del Teatro di Torre Argentina, Duca Francesco Sforza-Cesarini, irritato per le esorbitanti pretese di costei, si decise a chiamare la Righetti-Giorgi che, in pochi giorni, fu pronta per calcare le scene e subire l'uragano di fischi col quale fu accolta, come si sa, la famosa opera rossiniana, alla sua prima rappresentazione. Le sorti mutarono alle successive rappresentazioni; e un valido contributo fu certo dato dal coraggio, dall'intelligenza e dalla spigliatezza di questa prima Rosina, che cantò poi successivamente nel *Barbiere* anche in altre città italiane, compresa la sua Bologna.

Dopo questa prova, Rossini non la perse d'occhio e quando, l'anno successivo, scrisse la *Cenerentola*, varata al Teatro Valle di Roma il 25 gennaio, modellò la parte vocale della protagonista sul timbro e sull'estensione della voce della Righetti-Giorgi, la quale fu poi l'interprete incontrastata di quest'opera per tanti anni, chiudendo la propria carriera di cantante lirica a Vicenza nel 1836, per ritirarsi a Bologna dove morì nel 1862, sei anni prima di Rossini.

Quando la Righetti-Giorgi scriveva il citato opuscolo in « difesa di Rossini », nel 1823, era dunque ancora sulla breccia; e non temeva di mettersi contro un giornalista, per di più straniero, per smentire quanto egli aveva scritto sull'autore del *Barbiere di Siviglia* e della *Cenerentola*, coinvolgendo indirettamente e direttamente anche lei.

La Righetti-Giorgi ignorava chi fosse il « giornalista inglese », né forse lo seppe mai neppure in seguito (almeno per quanto ci è dato sino ad ora conoscere della biografia di questa cantante). Ella si preoccupò solo di rispondere, con precisione, confutando pettegolezzi e fatti che venivano con disinvoltura riferiti in questo primo abbozzo di biografia rossiniana firmato con lo pseudonimo di ALCESTE, uno dei tanti che Stendhal assumeva nelle sue scorribande artistico-letterarie sui periodici che gli davano, bene o male, da vivere.

L'articolo biografico e critico su Rossini, nel caratteristico tono stendhaliano, fatto per *épater le bourgeois*, era apparso in « The Paris Monthly Review »; quindi ristampato, con lievi modifiche nelle riviste inglesi « The Blackwood's Edinburgh Magazin » e « The Gallignani's Monthly Review », tradotto poi in tedesco nel « Literarisches Konversations-blatt » (n. 107 e 108) ed infine in italiano, con nuove modifiche, nella « Gazzetta Musicale » di Milano, sempre nel 1822.

È appunto in base a quest'ultimo testo italiano che la Righetti-Giorgi risponde a Stendhal, confutando parola per parola, con uno spirito polemico ed una cultura sorprendenti per una cantante dell'epoca.

La parte più preziosa dello scritto è la diffusa testimonianza della Righetti-Giorgi sul *Barbiere di Siviglia* e sulla *Cenerentola* (si veda qui, come esempio, in Appendice, il cap. VI che tratta appunto di queste due opere in un vivace stile polemico).

La sua pubblicazione rimase ignorata per quasi tutto il secolo; né mi risulta che Stendhal ne abbia avuto conoscenza; talché nella *Vie de Rossini*, che uscì nello stesso anno 1823, e neppure nelle successive

edizioni, le notizie e i fatti, confutati dalla Righetti-Giorgi, subirono rettifiche e furono riprodotti così come erano stati formulati nell'articolo pubblicato in « The Paris Monthly Review ».

Lo scritto della cantante bolognese fu ripubblicato per intero solo nel 1916 nella « Cronaca musicale » di Pesaro (Anno XX, n. 1-2), citato ripetutamente, e riprodotto a frammenti dai biografi rossiniani, soprattutto da Giuseppe Radiciotti nel suo monumentale *Rossini* in tre volumi (Tivoli, 1927-29). Studiando l'opera di Rossini sin dal 1947 mi resi subito conto dell'importanza di questa « testimonianza » della Righetti-Giorgi non solo nei confronti di Rossini, ma anche in rapporto a Stendhal; e mi risultò chiaro più che mai il significato paradossale del *beylismo* nell'avventura artistico-letteraria del grande scrittore francese. Ripubblicai nella mia monografia su *Rossini* (Parma, 1956; II ediz. interamente rifatta e ampliata, ERI, Torino 1968) lo scritto della Righetti-Giorgi, opportunamente commentato e corredato di note, ma necessariamente limitato all'assunto biografico-critico riguardante l'opera di Rossini.

Sono grato a questo IX Congresso Internazionale stendhaliano che si tiene in Bologna e in rapporto a Bologna, perché mi ha offerto l'occasione di riconsiderare lo scritto della cantante bolognese in più stretto rapporto col problema della cosiddetta « mistificazione » stendhaliana.

Tutti i biografi di Rossini se la son presa con Stendhal per la faciloneria con la quale raccoglieva pettegolezzi nei salotti e nei ridotti dei teatri d'opera e li riversava di sana pianta nei suoi articoli, che finirono poi per confluire nella *Vie de Rossini* pubblicata a Parigi nell'autunno 1823. Tra i suoi primi lettori francesi fu Eugène Delacroix, il quale ricorda (nel I libro del suo *Journal*) come, una sera del gennaio 1824, entrando annoiato in una libreria, fu improvvisamente attratto da questo libro e come lo divorasse in breve tempo; ma la sua impressione fu infine di netta repulsione, non tanto per la disordinata esposizione che mescolava biografia e analisi di opere, quanto per il tono insolente e arrogante dell'autore. In realtà al pittore romantico dava fastidio che si contrapponesse la « faciloneria » della melodia italiana, e per di più quella dell'opera buffa, all'impegnato sinfonismo del suo amico Hector Berlioz, anche se ancora alle prime armi. Tuttavia Stendhal anticipava molto più di quanto non apparisse i « presupposti » di quel programma romantico che doveva, nel 1830, sfociare nella *Symphonie*

fantastique, parallela all'*Hernani* victorhughiano. I « presupposti » certo, ma non l'ideologia, come sappiamo, giacché Stendhal si mostrò subito infastidito nei confronti del romanticismo « ufficiale ».

Eppure Stendhal scrive, proprio in quegli anni, il più lucido e penetrante tra i « manifesti » romantici, *Racine et Shakespeare*; ed è abbastanza significativo che la *Vie de Rossini* si collochi nel 1823, tra la prima e la seconda parte di questo saggio stendhaliano che contrappone la forza « temporale » della tragedia shakespeariana, immersa nel profondo dei sentimenti e delle passioni umane, all'« atemporalità » schematica del classicismo raciniano.

Così Rossini, in quegli anni, diviene un pretesto per opporre all'imperante neoclassicismo in musica la spontaneità e l'irruenza realistica del canto e la sua supremazia nei confronti dell'armonia che formava la base della musica « colta ». Stendhal confessava di non provare nessuna emozione ascoltando musica puramente strumentale; e persino con l'*ouverture* del *Matrimonio segreto* del suo amato Cimarosa dovette lasciar passare diversi anni, prima di esserne affascinato e commosso.

« Quant à l'égotisme à la Stendhal, il implique une croyance, la croyance à un *Moi-naturel* dont la culture, la civilisation et les mœurs sont ennemies », ha acutamente osservato Paul Valéry (*Variété II*, « Stendhal », 6° éd., Paris, 1930, p. 98). Questo *Moi-naturel* Stendhal aveva creduto di sentirlo in Rossini sin dal 1813, quando si era commosso sino alle lacrime ascoltando il *Tancredi*. Ed è soprattutto su quest'opera (e, parzialmente, su altre opere drammatiche del Pesarese) che si fonda il « rossinismo » psicologico di Stendhal, una sorta di *beylismo* trasferito in musica. Le sue analisi delle opere rossiniane che vanno dal *Tancredi* alla *Cenerentola* non sono né analisi di un critico musicale, né « impressioni » di un letterato che inserisce la musica nel contesto della propria esperienza culturale, come lo erano quelle di molti scrittori romantici tedeschi e come lo saranno, ai nostri giorni, quelle di un Romain Rolland o di un Gide. La *Vie de Rossini* è un'autobiografia nella quale la perenne contraddizione stendhaliana trova forse la sua tensione più immediata e autentica. Per questo le pagine stendhaliane su Rossini rappresentano anche un documento di estrema importanza, come « specchio » provocatorio nei confronti della società borghese del tempo. « Être égotiste (ci suggerisce ancora Valéry, *op. cit.*,

pag. 100) et utiliser les oeuvres d'autrui avec le sans-gêne que l'on sait, c'est là une combinaison bien faite pour étonner ».

Sembrerà paradossale, ma Stendhal non amava Rossini, così come, in fondo, non amava le donne. Subiva il fascino di entrambi; ed era un fascino violento, conturbante, contraddittorio. La « fisicità » della melodia rossiniana lo attraeva, ma nello stesso tempo lo infastidiva.

Stendhal finiva col rimproverare a Rossini un eccesso di *égotisme*, perché in fondo si appropriava della purezza melodica cimarosiana, che consentiva al canto la libertà del sentimento, per costringerla al ritmo obbligato e *saccadé* del suo meccanismo vocale. Riduceva, in poche parole, la voce agli strumenti. Stendhal, a quell'epoca, non poteva capire che il procedimento rossiniano era proprio il contrario: riduceva semmai gli strumenti alla scansione sillabica delle voci; donde il suo realismo comico che si adatterà perfettamente alla definizione della « signification du comique » data poi da Henri Bergson: « Quelque chose de mécanique plaqué sur du vivant ». Ma anche rovesciando la « riduzione », per Stendhal la situazione non sarebbe mutata. Si era entusiasmato del *Tancredi*, ma già nel 1816, l'anno del *Barbiere*, mentre da un lato sembrava lasciarsi trascinare dalla fisicità irresistibile (ed erotica) dell'indiafolato ritmo rossiniano, finiva poi col rimpiangere melanconicamente l'era del suo Mozart e del suo Cimarosa: « La mélodie fut au plus haut point de sa gloire vers 1780: depuis la musique change de nature, l'harmonie empîète et le chant diminue »; e quattro anni più tardi, irritato soprattutto perché Rossini pretendeva di scrivere « tutto », cioè di non lasciar più libertà alla fantasia creativa (e sentimentale) del cantante che, ogni volta, sapeva rinnovare e arricchire la melodia con virtuosismi e fioriture, osservava seccamente: « Aujourd'hui il y a un maestro qui fait oublier l'auteur de *Tancredi*: c'est celui de la *Gazza ladra*, de *Semiramis*, de *Mosè*, d'*Otello*, le Rossini de 1820 ».

Quando Stendhal si decise a scrivere per la « Paris Monthly Review », nel 1823, la « biografia » di Rossini, che forse era un estratto giornalistico della *Vie de Rossini* già pronta, si trovava dunque in questo stato d'animo.

Dal canto suo la Righetti-Giorgi aveva perfettamente ragione di rispondere per le rime al « giornalista inglese » che falsava ogni cosa; e non poteva certo rendersi conto (e con lei e peggio di lei i letterati provinciali che circolavano in Italia) dell'« atteggiamento » stendhaliano in rapporto all'ideologia romantica.

Per quanto riguarda Stendhal, l'avventura « psicologica » rossiniana ebbe un'importanza determinante nella sua formazione di romanziere: se ne trovano palesi tracce anche nei suoi due capolavori, *Le rouge et le noir* (1831) e *La chartreuse de Parme* (1839).

Del resto, « la conscience de Beyle est un théâtre, et il y a beaucoup de l'acteur dans cet auteur. Son oeuvre est pleine de mots qui visent la salle » (Valéry, *op. cit.*, pag. 86).

APPENDICE* - CAPITOLO VI: Avuta una scrittura per Roma, l'impresario, dopo alcuni drammi non approvati dalla censura, propose a Rossini di scrivere una musica nuova sul *Barbiere di Siviglia*. Il Maestro pesarese era in sulle prime dubbioso; scrisse poscia a Paisiello per avere il suo consenso; questo lo diede, non dubitando del buon esito. Rossini mostrò la lettera a tutti i dilettanti e pubblicò pure su di ciò un avvertimento sul libretto. Egli compose il suo *Barbiere* in tredici giorni e confessò che il cuore gli batteva fortemente alla prima recita, allorquando si mise al pianoforte.

« Parve noioso il principio di quell'opera a' Romani e molto al di sotto di quella di Paisiello. Un'aria cantata da Rosina, « Io sono docile », le grida insolenti di una donna attempata, anziché il dolce lamento di una giovane innamorata, dispiacquero. Il duetto fra Rosina e Figaro ebbe il primo applauso. L'« Aria della Calunnia » fu trovata assai bella; ma essa rassomiglia molto a quella della « Vendetta » nelle *Nozze di Figaro* di Mozart.

« Quest'opera ebbe una sorte singolare; alla prima recita non piacque, e alla seconda fu accolta con entusiasmo. Ad onta di ciò, i critici romani trovarono che Rossini era rimasto al di sotto di tutti i celebri Maestri nell'esprimere le sue tenere passioni. I trilli complicati e le *volate*, in cui Rosina si perde, e che sono tanto applaudite a Parigi, furono quasi fischiate a Roma. Si era d'opinione che se Cimarosa avesse mai composto il *Barbiere* sarebbe stato più comico e più affettuoso, e si aveva pure il convincimento che Rossini non eguagliava Paisiello nel quintetto « Buona sera », in cui si manda a letto Don Basilio ».

Qui, Sig. Giornalista inglese, parlerò io, per cui Rossini scrisse la parte di Rosina nel *Barbiere di Siviglia*.

La censura non ebbe che fare con Rossini né punto né poco. Il poeta Fer-

* Estratto dai *Cenni* cit. di Gertrude Righetti-Giorgi. La citazione da Stendhal è tra virgolette.

retti fu incaricato di comporre un libro pel Teatro Argentina, la cui parte principale fosse pel tenore Garzia. Ferretti presentò l'argomento di un Ufficiale innamorato di una Ostessa, e contrariato ne' suoi primi amori da un Curiale. Parve all'impresario che l'argomento fosse alquanto vile, e lasciato Ferretti, si andò in traccia dell'altro poeta, Sig. Sterbini. Questi ch'era stato poco fortunato nel *Torvaldo e Dorliska*, volle un'altra volta sfidare la sorte. Si concertò con Rossini l'argomento del nuovo libro, e fu scelto di comune accordo *Il barbiere di Siviglia*. Rossini non scrisse a Paisiello, come si suppone, avendo in mente che uno stesso argomento possa essere trattato con successo da diversi artisti. Quanti celebri tragici, tutti del secolo XVIII, non composero la *Merope*? *L'Olimpiade* fu, quasi nel tempo stesso, scritta in musica da Cimarosa e da Paisiello, e senza che uno domandasse all'altro il suo assenso. Rossini stese nell'Invito al pubblico una dichiarazione, che non per offendere il valentissimo Paisiello aveva impreso a trattare un argomento da Paisiello disimpegnato con tanta maestria. Questo cenno coadiuvò forse alla infelice riuscita. Oh! quante se ne dissero in quel giorno per le strade e ne' caffè di Roma. Volevan gl'invidiosi e i maligni che Rossini avesse già esaurito l'estro primiero; quindi mostravano la maggior sorpresa in sentire che il Nobile impresario del Teatro Argentina aveale impegnato per un'opera. Si disposero perciò tutti a sacrificarlo, e per meglio riuscire nell'intento cominciarono a censurarlo d'aver assunto un argomento trattato da Paisiello; « Ecco (si gridava ne' crocchi) fino dove arriva l'orgoglio di un giovane senza consiglio! Ei volge in mente di annientare il nome immortale di Paisiello. Te ne accorgerai, insensato, te ne accorgerai! ».

In questi casi gli amici poco giovano, e il loro prudente silenzio anima talvolta ed accalora gl'inimici.

Per una malaugurata condiscendenza Rossini, pieno di stima pel tenore Garzia, lo aveva lasciato comporre le ariette, che dovevansi cantare dopo la introduzione sotto le finestre di Rosina.

Garzia di fatti compose sui temi delle canzoni amorose di quella nazione.

Ma Garzia dopo aver accordata la chitarra sulla scena, locché eccitò le risa degl'indiscreti, cantò con poco spirito le sue cavatine, che vennero accolte con disprezzo. Io mi era disposta a tutto. Salii trepidante la scala, che dovevami portare sul balcone per dire queste due parole: « Segui, o caro, deh segui così ». Avvezzi i Romani a colmarmi di plauso nell'*Italiana in Algeri*, si aspettavano che io li meritassi con una cavatina piacevole ed amorosa. Quando intesero quelle poche parole, proruppero in fischi e schiamazzi. Accade dopo ciò che doveva necessariamente accadere. La cavatina di Figaro sebbene cantata maestrevolmente da Zamboni, ed il bellissimo duetto fra Figaro e Almaviva, cantato pure da Zamboni e da Garzia, non furono neppure ascoltati. Finalmente io comparvi sulla scena, non più alla finestra, ed assistita da un costante favore di trentanove recite preventive.

Non ero attempata, Sig. Giornalista: io toccava appena l'anno 23 dell'età mia. La mia voce era stimata in Roma per la più bella di quante v'erano mai state sentite. Vogliossissima di far sempre il mio dovere, ero addivenuta la figlia de' Romani. Si tacquero essi adunque e si disposero ad ascoltarmi. Ripresi

coraggio e come io cantassi la cavatina della « Viperia », lo dicano i Romani stessi e lo dirà Rossini. Essi mi onorarono con tre consecutivi plausi generali, e Rossini alzossi pure una volta per ringraziarli. Egli che stimava allora moltissimo la mia voce, a me si volse dal cembalo, e mi disse scherzando: ... « Ah! Natura! »! « Ringraziala (gli rispos'io sorridendo) che senza il suo favore, a questo punto tu non ti levavi dal seggio ». Si credette allora risorta l'opera; ma non fu così. Si cantò fra me e Zamboni il bel duetto di Rosina e di Figaro, e l'invidia fatta più rabbiosa sviluppò tutte le sue arti. Fischiare da ogni parte. Si giunse al finale, che è una composizione classica, di cui si onorerebbero i primi compositori del mondo. Risate, urlì e fischi penetrantissimi e non si faceva silenzio, che per sentirne de' più sonori.

Allora si arrivò al bel *unisono*: « Quest'avventura »; una voce chioccia dal lubbione gridò: « Ecco li funerali del D.C. »¹. Non ci volle di più. Non si possono descrivere le contumelie, cui andò soggetto Rossini, che se ne stava impavido al suo cembalo, e pareva dicesse: « Perdonate, o Apollo, a questi signori, che non sanno ciò che facciano ».

Eseguito l'atto primo, Rossini avvisò di far plauso colle mani, non alla sua opera, come fu creduto comunemente, ma agli attori, che, a vero dire, avevano procurato di fare il loro dovere. Molti se ne offesero.

Ciò basti a dare un'idea del successo dell'atto secondo.

Rossini si partì dal teatro come se vi fosse stato quale spettatore indifferente.

Piena l'anima di questa vicenda, mi portai alla sua casa per confortarlo; ma egli non aveva bisogno delle mie consolazioni, dormivasi tranquillamente.

Il giorno dopo Rossini levò dal suo spartito quanto gli parve giustamente censurabile; indi si finse malato forse per non ricomparire al cembalo. I Romani frattanto tornarono sul fatto loro, e pensarono che almeno bisognava sentir tutta l'opera con attenzione, per poscia giudicarne con giustizia. Accorsero quindi al teatro anche la seconda sera, e vi fecero altissimo silenzio. Il Sig. Giornalista comincia qui a dir il vero. L'opera fu coronata del plauso generale. Dopo ci recammo tutti al finto malato, il cui letto era circondato da molti distinti signori di Roma, che erano accorsi a complimentarlo sull'eccellenza del suo lavoro. Alla terza recita il plauso crebbe: infine *Il barbiere di Siviglia* di Rossini passò al rango di quelle composizioni musicali che non invecchiano, e che degne sono di stare a fianco delle più belle opere buffe di Paisiello e di Cimarosa.

Quanto ai *trilli* e alle *volate* di Rosina, il Signor Giornalista vorrà forse fare la critica alla Signora Fodor², che ne sostenne la parte per alcuni mesi a Parigi, e che sentii io pure in Venezia, cantare la parte di Rosina, forse con soverchie rifioriture. Il merito peraltro di sì brava cantare è superiore alle osservazioni del Sig. Giornalista. Quanto a me, nel breve periodo di mia teatrale carriera, feci la parte di Rosina a Roma, a Genova, a Bologna, a Firenze, e n'ebbi infinite

¹ La Righetti-Giorgi tace, per rispetto alla memoria dell'estinto, il nome del Duca Francesco Sforza-Cesarini, l'impresario del Teatro Argentina che era morto improvvisamente il 6 febbraio, dopo aver assistito, la mattina, alle prime prove del *Barbiere*.

² Josephine Fodor (1789-1870) cantò il *Barbiere* a Parigi nel 1819.

dimostrazioni di pubblico aggradimento. Posso dirlo senza fasto, perché prima di me lo dissero tutti coloro che accorsero ad ascoltarmi. Granara, Boschi, Cartoni impresari di dette città, smentitemi, se il potete, ch'io anzi ve ne prego.

Alfine il mondo ha giudicato *Il barbiere di Siviglia* di Rossini per un capo d'opera dell'arte; dovunque lo si prende dagli impresari e da cantanti siccome tavola di naufragio. Il finale, il duetto, il quintetto, il terzetto sono pezzi di un effetto meraviglioso. L'aria di Don Bartolo, che fu sostituita a Firenze a quella dello spartito, è composizione del Sig. Pietro Romani³. Essa è una bell'aria e non ispiace a Rossini che sia stata introdotta nella sua opera.

Non sarà forse discaro a' miei lettori che io parli anche un poco dell'opera *La Cenerentola*, che fu per me composta da Rossini in Roma l'anno 1817. M'invoglia a parlarne un altro Giornalista di Parigi, che in quest'opera ha pure scritto stranamente. Egli trova che la introduzione vi è debole, che la parte della prima donna è difettosa, che talora vi è mancanza di musica e talora troppo sfarzo, ed infine che al solo *rondò* si canta, il quale non è poi gran cosa. Censura il libro, nel quale si sostituisce uno « smaniglio » alla « pianella », e scherzosamente dichiara ch'egli non potrebbe perdonarla al suo Autore, se non nel caso che la prima donna, per cui fu quest'opera composta, avesse avuto un bel braccio ed un brutto piede.

Miserabili che imbrattate le carte onde marcarne da' vostri leggitori un immeritato profitto! Sui teatri di Roma non si permettono i movimenti delle persone come sulle scene di Francia. Si trovò che si poteva in qualche modo offendere la decenza coll'uso della pianella, e che trattandosi di opera in musica si poteva benissimo adottare la sostituzione dello smaniglio.

Né credesse mai il Sig. Giornalista di Parigi, che ciò dicessi a giustificazione del mio piede: egli non mi conosce e se mi conoscesse direbbe forse che io avrei avuto più interesse ad adottare la pianella anziché appigliarmi al ripiego dello smaniglio⁴.

Io le dirò poi, Sig. Giornalista, che la introduzione di *Cenerentola* è bellissima, e le potrei anche darne ragione; le dirò che la parte della prima donna è varia, dilettevole e sfarzosa quanto mai dir si possa, sebbene debba costarle molta fatica. Io non so se la Signorina Bonini riesca o no a soddisfare il pubblico di Parigi con questa difficile parte. Egli è certo che la *Cenerentola* non fu com-

³ L'aria « Manca un foglio » fu scritta da Pietro Romani (1791-1887) non a Roma e per compiacere Rossini che si sarebbe dimenticato di comporre l'aria di Don Bartolo, come molti biografi hanno poi riportato e come lo stesso Romani ha lasciato credere, ma a Firenze, come giustamente ricorda la Righetti-Giorgi, poiché il basso Rosich non riusciva a cantare quella di Rossini « A un dottor della mia sorte ». Cf. RADICIOTTI, *op. cit.*, vol. I, pagg. 189-190.

⁴ La sostituzione del braccialetto alla scarpina di *Cenerentola* fu una infelice trovata probabilmente suggerita dal timore della censura romana. Il « Giornalista di Parigi », che mise in rilievo questa ridicola sostituzione, pungendo nel vivo la Righetti-Giorgi (la quale gli risponde per le rime e con squisito garbo femminile) è un anonimo critico del *Journal des débats* del 10 giugno 1822.

posta per soprano ed i soprani la cantano, tutti ripiegando, qual più qual meno male se non altro alla volata del *lampo*. *Cenerentola* non può essere cantata con pieno successo che da una persona che possieda un'estensione tutta uguale, agile e pieghevole di 18 corde. Chi non ebbe dalla natura questo dono non avvisi di cantare la parte di *Cenerentola* giusta la mente di Rossini⁵. Ma si torni al nostro assunto.

⁵ Questo rilievo non è dettato da semplice gelosia di cantante, ma è una giusta critica di una donna che conosce a fondo lo stile vocale di Rossini. L'usanza di far cantare da soprani leggeri le parti scritte originariamente per contralto è rimasta anche oggi nei teatri di provincia, a cominciare dal *Barbiere di Siviglia*.