



Università
Ca' Foscari
Venezia

**Scuola Dottorale di Ateneo
Graduate School**

**Dottorato di ricerca
in Storia delle Arti
Ciclo 27°
Anno di discussione 2016**

Esotismo nordico.

Studio storico-critico e filologico della Faniska di Luigi Cherubini

**SETTORE SCIENTIFICO DISCIPLINARE DI AFFERENZA: L-Art/07
Tesi di Dottorato di Giada Roberta Viviani, matricola 790751**

Coordinatore del Dottorato

Prof. Giuseppe Barbieri

Tutore del Dottorando

Prof. Paolo Pinamonti

Indice

- 1 – La *Faniska* di Luigi Cherubini tra tradizione italiana, tedesca e francese: studio storico critico e filologico dell'opera**
- *Stato dell'arte* p. 8
 - *La Faniska e il suo contesto: questioni aperte* p. 15
 - *Metodologie e obiettivi della ricerca* p. 20
 - **Tabella 1:** Ricezione ottocentesca della *Faniska* p. 34
- 2 – Tra esotismo e identificazione. Il ruolo della tematica polacca in *Lodoïska* e *Faniska* di Cherubini**
- *Alle origini di Lodoïska: la funzione delle vicende polacche ne Les Amours du chevalier de Faublas* p. 36
 - *L'immagine della Polonia in Francia dal XVI al XVIII secolo* p. 43
 - *Da Lodoïska a Faniska: un rapporto di (in)diretta filiazione* p. 50
 - *Manifestazione delle tematiche polacche in Lodoïska e Les Mines de Pologne/Faniska* p. 56
 - **Tabella 2:** Stereotipi polacchi in *Lodoïska*, *Les Mines de Pologne* e *Faniska* p. 68
- 3 – «Nach dem Französischen von Sonnleithner». Questioni storico-filologiche per un'edizione critica della *Faniska* di Luigi Cherubini**
- *Vienna, 1795-1806: dall'istituzione della compagnia tedesca alla chiusura della compagnia italiana degli Hoftheater* p. 76
 - *Commissione e genesi della Faniska: per una lettura dello stato delle fonti* p. 86
 - **Tabella 3:** Fonti della *Faniska* per l'edizione critica p. 88
 - **Tabella 4:** Struttura della *Faniska* (versione italiana) p. 97
 - *«Nach dem Französischen von Sonnleithner»: il problema delle versioni linguistiche* p. 101
 - **Tabella 5:** Da *Les Mines de Pologne* a *Faniska* – traduzioni a confronto p. 112

4 – Per un'edizione critica della *Faniska*

— <i>Il progetto d'edizione della partitura: problematiche e scelte metodologiche</i>	p. 122
— <i>L'edizione critica del libretto</i>	p. 127
— <i>Norme editoriali</i>	p. 129
Partitura	p. 130
Libretto	p. 131
Libretto: edizione sinottica delle tre versioni linguistiche	
— Frontespizio	p. 133
— Atto I	p. 134
— Atto II	p. 165
— Atto III	p. 200
Apparato critico	p. 226
Appendice iconografica	p. 238
Bibliografia	
— Fonti	
Fonti musicali	p. 262
Fonti letterarie	p. 263
— Letteratura secondaria	
Luigi Cherubini: biografia e opere	p. 264
<i>Faniska</i>	p. 265
<i>Les Amours du Chevalier de Faublas</i>	p. 266
<i>Le Mines de Pologne</i>	p. 267
Contesto storico-culturale	p. 267
Rivoluzione francese	p. 269
Questioni drammaturgico-musicali	p. 270
Tematiche polacche	p. 271
Polonaise	p. 272

Indice delle immagini

- Figura 1** Luigi CHERUBINI, *Faniska*. Autografo della partitura, versione italiana, Berlino, Staatsbibliothek – Preußischer Kulturbesitz, Musikabteilung, Mus. ms. autogr. Cherubini, L. 138, frontespizio. p. 7
- Figura 2** «Le Pollognoys», in: François DESERPS, *Illustrations de Recueil de la diversité des habits qui sont de présent usage tant es pays d'Europe, Asie, Afrique et isles sauvages*. Parigi, R. Breton, 1567, p. 20. p. 35
- Figura 3** Locandina della prima rappresentazione della *Faniska*: Vienna, Hoftheater, 25 febbraio 1806 (particolare). p. 75
- Figura 4** Joseph SONNLEITHNER, *Faniska. Eine große Oper in drei Akten*. Vienna, Pichler, 1806, frontespizio. p. 121
- Figura 5** Karl Friedrich SCHINKEL, schizzo per la scenografia del III Atto di *Faniska* (1818). Staatliche Museen zu Berlin, Kupferstichkabinett, SM Th.2 = SM B.25 (alt). p. 237
- Figura 6** Jean-Baptiste LOUVET DE COUVRAY, *Une année de la vie du Chevalier de Faublas*, frontespizio della prima edizione (1797). p. 239
- Figura 7** F. CAMPION, *Le festin nuptial du Roy et de la Reine de Pologne. - La magnifique entrée des Ambassadeurs Polonois dans la ville de Paris le 19 septembre*. Parigi, À P. chez N. Berey au bout du Pont Neuf proche les Augustins, 1645. p. 240
- Figura 8** DELANAUX, *Kosciuszko*. Parigi, Quenedey, [1793ca]. p. 241
- Figura 9** Henri-Louis COIFFIER DE VERFEU, *Ouliana, ou l'Enfant des bois, nouvelle polonaise et autres nouvelles*, Parigi, Cordier et Legras, 1801, frontespizio. p. 242
- Figura 10** «Vue générale de la mine de sel de Wieliczka en Pologne près Cracovie», in: Denis DIDEROT, D'ALEMBERT, *Encyclopédie, ou Dictionnaire raisonné des sciences, des arts et des métiers*, Parigi, Briasson, 1751-1780, vol XXIII. planche VII. p. 243
- Figura 11** Charles Guilbert de PIXÉRÉCOURT, *Les Mines de Pologne. Mélodrame en trois actes, en prose, et a grand spectacle*. Parigi, Barba, 1803, frontespizio. p. 244
- Figura 12** Żupan e kontusz, seconda metà del XVIII sec. Collezione Wojciech Kolasiński, Museo Nazionale di Varsavia, Inv. Szt. 2813, 2815. p. 245
- Figura 13** «Dame polonaise dans l'ancien costume», in: Jean-Pierre NORBLIN DE LA GOURDAINE, Philibert Louis DEBUCOURT, *Collection de costumes polonais, dessinés par nature par Norblin et gravés par Debucourt*, Parigi, Charles Bance, 1817, tavola 30. p. 246
- Figura 14** «Seigneur polonais dans l'ancien costume», in: Jean-Pierre NORBLIN DE LA GOURDAINE, Philibert Louis DEBUCOURT, *Collection de costumes polonais, dessinés par nature par Norblin et gravés par Debucourt*, Parigi, Charles Bance, 1817, tavola 31. p. 247
- Figura 15** Ignazio DEGOTTI, schizzo per la scenografia del I Atto di *Lodoïska* (1791). Bibliothèque Nationale de France, département Bibliothèque-musée de l'opéra, BMO ESQ 19-235. p. 248

- Figura 16** Ignazio DEGOTTI François VERLY, schizzo per la scenografia del II Atto di *Lodoiska* (1791). Bibliothèque Nationale de France, département Bibliothèque-musée de l'opéra, BMO ESQUISSES ANCIENNES-7 (2). p. 249
- Figura 17** «Polonaise», in: Luigi CHERUBINI, *Lodoiska. Comédie héroïque en trois actes par le C.^{en} Fillette-Loroux*, Parigi, H. Naderman, [1792], pp. 119-120. p. 250
- Figura 18** Locandina degli Hoftheater con traduzione in francese dei titoli; Vienna, 17 novembre 1805. p. 251
- Figura 19** Elenco dei cantanti italiani e tedeschi in servizio presso gli Hoftheater; *Wiener Hof-Theater Taschenbuch auf das Jahr 1806*. Vienna, Schalbacher, 1806, frontespizio, pp. 15-16. p. 252
- Figura 20** Luigi CHERUBINI, *Aria di Rasinski nel 2^{do} Atto di Faniska*. Autografo con dedica a Joseph Simoni, Vienna, Österreichische Nationalbibliothek, Musiksammlung, Mus. Hs. 16266, p. 1. p. 253
- Figura 21** Luigi CHERUBINI, *Faniska*. Autografo di alcuni numeri della partitura, versione francese, Berlino, Staatsbibliothek – Preußischer Kulturbesitz, Musikabteilung, Mus. ms. autogr. Cherubini, L. 349, p. 1. p. 254
- Figura 22** Luigi CHERUBINI, *Faniska*. Autografo della partitura, versione italiana, Berlino, Staatsbibliothek – Preußischer Kulturbesitz, Musikabteilung, Mus. ms. autogr. Cherubini, L. 138, p. 190. p. 255
- Figura 23** Luigi CHERUBINI, *Faniska (italienisch und deutsch). Eine Oper in drei Akten*. Riduzione per canto e piano a cura di Gottlob Benedict Bierey, Lipsia, Breitkopf & Härtel, [1806], p. 33, particolare. p. 256
- Figura 24** Luigi CHERUBINI, *Faniska (italienisch und deutsch). Eine Oper in drei Akten*. Riduzione per canto e piano a cura di Gottlob Benedict Bierey, Lipsia, Breitkopf & Härtel, [1806], frontespizio. p. 257
- Figura 25** Luigi CHERUBINI, *Faniska. Opéra en trois Actes. Représenté à Vienne le 25 Fevrier 1806. Paroles Italiennes*. Lipsia, Breitkopf & Härtel, [1845], frontespizio. p. 258
- Figura 26** Luigi CHERUBINI, *Faniska*. Autografo della partitura, versione italiana, Berlino, Staatsbibliothek – Preußischer Kulturbesitz, Musikabteilung, Mus. ms. autogr. Cherubini, L. 138, p. 397, particolare. p. 259
- Figura 27** Luigi CHERUBINI, *Faniska*. Autografo della partitura, versione italiana, Berlino, Staatsbibliothek – Preußischer Kulturbesitz, Musikabteilung, Mus. ms. autogr. Cherubini, L. 138, p. 217. p. 260
- Figura 28** Joseph SONNLEITHNER, *Faniska*. Copia manoscritta del libretto con annotazioni, Vienna, Österreichische Nationalbibliothek, Musiksammlung, A-Wn, Mus. Hs. 32534 Mus, c. 3r. p. 261

Ringraziamenti

Il progetto all'origine del presente lavoro mosse i suoi primi passi sotto la generosa guida di Giovanni Morelli, il quale avrebbe dovuto seguirne gli sviluppi come tutor se non ci avesse lasciati all'inizio stesso del mio percorso dottorale: a lui, per il suo intero magistero, va la mia massima riconoscenza, mentre sono grata a Paolo Pinamonti per la sua sollecitudine nel raccogliermi il compito e per avermi seguita in questi anni con attenzione e pazienza. Ringrazio inoltre l'intero collegio docenti del corso di dottorato in Storia delle Arti, in particolare nella persona del coordinatore Giuseppe Barbieri, per l'aiuto prestatomi nelle difficoltà che ho incontrate sul mio cammino, nonché per l'ascolto e la disponibilità alla discussione riguardo alle mie tematiche di ricerca, da cui ho ricevuto indicazioni e stimoli fecondi.

Le ricerche svolte per la scrittura di queste pagine sono state rese possibili grazie alla pronta collaborazione del personale delle seguenti biblioteche ed archivi, a cui va la mia gratitudine: Bibliothèque Nationale de France di Parigi; Biblioteka Narodowa di Varsavia, Conservatorio di Musica "Luigi Cherubini" di Firenze; Lobkowitz Collections di Praga (Music Archive); Österreichische Nationalbibliothek di Vienna (Musiksammlung e Theatermuseum); Staatsbibliothek – Preußischer Kulturbesitz di Berlino (Musikabteilung). L'edizione critica della *Faniska* di Luigi Cherubini, di cui discuterò il progetto nelle pagine seguenti, sarà accolta all'interno della *Cherubini-Werkausgabe* pubblicata presso la Simrock di Berlino; ringrazio per la fiducia e l'appoggio il comitato scientifico della collana, in particolare la direttrice Helen Geyer e Christine Siegert, le quali si sono dimostrate prodighe di preziosi suggerimenti metodologici. Sono infine grata ad Andrea Chegai, Damien Colas, Fabrizio Della Seta, Michele Girardi, Lorenzo Mattei, Giovanni Polin, Emilio Sala e Paolo Valenti per avermi dedicato il loro tempo e competenza per il confronto su specifiche problematiche della mia tesi.

Non avrei condotto a termine il percorso di dottorato senza l'imprescindibile sostegno della mia famiglia, ossia dei miei figli Jan e Sofia, i quali hanno pazientemente condiviso i loro primi anni di vita con l'impegnativa presenza di queste ricerche, e di mio marito Jakub, il cui aiuto sia morale che pratico non mi è mai venuto a mancare; a loro dedico i risultati del mio lavoro.

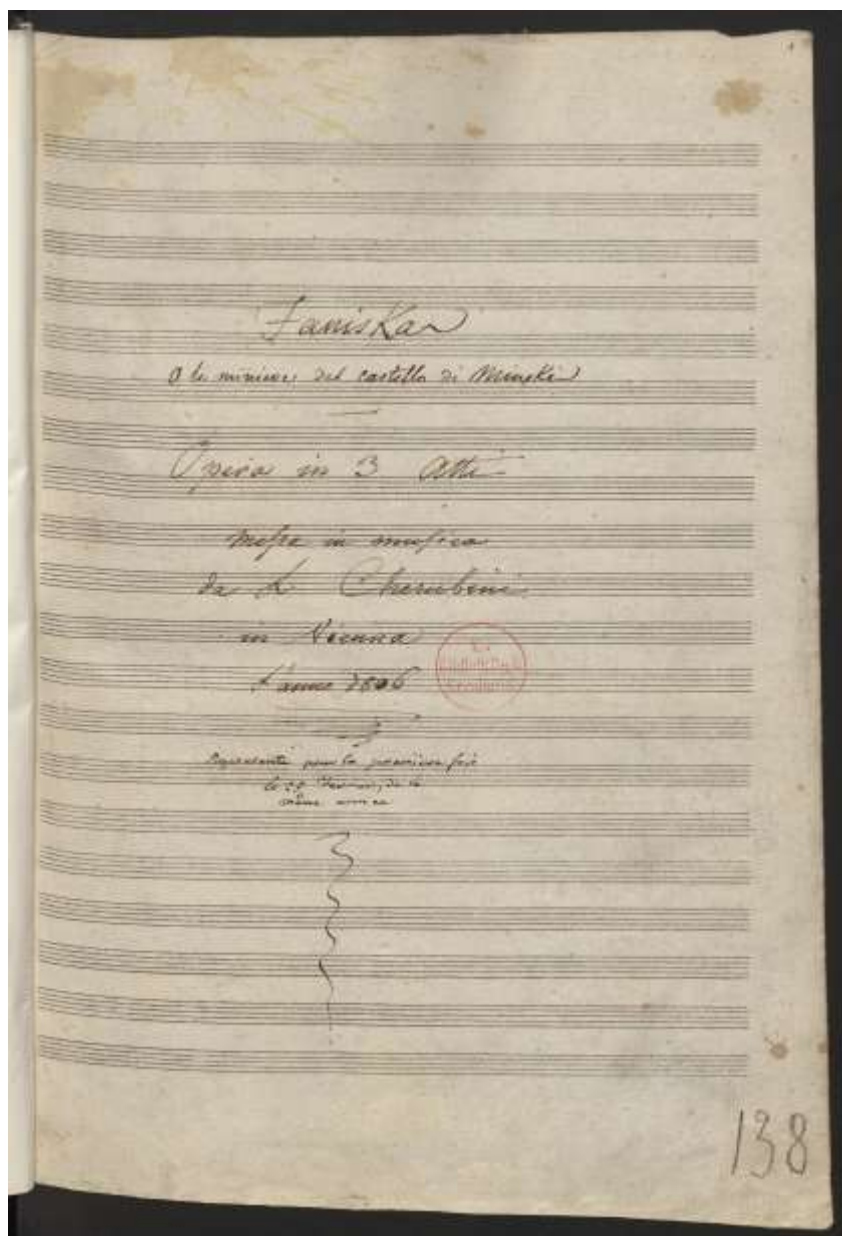


Figura 1: Luigi CHERUBINI, *Faniska*. Autografo della partitura, versione italiana, Berlino, Staatsbibliothek – Preußischer Kulturbesitz, Musikabteilung, Mus. ms. autogr. Cherubini, L. 138, frontespizio.

La *Faniska* di Luigi Cherubini tra tradizione italiana, tedesca e francese: studio storico-critico e filologico dell'opera

— Stato dell'arte

Musicista tra i più celebri nell'ambiente parigino tra la fine del Settecento e la prima metà dell'Ottocento, Luigi Cherubini (Firenze 1760 – Parigi 1842) godette di una solida fama internazionale come compositore e teorico tanto presso i contemporanei quanto nei decenni successivi alla sua morte, rimanendo fino ai giorni nostri tra i nomi comunemente noti anche al di fuori della cerchia ristretta degli specialisti. Già a ridosso della sua scomparsa iniziarono ad apparire sul mercato editoriale europeo le prime pubblicazioni a lui dedicate, le quali, a testimonianza di una persistenza dell'interesse nei suoi confronti da parte del pubblico internazionale, continuarono a uscire in diverse lingue fino agli anni '10 del Novecento, promuovendone la conoscenza con un taglio biografico e critico che ne abbracciava l'intera parabola artistica.¹ Ricchi di informazioni spesso narrate in forma quasi romanzata, tali testi possono ancora costituire una valida base di partenza per un primo approccio al compositore, purché si mantenga una chiara consapevolezza della natura talvolta aneddotica delle notizie, mutate di libro in libro malgrado la loro provenienza non fosse sempre accertata: parzialmente superati, la loro lettura è ad ogni modo fondamentale per ricostruire la ricezione che riguardò la figura e l'opera di Cherubini nell'arco di oltre un secolo, fino a quando il ricorrere del secondo centenario della nascita non avrebbe offerto l'impulso per un sostanziale rinnovamento della ricerca

¹ Luigi PICCHIANTI, *Notizie sulla vita e sulle opere di Luigi Cherubini*. Milano, Ricordi, 1843; Dieudonné DENNE-BARON, *Cherubini: sa vie, ses travaux leur influence sur l'art*. Parigi, Heugel, 1862; Arthur POUGIN, *Cherubini. Sa vie, ses œuvres, son rôle artistique*. «Le Ménestrel», XLVIII, 2 (4 dicembre 1881) – IL, 3 (17 dicembre 1882); Frederick J. CROWEST, *Cherubini*. Londra, Sampson Low, Marston, Searle & Rivington, 1890; Edward BELLASIS, *Cherubini. Memorials Illustrative of his Life and Work*. Birmingham, Cornish Brothers, 1905; Richard Heinrich HOHENEMSER, *Luigi Cherubini sein Leben und seine Werke*. Lipsia, Breitkopf & Härtel, 1913; Maurice QUATRELLES L'EPINE, *Cherubini (1760-1842). Notes et documents inédits*. Parigi, Librairie Fisch, 1913.

sul compositore. Dopo alcuni decenni pressoché privi di nuovi contributi, a partire dai primi anni '60 si assisté infatti all'uscita di studi dotati di fondamenti documentari e metodologici maggiormente sistematici, i quali rivitalizzarono l'interesse nei confronti del musicista spostando il fulcro dell'attenzione in ambito prevalentemente accademico, mentre divennero di gran lunga minoritarie le pubblicazioni di intento divulgativo, ancora presenti in numero esiguo nel solo ambito italiano.² Oltre al netto incremento quantitativo della produzione scientifica, emerge in questa fase un evidente mutamento di tendenza nell'impostazione delle indagini, dove, rispetto a quella prospettiva panoramica sulle vicende biografiche e artistiche del compositore che aveva caratterizzato la bibliografia precedente, si opta di preferenza per l'approfondimento di argomenti specifici, affrontati di volta in volta in un'ottica storica, filologica, estetica o analitica. Ed è sulle medesime tracce che la ricerca è proseguita anche negli ultimi quindici anni, durante i quali diversi aspetti della sua complessa attività sono stati investigati con rigore metodologico in saggi e monografie dal taglio prettamente specialistico,³ mentre alcuni convegni internazionali,

² Cornelia SCHRÖDER, *Chronologisches Verzeichnis der Werke Luigi Cherubinis unter Kennzeichnung der in der Musikabteilung der Berliner Staatsbibliothek erhaltenen Handschriften*. «Beiträge zur Musikwissenschaft», 3 (1961), pp. 24-60; Luigi Cherubini nel 2. centenario della nascita: contributo alla conoscenza della vita e dell'opera. A cura di Adelmo Damerini, Firenze, Olschki, 1962; Basil DEANE, *Cherubini*. Londra, Oxford University Press, 1965; Alexander Lothar RINGER, *Cherubini's 'Médée' and the Spirit of French Revolutionary Opera*. In: *Essays in Musicology in Honour of Dragan Plamenac*, a cura di Gustav Reese e Robert J. Snow, Pittsburgh, University of Pittsburgh Press, 1969, pp. 281-299; Giulio CONFALONIERI, *Cherubini*. Milano, Edizioni Accademia, 1978; Giovanni CARLI BALLOLA, *Da Lodoiska a Les deux journées: i canti di un viandante solitario*. «Chigiana: Rassegna annuale di studi musicologici», XXXIII (1979), pp. 103-115; Lorenzo TOZZI, *La Puniton, ovvero di un ritrovato gioiello comico cherubiniano*. «Chigiana: Rassegna annuale di studi musicologici», XXXIII (1979), pp. 133-165; Stephan Charles WILLIS, *Luigi Cherubini: A Study of his Life and Dramatic Music, 1795-1815*. Tesi di dottorato, Columbia University, 1979; Margery STOMNE SELDEN, *Pygmalion: A Little Known Opera by Cherubini*. «Performing Arts Review», 11 (1981), pp. 94-101; Vittorio DELLA CROCE, *Cherubini e i musicisti italiani del suo tempo*. Torino, EDT, 1983; Luisa CASSETTI, *Démophon di Luigi Cherubini fra 'dramma per musica' e 'tragédie lyrique'*. Tesi di laurea, Università di Pavia, 1991; Arnold JACOBSHAGEN, *Koukorgi (1792-1793). A propos d'un opéra-comique inconnu de Luigi Cherubini*. «Revue de musicologie», 78 (1992), pp. 257-287; David CHARLTON, *Cherubini: A Critical Anthology, 1788-1801*. «RMA research chronicle», 26 (1993), pp. 95-127; Oliver HEIDEMANN, *Luigi Cherubini. Les Abencérages, ou L'Entendard de Grenade. Untersuchungen zur Operngeschichte des französischen Empire*. Münster/New York, Waxmann, 1994.

³ Michael FEND, *Die ästhetische Kategorie des Erhabenen und die Entdeckung der Alpen in der Musik*. In: *Schweizer Töne. Die Schweiz im Spiegel der Musik*, a cura di Anselm Gerhard e Annette Landau, Zurich, Chronos, 2000, pp. 29-43; Michael JAHN, *Aspekte der Rezeption von Cherubinis Opern im Wien des 19. Jahrhunderts*. «Studien zur Musikwissenschaft», 49 (2002), pp. 213-243; Christine SIEGERT, *The Handling of Ideas. Luigi Cherubini's Practice of Arranging his own Italian Operas*. «De Musica», VIII (2004), pp. 202-210; Arnold JACOBSHAGEN, *Luigi Cherubini's Opernfragmente aus der Zeit der Französischen Revolution*. In: *Das Fragment im (Musik-)Theater: Zufall und/oder Notwendigkeit?*, a cura di Peter Csobádi, Salisburgo/Anif, Müller-Speiser, 2005, pp. 289-302; Oliver SCHWARZ-ROOSMAN, *Luigi Cherubini und seine Kirchenmusik*. Colonia, Christoph Dohr, 2006; Michael FEND, *Cherubini's Pariser Opern (1788-1803)*. Stoccarda, Franz Steiner Verlag, 2007; Christine SIEGERT, *Brüderlichkeit als Problem. Zur Rezeption von*

dopo aver tratto un bilancio critico dello stato dell'arte, hanno iniziato a proporre una sistematizzazione degli studi sul compositore, individuando problematiche e direzioni su cui convogliare le indagini e promuovendo la costituzione di una rete di ricercatori di eterogenea appartenenza disciplinare, geografica e generazionale, invitati a lavorare nella mutua condivisione degli intenti.⁴ Con il volgere del terzo millennio, inoltre, l'attenzione nei confronti Cherubini non è rimasta circoscritta all'ambito scientifico, ma si è estesa a interessare in misura maggiormente significativa anche l'editoria musicale e la programmazione concertistica, con un sensibile aumento di eventi e iniziative finalizzati a promuoverne la conoscenza a diversi livelli, a beneficio di un pubblico variegato per interessi, formazione e provenienza. Sempre più spesso le sue composizioni compaiono nei cartelloni di stagioni e festival europei, i teatri hanno ampliato la gamma dei titoli cui attingere e nuove incisioni sono accessibili sul mercato;⁵ in nome del musicista sono state fondate una società internazionale (Internationale Cherubini-Gesellschaft)⁶ e una rivista specializzata («Cherubiniana»)⁷ volte a sostenere ad ampio raggio le attività di ricerca e divulgazione sul compositore, mentre presso la casa Simrock/Boosey & Hawkes di Berlino è stata avviata l'edizione critica della sua opera omnia (*Cherubini-Werkausgabe*),⁸ cosicché cresce costantemente il numero e l'affidabilità dei materiali a disposizione di appassionati, musicisti e organizzatori.

Luigi Cherubini's Les Deux journées. In: *Early Music: Context and Ideas*, a cura di Zofia Fabiańska, Alicja Jarzębska, Wojciech Marchiwca, Piotr Poźniak, Zygmunt M. Szweykowski, Cracovia, 2008, pp. 306-335; Christine SIEGERT, *Cherubini in Florenz: zur Funktion der Oper in der toskanischen Gesellschaft des späten 18. Jahrhunderts*. Laaber, Laaber-Verlag, 2008; Alice FANTASIA, *Due "Lodoiska" a confronto: Cherubini e Kreutzer*. Tesi di laurea specialistica, Cremona, Università degli Studi di Pavia, 2010; Richard STEURER, *Von Salieri bis Cherubini – und Mozart mittendrin*. In: *Mozart (v)erklären. Beiträge zum Mozart-Symposium 10.-12. April 2006*, a cura di Markus Vorzellner, Richard Steurer, Vienna, Praesens Verlag, 2010, pp. 61-69; *Cherubini al "Cherubini" nel 250° della nascita. Atti del Convegno internazionale*, a cura di Sergio Miceli, Firenze, Olschki, 2011; Fabio MORABITO, *I manoscritti autografi di Luigi Cherubini: cataloghi, storia ed acquisizione del lascito presso la Königliche Bibliothek di Berlino*. «Acta Musicologica», LXXXIV (2012), pp. 167-198; *Luigi Cherubini – Eine Herausforderung. Autographe Bestände*. A cura di Helen Geyer e Michael Pauser, Cracovia, Wydawnictwo Tadeusz Serocki, 2014. Sono in corso di pubblicazione: *Luigi Cherubini – vielzitiert, bewundert, unbekannt*, a cura di Helen Geyer, Sinzig, Studiopunkt Verlag; *Luigi Cherubini – Vom Autograph zur Aufführung*, a cura di Christine Siegert e Helen Geyer, Sinzig, Studiopunkt Verlag.

⁴ *Cherubini al "Cherubini" nel 250° della nascita*. Conservatorio di musica di Firenze, 8-9 ottobre 2010; *Cherubini – vielzitiert, bewundert, unbekannt*. Institut für Musikwissenschaft Weimar-Jena, 25-27 novembre 2010; *Luigi Cherubini. Vom Autograph zur Aufführung*. Universität der Künste Berlin, 10-12 ottobre 2013.

⁵ Se ne trova una ricca rassegna e alcune recensioni in «Cherubiniana», 1 (2013), pp. 34-60.

⁶ <http://www.luigicherubini.com/>

⁷ http://www.studiopunktverlag.de/reihe_cherubiniana.php

⁸ <http://www.boosey.com/pages/focus/?url=/focus/cherubinig.htm&site-lang=de?site-lang=de&>

Nonostante l'indubbia ricchezza del quadro appena tracciato, dove unanime è il riconoscimento dell'importanza rivestita dalla figura e produzione di Cherubini per la storia della musica europea tra la fine del XVIII e la prima metà del XIX sec., la bibliografia scientifica a riguardo continua a presentare delle considerevoli lacune, determinate dalla specificità della posizione dell'autore rispetto alle tendenze che hanno dominato la musicologia fino a tempi piuttosto recenti.⁹ Compositore a cavallo di diverse tradizioni nazionali, la sua parabola artistica si è infatti dipanata in un periodo considerato di transizione secondo un'accezione storiografica ora in parte superata, attraversando la delicata fase compresa tra le tarde espressioni dell'opera seria italiana, la turbolenta ed effimera stagione della Rivoluzione francese e i moti di assestamento estetico-stilistico di inizio Ottocento, momenti della storia della musica a tutt'oggi relativamente poco studiati in termini sistematici e ancora carenti di adeguati strumenti ermeneutici. Schiacciati tra il classicismo viennese e il romanticismo mitteleuropeo, protagonisti della ricerca musicologica fin dagli albori stessi della disciplina, tanto l'opera di Cherubini quanto il contesto in cui essa s'iscrive hanno rappresentato per decenni un argomento secondario negli interessi degli studiosi, soffrendo, quando indagati, dell'applicazione di criteri e categorie interpretative desunti direttamente da quei repertori. La questione dell'inadeguatezza di un simile approccio fu sollevata solo negli anni '80 da Carl Dahlhaus, il quale fu tra i primi a tematizzare la specificità della musica francese di fine '700 rispetto alla coeva produzione viennese e a segnalare la necessità di differenziare di conseguenza le metodologie,¹⁰ ma ancora nel 2007, malgrado la storiografia sul periodo rivoluzionario vantasse già almeno un ventennio di indagini, Michael Fend avrebbe ritenuto il problema sostanzialmente irrisolto, pertanto sarebbe dovuto partire da una sua approfondita discussione prima di affrontare su base sistematica la prima stagione parigina di Cherubini.¹¹ Se tali sono le difficoltà che si riscontrano per l'ambito francese, dove l'attività del compositore si è esplicitata in una misura così ampia e compiuta da giungere

⁹ L'attualità del problema è stata sollevata da ultimo in Helen GEYER, *Luigi Cherubini – Erhabenheit, Maßstab, Herausforderung – der Unbekannte*. «Cherubiniana», 1 (2013), pp. 7-12.

¹⁰ «Das zentrale historiographische Problem, ohne dessen Lösung die Beziehung (oder Beziehungslosigkeit) zwischen Revolutionszeit und Musikgeschichte im Ungewissen bleibt, besteht [...] darin, daß es ebenso unumgänglich wie nahezu unmöglich erscheint, das Verhältnis der musikalischen Klassik zur Revolution, in deren Epoche sie fällt, angemessen und vorurteilslos zu bestimmen»; *Die Musik des 18. Jahrhunderts*. A cura di Carl Dahlhaus, Laaber, Laaber Verlag, 1985, p. 335. Il medesimo problema viene segnalato anche a proposito della coeva opera italiana (ibid., pp. 338-345).

¹¹ Michael FEND, *Cherubinis Pariser Opern*, cit.

quasi a identificarvisi, per la fase italiana di formazione e avvio della sua carriera professionale disponiamo a tutt'oggi di studi che possiamo definire pioneristici,¹² mentre esclusivamente negli ultimissimi tempi si è iniziato a ricostruire l'essenziale tassello dell'influsso esercitato su di lui da Giuseppe Sarti, figura pressoché dimenticata dalla storiografia musicale e attualmente soggetta a una sostanziale riscoperta.¹³ Pure la breve ma fondamentale parentesi del suo soggiorno viennese (luglio 1805-marzo 1806), coincidente con mesi di estrema difficoltà per la vita cittadina, occupata dalle armate napoleoniche tra la disfatta asburgica di Ulma e la pace di Presburgo, presenta ancora vaste zone oscure non solo nei confronti dell'attività ivi svolta da Cherubini, ma anche per quanto riguarda il contesto culturale e produttivo in cui il musicista si trovò ad operare.¹⁴

Proprio in quest'ultima cornice sono racchiuse le vicende relative alla genesi e al debutto della *Faniska*, ovvero il titolo che, all'interno della variegata produzione teatrale di Cherubini, meglio sintetizza la dimensione cosmopolita della sua personalità e produzione artistica, attuando tanto nel libretto quanto nella partitura una compiuta commistione tra le tre tradizioni nazionali cui egli fece riferimento nell'arco dell'intera esistenza. Rappresentata la prima volta il 25 febbraio 1806 presso il Kärntnertortheater di Vienna, al quale per le repliche si alternò come di prassi l'altro teatro di corte, il Burgtheater, la *Faniska* occupa una posizione peculiare nel catalogo del compositore, poiché si colloca a mo' di chiave di volta tra il periodo "rivoluzionario" e la seconda fase parigina, inaugurata,

¹² Mario FABBRI, *La giovinezza di Luigi Cherubini nella vita musicale fiorentina del suo tempo*. In: *Luigi Cherubini nel 2. centenario della nascita*, cit., pp. 1-44; Christine SIEGERT, *The Handling of Ideas*, cit.; Christine SIEGERT, *Cherubini in Florenz*, cit.; Andrea CHEGAI, *Cherubini autore d'opera italiana. Percorsi di formazione*. In: *Cherubini al "Cherubini" nel 250° della nascita*, cit., pp. 19-56; Christine SIEGERT, *Cherubini nell'orchestra del Teatro della Pergola di Firenze. Nuove considerazioni*, ivi, pp. 59-91; Lorenzo Mattei, *Ifigenie a confronto. L'ultimo Cherubini italiano e il 'dramma per musica' negli anni '80 del Settecento*, ivi, pp. 105-150; Andrea CHEGAI, *In memoria del Metastasio? Un soggetto toscano al crepuscolo del dramma per musica (Cherubini, Mesenzio re d'Etruria, Firenze 1782)*. In: *Luigi Cherubini – Vom Autograph zur Aufführung*, cit. (ringrazio l'autore per avermene resa accessibile la bozza); Helen GEYER, *Überlegungen zum Sublimen/Erhabenen im Frühwerk Cherubinis* e Markus OPPENEIGER, *Cherubini – Die Idalide-Thematik*, interventi presentati al convegno *Cherubini – vielzitiert, bewundert, unbekannt*, cit.

¹³ Grazie al finanziamento dell'Einstein Stiftung di Berlino, è attualmente in corso presso l'Universität der Künste di Berlino e la Hebrew University di Gerusalemme un progetto di ricerca triennale incentrato sulla figura e l'opera di Giuseppe Sarti. I primi risultati delle indagini sono stati recentemente esposti nell'ambito di due convegni internazionali: *Giuseppe Sarti. Individual Style, Aesthetical Position, Reception and Dissemination of his Work*. Universität der Künste Berlin, 18-20 luglio 2014; *Giuseppe Sarti and Late Eighteenth-Century Italian Opera*. The Jerusalem Academy of Music and Dance, 3-4 marzo 2015.

¹⁴ Benché sull'ambiente musicale viennese a partire dalla seconda metà del Settecento si disponga di una ricca e lunga tradizione di ricerca, continuano a registrarsi delle lacune storiografiche negli anni a cavallo tra il XVIII e il XIX sec., cosicché alcuni dettagli della vita musicale della capitale austroungarica, dei repertori teatrali e delle prassi esecutive di quella breve finestra temporale rimangono a tutt'oggi poco conosciuti; si entrerà nello specifico della questione nel corso del terzo capitolo.

dopo l'improvvisa interruzione della promettente esperienza viennese, da una crisi creativa protrattasi per almeno un biennio.¹⁵ Nella scrittura dell'opera, commissionata dalla stessa Maria Teresa di Borbone, moglie dell'imperatore Francesco I di Asburgo-Lorena, Cherubini aveva investito un impegno adeguato al notevole prestigio dell'incarico, nel quale riponeva calde speranze per gli ulteriori sviluppi della propria carriera, accarezzando con ogni probabilità il progetto di abbandonare definitivamente la Francia.¹⁶ Fin dal suo ingresso nella capitale asburgica, avvenuto il 27 luglio 1805, il compositore studiò infatti con attenzione i gusti del pubblico viennese attraverso una sapiente pianificazione delle riprese de *Les deux journées* e *Lodoïska*, cui apportò nei mesi delle modifiche calibrate sulle reazioni degli spettatori in maniera da assecondarne con sapienza le aspettative.¹⁷ Il frutto di tale meticoloso lavoro preparatorio si sarebbe concretizzato nella *Faniska*, la cui partitura, secondo i giudizi espressi dai contemporanei, rispecchia nella scrittura strumentale un forte influsso della tradizione tedesca,¹⁸ fondamentale punto di riferimento stilistico ed estetico per l'intera produzione di Cherubini, ma qui presente in misura maggiormente tangibile. Ciò da un lato le avulse manifestazioni di apprezzamento da parte dei protagonisti del mondo musicale dell'epoca, tra cui Beethoven e Haydn,¹⁹ verosimilmente presenti alla prima rappresentazione, dall'altro le garanti, oltre a ben 64 repliche viennesi nel solo quinquennio 1806-1810, una ricca e durevole ricezione consumatasi quasi esclusivamente nell'area germanofona,²⁰ cosicché ancora nella seconda

¹⁵ Lo dichiara lo stesso Cherubini in una lettera indirizzata a Haydn il 26 aprile 1808: «Dopo che ho avuto il dispiacere di lasciarla, caro Padre, sono stato e sono sempre ammalato di attacchi di nervi; e ciò mi ha impedito di travagliare»; cit. da Vittorio DELLA CROCE, *Cherubini e i musicisti italiani del suo tempo*, cit., vol. II, p. 47.

¹⁶ Cfr. «Allgemeine musikalische Zeitung», VII, 47 (21 agosto 1805), p. 755.

¹⁷ Cfr. «Allgemeine musikalische Zeitung», VII, 51 (18 settembre 1805), p. 811; «Zeitung für die elegante Welt», 7 novembre 1805, [s. p.]

¹⁸ È quanto sottolineano la maggior parte delle recensioni della prima viennese e delle successive riprese nei teatri dell'area germanofona: se ne trovano diversi esempi in «Allgemeine musikalische Zeitung», «Wiener Journal für Theater, Musik und Mode», «Journal des Luxus und der Moden»; cfr. anche Michael JAHN, *Aspekte der Rezeption von Cherubinis Opern im Wien des 19. Jahrhunderts*, cit.

¹⁹ Cfr. Basil DEANE, *Cherubini*, cit., p. 16; Luigi PICCHIANTI, *Notizie sulla vita e sulle opere di Luigi Cherubini*, cit., p. 47; Arthur POUGIN, *Cherubini*, cit., XLVIII, 18 (2 aprile 1982), p. 138; Maurice QUATRELLES L'EPINE, *Cherubini (1760-1842)*, cit., p. 52; Stephan Charles WILLIS, *Luigi Cherubini*, cit., p. 214.

²⁰ Per una sintesi della diffusione ottocentesca della *Faniska* si rimanda alla Tabella 1, p. 34, nonché a Michael JAHN, *Die Wiener Hofoper von 1794 bis 1810. Musik und Tanz im Burg- und Kärnthnertheater*. Vienna, Verlag Der Apfel, 2011, pp. 243-247. Si trovano invece informazioni sulla sola ricezione viennese in Michael JAHN, *Aspekte der Rezeption von Cherubinis Opern im Wien des 19. Jahrhunderts*, cit.

metà del XIX secolo si sarebbe attestata tra i pochi titoli teatrali del compositore ad essere frequentati da Richard Wagner.²¹

Malgrado l'indubbia rilevanza rivestita dalla *Faniska* sia sul piano prettamente artistico, sia nel quadro della produzione di Cherubini, a tutt'oggi l'opera dispone di un'esigua bibliografia specifica,²² mentre le pubblicazioni generali sul compositore le concedono di norma delle osservazioni di natura meramente incidentale o limitate all'aneddotica, con una diffusa consuetudine a reiterare le informazioni senza effettuare riscontri o approfondimenti.²³ Allo stato attuale della ricerca la *Faniska* è dunque nota agli studiosi soprattutto per i rapporti instaurati con lavori di maggiore notorietà, primo fra tutti il *Fidelio*, con il quale condivide il fondamentale apporto di Joseph Sonnleithner nel ruolo di revisore/redattore del libretto, denotando importanti analogie nei meccanismi drammaturgici, nonché in alcune scelte compositive e nella gestione formale della partitura.²⁴ Ulteriori indagini si sono focalizzate sulla sua relazione di antecedente nei confronti dell'*Ouverture in Do minore per quintetto d'archi* D 8 di Schubert, composizione giovanile scritta sotto le suggestioni del repertorio allora eseguito dall'autore

²¹ Cfr. Cosima WAGNER, *Tagebücher*. Monaco/Zurigo, Piper Verlag, 1977, vol. II: 1878-1883, p. 377 (annotazione del 5 luglio 1879).

²² *Annals of Opera*. A cura di Alfred Loewenberg, Ginevra, Societas Bibliographica, 1955², vol. I, coll. 594-595; Michael JAHN, *Luigi Cherubini: Faniska (1806) – Arie des Rasinski aus dem 2. Akt*. In: *Musikerhandschriften: Von Heinrich Schütz bis Wolfgang Rihm*, a cura di Günter Brosche, Stoccarda, Reclam, 2002, pp. 52-53; Ryszard Daniel GOLIANEK, *Lodoiska i Faniska – Zakres i funkcja wątków polskich w porównawczej twórczości operowej*. «Muzyka», LVIII, 3 (2013), pp. 55-72

²³ Giulio CONFALONIERI, *Cherubini*, cit., pp. 420-447; Basil DEANE, *Cherubini*, cit., p. 16; Vittorio DELLA CROCE, *Cherubini e i musicisti italiani del suo tempo*, vol. I, pp. 357-359; ivi, vol II, pp. 521-522; Luigi PICCHIANI, *Notizie sulla vita e sulle opere di Luigi Cherubini*, cit., p. 47; Arthur POUGIN, *Cherubini*, cit., XLVIII, 19 (9 aprile 1882), p. 146; ivi, XLVIII, 22 (30 aprile 1882), p. 169; ivi, XLVIII, 42 (17 settembre 1882), p. 330; Maurice QUATRELLES L'EPINE, *Cherubini (1760-1842)*, cit., pp. 35-56; Stephan Charles WILLIS, *Luigi Cherubini*, cit., pp. 210-214.

²⁴ Robert HAAS, *Zum Kanon im Fidelio*. In: *Beethoven-Zentenarfeier: Internationaler musikhistorischer Kongress*, Vienna, Universal Edition, 1927, pp. 136-137; Martin RUHNKE, *Die Librettisten des Fidelio*. In: *Opernstudien. Anna Amalie Abert zum 65. Geburtstag*, a cura di Klaus Hortschansky, Tutzing, Schneider, 1975, pp. 121-140; *Beethoven zwischen Revolution und Restauration*. A cura di Helga Lühning e Sieghard Brandenburg, Bonn, Beethoven-Haus, 1989; *Fidelio/Leonore. Annäherungen an ein zentrales Werk des Musiktheaters*. A cura di Peter Csobádi, Gernot Gruber, Jürgen Kühnel, Ulrich Müller, Oswald Panagl e Franz Viktor Spechtler, Anif/Salisburgo, Verlag Müller-Speiser, 1998; *Von der Leonore zum Fidelio: Vorträge und Referate des Bonner Symposions 1997*. A cura di Helga Lühning e Wolfram Steinbeck, Francoforte, Peter Lang, 2000; Matthias BRZOSKA, *Beethovens »Leonore« und die Tradition der französischen Revolutionsoper*. In: *Die Geschichte der Musik*. A cura di Matthias Brzoska e Michael Heinemann, Laaber, Laaber-Verlag, 2004², vol. II: *Die Musik der Klassik und Romantik*, pp. 246-249; Arnold JACOBSHAGEN, *Beethovens Leonoren-Libretti: Übersetzung und Bearbeitung bei Joseph von Sonnleithner, Stephan von Breuning und Georg Friedrich Treitschke*. In *Librettoübersetzung: Interkulturalität im europäischen Musiktheater*, a cura di Herbert Schneider e Rainer Schmusch, Hildesheim, Olms Verlag, 2009, pp. 43-59.

presso il Wiener Stadtkonvikt, dove pagine orchestrali tratte dalle opere teatrali di Cherubini erano un elemento costitutivo della prassi musicale quotidiana.²⁵ Se ne registrano infine delle sporadiche menzioni nella letteratura scientifica riguardante il contesto storico-culturale di cui la *Faniska* era partecipe, oppure quando la discussione investe tematiche che nel suo esempio trovano un'espressione emblematica, soprattutto se il discorso è funzionale alla comprensione di specifici aspetti della produzione e ricezione cherubiniana.²⁶ Risulta pertanto evidente come gli interrogativi tuttora insoluti riguardo a questo lavoro superino in numero e rilevanza le conoscenze effettivamente acquisite, cosicché se ne rende necessario uno studio che lo affronti con uno sguardo complessivo, nella molteplicità delle problematiche in esso racchiuse a iniziare dal suo stesso statuto, in bilico tra le coeve tradizioni – non sempre compatibili – del teatro musicale italiano, tedesco e francese.

— *La Faniska e il suo contesto: questioni aperte*

Caso unico nella carriera compositiva di Cherubini, la *Faniska* fu scritta appositamente per Vienna e, giunta per la prima volta alle scene nella veste linguistica conferitale da Sonnleithner, conobbe una ricezione quasi interamente germanofona: quasi tutte le riprese di cui abbiamo notizia ebbero luogo in teatri di tradizione tedesca,²⁷ mentre solo l'ouverture, interessata da una linea autonoma di diffusione, riuscì a godere di una certa

²⁵ Martin CHUSID, *Schubert's Overture for String Quintet and Cherubini's Overture to 'Faniska'*. «Journal of the American Musicological Society», XV (1962), pp. 78-84; Martin CHUSID, *Vorwort*. In: Franz Schubert, *Streichquintette*, a cura di Martin Chusid, Kassel, Bärenreiter, 1971, pp. VIII-XIII; Maximilian HOHENEGGER, *Luigi Cherubini's Experimente mit der Sonatensatzform: Die "Faniska"-Ouverture – Beziehungen zu Franz Schuberts Overture für Streichquintett D 8*. «Studien zur Musikwissenschaft: Beihefte der Denkmäler der Tonkunst in Österreich», 53 (2007), pp. 103-110.

²⁶ Adelmo DAMERINI, *Sintesi critica della musica di Cherubini*. In: *Luigi Cherubini nel 2. centenario della nascita*, cit., pp. 93-104; François LESURE, Claudio SARTORI, *Tentativo di un catalogo della produzione di Luigi Cherubini*, ivi, pp. 135-187; Michael JAHN, *Die Wiener Hofoper von 1794 bis 1810*, cit.; Paolo MEHELLI, «*Le ciel enfin punit le crime*»: tiranni, fortezze e abbattimenti nella produzione seria di Luigi Cherubini. In: *Cherubini al "Cherubini" nel 250° della nascita*, cit., pp. 259-299; John A. RICE, *Empress Marie Therese and Music at the Viennese Court 1792-1807*. Cambridge, Cambridge University Press, 2003.

²⁷ Sembraerebbero costituire le uniche eccezioni le traduzioni in russo e danese sulle quali si sarebbero basati gli allestimenti a San Pietroburgo (1815), Mosca (1817) e Amsterdam (1834); se ne ha segnalazione in *Annals of Opera*, cit., vol. I, coll. 594-595.

popolarità a livello europeo attraverso una ricca circolazione delle fonti, spesso connesse a pubbliche esecuzioni. La destinazione prevalentemente germanofona caratterizza pure le edizioni a stampa ottocentesche della riduzione per canto e pianoforte, le quali, promosse dalle principali case operanti in tale area linguistica, sono sempre basate sul libretto tedesco (gli viene abbinata la versione italiana esclusivamente nella pubblicazione più antica, uscita nel giugno successivo al debutto viennese).²⁸ Alla luce di simili considerazioni, la letteratura scientifica ha espresso un giudizio sostanzialmente unanime nel ricondurre la *Faniska* nell'alveo culturale germanofono quale manifestazione paradigmatica del *Singspiel* primottocentesco di sapore postrivoluzionario, come già alcune recensioni dell'epoca lasciano emergere,²⁹ tuttavia uno sguardo maggiormente accurato all'opera e, in particolare, l'esame delle sue fonti manoscritte ci pongono di fronte a una situazione decisamente più problematica. È perlomeno curioso, infatti, che nessuno degli autografi a noi pervenuti contenga il libretto tedesco, tramandando in suo luogo il testo italiano della partitura completa – dialoghi o recitativi esclusi – nonché la versione francese di alcuni numeri, cosicché per ricostruire la redazione del primo allestimento, dalla quale scaturì per filiazione l'intera ricezione ottocentesca, si è costretti ad affidarsi nella totalità dei casi a fonti indirette.³⁰ Alla radice di questo complesso quadro filologico si colloca il peculiare processo genetico subito dalla *Faniska*, composta da Cherubini su un testo italiano che fu tradotto in tedesco solo a ridosso del debutto, come avvisa lo stesso Sonnleithner nel libretto a stampa per il primo allestimento agli Hoftheater,³¹ mentre la versione francese risale a una fase posteriore, quando, lasciata Vienna per tornare nella

²⁸ Luigi CHERUBINI, *Faniska (italienisch und deutsch). Eine Oper in drei Akten*. Riduzione per canto e piano a cura di Gottlob Benedict Bierey, Lipsia, Breitkopf & Härtel, [1806]. Non prevede invece il testo tedesco l'unica partitura uscita a stampa nell'Ottocento, dove si ripropone con un'edizione postuma l'autografo conservato all'interno del lascito del compositore: Luigi CHERUBINI, *Faniska. Opéra en trois Actes. Représenté à Vienne le 25 Fevrier 1806. Paroles Italiennes*. Lipsia, Breitkopf & Härtel, [1845]. Per una discussione dettagliata su queste fonti si rimanda ai capitoli 3 e 4.

²⁹ Accanto a formulazioni più generiche («Dieser Stück gehört offenbar zu der jetzt herrschenden Gattung der Befreiungsgeschichten»; «Wiener Journal für Theater, Musik und Mode», 6 [15 marzo 1806]), nel «Wiener Hof-Theater Taschenbuch» del 1807 la *Faniska* viene esplicitamente ricondotta all'interno della categoria «neue deutsche Singspiele» (pp. 40-41); cfr. n. 18, p. 13

³⁰ Per le fonti della *Faniska* in base alle tre versioni linguistiche cfr. Tabella 3, p. 88.

³¹ «Anmerkung. Herr Cherubini hat nach Italienischen Worten componirt, die übersetzt werden mußten. Hiernach sind die Deutschen Verse zu beurtheilen»; Joseph SONNLEITHNER, *Faniska. Eine große Oper in drei Akten*. Vienna, Pichler, 1806, p. 2.

patria d'elezione, l'autore avrebbe tentato il progetto – probabilmente mai giunto a buon esito – di adattare il lavoro per le scene parigine.³²

Sebbene tali circostanze non fossero affatto ignote ai contemporanei di Cherubini, informati sia dell'esistenza di plurime versioni linguistiche dell'opera, sia delle plausibili cause alla loro origine,³³ nella bibliografia musicologica sulla *Faniska* non se ne rinvennero a tutt'oggi più di semplici menzioni, dove manca un'effettiva riflessione sulla ricca trama di problematiche che vi sono implicate.³⁴ Innanzitutto, la spiegazione secondo cui si sarebbe ricorso a un testo italiano per ovviare all'insufficiente conoscenza del tedesco da parte del compositore, ricorrente nelle recensioni dell'epoca e spesso ripresa dalla successiva letteratura scientifica, non risulta affatto scevra di criticità: se infatti consideriamo come il libretto derivasse dal «mélodrame» *Les mines de Pologne* di Charles Guilbert de Pixérécourt, *pièce* teatrale di successo di un autore allora alla moda, il passaggio intermedio attraverso l'italiano appare superfluo – o, addirittura, controproducente – vista la solida esperienza di Sonnleithner presso gli Hoftheater proprio nella traduzione e adattamento in tedesco di *opéra-comique* francesi, lingua in cui Cherubini avrebbe potuto comporre con piena padronanza. Poiché, tuttavia, la prassi operistica nella Vienna di inizio Ottocento contemplava un'assoluta compresenza dei repertori italiano e tedesco, interpretati in lingua originale da due compagnie stabili distinte e altamente specializzate,³⁵ sorge il dubbio se non sia invece ipotizzabile una diversa destinazione per la versione italiana, ovvero se, nelle intenzioni prime dell'autore, la *Faniska* non dovesse giungere alle scene sulla base di quest'ultima, senza l'intervento di

³² Cfr. Jean-Nicolas BOUILLY, *Notice sur Les Mines de Pologne*. In: Charles Guilbert de Pixérécourt, *Théâtre choisi*. Ginevra, Slatkine Reprints, 1971, vol. I, pp. 341-345: 342.

³³ Cfr. «Allgemeine Musikalische Zeitung», VIII, 24 (12 marzo 1806), p. 376; «Wiener Journal für Theater, Musik und Mode», n. 6 (15 marzo 1806), pp. 174-175; «Journal des Luxus und der Moden», XXI (maggio 1806), pp. 284-287; «Allgemeine Musikalische Zeitung», IX, 18 (28 gennaio 1807), p. 276.

³⁴ Cfr. Arthur PUGIN, *Cherubini*, cit., XLVIII, 7 (13 gennaio 1882), pp. 49-51: 51; *Annals of Opera*, cit., vol. I, col. 594; Martin CHUSID, *Vorwort*, cit., n. 5, p. XI; Stephan Charles WILLIS, *Luigi Cherubini*, cit., p. 211; Vittorio DELLA CROCE, *Cherubini e i musicisti italiani del suo tempo*, cit., vol. I, p. 357; Edward Joseph DENT, *The Rise of Romantic Opera*. A cura di Winton Dean, Cambridge, Cambridge University Press, 1979, p. 91; Paolo MECHELLI, «*Le ciel enfin punit le crime*», cit., p. 281.

³⁵ Per il sistema organizzativo degli Hoftheater viennesi nei due decenni a cavallo tra XVIII e XIX sec. cfr. *Das Burgtheater und sein Publikum*. A cura di Margret Dietrich, Vienna, Verlag der Österreichischen Akademie der Wissenschaften, 1976; Franz HADAMOWSKY, *Wien – Theater Geschichte. Von den Anfängen bis zum Ende des Ersten Weltkriegs*. Vienna, Dachs-Verlag, 1994; Michael Jahn, *Die Wiener Hofoper von 1794 bis 1810*, cit.; Mary Sue MORROW, *Concert Life in Haydn's Vienna: Aspects of a Developing Musical and Social Institution*. Stuyvesant, Pendragon Press, 1989; Gustav ZECHMEISTER, *Die Wiener Theater nächst der Burg und nächst dem Kärntnerthor von 1747 bis 1776*. Vienna, Böhlau, 1971.

una mediazione linguistica di cui il pubblico della capitale asburgica non nutriva alcuna necessità.

Tale scenario, benché pienamente verosimile tanto da un punto di vista storiografico, quanto alla luce della situazione delle fonti, apre a sua volta ulteriori questioni che investono in misura determinante lo statuto stesso dell'opera, ricondotto di consuetudine al filone germanofono del *Singspiel* in nome della presenza dei dialoghi parlati, il rilievo conferito alla recitazione rispetto allo sfoggio di doti canore nonché per le specificità della struttura drammaturgica, imperniata sui meccanismi specifici dell'allora popolare *rettungsoper*. Sebbene simili caratteristiche appaiano del tutto congrue nel contesto della versione tedesca, esse diventano però problematiche qualora supponiamo che la *Faniska* fosse stata concepita per la fruizione in italiano, nella cui tradizione di riferimento non se ne conoscono attualmente riscontri se non in alcuni fenomeni geograficamente e cronologicamente circoscritti (a Napoli, Parma, Monza, Venezia), nati nella maggior parte dei casi come effimeri tentativi di sperimentazione o di riforma in imitazione dei coevi modelli francesi.³⁶ A costituire un elemento di criticità non sono esclusivamente i dialoghi parlati, di cui l'autografo su testo italiano riporta traccia nella citazione di singole frasi precedenti all'attacco di alcuni numeri chiusi, bensì l'intera conformazione della *Faniska*: sotto quale genere è infatti da ricondursi un'opera primottocentesca in italiano che, in due ore e mezza di musica, contempi ben tre *mélodrame*, diverse pantomime, danze, grandi scene d'insieme a discapito di rari momenti solistici connotati da una scrittura vocale dal virtuosismo tendenzialmente contenuto?³⁷ E, soprattutto, la compagnia italiana attiva all'epoca presso gli Hoftheater, eventuale destinataria della versione originariamente composta da Cherubini, sarebbe stata in grado di adempiere a tali richieste interpretative, dove, contrariamente alle consuetudini del suo

³⁶ Cfr. Matthias BRZOSKA, *Camilla und Sargino: Ferdinando Paërs italienische Adaptation der französischen Opéra comique*. «Recercare», V (1993), pp. 171-192; Emilio SALA, *Réécritures italiennes de l'opéra comique française: le cas du Renaud d'Ast*. In: *Die Opéra comique und ihr Einfluß auf das europäische Musiktheater im 19. Jahrhundert*, a cura di Herbert Schneider e Nicole Wild, Hildesheim/Zurigo/New York, Georg Olms Verlag, 1997, pp. 363-383; Marco MARICA, *Le traduzioni in prosa di opéras comiques francesi (1763-1813)*, ivi, pp. 385-447; Francesca BASCIALLI, *Opera comica e opéra-comique al Teatro Arciduciale di Monza (1778-1795)*. Lucca, LIM, 2002; Arnold JAKOBSHAGEN, *The Origins of the recitativi in prosa in Neapolitan Opera*. «Acta Musicologica», LXXIV, 2 (2002), pp. 107-128; Marco MARICA, *La prima versione dell'Adelson e Salvini e la tradizione napoletana dell'opera buffa "alla francese"*. In: *Vincenzo Bellini nel secondo centenario della nascita*, a cura di Graziella Seminara e Anna Tedesco, Firenze, Olschki, 2004, pp. 77-95.

³⁷ La struttura della *Faniska* è schematizzata nella Tabella 4, p. 97.

repertorio standard, veniva riservato un così ampio spazio alla recitazione parlata anziché cantata?

Per la compagnia tedesca, incaricata nella prassi quotidiana di portare in scena sia *Singspiel* originali, sia adattamenti da *opéra-comique*, simili problemi non si pongono, tuttavia pure in questo quadro l'impatto della tradizione francese assume nella *Faniska* un peso forse inusitato, cosicché la questione del genere di appartenenza non risulta scontata nemmeno per la versione tedesca. Ciò è da imputarsi al ruolo altamente invasivo svolto da Maria Teresa di Borbone, moglie dell'imperatore Francesco I di Asburgo-Lorena, nella commissione dell'opera, per la quale scelse il soggetto e definì nei dettagli l'articolazione formale affinché ricalcasse fedelmente il modello dell'*opéra à sauvetage*,³⁸ da lei prediletto soprattutto quando prevedeva la rappresentazione in chiave eroica dell'amore coniugale femminile e la reclusione dei protagonisti in tette ambientazioni sotterranee.³⁹ In un fenomeno di derivazione tanto massiccia e diretta dal repertorio rivoluzionario francese venivano inevitabilmente coinvolti anche i significati politici di cui quest'ultimo costituiva l'espressione e, nel contempo, uno dei veicoli privilegiati di trasmissione, quindi sorge spontaneo domandarsi come simili tematiche potessero agire nel contesto pressoché antitetico dell'impero asburgico e a qual fine esse fossero investite del decisivo sostegno della famiglia regnante. La letteratura scientifica ha già avuto modo di chiarire il modo in cui, nelle due decadi a cavallo tra XVIII e XIX sec., i forti condizionamenti esercitati da Maria Teresa sul teatro musicale viennese fungessero da efficace strumento per diffondere – con intento quasi propagandistico – le concezioni promosse dalla casa imperiale, rafforzando il pubblico consenso in proprio favore,⁴⁰ ma rimane da appurare come ciò si espliciti nel caso specifico della *Faniska*, a tutt'oggi inesplorata sotto tale aspetto se non per qualche osservazione generica sulla sua appartenenza al filone dell'*opéra à sauvetage*. Sempre a proposito degli eventuali retaggi rivoluzionari, manca infine da interrogarsi sulla

³⁸ L'intera vicenda è ricostruita in John A. RICE, *Empress Marie Therese and Music at the Viennese Court 1792-1807*, cit., pp. 192-197.

³⁹ Tra le opere amate e promosse da Maria Teresa, si ricordano in particolare *Gli Orazi e i Curiazi* di Cimarosa, *Giulio Sabino* di Sarti, *Gli sciti* e *L'amor coniugale* di Mayr, *Camilla e Leonora* di Paër, forse anche *Fidelio* di Beethoven; cfr. *ivi*, pp. 90-98; 252-258.

⁴⁰ Vedremo nel terzo capitolo come la fondazione della compagnia stabile tedesca presso gli Hoftheater e il sostegno del repertorio in questa lingua, promossi dalla famiglia imperiale a partire dagli anni '90 del Settecento, servisse ad assecondare i sentimenti patriottici degli austriaci, mentre il supporto finanziario alla compagnia italiana incontrava l'approvazione di alcune fasce dell'aristocrazia. Di conseguenza, finché ne fu economicamente in grado, la casa regnante si adoperò per garantire le proprie sovvenzioni a entrambi i repertori, sacrificando l'italiano solo in seguito alle penalizzanti condizioni subite con la pace di Presburgo.

natura del legame esistente tra questo lavoro e la *Lodoiška*, suo ingombrante predecessore sia nel catalogo di Cherubini, di cui si colloca tra i massimi successi, sia sulle scene viennesi, dove fu ripresa sotto la vigile direzione del compositore a partire dall'agosto 1805: opera tra le più influenti nel panorama francese tra la fine del Settecento e l'inizio dell'Ottocento, la *Lodoiška* condivide con la *Faniska* ampi tratti della vicenda, i meccanismi drammaturgici nonché la peculiare ambientazione polacca, pertanto risulta doveroso indagare se non ne derivino anche analogie più profonde nella scrittura musicale e nei contenuti, soprattutto per quanto concerne i risvolti politici e culturali.⁴¹

— Metodologie e obiettivi della ricerca

Se i molteplici quesiti esposti nelle righe precedenti attendono non solo una risposta, ma spesso anche la stessa trattazione, non sono affatto numerosi gli strumenti a nostra disposizione per affrontarli, a causa sia della sostanziale carenza di una tradizione di ricerca che vi entri nello specifico, sia della complessa e tuttora non chiarita situazione delle fonti relative alla *Faniska*, di cui non conosciamo i reciproci rapporti, né sappiamo quale versione sia da considerarsi potenzialmente normativa. Si rende dunque necessaria innanzitutto un'edizione critica dell'opera volta a ricostruirne il testo musicale e poetico stabilendo una gerarchia tra le tre declinazioni linguistiche esistenti, operazione preliminare allo studio esegetico di libretto e partitura, tuttavia la natura e l'entità delle problematiche emerse richiede una stretta interazione di distinti approcci metodologici, dove i diversi piani d'indagine si intrecciano in maniera indissolubile. Del difficile quadro filologico offertoci dalle fonti della *Faniska*, infatti, non è possibile trovare il bandolo se non considerando le lunghe vicende storiche nelle quali si contestualizza l'ingaggio di Cherubini presso gli Hoftheater viennesi, a partire dal momento in cui, rasserenatisi i rapporti tra Austria e Francia in seguito alla ratificazione della pace di Lunéville (1801), il

⁴¹ Le due opere sono state studiate in termini comparativi in Ryszard Daniel GOLIANEK, *Lodoiška i Faniska*, cit., ma il tipo di rapporto esistente tra di esse non vi ha ricevuto l'opportuno approfondimento; l'argomento sarà discusso dettagliatamente nel prossimo capitolo.

repertorio dell'*opéra-comique* iniziò a diffondersi nella capitale asburgica raccogliendo subito consensi ampi e trasversali. Fondamentale comprendere il ruolo giocato da Maria Teresa d'Asburgo nella scelta del soggetto e nell'impostazione della struttura drammaturgico-musicale dell'opera, così come l'impatto decennale esercitato sulla vita musicale cittadina dai suoi gusti personali, debitori in misura determinante della giovinezza trascorsa alla corte borbonica di Napoli, cosicché l'opera comica di tale provenienza geografica – e, forse, la relativa prassi esecutiva – era progressivamente entrata a far parte delle consuetudini rappresentative viennesi. Essenziale tener conto delle peripezie che hanno connotato l'esistenza delle due compagnie stabili degli Hoftheater sin dagli ultimi anni del Settecento, della politica svolta dalla casa regnante attraverso il loro mantenimento, nonché dei motivi e della tempistica relativi alla chiusura di una di queste, l'italiana, proprio a ridosso della prima rappresentazione della *Faniska*: solo grazie a simili informazioni riusciamo a formulare delle ipotesi attendibili sulla genesi dell'opera, ricostruendo le plausibili intenzioni del compositore e le circostanze concrete con le quali dovette confrontarsi tanto nel progettare il lavoro, quanto nel portarlo in scena in occasione del debutto. Se, infine, per intraprendere l'esegesi del libretto e della partitura è indispensabile la preliminare definizione critica del testo da assumere come normativo, a sua volta l'analisi dei contenuti e delle forme drammaturgico-musicali, attuata tramite una capillare contestualizzazione all'interno delle tradizioni culturali di riferimento, offre delle importanti chiavi di soluzione per situazioni filologiche altrimenti difficili da interpretare, come il rapporto genetico tra le tre versioni dell'opera, la commistione linguistica attestata nell'autografo italiano, l'intersecazione dei generi e i significati convogliati dalle peculiari scelte compositive.

In seguito alle considerazioni illustrate nelle pagine precedenti, lo studio proposto nel presente lavoro si è dunque svolto sulla scorta di una sistematica interazione delle metodologie d'indagine al fine di elaborare il progetto per un'edizione critica della *Faniska*, da inserirsi nell'ambito della *Cherubini-Werkausgabe* diretta da Helen Geyer presso la Simrock di Berlino. La ricerca si è dipanata in parallelo sui piani esegetico, storico e filologico, i quali si sono reciprocamente avvalsi delle informazioni via via desunte negli altri ambiti, ma per garantire una maggiore chiarezza espositiva si è deciso di suddividere l'articolazione della tesi in capitoli tematici in base a un'ottica di progressiva focalizzazione del discorso a cominciare dalla rete di connessioni culturali rilevanti per la

comprensione dell'opera (Capitolo 2), proseguendo con l'analisi del contesto storico relativo alla sua commissione, genesi e prima rappresentazione (Capitolo 3), per concludere con la parte prettamente filologica di descrizione dettagliata delle fonti e del progetto di edizione, discusso nella sua organizzazione in corpo principale e appendici (Capitolo 4), cui si accompagnano la ricostruzione del libretto nelle tre versioni linguistiche e, infine, gli apparati critici, redatti in conformità ai criteri editoriali della *Cherubini-Werkausgabe*. Si è invece deciso di escludere dalla trattazione le vicende relative alla pluridecennale ricezione ottocentesca della *Faniska*, consumatasi quasi interamente in area germanofona, in quanto l'argomento non risulta strettamente funzionale alla produzione di un'edizione critica, mentre sia per la complessità delle questioni coinvolte, sia per le caratteristiche dell'arco cronologico interessato, culturalmente e politicamente diverso da quello in cui si compì la genesi dell'opera, merita di essere affrontato per esteso in un progetto di ricerca *ad hoc* (se ne offre una panoramica nella Tabella 1, dove si è tenuto conto esclusivamente delle riprese la cui datazione è attestata su base documentaria, mentre si è mancato di indicare quelle fonti che, seppur esemplate quasi di sicuro con fini performativi, al momento non sono state ricondotte a un preciso allestimento).

Ma entriamo nello specifico delle singole direttive d'indagine, iniziando dallo studio esegetico effettuato nel secondo capitolo in base a una panoramica comprensiva dei due titoli cherubiniiani accomunati dall'ambientazione polacca: in questa sezione ci si è prefissi l'obiettivo di accertare come il pubblico dell'epoca si ponesse di fronte alle tematiche portate in scena da tali opere, ossia quale fosse la plausibile interpretazione elaborata nei loro confronti dai contemporanei, i significati ad esse attribuiti o di cui potevano implicitamente essere latrici in nome della tradizione culturale di riferimento. All'origine della scelta di far partire la discussione dalla *Lodoïska* non sono da riconoscersi semplici motivazioni cronologiche, bensì l'attenta valutazione degli stretti rapporti di parentela esistenti tra di essa e la *Faniska*, la quale, come viene messo progressivamente in luce nel corso del capitolo, si colloca nei confronti del predecessore in una linea di derivazione sia diretta, in quanto frutto della penna dello stesso compositore, sia indiretta, poiché riassume in sé le complesse vicende intermedie di ricezione e rielaborazione del modello, di cui – passando per la fondamentale mediazione de *Les Mines de Pologne*, un

lavoro a sua volta di notevole impatto sulla produzione successiva – costituisce di fatto una sorta di ripresa variata.

Per comprendere le costellazioni di senso messe in gioco nella *Lodoiska* risulta necessario risalire alla relativa fonte letteraria, il romanzo libertino *Les Amours du chevalier de Faublas* di Jean-Baptiste Louvet de Couvray, uscito alle stampe nella Parigi degli ultimissimi anni '80 del Settecento raccogliendo un ampio successo tanto nell'immediato, quanto per l'intero ventennio di lì a venire in virtù di una perfetta corrispondenza allo spirito dell'epoca, dove l'impetosa critica alla corruzione dell'*Ancien Régime* si coniuga con le speranze, i principi morali ma anche le stesse paure connesse all'irrompere della rivoluzione. Di particolare interesse per le nostre ricerche è la peculiare accezione qui conferita all'ambientazione polacca, scenario di un segmento sostanziale della narrazione cui viene assegnato il ruolo di ideale – e idealizzata – incarnazione dei valori disattesi nella Francia coeva: lo stato slavo vi si configura come un'entità nel contempo esotica e familiare, rispetto alla quale i connazionali dell'autore potevano nutrire sentimenti tanto di estraniamento quanto d'identificazione, ovvero di proiezione delle proprie aspirazioni più nobili, già in parte realizzate in un passato nazionale dai contorni quasi mitici. Il dato più rilevante in questo quadro è la constatazione di come la scelta della localizzazione geografica quale recipiente di un simile immaginario non fosse affatto accidentale, ma poggiasse al contrario su una solida e lunga tradizione francese di raffigurazione della Polonia connotata da una progressiva cristallizzazione e stratificazione di stereotipi, reiterati attraverso i secoli senza sostanziali modifiche di modi e contenuti. Inserendosi in un contesto culturale così ampiamente condiviso, la decisione di assegnare a personaggi e ambientazioni tale nazionalità costituiva dunque un atto tutt'altro che neutro, essendo già in sé latrice di significati precisi e non attribuibili con altrettanta necessità ad ulteriori scenari geografici.

Ciò trova una compiuta manifestazione tanto nella *Lodoiska* quanto ne *Les Mines de Pologne* e *Faniska*, al cui riguardo l'analisi dei testi letterari, sintetizzata nel corso del secondo capitolo per poi essere rappresentata nel dettaglio in una tabella sinottica organizzata su base tematica,⁴² ha messo in luce in ogni aspetto della narrazione un ricorso capillare e accurato a simili stereotipi culturali, rafforzati anche sul piano visivo e sonoro

⁴² Cfr. Tabella 2, pp. 68-74.

da un analogo rispecchiamento dell'immaginario settecentesco relativo alla Polonia. La caratterizzazione dei personaggi e dei relativi moventi psicologici, i ricchi particolari nella descrizione degli ambienti, i riferimenti geografici, toponomastici o politici, l'intera vicenda sono intrinsecamente debitori della suddetta tradizione francese di nozioni e credenze, la quale conferisce loro un senso comunemente noto presso il pubblico dell'epoca che noi possiamo cogliere solo cercando di leggere i testi attraverso la lente di simili condizionamenti culturali. In quest'ottica acquistano chiarezza pure le sottili allusioni ai peculiari tratti dell'abbigliamento dei personaggi presenti nei tre lavori in questione, un aspetto particolarmente vivo nel coevo immaginario visivo sia per l'eccentricità degli abiti della nobiltà polacca rispetto agli usi europei di quel periodo, sia perché nella realtà storica simili caratteristiche erano intenzionalmente impiegate come segnale d'appartenenza nazionale e politica. Eloquente infine l'utilizzo della *polonaise* nelle partiture di *Lodoïska* e *Faniska* a segnare momenti nodali della struttura drammaturgica, poiché fin dagli inizi del XVIII sec. la danza non solo veniva identificata in maniera specifica con lo stato slavo, ma era spesso chiamata a incarnare tematiche connesse alle discussioni filosofiche sulle forme di governo e le auspicabili virtù del buon regnante, nel cui contesto la Polonia costituiva un termine consueto di riferimento.⁴³ Risulta dunque evidente come l'ambientazione geografica in *Lodoïska*, *Les Mines de Pologne* e *Faniska* non fungesse affatto da mera connotazione esteriore, né la sua scelta fosse accidentale o intercambiabile con ulteriori scenari più o meno esotici, bensì rappresentasse un aspetto determinante tanto nella economia interna di questi lavori quanto nella loro ricezione presso il pubblico di destinazione.

Se per una corretta esegesi della *Faniska* si è rivelato imprescindibile maturare un'approfondita cognizione del contesto culturale di riferimento, per una lettura attendibile delle sue fonti è stato necessario soffermarsi sulla ricostruzione degli accadimenti storici in grado di esercitare dei condizionamenti sulla genesi e sul primo allestimento dell'opera: ce ne occupiamo per esteso nel terzo capitolo, dove si è tentato di gettare luce su alcuni punti problematici, mai affrontati sistematicamente nella bibliografia scientifica su Cherubini, la cui soluzione svolge un ruolo cruciale nella progettazione dell'edizione critica in quanto sulla loro base verranno individuate le fonti pertinenti per la collazione nonché se ne

⁴³ Com'è noto, nell'Ottocento la *polonaise* avrebbe assunto un'esplicita connotazione patriottica, divenendo l'espressione musicale più emblematica dei sentimenti irridentisti dei nobili e degli intellettuali polacchi.

stabiliranno i reciproci rapporti gerarchici. Come abbiamo accennato nel paragrafo precedente, l'osservazione dei due autografi superstiti della *Faniska*, su testi rispettivamente in italiano e francese, a fronte di una ricezione esclusivamente germanofona del tutto priva di testimoni diretti, solleva infatti delle domande impellenti sulle motivazioni all'origine delle tre versioni linguistiche, sulla destinazione con cui erano state concepite e l'utilizzo che le ha interessate nella realtà dei fatti, interrogativi spesso menzionati dagli studiosi ma rimasti sinora senza risposta nonostante l'indubbia rilevanza da loro rivestita sia per la comprensione complessiva dell'opera, sia ai fini concreti dell'edizione. Perché Cherubini aveva composto la *Faniska* su un testo italiano, poteva forse nutrire la volontà di farla debuttare sulle scene viennesi in questa lingua? In caso affermativo, quali cause avrebbero portato al fallimento del progetto? A cosa di deve, infine, la decisione di intraprenderne un adattamento francese?

Per dirimere simili quesiti la ricerca si è indirizzata innanzitutto ad appurare le modalità in cui si è svolto l'atto creativo risalendo alla stessa commissione dell'opera, momento determinante per l'individuazione di moventi e intenzioni, tuttavia con il procedere delle investigazioni la situazione ha rivelato risvolti di una tale complessità da rendere necessario ampliare lo sguardo al sistema produttivo dei teatri viennesi a partire dall'ultima decade del Settecento, prestando una particolare attenzione alle vicende vissute dalle due compagnie stabili degli Hoftheater tra la fondazione di quella tedesca (1795) e la chiusura dell'italiana (1806). Benché lo scopo primario di tale indagine consistesse nel capire a quale di esse il compositore avesse originariamente destinato la *Faniska*, ne è emerso un fitto intreccio di questioni apparentemente irrelate le quali tuttavia concorrono a delineare un quadro organico, per quanto intricato, dove i suddetti problemi filologici vengono ad assumere una fondata ragione d'essere. In una posizione di fulcro nell'intera storia si colloca il ruolo svolto dall'imperatrice Maria Teresa e dalla casa regnante da un lato nella gestione delle due compagnie stabili e dei repertori da esse interpretati nel decennio a cavallo tra XVIII e XIX sec., dall'altro nelle annose trattative che hanno condotto all'ingaggio di Cherubini presso gli Hoftheater con l'incarico specifico di comporre due nuove opere, sebbene solo la prima, per l'appunto la *Faniska*, sarebbe giunta a un effettivo compimento. In simili ingerenze da parte della famiglia imperiale entravano in gioco complessi interessi di natura prevalentemente politica ed economica, ma non mancavano motivazioni estetiche e di gusto spesso dettate dalla moda del momento, dalla

quale dipendeva la risposta del pubblico che avrebbe decretato il successo o meno dell'impresa, influenzando nel contempo le richieste avanzate dai committenti: non stupisce, dunque, il pesante controllo esercitato da Maria Teresa non solo sulla scelta del soggetto, ma anche sulla definizione della struttura drammaturgico-musicale della *Faniska*, da lei dettata in termini precisi dapprima a Ferdinando Paër, poi, presumibilmente, allo stesso Cherubini, di cui fin dai primissimi anni dell'Ottocento aveva cercato di garantirsi i servigi attraverso i propri canali diplomatici.

Ai fini pratici dell'edizione, simili informazioni hanno portato a comprendere tra le fonti rilevanti per la collazione anche due copie della versione italiana della partitura, corredate dai relativi set di parti, esemplate su richiesta di Maria Teresa nei mesi successivi al debutto e quindi confluite l'una nella sua biblioteca personale, tuttora conservata presso l'Österreichische Nationalbibliothek di Vienna, l'altra in quella del cugino Ferdinando III d'Asburgo-Lorena, oggi a Firenze presso il Conservatorio Statale di Musica.⁴⁴ Sebbene tali manoscritti testimonino l'opera nella redazione più confacente all'imperatrice, la quale ne aveva incaricata la composizione su un libretto italiano approntato su sua esplicita richiesta, ciò non fornisce alcun dato risolutivo alla questione dei rapporti tra le tre versioni e le relative destinazioni, poiché nell'intento originario di Maria Teresa la *Faniska* commissionata a Paër avrebbe dovuto trovare esecuzione in forma semiprivata, a corte, dove è ampiamente attestata una consuetudine di spettacoli sia in italiano che in varie commistioni linguistiche. Nel passaggio del progetto a Cherubini, tuttavia, la partitura era stata finalizzata fin dall'inizio all'esecuzione pubblica nel contesto degli Hoftheater, pertanto per cercare delle risposte su questo allestimento bisognerà tornare alle vicende delle compagnie nazionali e agli accadimenti storici che fecero da cornice al soggiorno viennese del musicista.

Giunto nella capitale asburgica nell'estate del 1805 con l'obiettivo di tentare una nuova strada di carriera, il compositore si trovò infatti di fronte alla possibilità di far rappresentare i propri lavori o in traduzione tedesca, come sarebbe effettivamente avvenuto con le riprese di *Lodoïska* e *Les deux journées*, oppure in italiano, opzione che potrebbe aver valutato quando ricevette tra le mani il libretto di *Faniska* originariamente destinato a Paër, non possedendo una padronanza linguistica adeguata a intonare un testo tedesco ai

⁴⁴ Per la collocazione di queste fonti e di tutte quelle menzionate nelle prossime pagine cfr. Tabella 3, p. 88.

livelli richiesti dall'impresa, nella quale aveva riposto importanti investimenti per il futuro. La gestazione della partitura procedette con tempistiche tutt'altro che affrettate, preparata da una lunga fase preliminare di accurato studio "sul campo" dei gusti del pubblico viennese di cui Cherubini, con l'opera inedita, cercava di rispecchiare le preferenze in maniera da garantirsi l'acclamazione. Mesi assai difficili erano però imminenti per la vita cittadina: nel novembre dello stesso anno, in seguito alla sconfitta dell'esercito austriaco nella battaglia di Ulma, le armate napoleoniche avrebbero fatto ingresso nella capitale austriaca per rimanervi fino al gennaio successivo, quando la corte asburgica vi avrebbe fatto ritorno sotto le pesanti condizioni imposte dalla pace di Presburgo. Posta nella necessità di razionalizzare le spese, la famiglia imperiale si trovò impossibilitata a mantenere il sostegno economico a favore della compagnia italiana degli Hoftheater, mai venuto meno negli anni precedenti malgrado le diverse occasioni in cui se ne era sfiorata la chiusura, cosicché essa fu sciolta in maniera piuttosto repentina a soli dieci giorni dalla *première* della *Faniska*, in programma al Kärntnertheater per il 25 febbraio 1806.

Alla luce di tali eventi acquista plausibilità l'ipotesi che il libretto italiano non fosse inteso come una semplice base per la composizione, ma potesse, quantomeno in una certa fase genetica, esserne previsto l'effettivo utilizzo sulle scene in maniera da garantire quel forte controllo autoriale sull'opera al quale Cherubini, nei suoi esordi viennesi, sembrava attribuire una notevole rilevanza. Rimane da chiedersi se la compagnia italiana degli Hoftheater fosse in grado di sostenere l'interpretazione dei dialoghi parlati, contemplati in alte percentuali nella *Faniska* essendo inseriti non solo tra i numeri chiusi ma anche, in tre casi, in veste di *mélodrame* su accompagnamento orchestrale, in conformità alla stretta attinenza dell'intera struttura drammaturgico-musicale al coevo repertorio dell'*opéra-comique*, tuttavia la tendenziale specializzazione comica dei cantanti allora in servizio a Vienna e la loro solida consuetudine con la tradizione napoletana suggerisce una risposta affermativa a tale quesito. Ulteriori indizi, inoltre, parlerebbero a favore di un tardivo cambio della lingua dell'allestimento, tra cui la relativa incuria che trapela nella traduzione tedesca, causata dalla rapidità del suo apprestamento, oppure il progressivo passaggio dall'italiano al tedesco in una seconda copia appartenente alla biblioteca di Maria Teresa, dove le parole in quest'ultima lingua si sovrappongono in altro inchiostro al testo originario per giungere dopo alcune pagine a sostituirlo del tutto, infine l'impostazione interamente bilingue della prima riduzione per canto e piano uscita alle stampe, disponibile

sul mercato a partire dal giugno dello stesso 1806. In quest'ottica, il debutto della *Faniska* sarebbe stato pianificato nella versione testimoniata dall'autografo della partitura, ma tra la fine di gennaio e la prima metà di febbraio, quando divenne definitiva la decisione di sciogliere la compagnia italiana, sarebbe sorta la necessità di approntare velocemente un adattamento tedesco da affidare ai cantanti dell'unico *ensemble* superstite. Della traduzione fu incaricato Sonnleithner, all'epoca già esperto in simili mansioni, tuttavia nei tempi pressanti in cui l'impresa era costretta non sempre riuscì a conferire al proprio testo una corretta formulazione metrica, poiché preferì privilegiare – anche a costo di forzature nella versificazione – la necessaria corrispondenza ritmica con l'originale italiano, sul quale era modellata la melodia. La versione tedesca, mai giudicata ottimale nelle recensioni ottocentesche appunto per simili imperfezioni formali, sarebbe dunque giunta alle scene non in nome di una meditata scelta artistica, bensì a causa di circostanze esterne all'atto creativo che però avrebbero imposto il loro marchio indelebile sulla conformazione finale dell'opera, determinandone in tal modo l'intera storia della ricezione.

Venendo infine alla versione francese, testimoniata esclusivamente in un manoscritto parzialmente autografo formato da cinque numeri selezionati dal primo atto, le circostanze che ne hanno portato all'origine sono ancora in ampia misura immerse nell'ignoto, ma è realistico ricondurne la redazione a un momento successivo al ritorno di Cherubini in Francia una volta conclusasi l'occupazione napoleonica di Vienna, quando il musicista si trovò costretto a interrompere l'incarico presso gli Hoftheater avendo scritto solo una delle due opere che gli erano state commissionate. Lasciata la capitale austriaca dopo la terza recita della *Faniska*, eseguita non a caso in suo onore, il compositore avrebbe potuto verosimilmente programmare di proporre un adattamento a Parigi presso il Théâtre Feydeau, sulle cui scene anche la *Lodoïska* aveva a suo tempo trionfato, tuttavia Pixérécourt parrebbe essersi opposto per salvaguardare dalla concorrenza il proprio «mélodrame», all'epoca ancora rappresentato con successo sulle scene del Théâtre de l'Ambigu-Comique. Tale è la ricostruzione *a posteriori* – e di non accertata attendibilità – tratteggiata da Jean-Nicolas Bouilly a metà Ottocento,⁴⁵ alla quale però si sovrappone una seconda spiegazione fornitaci a fine secolo da Arthur Pougin su basi documentarie apparentemente più solide, dove i medesimi protagonisti fanno la loro comparsa a ruoli

⁴⁵ Cfr. Jean-Nicolas BOUILLY, *Notice sur les Mines de Pologne*, cit., pp. 342-343.

invertiti: in un periodo compreso tra il 1816 e il 1830 Pixérécourt in persona si sarebbe rivolto a Cherubini con l'idea di innestare parti della *Faniska* su *Les Mines de Pologne* nell'intento di riconquistare l'acclamazione del pubblico parigino, ma il musicista, dopo aver iniziato il necessario lavoro di revisione, tramandato appunto nella fonte in questione, alla fine non avrebbe ritenuto opportuno portare a termine il progetto, che avrebbe dunque interrotto dopo alcuni numeri.⁴⁶ Con le informazioni attualmente in nostro possesso non siamo in grado di pronunciarci in favore dell'una o dell'altra ricostruzione, né di valutarne la rispettiva veridicità, ma, benché discordanti, entrambe le vicende mancherebbero di un effettivo esito performativo, pertanto l'autografo francese sarà da considerarsi come un ramo cieco nella ricezione dell'opera, da collocarsi in sede di appendice quale materiale di valore prettamente documentario.⁴⁷

Per quanto il quadro tracciato nelle pagine precedenti riesca a chiarire diversi dei punti oscuri rilevati nello stato dell'arte, non manca di elementi problematici e tuttora irrisolti il cui impatto sulle scelte editoriali è in alcuni casi cruciale, come si discuterà nello specifico nel quarto capitolo, dedicato alla descrizione delle fonti e all'illustrazione dettagliata del piano dell'edizione. Innanzitutto, se l'autografo in italiano, il documento indubbiamente più autorevole a noi pervenuto, deve essere assunto a testimone di riferimento essendo l'unico di mano di Cherubini a tramandare il dettato integrale della *Faniska*, la versione del libretto in esso contenuta non è di fatto mai giunta alla rappresentazione, benché l'esistenza dei due set di parti esemplati su ordine di Maria Teresa attesti un interesse per eventuali esiti esecutivi, mentre la tedesca, l'unica ad aver conosciuto una reale diffusione, non annovera al suo attivo alcuna fonte diretta. L'autografo italiano, inoltre, prevede come di norma esclusivamente i numeri chiusi senza restituire i dialoghi parlati se non sotto forma di semplici segnali, singole frasi a indicare dove deve attaccare la musica del pezzo seguente, cosicché, se da un lato la loro presenza in luogo dei più consueti recitativi risulta accertata pure in questa versione linguistica, dall'altro ne conserviamo il testo solo in tedesco, riportato per esteso nel libretto a stampa relativo alla prima rappresentazione viennese, con conseguenti difficoltà nel caso in cui si

⁴⁶ Cfr. Arthur POUGIN, XLVIII, 52 (17 settembre 1882), pp. 330-331: 330.

⁴⁷ Come sarà illustrato nel terzo capitolo, in realtà si registrano nel corso del XIX sec. labili tracce di una ricezione francese della *Faniska* limitata a singoli estratti o a riduzioni e rielaborazioni strumentali, mentre una certa diffusione in veste scenica potrebbe essere avvenuta sulla base di commistioni con altri lavori, tra cui *Lodoiška* e, per l'appunto, *Les Mines de Pologne*.

volesse riproporre l'opera in tempi moderni. Pongono infine dei problemi tanto interpretativi quanto editoriali i frammenti di testo in francese che si incontrano in ampia misura nell'autografo, concentrati soprattutto nelle parti più aderenti al modello dell'*opéra-comique*, ossia nei frammenti di dialogo parlato impiegati come segnali, nei tre *mélodrame*, nei «Couplets de Rasno» del secondo atto (n. 10) e, in generale, nel corso delle scene pantomimiche e di massa: alla luce delle loro caratteristiche sembrerebbe ragionevole ipotizzarne un'origine tarda, successiva alla decisione di rappresentare la *Faniska* in una traduzione tedesca anziché in italiano, dopo la quale l'opera sarebbe stata modificata nella sua struttura sostituendo gli eventuali recitativi con i dialoghi parlati e aggiungendo nuovi episodi sull'esempio della tradizione francese. Considerato il loro carattere spesso frammentario, nonché l'incongruenza di fronte alle due lingue in cui si sono compiute rispettivamente la composizione e la ricezione, simili passaggi dovranno necessariamente confluire nell'apparato critico, mentre nel corpo della partitura ne sarà prevista la trascrizione in base al dettato contenuto nelle fonti tedesche.

Allo stato attuale delle conoscenze la scelta maggiormente adeguata per l'edizione della *Faniska* appare dunque un'impostazione bilingue nei numeri chiusi, come già si assiste nella riduzione per canto e piano del 1806, mentre per le sezioni di cui non si possiede una formulazione italiana si fornirà il solo testo tedesco, in maniera da rispecchiare sia la storia genetica del lavoro, sia le vicende della sua ricezione ottocentesca. Come esemplare di collazione si utilizzerà l'autografo italiano, il quale sarà confrontato con le fonti individuate per le due ramificazioni linguistiche, ossia, da un lato, le summenzionate copie fatte esemplare da Maria Teresa per se stessa e per il cugino Ferdinando III nonché la partitura a stampa uscita postuma verso la metà del XIX sec., realizzata sulla base dell'autografo, dall'altro un'ulteriore copia risalente alla biblioteca dell'imperatrice, quella proveniente dall'archivio del Kärntnertheater e un'ultima riconducibile alla Gesellschaft der Musikfreunde di Vienna, fondata da Sonnleithner nel 1814 e da lui rifornita di manoscritti musicali; partecipa ad entrambi i filoni la riduzione per canto e piano, il cui contributo ovviamente non potrà che limitarsi al testo verbale e alle linee melodiche del canto. Saranno invece da inserirsi nell'appendice le altre due fonti autografe esistenti per la *Faniska*, poiché, concepite in un momento successivo alla realizzazione della partitura, sono rimaste degli episodi isolati nella tradizione dell'opera: una, come abbiamo visto, consiste nel frammentario e, forse, incompiuto adattamento

francese, l'altra in un'aria aggiuntiva per Rasinski da interpolarsi nel secondo atto tra i nn. 9 e 10, dedicata da Cherubini al tenore Joseph Simoni, forse in ringraziamento per l'attività di mediazione da lui presumibilmente svolta tra il compositore e l'imperatrice nelle commissioni viennesi, ma non risulta che, nella prassi rappresentativa, essa sia mai stata incorporata nell'opera.

Completa il progetto l'edizione critica del libretto, organizzata in una tavola sinottica delle tre declinazioni linguistiche volta ad agevolarne il confronto al fine di analizzare le reciproche parentele lessicali e strutturali, utili in particolare per cercare di risalire alle vie attraverso le quali si è presumibilmente effettuata la traduzione, questione di cui si tentava già un sondaggio nella Tabella 5. Considerata la differenza esistente nella natura delle fonti e nello stato di conservazione dei testi, ci si è trovati costretti ad adottare per ogni caso delle specifiche modalità di approccio: benché, infatti, l'atto compositivo si sia svolto su un libretto italiano, tale versione plausibilmente non è mai giunta alle scene, di conseguenza non è sorta la necessità di immettere sul mercato un'edizione a stampa del testo poetico, né siamo a conoscenza di una sua eventuale circolazione manoscritta, quindi si è reso necessario ricostruirlo a partire dalle fonti musicali, collazionando le lezioni in esse tramandate e tentando di ripristinare la versificazione originaria. Contenente i soli numeri chiusi, tale versione manca quasi totalmente delle parti parlate, di cui si conservano, come si è accennato nelle righe precedenti, esclusivamente brevi stralci formulati in francese, i quali, sia a causa del loro carattere frammentario, sia per evitare commistioni linguistiche, non saranno riportati nella tavola sinottica, bensì nel relativo apparato critico; si sono invece mantenute nel corpo del testo le numerose didascalie e indicazioni di regia che costellano l'autografo cherubiniano, indicative dell'attenzione riservata dal compositore stesso all'aspetto scenico e alla recitazione dei cantanti. Il libretto tedesco ci è invece pervenuto nel suo dettato integrale grazie alle edizioni a stampa uscite in occasione delle diverse riprese dell'opera, tra cui quella realizzata da Anton Pichler per la prima viennese, adottata in questo contesto quale *editio princeps* della rispettiva versione linguistica: vista la sua autorevolezza, il testimone è stato trascritto con un alto grado di fedeltà, intervenendo con una moderata modernizzazione dell'ortografia e l'emendamento di espliciti errori grafici o grammaticali, mentre le divergenze rispetto alle fonti musicali hanno trovato esplicazione nell'apparato. Ampiamente corredato di didascalie e indicazioni di regia, si tratta, nell'ambito della tavola sinottica, dell'unico testo

completo non solo dei numeri chiusi, ma anche di tutti i dialoghi e sezioni parlate, nonché delle istruzioni dettagliate dei movimenti per le numerose parti pantomimiche, cosicché esso dovrebbe inevitabilmente fungere da punto di riferimento anche per un eventuale progetto rappresentativo della *Faniska* in italiano, dove integrerebbe le lacune della relativa tradizione filologica. Venendo infine alla versione francese, la sua trasmissione si fonda su un singolo testimone, ossia l'autografo in tale lingua, dal quale il testo poetico è stato pertanto trascritto senza possibilità di collazione, limitandosi al ripristino della versificazione e alla normalizzazione dell'ortografia in base alle odierne consuetudini della librettologia francese.

Benché la bibliografia musicologica abbia finora denotato un esiguo interesse nei confronti della *Faniska*, le ricerche svolte per il presente lavoro ne hanno dunque constatato l'innegabile rilevanza sia nella parabola biografica e artistica di Cherubini, sia nel quadro della storia del teatro musicale europeo nel delicato e fecondo periodo a cavallo tra Sette e Ottocento, rannodando in sé le fila di tradizioni culturali e prassi esecutive di differente derivazione geografica. Al di là dell'obiettiva qualità artistica della partitura, sulla quale il compositore aveva speso considerevoli energie venendone premiato con l'apprezzamento di illustri colleghi e una ricca ricezione presso il pubblico dell'intera area germanofona, dove il suo influsso ha conosciuto esiti significativi, la *Faniska* offre infatti l'opportunità di indagare problematiche relative all'opera dell'epoca tuttora caratterizzate da ampie zone d'ombra, sulle quali si ha in parte avuto modo di gettare nuova luce. Si intrecciano nel suo caso specifico vicende complesse che da un lato hanno inciso in maniera determinante sulla genesi del libretto e della partitura, mentre dall'altro sono esemplificative delle interazioni artistico-culturali allora attive a livello internazionale, sviluppatesi vuoi sulla scia di concreti accadimenti storici, vuoi lungo le direttive della fitta trama di connessioni dinastiche e diplomatiche tese da un capo all'altro dell'Europa, tra la Francia rivoluzionaria e napoleonica, l'impero asburgico e la corte borbonica di Napoli. Si trova qui un materiale ideale per riflettere sulle molteplici vie – talvolta cieche – di sperimentazione nella struttura drammaturgico-musicale intentate nell'opera di quegli anni, nonché sulle modalità di raffigurazione e diffusione delle idee poste in atto attraverso simili lavori, spesso partecipi delle strategie intessute dalle classi dominanti per incentivare il consenso in proprio favore e veicolare contenuti di natura anche politica. Se tali ricerche hanno inteso richiamare alla consapevolezza del mondo scientifico l'interesse della


Faniska tanto come prodotto artistico quanto per le questioni da essa sollevate, la ricostruzione filologica del suo dettato musicale e poetico in base alle tre versioni linguistiche vuole infine promuoverne la conoscenza presso musicisti e appassionati, contribuendo, da ultimo, alla sua riscoperta performativa non solo nella traduzione tedesca – di cui, dopo le inevitabili corrottele del lungo percorso di ricezione, si è reso necessario il ripristino di una lezione il più possibile prossima a quella del primo allestimento, svoltosi sotto la supervisione dello stesso Cherubini –, ma, soprattutto, nell’originale italiano sul quale si è compiuto l’atto compositivo, tuttora in attesa di ricevere quel battesimo che con ogni probabilità gli era stato designato sulle scene viennesi del 1806.

Tabella 1: Ricezione ottocentesca della *Faniska*

Data	Luogo	Fonti / Bibliografia
febbraio 1806-1810	Vienna	cf. Tabella 3; Michael JAHN, <i>Aspekte der Rezeption von Cherubinis Opern im Wien des 19. Jahrhunderts</i> , cit., p. 225; Michael JAHN, <i>Die Wiener Hofoper von 1794 bis 1810</i> , cit., p. 244.
luglio 1806	Breslavia	<i>Annals of Opera</i> , cit., vol. I, coll. 594-595; Michael JAHN, <i>Die Wiener Hofoper von 1794 bis 1810</i> , cit., p. 244.
ottobre 1806	Amburgo	Partitura manoscritta: D-Hs, ND VII 57
dicembre 1806	Monaco	Partitura manoscritta; materiali rappresentativi: D-Mbs, St.th. 42, 1-4 «Allgemeine musikalische Zeitung», IX, 17 (21 gennaio 1807), pp. 267-269.
gennaio 1807	Mennheim	«Allgemeine musikalische Zeitung», IX, 18 (28 gennaio 1807), pp. 276-278.
gennaio 1807	Francoforte	Libretto a stampa «Allgemeine musikalische Zeitung», IX, 20 (11 febbraio 1807), pp. 313.
gennaio 1807	Weimar	Partitura manoscritta; parti: D-WRha, DNT 83
febbraio 1807	Berlino	Partitura manoscritta: D-B, Mus. ms. 3487 Libretto a stampa «Allgemeine musikalische Zeitung», IX, 21 (18 febbraio 1807), p. 339.
febbraio 1807	Budapest	Partitura manoscritta: H-Bb, 1235 <i>Annals of Opera</i> , cit., vol. I, coll. 594-595; Michael JAHN, <i>Die Wiener Hofoper von 1794 bis 1810</i> , cit., p. 244.
inizio 1807	Lipsia	«Allgemeine musikalische Zeitung», IX, 28 (8 aprile 1807), pp. 452-454.
maggio 1807	Praga	«Allgemeine musikalische Zeitung», IX, 49 (9 settembre 1807), pp. 773-783.
1809	Amsterdam	Libretto a stampa <i>Annals of Opera</i> , cit., vol. I, coll. 594-595; Michael JAHN, <i>Die Wiener Hofoper von 1794 bis 1810</i> , cit., p. 244.
1809	Norimberga	Libretto
maggio 1810	Düsseldorf	Locandina
gennaio 1811	Düsseldorf	Libretto a stampa
dicembre 1815	S. Pietroburgo	<i>Annals of Opera</i> , cit., vol. I, coll. 594-595; Michael JAHN, <i>Die Wiener Hofoper von 1794 bis 1810</i> , cit., p. 244.
luglio 1816	Vienna	Michael JAHN, <i>Aspekte der Rezeption von Cherubinis Opern im Wien des 19. Jahrhunderts</i> , cit., p. 227.
giugno 1817	Mosca	<i>Annals of Opera</i> , cit., vol. I, coll. 594-595.
gennaio 1825	Dresda	Partitura manoscritta; materiali rappresentativi: D-DI, Mus. 4011-F-503; D-Lem, PM 4634
1830	Dresda	Partitura manoscritta: D-DI, Mus. 4011-F-32
1834	Amsterdam	<i>Annals of Opera</i> , cit., vol. I, coll. 594-595.

La presente tabella registra esclusivamente le riprese di cui si è riusciti a stabilire la datazione, mentre si sono omesse le fonti che, pur essendo plausibilmente da ricondursi a un allestimento della *Faniska*, non hanno trovato ulteriori riscontri documentari.



 Le pollognoys.

Si ce pourtrait icy tu ne cognoys,
Au fappetoy souer, esand à mteucilles,
Tu cognoistras que c'est un pollognoys,
Craignant le Vent qui le frappe aux aureilles.

Figura 2: «Le Pollognoys», in: François DESERPS, *Illustrations de Recueil de la diversité des habits qui sont de présent usage tant es pays d'Europe, Asie, Afrique et isles sauvages*. Parigi, R. Breton, 1567, p. 20.

Tra esotismo e identificazione. Il ruolo della tematica polacca in *Lodoïska* e *Faniska* di Cherubini

– *Alle origini di Lodoïska: la funzione delle vicende polacche ne Les Amours du chevalier de Faublas*

Il 18 luglio 1791, presso il nuovo Théâtre Français et Italien de la rue Feydeau,⁴⁸ il pubblico parigino ebbe modo di assistere alla prima rappresentazione assoluta di *Lodoïska*, una «comédie-héroïque» di Luigi Cherubini su libretto di Claude-François Filette-Loreaux. Appena due settimane più tardi, il 1 agosto, la Comédie-Italienne propose ai suoi spettatori un'altra pièce teatrale incentrata sulla medesima vicenda, addirittura dal titolo pressoché identico, ossia una «comédie en prose, mêlée d'ariettes» di Jean-Claude Dejaure e Rodolphe Kreutzer chiamata *Lodoïska, ou les Tartares*.⁴⁹ Malgrado la notevole prossimità temporale e l'assoluta, peraltro esplicita coincidenza dell'argomento, entrambi i lavori riscossero un considerevole successo, al punto che dal giorno del loro debutto fino al dicembre 1794 i due teatri ne programmarono numerose riprese, in genere a modalità alternata, giungendo a picchi di alcune recite a settimana.⁵⁰ Lungi dal rimanere un fenomeno circoscritto alla sola realtà parigina o, al limite, francese, la fama di queste opere varcò i confini nazionali per affermarsi saldamente sulle scene europee, dove nel corso di un ventennio diedero vita a una durevole tradizione di rappresentazioni, riadattamenti in diverse lingue (tra cui tedesco, italiano, inglese, polacco, russo, danese, svedese,

⁴⁸ Inaugurato il 26 gennaio 1789 presso il Palais des Tuileries, il teatro era stato riaperto nella nuova sede di rue Feydeau il 6 gennaio 1791, abbandonando definitivamente l'originaria denominazione Théâtre de Monsieur il 24 giugno dello stesso anno (cfr. Philippe CHAUVEAU, *Les théâtres parisiens disparus: 1402-1986*. Parigi, Éditions de l'Amandier, 1999, pp. 223-228).

⁴⁹ Si è occupata dell'analisi comparativa dei due lavori Alice FANTASIA, *Due "Lodoïska" a confronto: Cherubini e Kreutzer*. Tesi di laurea specialistica, Università degli studi di Pavia, 2010.

⁵⁰ Cfr. Claire NICOLAS, *Autour d'un double anniversaire*. «Kwartalnik neofilologiczny», XIII, 2 (1966), pp. 151-169: 157. Pare che lo stesso Napoleone abbia avuto a complimentarsi con Cherubini per la sua *Lodoïska*, la quale, assieme all'omonima comédie di Dejaure/Kreutzer, diede vita a un vero e proprio fenomeno di costume, ispirando il nome di numerose bambine tra le nate nell'ultimo decennio del Settecento (ivi, p. 166).

olandese...) e rielaborazioni più o meno autonome rispetto all'originale.⁵¹ Ancora oltre, la *Lodoïska* di Filette-Loreaux/Cherubini e quella di Dejaure/Kreutzer, primissimi testi a portare in teatro le vicissitudini dell'eroina polacca, inaugurarono una lunga serie di lavori ispirati al medesimo argomento, la quale, sconfinando nei generi più disparati, dalla musica strumentale al romanzo (passando per la pantomima, il balletto, il «mélodrame», l'opera lirica, il teatro di prosa e varie forme letterarie), condusse non da ultimo alla stessa *Faniska*, come avremo modo di vedere meglio in seguito.

Quando si vogliono indagare le ragioni di un simile successo, travolgente ed esteso all'intero contesto europeo, sorgono immediatamente alcune questioni: qual è il ruolo svolto dalla tematica polacca nella ricezione di tali lavori? Contribuiva alla loro riuscita? Quanto? E in che termini? Gli spettatori dell'epoca nutrivano delle precise aspettative a riguardo? Perché gli autori sceglievano di ambientare una vicenda proprio in Polonia? Si trattava di una decisione fortuita, finalizzata a un semplice effetto pittoresco, o al contrario perseguiva un intento ben definito e consapevole? In tal caso, quale sarebbe stato?

Per rispondere a queste domande è necessario risalire alle origini della storia di *Lodoïska*, ossia al testo che la narrò per prima, fungendo da modello – in linea più o meno diretta – per tutti i successivi rifacimenti. Le peripezie dell'eroina polacca, assieme ai personaggi in esse coinvolti, furono inventati da Jean-Baptiste Louvet de Couvray nel suo romanzo *Les Amours du chevalier de Faublas*, con maggiore esattezza l'intera tradizione di "variazioni" sul tema di *Lodoïska* si basa su un unico episodio riportato nella prima parte

⁵¹ Claire Nicolas (ivi, p. 166) ne menziona delle riprese a Londra (1792 e 1794), Bruxelles (1793), Amsterdam (1793), Venezia (1796), Milano (1796), Colonia (1796 e 1797), Roma (1798), Dresda (1802), Varsavia (1804), Vienna (1805), Berna (1809). In realtà, benché lo studioso non attui nessuna differenziazione tra gli allestimenti da lui elencati, si tratta in parte non di effettive riprese quanto piuttosto di rifacimenti o addirittura di lavori nuovi, anche se fortemente ispirati alle «comédies» di Filette-Loreaux/Cherubini e di Dejaure/Kreutzer. Uno tra i casi più semplici è costituito dalla *Lodoïska* che ebbe la prima a Varsavia il 2 dicembre 1804, tradotta in polacco e riadattata da Wojciech Bogusławski a partire da una versione tedesca dell'opera di Cherubini. Il precedente allestimento londinese, in scena presso il Drury-Lane Theatre già nel 1794, fu invece frutto di un lavoro di rielaborazione attuato da John Philip Kemble e Stephen Storace contaminando tra loro i due distinti originali francesi. Per la ricchezza delle riprese in ambito nazionale, una posizione di spicco è occupata, in Italia, dalla *Lodoïska* di Francesco Gonella e Johannes Simon Mayr, rappresentata per la prima volta presso La Fenice di Venezia nel 1796 e quindi riproposta, tra gli altri, alla Scala di Milano e a Sinigaglia (1796), a Roma e Livorno (1798), di nuovo alla Fenice (1802), al Gran Teatro delle Arti di Torino (1804), al Teatro di Reggio (1807), a Padova (1809), al Teatro Eretenio di Vicenza, al Filarmonico di Verona e al San Luca di Venezia (queste ultime tre riprese avvennero tutte nel 1816), al San Carlo di Napoli (1818), infine al San Samuele di Venezia e al Teatro della Società di Bergamo (1819).

del lavoro, intitolata *Un année de la vie du chevalier de Faublas*.⁵² L'intera opera, i cui tre volumi uscirono a Parigi rispettivamente nel 1787, 1788 e 1790, può essere considerata un tipico *roman libertin*, poiché narra con dovizia di particolari le innumerevoli, talvolta ripetitive, spesso assurde avventure amorose di un sedicenne di modesta nobiltà, proveniente da una famiglia di provincia, che, giunto nella capitale francese negli anni subito precedenti allo scoppio della Rivoluzione, si lascia inebriare dalla mondanità decadente e dissoluta di un'élite sull'orlo del collasso. Lavoro prolisso e piuttosto informale, tanto sul piano stilistico quanto su quello narrativo il romanzo di Louvet aderisce a una logica di tipo accumulativo, basandosi da un lato sulla giustapposizione di riferimenti esterni – tra la citazione, l'imitazione e addirittura il plagio –, dall'altro sulla reiterazione variata di situazioni e personaggi, in un frenetico susseguirsi di alcove, balli, inganni, travestimenti, ambiguità e inversione dei ruoli sessuali, fughe rocambolesche da finestre o camini, dove all'interesse per le raffinate schermaglie dell'arte seduttiva si sostituisce l'avventata esuberanza dell'adolescente che, appena iniziato ai piaceri della carne, ne vuole godere in una maniera quasi compulsiva.

Malgrado ai nostri occhi la qualità dell'opera appaia irrimediabilmente compromessa da marcate debolezze di scrittura, fin dal primissimo volume essa assicurò all'autore, allora un oscuro ventisettenne appartenente alla piccola borghesia parigina, un tale successo di vendite da indurlo a tentarne il seguito, immaginando nuovi episodi dalla fattura pressoché immutata. Pur essendo indubbie la finalità e l'importanza del contenuto erotico quale potente – e calcolato – generatore di consenso presso il grande pubblico, ciò spiega solo in parte la notevole fortuna riscossa dal romanzo, soprattutto quando si considera come, affrancandosi del tutto dal contesto originario, le drammatiche vicende dei protagonisti polacchi abbiano generato una tradizione di fatto autonoma, sviluppatasi principalmente in ambito teatrale e musicale, mentre alla componente licenziosa, a sua volta epurata dall'aspetto eroico-patetico, hanno tratto ispirazione quasi esclusivamente lavori di genere letterario. Come spesso avveniva nella produzione libertina dell'epoca, l'atteggiamento di Louvet era inoltre connotato da una diffusa ambiguità, in bilico tra la compiacenza e il biasimo, per cui la narrazione delle avventure amorose di Faublas, pur

⁵² Cfr. Jean-Baptiste LOUVET DE COUVRAY, *Les Amours du chevalier de Faublas*. A cura di Michel Delon, Parigi, Gallimard, 1996. La seconda e la terza parte del romanzo s'intitolano, a loro volta, *Six semaines de la vie du chevalier de Faublas* e *La Fin des amours du chevalier de Faublas*. Per il frontespizio del primo volume nell'edizione originaria del 1787 cfr. Figura 6, p. 239.

ammiccando complice al gusto decadente dei lettori, rivestiva altrettanto una funzione di critica nei confronti dell'*Ancien Régime*, il cui imminente tracollo traspariva appunto nella spensierata corruzione dei costumi allora imperante tra i ceti privilegiati.

In quale chiave siano da leggere le dissolutezze del giovane don Giovanni, risulta palese da circostanze tanto interne quanto esterne all'opera: figlio di un semplice cartolaio, nel 1795 Louvet salirà ai vertici della politica francese, dapprima partecipando alla Commissione degli Undici, incaricata di redigere le leggi organiche della Costituzione dell'Anno III, venendo poi eletto presidente della Convenzione e infine come membro del Consiglio dei Cinquecento, del Comitato della salute pubblica e del nuovo Istituto nazionale di scienze e arti. La costanza e l'onestà ideologica dell'autore si erano denotate fin dai suoi esordi nell'attività politica, nel 1789, quando, senza temere di esporsi in prima persona, aveva iniziato a intervenire sulle questioni più scottanti con pamphlet, petizioni e arringhe tenute in sedi istituzionali. Tra i primissimi ad aderire al Club dei Giacobini, presso il quale svolse degli incarichi ufficiali nel Comitato di corrispondenza e nell'Assemblea, nel 1792 si allineò alle posizioni della Gironda, per cui alla fine del maggio 1793 sarà costretto a lasciare clandestinamente Parigi per sfuggire al mandato di arresto stilato nei confronti suoi e di altri deputati. In tal modo, Louvet si trovò a ricalcare le vicissitudini da lui stesso ideate qualche anno prima per i propri personaggi polacchi, intraprendendo un viaggio ricco di peripezie attraverso un paese in piena guerra civile, affiancato a sua volta da una fedele e coraggiosa compagna alla quale – non a caso – aveva dato il soprannome di Lodoïska. Riparati in Svizzera per sottrarsi agli eccidi del Terrore, dopo la caduta di Robespierre i due ritornano a Parigi, dove nella prima metà del 1795 Louvet sarà reintegrato nella Convenzione: ebbe così inizio – come si accennava poco innanzi – una fortunata quanto breve parabola politica destinata a concludersi prematuramente nel '97, con la morte per tubercolosi dell'autore appena trentasettenne che, a riprova della sua integrità d'ideali, aveva mancato di arricchirsi nonostante le rilevanti cariche rivestite nella vita pubblica nazionale.⁵³

⁵³ Per notizie sulla biografia e l'opera di Jean-Baptiste Louvet, cfr. in Jean-Baptiste LOUVET DE COUVRAY, *Les Amours du chevalier de Faublas*, cit.: Michel DELON, *Preface* (pp. 7-36), *Chronologie 1760-1797* (pp. 1105-1112) e *Notice* (pp. 1113-1121). Cfr. inoltre Dietmar RIEGER, *Les Amours du Chevalier de Faublas von Louvet de Couvray: ein Roman und seine Kritiker*, «Romanische Forschungen», 82, 4 (1970), pp. 536-577; *La letteratura francese*. A cura di Giovanni Macchia, Luigi de Nardis, Massimo Colesanti, Firenze, Sansoni, 1974, vol. 3: *Dall'Illuminismo al Romanticismo*, pp. 280-282; *Storia della civiltà letteraria francese*, a cura di Lionello Sozzi, Torino, UTET, 1993, pp. 1017-1018; *Dictionnaire des littératures de langue française*, a

Dedito con abnegazione alla politica e costante nei sentimenti, innamorato fin dall'adolescenza di una donna che ripudierà il marito, un attempato gioielliere impostole dalla famiglia, per condividere con l'amato le traversie di una sorte incerta,⁵⁴ anche a livello narrativo Louvet lascia trapelare il senso ultimo del proprio romanzo, palese innanzitutto nella fase di pazzia attraversata dall'eroe eponimo nella terza parte dell'opera, stremato da un lacerante conflitto interno tra gli impulsi lascivi e una sincera volontà di riscatto morale. Se già l'epilogo della vicenda, con la conversione di Faublas a un'onesta vita familiare, ci permette d'individuare una valida chiave di lettura, è però un altro l'espedito incaricato di veicolare le posizioni critiche dell'autore riguardo alla società francese al tramonto dell'*Ancien Régime*: lungi dal rimanere circoscritto al solo contesto licenzioso, il filo dell'esposizione si dipana infatti su due piani, contrappuntando alle avventure libertine di Faublas il racconto di eventi eroici e drammatici svoltosi nella Polonia degli anni '60-'70 del Settecento. Il pretesto per un simile cambio di registro viene offerto dal personaggio di M. du Portal, un amico del padre dell'adolescente presso il quale il ragazzo trova un attimo di requie dalla frenesia gaudente in cui è invischiato, per immergersi, attraverso i ricordi dell'interlocutore, nella dimensione antitetica di un'epopea tragica e gloriosa. Il lettore viene così trasportato dal mondo della sfavillante élite parigina sull'orlo della Rivoluzione francese – quasi una narrazione al presente, all'epoca in cui Louvet redige il suo romanzo – al passato recente ma già storico degli eventi polacchi, in un periodo compreso all'incirca tra l'elezione al trono di Stanisław August Poniatowski (1764) e la prima spartizione dello stato slavo (1772), con uno specifico interesse per le vicende e i protagonisti – reali o di finzione – connessi alla Confederazione di Bar (1768-1772).

Ed è appunto qui che fa la sua comparsa il personaggio di Lodoïska, figlia immaginaria di Kazimierz Puławski, storico eroe dell'indipendenza polacca e statunitense,

cura di Jean-Pierre de Beaumarchais, Daniel Couty, Alain Rey, Parigi, Bordas, 1994, pp. 1434-1436. Per quanto riguarda l'attività di Louvet come girondista, cfr. Theodore A. DI PADOVA, *The Girondins and the Question of Revolutionary Government*, «French Historical Studies», IX, 3 (1976: Spring), pp. 432-450.

⁵⁴ Marguerite Denuelle, coetanea di Louvet, si sposa a soli 15 anni con un gioielliere di nome Cholet, molto più vecchio di lei, che la conduce lontano da Parigi. Nel 1789 si ricongiunge a Louvet, con il quale, avendo nel frattempo divorziato dal marito, si sposerà quattro anni dopo a Caen, dove l'aveva raggiunto nel corso della sua fuga attraverso la Francia. Dopo la nascita del loro unico figlio, alla fine del 1794 i due coniugi tornano a Parigi, mentre il bambino rimane per due anni a balia in Svizzera. Alla scomparsa di Louvet, nel 1797, Marguerite tenterà il suicidio assumendo dell'oppio, ma morirà solo nel 1827 per un incendio scoppiato nella sua camera, in circostanze mai del tutto chiarite (per i riferimenti bibliografici si rimanda alla nota precedente).

nonché figura di primissimo rilievo nei combattimenti contro l'esercito russo di Caterina II, la quale, per garantirsi il controllo della Polonia, di fatto aveva imposto l'incoronazione di Poniatowski in quanto uomo di comprovata fedeltà, una pedina nella scacchiera delle sue mire imperialistiche. Sotto l'identità di M. du Portal si rivela quindi un nobile polacco, il conte Lovzinski, ventenne all'epoca dei fatti narrati, innamorato di Lodoïska ma in dissidio con il padre di lei a causa della propria vicinanza al futuro re, controverso protetto di Caterina II. Dopo svariate vicissitudini e un lungo viaggio attraverso il paese sconquassato dalla guerra, i due giovani finalmente si ricongiungono con la benedizione di Puławski, per seguirlo sui campi di battaglia dove condivideranno gli ideali e le sofferenze di una lotta sempre più disperata. Persi quattro dei loro cinque figli – sopravviverà la sola Dorliska che, separata dai genitori, riaffiorirà nel racconto sotto il nome di Sophie, unico amore sincero di Faublas –, la stessa Lodoïska soccombe alle privazioni della sua esistenza eroica, mentre a Puławski e al disperato Lovzinski, persa ormai ogni speranza nella riuscita della causa nazionale, non rimane che riparare in Turchia e di lì nell'America della guerra d'indipendenza, per mettere ancora una volta a repentaglio la propria persona al servizio di un alto ideale civile.⁵⁵

A causa della loro natura antitetica, i due piani narrativi sembrano svolgersi in parallelo, senza alcuna possibilità d'incontro, ma in realtà vivono in un rapporto di reciproca e indissolubile dipendenza, dapprima intersecandosi nel personaggio di M. du Portal/Lovzinski, per poi confluire in un unico filone nel quale la Polonia del racconto riemerge nel presente, con il riconoscimento di Dorliska sotto l'identità di Sophie e il suo matrimonio con Faublas, eventi che segnano l'inizio di una nuova fase del romanzo in cui l'ambientazione si sposta a Varsavia. È proprio qui che Lovzinski, rientrato nelle grazie della corte, si trasferisce con la figlia ritrovata e il novello genero, nella speranza di convertire quest'ultimo dalla futilità della sua esistenza parigina a dei solidi valori morali, incarnati dalla tormentata storia polacca in contrapposizione alla società francese dell'*Ancien Régime*. Tale epilogo, d'altronde, non fa che esplicitare la prospettiva con cui Louvet aveva fin dall'inizio impostato il contrappunto tra le due tematiche, concepite in maniera speculare con lo scopo di porre in rilievo, attraverso il diretto paragone con un

⁵⁵ L'immaginario francese dell'epoca trovava un'ulteriore conferma della connotazione generosa e idealista dell'eroismo polacco nella figura di Tadeusz Kościuszko, tra i protagonisti più noti della guerra d'indipendenza Americana e successivamente leader, in patria, dell'omonima insurrezione (cfr. nota 61, p. 48).

mondo del tutto differente, la profonda decadenza dell'aristocrazia francese, esprimendo nei confronti di questa un chiaro e inappellabile giudizio di condanna. Entrambe le vicende, infatti, hanno per soggetto le avventure di un giovane appartenente alla nobiltà, dove a prima vista si ripetono esperienze pressappoco analoghe – identici sono gli stratagemmi, i travestimenti, i cambi d'identità, gli imprigionamenti e le relative fughe –, ma se in un caso il vigore del protagonista è dissipato nelle sterili frivolezze della mondanità parigina, dall'altro la vita è posta eroicamente al servizio di una grande causa, che trascende l'individuo per il beneficio di un intero popolo. Dall'orizzonte angusto ed egoistico di Faublas, impegnato ad ottenere una pensione reale, si passa quindi a un sentimento patriottico che perdura al di là della spartizione della Polonia e ben oltre i confini nazionali, addirittura in un altro continente, mentre il ritmo stesso della narrazione muta dalla rapida sequenza di effimeri episodi erotici agli spazi epici della storia europea e mondiale, dai flirt di una notte a un amore che supera la morte, dalla vacuità di un'élite decadente alla tragedia di tutto un paese.

Se ne ricava un'immagine della Polonia volutamente non realistica, bensì idealizzata da Louvet quale luogo di proiezione dei propri ideali politici, un'entità utopica volta a incarnare un progetto – tanto sociale quanto morale – radicalmente opposto ai privilegi, alla smaccata corruzione di ideali e costumi imperante nella Francia prerivoluzionaria. La fatua aristocrazia parigina, dedita solo alle danze e ai giochi di seduzione, viene posta sotto accusa dall'impetoso confronto con la nobiltà polacca, anacronistica nel suo eroismo fiero e cavalleresco di stampo quasi medievale, retaggio di un'immaginaria età dell'oro della civiltà europea in cui gli uomini vivevano di passioni profonde e antiche virtù, consacrando all'onore, al patriottismo, alla libertà collettiva – del proprio o di altri popoli – anche quando la lotta era ormai priva di qualsiasi speranza. Paese dalle monolitiche tradizioni patriarcali e guerresche, la Polonia diventa dunque il simbolo di una collettività che rifiuta di adeguarsi alla soluzione più facile, preferendo subire con grandezza e dignità il calvario riservatole da un fato ferocemente funesto. E come il suo esempio è in grado di condurre Faublas sulla strada della redenzione morale, così la martoriata nazione slava è intesa da Louvet quale modello di immortali principi

etico-civili, che i conterranei, per riscattarsi, dovrebbero (ri)scoprire e fare pienamente propri.⁵⁶

– L'immagine della Polonia in Francia dal XVI al XVIII secolo

Ma per quale motivo, ne *Les Amours du chevalier de Faublas*, tale funzione è attribuita proprio alla Polonia? In suo luogo sarebbe potuta subentrare una qualche altra ambientazione, più o meno vicina alla Francia, oppure la scelta risultava in un certo senso imposta da specifiche convenzioni culturali? Esisteva forse una definita gamma di stereotipi con cui gli autori, tramite un simile riferimento geografico, potevano giocare in modo da produrre delle precise aspettative presso il loro pubblico?

Benché in genere si riconosca appunto a Louvet il merito di aver introdotto la tematica polacca nel romanzo francese,⁵⁷ all'epoca l'argomento non era affatto inedito, ma contava al contrario su una tradizione risalente quantomeno alla seconda metà del '500, ovvero, per la precisione, al momento in cui Enrico di Valois era stato eletto al trono di Polonia (1573). Allora quasi del tutto sconosciuto, il paese si trovò al centro di un improvviso proliferare di pubblicazioni di stampo storico o descrittivo, le quali, non potendosi basare sulla conoscenza diretta, tendevano a riprendere pedissequamente opere apparse in precedenza, con l'ovvia conseguenza di perpetuarne pregiudizi, luoghi comuni e

⁵⁶ Sul ruolo rivestito dalla tematica polacca nel romanzo di Louvet cfr., oltre alla già menzionata edizione de *Les Amours du chevalier de Faublas*, anche Claire NICOLAS, *Autour d'un double anniversaire*, cit.; Marek TOMASZEWSKI, *Les fortunes de Lodoiška*. In: *La réception de l'œuvre littéraire*, a cura di Józef Heistein, Breslavia, Edizioni dell'Università di Breslavia, 1983, pp. 213-222; Marek TOMASZEWSKI, *L'univers héroïque polonais dans Les amour du chevalier de Faublas et son impact sur l'imaginaire social a la fin du XVIII^e siècle*. «Revue de littérature comparée», n. 64, 2 (aprile/giugno 1990), pp. 425-432; Michel DELON, *Faublas et Lodoiška*. «Europe», n. 744 (aprile 1991), pp. 160-166; *Sintesi dei dibattiti*, «Seminari pasquali di analisi testuale», 10 (1995), pp. 83-100: 98-99. Non concordano invece con tale interpretazione *La letteratura francese*, cit., p. 281 e Philippe ROGER, *L'etourdi gynotrope*, «Seminari pasquali di analisi testuale», cit., pp. 39-63: 48-49; cfr. anche *Sintesi dei dibattiti*, ivi, pp. 88-89.

⁵⁷ A dire il vero, Jean-Paul Marat, con *Les Aventures du jeune comte Potowski*, aveva anticipato di un decennio la fortunata opera di Louvet, ma non è plausibile che né quest'ultimo, né i suoi contemporanei conoscessero il romanzo, perché, sebbene scritto nella prima metà degli anni '70 del '700, avrebbe visto la prima edizione a stampa solo nel 1848 (Parigi, Chlendowski). In mancanza di un influsso diretto, le spiccate analogie rinvenibili tra i due lavori, soprattutto per quanto riguarda l'impiego della metafora polacca, attesterebbero quindi il comune riferimento a una medesima tradizione culturale, appunto quella di cui si fornirà una panoramica nelle prossime pagine.

convinzioni anche quando, come spesso accadeva, si fondavano su presupposti dubbi se non, addirittura, inventati.⁵⁸ Lo stesso arrivo a Parigi degli ambasciatori polacchi, incaricati di condurre alla nuova patria il re neoletto – in realtà piuttosto renitente... –, generò la nascita di ulteriori cliché che si sarebbero cristallizzati nell'immaginario collettivo francese, al punto da esercitare un influsso determinante persino nei secoli successivi. Magnifici e severi nella consueta foggia orientaleggiante, i diplomatici slavi sembravano infatti appartenere a un mondo familiare e al medesimo tempo lontano, dove l'esotismo degli antichi sarmati si conciliava con l'austerità dei senatori romani, mentre per l'eleganza dei modi, la vasta cultura e la perfetta padronanza di diverse lingue europee superavano di gran lunga l'aristocrazia francese, la quale, nel confronto, appariva già frivola e ignorante.

Raffigurata – anche per ovvi fini propagandistici – come una sorta di terra promessa dove abbondavano le ricchezze naturali (se ne magnificavano in particolare l'agricoltura, la selvaggina, le miniere e le fonti idriche), la Polonia era vista nella Francia del Cinquecento come una nazione nobile e insieme bellicosa, ultimo baluardo del mondo cristiano contro la barbarie pagana ma già, in un certo senso, ai limiti della civiltà occidentale, punto dove gli opposti – Europa e Asia, valenza fisica e doti intellettuali, attitudine alla guerra e amore per la cultura, sfarzo orientaleggiante e gravità da repubblica romana – convivevano in un insolito quanto instabile equilibrio. Se l'immaginario relativo allo stato slavo era contraddistinto da una decisa mancanza di omogeneità, altrettanto contrastanti erano i sentimenti da esso suscitati negli osservatori francesi, poiché, a seconda dei casi e, soprattutto, della posizione ideologica, nel loro giudizio poteva predominare il disprezzo o la stima, il biasimo o l'elogio, il rifiuto o l'emulazione. In altre parole, nella Polonia alcuni riconoscevano una nazione sorella della Francia, o addirittura un modello ideale di civiltà al quale quest'ultima avrebbe dovuto tendere, altri, al contrario, vi si rapportavano con una sensazione di distanza, di sostanziale estraneità, percependone la cultura in termini di esotismo o, persino, barbarie.

Dopo qualche decennio di limitata presenza nella coscienza francese, tali stereotipi ebbero modo di rinsaldarsi in una forma definitiva quando, in occasione delle nozze di

⁵⁸ Non ancora incentrato in maniera specifica sulla Polonia, contiene invece un unico riferimento iconografico a tale nazionalità la seguente pubblicazione francese, di poco precedente all'incoronazione di Enrico di Valois: François DESERPS, *Illustrations de Recueil de la diversité des habits qui sont de présent usage tant es pays d'Europe, Asie, Afrique et isles sauvages*. Parigi, R. Breton, 1567, p. 20 (cfr. Figura 2, p. 35)

Maria Luisa di Gonzaga-Nevers con il re Władysław IV Waza, le due realtà entrarono di nuovo in diretto contatto. La delegazione polacca che nel 1645 giunse a Parigi per suggellare il matrimonio nutriva infatti l'esplicito proposito di ripetere e, anzi, superare l'effetto suscitato dalla visita dei predecessori, al fine di lasciare nel paese ospite un ricordo ancora più eclatante di quello risalente al 1573.⁵⁹ Si delineò così una specifica immagine della Polonia e dei suoi abitanti che, debitrice dei cliché già radicati nell'opinione comune francese, si riconfermò davanti agli occhi degli osservatori e al medesimo tempo si arricchì di maggiori sfumature, tramandandosi, cristallizzata, alle generazioni successive grazie ai numerosi resoconti e testimonianze letterarie volti a immortalare l'evento. In una sostanziale continuità rispetto al secolo precedente, il tratto fondamentale della rappresentazione secentesca era sempre costituito da una forte sensazione di contraddittorietà, dove la nazione slava manteneva la sua natura ibrida di punto d'incontro tra oriente e occidente, barbarie e civiltà, eccessi asiatici e antiche virtù. Nella percezione francese, quindi, a volte prevaleva il senso d'estraneità nei confronti di una realtà altra, esotica nella sua distanza tanto storica quanto geografica, a volte invece si vedeva tra i due paesi un'essenziale identità di origini e valori, nel cui contesto la Polonia assumeva il ruolo esemplare di ultimo erede di una mitica età dell'oro.

L'unico, effettivo cambiamento segnato dal lungo regno di Maria Luisa, rimasta sul trono polacco ben 23 anni grazie alle nuove nozze con Jan Kazimierz Waza, fratello e successore di Władysław, fu la diffusione, in Francia, di una maggiore conoscenza dello stato slavo, promossa sia dall'insediamento a Parigi di una nutrita comunità di esuli di tale provenienza, sia dalla pubblicazione dei primi trattati basati su un'osservazione diretta dell'oggetto descritto. La tematica conobbe pertanto una buona fortuna nella letteratura francese del Seicento: divenuta terra di frontiera dopo la fine della gloriosa fase d'espansione, costantemente invischiata in guerre – spesso condotte in contemporanea – con nemici dalle provenienze più disparate, la Polonia incarnava per gli autori dell'epoca un luogo dai confini labili e insicuri, teatro di continue battaglie e rivoluzioni, brucianti disfatte e fulgidi atti eroici, dove l'aristocrazia si conformava ancora con abnegazione agli ideali gloriosi ma anacronistici della leggendaria cavalleria medievale.⁶⁰

⁵⁹ Cfr. Figura 7, p. 240.

⁶⁰ Connessa in maniera specifica alla figura di Maria Luisa è la diffusione, in Francia, del mito polacco di Wanda, personaggio leggendario di eroina pagana scelta dal proprio popolo a rivestire il ruolo di re,

Malgrado un simile aumento d'interesse e il maggior rigore in genere acquisito dall'approccio storiografico, nel secolo successivo gli studiosi francesi continueranno a lamentare l'essenziale mancanza d'informazioni sulla Polonia, la quale, in sostanza, restava poco o per nulla conosciuta, relegata in una dimensione dove l'accuratezza documentaria era facilmente contaminata dalle invenzioni di fantasia. Alle radici del problema si collocava l'inveterata abitudine di fondare la trattazione più su fonti preesistenti che sull'osservazione diretta, riprendendo in maniera acritica contenuti di dubbia attendibilità o, nel migliore dei casi, antiquati, con la conseguenza di propagare gli ormai consueti stereotipi nell'ambito di un quadro generale che, senza registrare gli inevitabili mutamenti, dava conto di circostanze spesso non più attuali. Il fenomeno di permanenza dei cliché era inoltre consolidato dal frequente ricorso a credenze ereditate dal passato al fine di colmare le lacune del sapere erudito, nonché dalla ritrosia ad accettare le notizie riportate da testimoni oculari, qualora divergessero dall'opinione comune. Dal XVI al XIX secolo, pertanto, furono tendenzialmente le medesime idee a reiterarsi nell'immaginario francese, cosicché la Polonia si confermava nella sua veste di contenitore di concetti quasi astratti, avulsi dalla concreta realtà del paese e pressoché atemporali nella loro impermeabilità alle vicende storiche.

Tra simili motivi ricorrenti, stabili nel trascorrere degli anni e aperti a interpretazioni anche antitetiche, un particolare rilievo è rivestito dal discorso sulla monarchia elettiva, menzionata come argomento a favore delle proprie posizioni sia da chi, sottolineandone la fedeltà all'ideale repubblicano anticamente condiviso da tutti i paesi europei, voleva criticare le derive autoritarie dello stato francese, sia dall'opposta fazione che ne condannava la natura anarchica al fine di giustificare, per contrasto, l'evoluzione verso sistemi di governo più accentratori. Oggetto di numerose riflessioni di stampo politico, economico e filosofico, le istituzioni polacche destarono un vivo interesse soprattutto presso gli intellettuali del Settecento, i quali appunto vi facevano riferimento nelle frequenti considerazioni sulla forma ideale di governo, o formulando nei loro confronti delle critiche ferocemente impietose, oppure eleggendole a modello privilegiato di utopici progetti di riforma. Pure in tale contesto, dunque, l'ambivalenza si attesta per

generando, secondo il punto di vista francese, la duplice anomalia della sovranità elettiva e dell'inversione dei ruoli sessuali. Sebbene il personaggio di Lodoïska sembri riallacciarsi a tale figura, in realtà, come avremo modo di vedere, è più corretto ricondurlo a una tradizione differente, ossia a quella della «belle polonaise», la cui presenza nell'immaginario francese assumerà il massimo rilievo soprattutto nel corso del XVIII secolo.

l'immaginario francese come uno dei tratti essenziali della nazione slava: se, infatti, da un lato le si attribuiva la fama di ultima patria della libertà civile, incarnata dalla condivisione egualitaria del potere nell'ambito di un sistema di carattere oligarchico (i *philosophes* la ritenevano inoltre la custode della tolleranza religiosa), dall'altro a questa stessa libertà, usata in maniera insensata, si imputava la colpa di paralizzare il paese nell'ingovernabilità, causa l'assoggettamento del re all'arbitrio dell'aristocrazia, la disgregazione di quest'ultima in fazioni di norma inconciliabili e, da ultimo, la facoltà del singolo di esercitare il diritto di veto. Le medesime contraddizioni che nell'opinione comune francese pregiudicavano i suoi abitanti, di cui persino le doti positive spesso degeneravano nel loro eccesso – da idealisti, valorosi, fieri, generosi, franchi, appassionati potevano facilmente farsi illusi, avventati, indisciplinati, smodati, incostanti, impetuosi –, connotavano quindi la Polonia e le sue istituzioni politiche, dove il re era costretto a convivere con la repubblica aristocratica, le leggi con l'anarchia feudale, la gravità romana con la barbarie sarmata, lo sfarzo dei nobili con la povertà di fondo del paese.

Al di là dell'ormai consueta divergenza dei giudizi, con il trascorrere del XVIII secolo e, in particolare, nella sua seconda metà si osservò tuttavia una significativa accentuazione dell'atteggiamento nostalgico nei riguardi di una realtà repubblicana attraversata da un novello alito di cristianesimo, ideale con cui la monarchia elettiva polacca e i suoi antichi valori veniva a coincidere in una sorta di utopia realizzata, assicurando la fortuna, presso il pubblico francese, delle vicende ad essa relative. Tale interesse ebbe modo di accrescersi a partire dagli anni '60, con i fatti turbolenti – non a caso i medesimi adottati da Louvet come sfondo della storia di Lovzinski e Lodoiska – che, iniziando dalla controversa ascesa al trono di Stanisław August Poniatowski, portarono alla Confederazione di Bar ed infine alle spartizioni della Polonia. Seguiti con coinvolgimento per via della trama ricca e imprevedibile, feconda miniera di avvincenti soggetti romanzeschi, questi avvenimenti consolidarono ulteriormente l'immagine di una nazione martoriata dai conflitti civili, ma sempre pronta a difendere con coraggio e abnegazione la propria esistenza in quanto stato: sarà soprattutto un simile modello patriottico, impregnato dello spirito della Roma repubblicana, a risultare pienamente conforme allo spirito della Rivoluzione francese, che, vedendovi rappresentati in maniera esemplare i propri stessi

ideali, avrebbe decretato il successo delle opere incentrate sull'argomento, a partire, ovviamente, da *Les Amours du chevalier de Faublas*.⁶¹

Se l'elemento eroico è una componente fondamentale nella ricezione e fortuna francese delle tematiche polacche, l'altra faccia della medaglia è costituita, sempre nella seconda metà del Settecento, dalla violenza ad esse intrinseca, in balia della quale si trovavano non solo gli effettivi protagonisti delle lotte libertarie, ma anche i normali cittadini e, in primo luogo, le donne. Con il volgere del secolo, e specialmente nell'ultimo decennio, le notizie sia d'inaspettati atti d'abnegazione che di efferate brutalità iniziarono a dilagare, cosicché le vicissitudini dei vari personaggi polacchi, nelle quali il pubblico francese poteva proiettare le proprie – fondate – paure, offrivano un pretesto per riflettere sulle burrascose circostanze storiche che l'Europa stava vivendo. Attraverso simili racconti, a prescindere dalla loro natura di volta in volta letteraria, storica o cronachistica, il lettore aveva dunque occasione di confrontarsi con le gravi questioni peculiari della sua epoca, dove si assisteva ad eventi traumatici come la perdita della sicurezza personale, la fine della civiltà antica, il crollo del vecchio sistema morale e la ridefinizione della geografia politica. Ne conseguiva una profonda crisi d'identità a livello sociale, nazionale e persino sessuale, vissuta come alienante tanto dall'individuo quanto dall'intero paese.

È appunto in tale contesto che si delinea la figura della «belle polonaise», ulteriore Leitmotiv dell'immaginario francese del quale il personaggio di Lodoïska, tanto nella versione romanzesca quanto in quella operistica, incarna la manifestazione più famosa ed esemplare. Se, infatti, nei secoli precedenti la donna polacca era stata assimilata allo stereotipo dell'amazzone, poiché nel rigido clima settentrionale avrebbe condiviso con l'uomo costumi e condizioni di vita assai rudi, nel Settecento un nuovo interesse intellettuale per il mondo muliebre si coniuga con vivaci interrogativi sul significato dei ruoli sessuali, inficiati, nel cliché slavo, dalla mancanza di una vera antitesi tra i poli maschile-femminile. Questa tematica, che trovò espressione principalmente nel romanzo, s'intreccia in maniera indissolubile con l'irruzione nella letteratura francese delle

⁶¹ Si veda, in particolare, l'ampia eco sollevata in Francia dalle imprese di Tadeusz Kościuszko, il quale, prima di distinguersi tra i protagonisti della guerra russo-polacca del 1792 e, soprattutto, nell'insurrezione che porta a tutt'oggi il suo nome (*Insurekcja kościuszkowska*, 1794), aveva partecipato con ruoli di spicco alla guerra d'indipendenza americana (cfr. Figura 8, p. 241, dove si nota il contrasto tra l'abbigliamento conforme alla più aggiornata moda occidentale e l'attributo prettamente polacco della sciabola, tratto peculiare dell'aristocrazia di quel paese e nel contempo simbolo dello specifico eroismo cavalleresco della connotazione sospesa tra l'arcaico e l'esotico).

tumultuose vicende polacche della seconda metà del secolo, durante le quali la donna, nella veste di vittima sublime, difende con mirabile coraggio e dignità il proprio onore, pur essendo costretta ad assistere impotente alla distruzione di se stessa, dei suoi cari e dell'intero paese. Doppio dell'eroe, personificazione dei principi femminili corrispondenti alle virtù virili, la «belle polonaise» non viene tuttavia a collimare con la tipica immagine della vergine guerriera, tradizione alla quale invece si riallaccia la leggenda di Wanda, bensì è raffigurata nella pienezza della sua connotazione sessuale, seducente persino quando travestita da uomo e feconda nella duplice identità di moglie e madre. In altre parole, a differenza delle eroine alla Giovanna d'Arco, il suo sconfinamento nell'ambito prettamente maschile del valore bellico non risulta compensato dall'annullamento dell'essenza femminile nella verginità, unico espediente per rendere accettabili simili personaggi – in quanto mutilati della capacità riproduttiva e quindi non compiutamente donne –, ma, all'opposto, la «bella polonaise» è una donna nel senso completo del termine, di conseguenza con la sua prodezza mette in crisi la definizione dei ruoli sessuali. Ne deriva un'allegoria della stessa Polonia, con la consueta ambivalenza di qualità eccelse e anomalie esotiche, cui si aggiunge – forse per la prima volta – l'idea di una sostanziale coincidenza tra tale nazionalità e la tragicità delle sorti predestinate ai suoi abitanti per una sorta di determinismo quasi "genetico", davanti al quale ogni atto di resistenza diventa disperato e, in quanto tale, eroico.

Persino di fronte alla marcata instabilità della sua configurazione politica, dunque, dall'apice espansionistico del Seicento al totale annichilimento nelle spartizioni, la nozione di "Polonia" continuò a rappresentare un fatto indiscutibile nella coscienza francese, seppure in quanto sorta di non-luogo, agli estremi del mondo civile, dove l'identico e l'antitetico, il noto e l'ignoto si mescolano. Complice non da ultimo la diffusa ignoranza della sua geografia, lo stato slavo rimase, per la nebulosità della conformazione – privo di confini tangibili, con pianure monotone ricoperte di foreste che trapassavano senza soluzione di continuità nei paesi limitrofi –, un'entità illimitata nella sua indeterminatezza, percepita come al di là del tempo e dello spazio, ideale oggetto su cui proiettare in maniera quasi indiscriminata certezze e pregiudizi, speranze e paure, utopie e costruzioni mentali di varia estrazione, riconoscendosi in esso o denunciandone l'insanabile alterità. Una concezione che permarrà ancora per tutto l'Ottocento, se non oltre, venendo mirabilmente

sintetizzata da Alfred Jarry nella sua celebre affermazione: «quant à l'action, qui va commencer, elle se passe en Pologne, c'est-à-dire Nulle Part».⁶²

– *Da Lodoiska a Faniska: un rapporto di (in)diretta filiazione*

Come si accennava in precedenza, il successo di *Les Amours du chevalier de Faublas* e dei suoi protagonisti polacchi è in ampia parte dovuto all'affinità di fondo con gli ideali della Rivoluzione francese, ovvero da un lato alla denuncia ivi mossa nei riguardi di un'aristocrazia ormai irreparabilmente corrotta, dall'altro all'esaltazione dei valori repubblicani e dell'eroismo patriottico in cui il nuovo ordine sociale voleva riconoscersi, il tutto condito dalla rappresentazione della violenza di fronte alla quale i cittadini si sentivano inermi. In tal senso, l'opera di Louvet interpretò con esattezza lo spirito dei tempi, esprimendone tanto le aspirazioni e i principi morali, quanto le paure; simili aspetti si accentuano nelle riduzioni sceniche della vicenda polacca, a partire appunto dalla *Lodoiska* di Filette-Loreaux/Cherubini e da quella di Dejaure/Kreutzer, poiché per le esigenze specifiche di genere il testo è condensato negli episodi più drammatici e spettacolari, con l'effetto di enfatizzare il carattere metaforico della storia e dei suoi protagonisti, pur mantenendo quella verosimiglianza che permetteva al pubblico di identificarsi. Ciò garantì a tale nucleo narrativo, estrapolato – come si diceva – dal contesto libertino, una fortuna autonoma rispetto all'intero romanzo, la quale, se si esplicò soprattutto in ambito teatrale, con la proliferazione di lavori che riproponevano il soggetto in variazioni più o meno lontane dall'originale, diede vita anche a una precisa tradizione

⁶² Alfred JARRY, *Conférence prononcée à la création d'Ubu roi*, in: Alfred Jarry, *Ubu*, a cura di Noël Arnaud e Henri Bordillon, Parigi, Gallimard, 1992, pp. 340-342: 342. Sull'immaginario francese relativo alla Polonia cfr. Marek TOMASZEWSKI, *La Pologne dans le roman français du XVIII^e siècle*, «Romanica Wratislaviensia», XIV (1979), pp. 4-24; Joanna ŻUROWSKA, "L'action se passe en Pologne...". *Le thèmes polonais dans la littérature française de la période révolutionnaire*. «Les Cahiers de Varsovie», n. 18 (1992), pp. 99-107; François ROSSET, *L'arbre de Cracovie. Le mythe polonais dans la littérature française*. Parigi, Imago, 1996 (si veda, in particolare, alle pp. 249-255 la lista delle opere in lingua francese, comparse tra la fine del Cinquecento e la prima metà dell'Ottocento, nelle quali si toccano argomenti polacchi).

letteraria incentrata sulle vicissitudini della coppia di amanti o, in alcuni casi, su quelle di solo uno dei due.⁶³

Ai fini del nostro discorso è significativo rilevare come la tematica fosse ancora assolutamente in auge durante la prima decade dell'Ottocento, periodo in cui vide la luce la *Faniska* di Cherubini e Sonnleithner, rappresentata la prima volta il 25 febbraio 1806 presso il Theater am Kärntnertor di Vienna. Tra le opere risalenti a quegli'anni assume un particolare interesse, per noi, il romanzo *Ladouski et Floriska* di Jean-Louis Lacroix de Niré, apparso a Parigi all'inizio stesso del secolo (Dentu, 1801), il quale si riallaccia in maniera esplicita a *Les Amours du chevalier de Faublas* ma senza discendervi in linea diretta, bensì passando per la mediazione del libretto di Filette-Loreaux, di cui riprende, rovesciandoli, i nomi dei protagonisti: Ladouski, infatti, trae palesemente ispirazione da Lodoïska, mentre la sua compagna Floriska dall'eroe della «comédie-héroïque» di Cherubini, Floreski. Si reitera qui il consueto cliché della sublime coppia di sposi perseguitata da un fato tanto crudele quanto ingiusto, contaminato, nello specifico, dal mito rousseauiano della perfezione dello stato di natura, poiché alla bontà intrinseca della vita genuina della campagna polacca viene contrapposto l'universo artificiale e pertanto malvagio delle miniere di sale di Wieliczka, frutto della violenza egoistica dell'uomo nei confronti della Madre Terra e dei suoi abitanti.⁶⁴ Tale motivo, che a livello nazionale costituiva un importante pretesto di fabulazione leggendaria, si era conquistato uno spazio significativo nell'immaginario francese solo a partire dalla metà del Settecento, in seguito alla dettagliata trattazione ad esso riservata nell'*Encyclopédie* di Diderot sotto la voce «Sel», dove se ne legge la descrizione quale caso esemplificativo di miniere di salgemma «les plus fameuses et les plus abondantes».⁶⁵ Malgrado il tipico approccio di stampo razionalistico, cui conseguiva un'analisi sistematica dell'oggetto sulla base di precisi dati

⁶³ Nel complesso, si registra una sensibile preferenza per il personaggio femminile, in quanto incarnazione per antonomasia dello stereotipo della «belle polonaise», ma non mancano affatto esempi della scelta opposta. Tra le opere di maggior successo negli anni a cavallo tra Settecento e Ottocento si menzionano, in particolare, Jacques-Antoine de RÉVÉRONI SAINT-CYR, *Pauliska, ou la Perversité moderne* (Paris, Lemierre, 1798), Eugène Cantiran de Boire / M. Leblanc, *La tour du Sud, ou L'embrasement du château de Lowinska*. (Parigi, Théâtre de la Gaîté, 10/05/1804), Marie-Adélaïde Barthélemy-Hadot/M. Taix, *Jean Sobieski, roi de Pologne, ou la Lettre* (Parigi, Théâtre de la Gaîté, 22/05/1806)

⁶⁴ È interessante osservare come, in quello stesso anno, venisse pubblicata a Parigi un'ulteriore opera letteraria dove il mito dello stato di natura si associa all'ambientazione polacca: Henri-Louis COIFFIER DE VERFEU, *Ouliana, ou l'Enfant des bois, nouvelle polonaise et autres nouvelles*, Parigi, Cordier et Legras, 1801 (cfr. Figura 9, p. 242).

⁶⁵ Denis DIDEROT, D'ALEMBERT, *Encyclopédie, ou Dictionnaire raisonné des sciences, des arts et des métiers*, Parigi, Briasson, 1751-1780, vol. XIV, pp. 903-928: 915-917; cfr. Figura 10, p. 243).

di natura fisica, chimica, geografica, naturalistica e storica, la puntuale spiegazione fornita nell'*Encyclopédie* dovette comunque lasciare il passo, presso il pubblico francese, a una visione assai meno scientifica, con l'usuale reinterpretazione in chiave metaforica dell'argomento nel quadro complessivo dell'ormai tradizionale allegoria polacca. L'immagine del sotterraneo, dunque, e ancora più quella di un'intera realtà pressoché indipendente, costruita dall'uomo in epoche che sfumano nella leggenda, viene a formare il doppio del mondo di superficie, aprendo allo stesso tempo uno spiraglio verso le radici della civiltà europea e della sua mitologia.

Ed è proprio questo motivo a costituire il fulcro del «mélodrame» *Les Mines de Pologne*, scritto da René Charles Guilbert de Pixérécourt sul doppio modello del romanzo di Lacroix de Niré, di cui estrapola l'episodio di Wieliczka, e della *Lodoïska* di Filette-Loreaux/Cherubini.⁶⁶ Rappresentato la prima volta il 3 maggio 1803 presso il Théâtre de l'Ambigu-Comique di Parigi,⁶⁷ il lavoro conobbe una fortuna analoga a quella del suo archetipo, rimanendo in repertorio per oltre un ventennio con centinaia di allestimenti e traduzioni in diverse lingue.⁶⁸ Se si prescinde dai giochi di piani prospettici – sia nella dimensione verticale che nell'orizzontale – e dai tranelli permessi dall'ambientazione sotterranea in cui si compie l'intero secondo atto, l'azione de *Les Mines de Pologne* non prevede sostanziali differenze rispetto alla «comédie-héroïque» di Cherubini, incentrandosi sempre sulla reclusione della coraggiosa protagonista, in questo caso Floreska, in un luogo «désert et sauvage» (atto I, scena 2) ai confini orientali della Polonia, dove il cattivo di turno (qui Zamoski) cerca di piegarne la volontà grazie all'allontanamento dallo sposo e, di fatto, dallo stesso mondo civile. Edwinski, come i predecessori Floreski e Lovzinski, ritrova l'amata dopo lunghe vicissitudini, s'introduce nel castello dell'avversario ma, riconosciuto sotto il travestimento, viene a sua volta imprigionato, cosicché per lo scioglimento della vicenda bisogna attendere l'intervento di un *deus ex machina*, ossia dei polacchi capitanati da Polaski, che con un curioso ribaltamento dei ruoli (in *Lodoïska* sono i tartari di Titzikan a lottare a fianco di Floreski contro i polacchi di Dourlinski) vinceranno – seppure senza incendio finale – i cosacchi al servizio dell'antieroe.

⁶⁶ Cfr. Figura 11, p. 244.

⁶⁷ Per informazioni su questo teatro cfr. Philippe CHAUVEAU, *Les théâtres parisiens disparus*, cit., pp. 41-44.

⁶⁸ Cfr. Jean-Nicolas BOUILLY, *Notice sur les Mines de Pologne*. In: Charles Guilbert de PIXÉRÉCOURT, *Théâtre choisi*. Ginevra, Slatkine Reprints, 1971, vol. I, pp. 341-345: 342. Cfr. anche *Jugements des journaux*, ivi, pp. 346-347.

Come avremo modo di vedere tra poco, ricorrono nel testo i consueti stereotipi connessi alla tematica polacca, ai quali si aggiunge un nuovo elemento, desunto dal romanzo *Ladouski et Floriska*, ossia le miniere di sale di Wieliczka, presenti fisicamente in scena per tutto il secondo atto in quanto luogo designato al supplizio dei protagonisti. Sull'esempio de *Les Mines de Pologne*, il cui travolgente successo aveva ispirato la commissione viennese a Cherubini di un nuovo lavoro incentrato sulla medesima vicenda, il motivo di Wieliczka passerà quindi alla *Faniska*, «große Oper» su un libretto tedesco di Sonnleithner ricavato fedelmente dal «mélodrame» di Pixérécourt, dal quale si distingue solo per una drastica ma inevitabile semplificazione del testo finalizzata al cambio di destinazione dal teatro di prosa a quello cantato.⁶⁹ In tal modo, il cerchio delle variazioni sul tema dell'eroina di Louvet si chiude con il ritorno agli inizi stessi della sua esistenza scenica, dove, a distanza di tre lustri, la *Faniska* si ricollega alla *Lodoïska* sia direttamente, assumendola a tutti gli effetti a modello, sia indirettamente, assimilando in sé, per il tramite de *Les Mines de Pologne*, l'intera tradizione di rifacimenti teatrali e letterari sviluppatasi a cavallo tra Settecento e Ottocento.⁷⁰

Visto il loro rapporto di vera e propria filiazione, non stupisce affatto registrare, tra le due opere polacche di Cherubini, delle corrispondenze così spiccate da suscitare l'impressione che i relativi libretti non rappresentino delle entità autonome, ma siano invece delle mere varianti di un identico soggetto, di fatto identificabile con un episodio – l'episodio "tartaro", per l'appunto – tra i più avvincenti nelle digressioni polacche de *Les Amours du chevalier de Faublas*. Qui la vicenda prendeva le mosse da un contesto prettamente politico, ossia dai dissidi tra le fazioni nobiliari in occasione delle elezioni che portarono al trono Stanisław August Poniatowski, osteggiato in particolare dalla corrente patriottica – o meglio, antirussa – dalla quale sarebbe nata la Confederazione di Bar. Tali eventi, adottati a cornice della narrazione romanzesca, offrono a Louvet il pretesto per dare

⁶⁹ Della sostanziale identità tra i due lavori il pubblico parigino era sicuramente consapevole, perché, all'epoca in cui l'opera di Cherubini giunse nella capitale francese, *Les Mines de Pologne* vi riscuoteva ancora un notevole successo. Lo conferma il mancato consenso di Pixérécourt alla ripresa parigina di *Faniska*, in francese, dopo i felici esiti viennesi, nel timore che la partitura dell'italiano entrasse in concorrenza con il proprio «mélodrame», sempre plauditissimo all'Ambigu-Comique (la ripresa di *Faniska* sarebbe dovuta andare in scena presso quello stesso Théâtre Feydeau dove, nel decennio precedente, si era svolta la première di *Lodoïska*; per l'intera vicenda cfr. Jean-Nicolas BOUILLY, *Notice sur les Mines de Pologne*, cit., p. 342).

⁷⁰ Il costante rapporto di osmosi tra l'opera (in particolare l'*opéra-comique*) e il «mélodrame», caratterizzato da un incessante scambio di soggetti che sin dalla fine del Settecento si compiva in entrambe le direzioni, è stato ampiamente indagato in: Emilio SALA, *L'opera senza canto. Il mélo romantico e l'invenzione della colonna sonora*. Venezia, Marsilio, 1995.

avvio alle vicissitudini di Lovzinski e Lodoïska, rendendole allo stesso tempo plausibili come effetto di reali circostanze storiche: Kazimierz Puławski, eroe delle lotte nazionali contro l'esercito di Caterina II, inizia infatti a contrastare il legame tra la figlia e il futuro genero a causa dell'amicizia di questi con il re Poniatowski, da lui invece ferocemente avversato, giungendo quindi a separare la coppia con un atto di spiccato autoritarismo – in sostanza un rapimento, seppure legittimato dalla potestà genitoriale – per affidare Lodoïska all'amico Dourlinski, con la richiesta di nascerla nel suo castello situato ai confini orientali della Polonia.

Malgrado la soppressione di ogni preciso riferimento storico, di cui cade vittima soprattutto Puławski, mai previsto in scena e retrocesso, nelle sporadiche menzioni, a generico membro dell'aristocrazia polacca, gli avvenimenti immaginati ne *Les Amours du chevalier de Faublas* emergono ancora nella «comédie-héroïque» di Filette-Loreaux/Cherubini con la funzione di antefatto, poiché la reclusione di Lodoïska sotto la custodia di Dourlinski vi è giustificata come adempimento della volontà del padre di lei, risoltosi ad allontanarla da Floreski per ragioni di natura schiettamente politica:

VARBEL

Il n'aurait pas fallu voter en faveur d'un prince qui déplaisait au père de Lodoïska.

FLORESKI

Était-ce une raison pour me séparer d'elle, et me cacher le lieu de sa retraite? (I, 3)

LODOÏSKA [rivolta a Dourlinski]

Ce sont donc là les soins que tu promis à mon père d'avoir pour sa fille? (II, 4)

Per quanto esili fossero ormai questi richiami al complesso affresco storico tratteggiato da Louvet, essi saranno destinati a scomparire del tutto ne *Les Mines de Pologne* e, di conseguenza, in *Faniska*, dove, neutralizzata in maniera definitiva la componente eroica – Pixérécourt arriva persino a definire il padre della protagonista un «veillard faible et timide» (I, 2) –, il rapimento di Floreska/Faniska è ricondotto a un mero movente passionale ascritto alla responsabilità del solo Zamoski.⁷¹ Oltre alle cause scatenanti del

⁷¹ Gli antefatti risalgono a diversi anni prima (almeno sette, vista l'età di Angela, figlia di Edwinski e Floreska), quando il padre della protagonista, nonostante avesse già promesso la figlia in sposa a Zamoski, aveva ritirato la parola data per permettere il matrimonio d'amore tra Edwinski e Floreska. Ciò aveva scatenato la feroce ed ostinata volontà di vendetta dell'antieroe («je revins à Sandomir, la rage dans le cœur et dévoré du besoin de la vengeance», *Les Mines de Pologne*, atto I, scena 2; cfr. anche *Faniska*, atto I, scena 3), il quale troverà finalmente l'occasione per attuare i propri piani dopo una lunga e paziente attesa, facendo

dramma, tra la *Lodoiška* e *Les Mines de Pologne/Faniska* si registrano alcune divergenze nei dettagli con cui la vicenda si concretizza, a partire dalla già menzionata ambientazione sotterranea, introdotta quale elemento inedito dal «mélodrame» di Pixérécourt e di qui confluita nell'opera viennese di Cherubini, o, viceversa, dal fallito avvelenamento di Floreski e dall'incendio finale del castello di Dourlinski, prerogative esclusive del libretto di *Lodoiška*. Differenti sono pure il modo e la tempistica con cui, nelle due versioni, il protagonista viene a sapere della presenza dell'amata presso il castello dell'antagonista: se, infatti, ne *Les Mines de Pologne* Edwinski conosce da sempre l'identità del rapitore della moglie, ed il travestimento da testimone della propria stessa uccisione rappresenta l'ultimo di numerosi tentativi di liberarla, in *Lodoiška*, come avveniva nel romanzo di Louvet, Floreski giunge in prossimità del castello di Dourlinski quasi per caso, dopo lunghe e disperate ricerche attraverso l'intera Polonia. Assolutamente ignaro del ruolo svolto dallo starosta nella reclusione dell'amata, benché insospettito dai legami di questi con il padre di lei, l'eroe di Fillette-Loreaux scopre quindi la realtà dei fatti "in diretta", nel finale del primo atto, quando Lodoiška, riconosciuto il canto di Varbel e Floreski, palesa la propria presenza dall'alto della torre nella quale è imprigionata (una soluzione, peraltro, di sicura efficacia presso gli spettatori, grazie all'impiego della musica di scena e alla differenziazione verticale dei piani spaziali).

Oltre a ciò, emergono delle ulteriori varianti in particolari d'impatto trascurabile per lo svolgimento del dramma, come nella caratterizzazione dei personaggi secondari, nel già menzionato ribaltamento dei ruoli per quanto riguarda le diadi tartari/polacchi e polacchi/cosacchi, nonché nella funzione diametralmente opposta svolta dal protagonista nell'intervento del *deus ex machina*, passiva nel caso di Floreski, attiva con Edwinski/Rasinski, il quale aveva lasciato nelle vicinanze del castello una schiera di uomini armati, pronti all'attacco sotto il comando del fido Polaski/Manoski. Malgrado simili discordanze, nel passaggio da *Lodoiška* a *Les Mines de Pologne* ed infine a *Faniska* la sostanza della trama comunque non subisce modifiche rilevanti, tanto da potersi riassumere sempre nel medesimo schema narrativo: con un atto di sopruso più o meno esplicito, il "cattivo" divide la coppia dei protagonisti segregando l'eroina in una località

rapire Floreska nel corso di una festa. Nascostala a Sandomir, sede del proprio palatinato, nel momento in cui inizia la pièce di Pixérécourt Zamoski sta attendendo l'arrivo di Floreska al castello di Minski, dove aveva deciso di trasferirla per eludere le persistenti ricerche di Edwinski (lo stesso avviene pure nell'adattamento di Sonnleithner).

nascosta, ai confini del mondo civile, nella vana speranza di piegarne la volontà in favore delle proprie aspirazioni amorose. Dopo aver scoperto il luogo di reclusione dell'amata, l'eroe vi s'introduce con uno stratagemma, ma, riconosciuto sotto il travestimento adottato, viene a sua volta imprigionato dall'antagonista, cosicché il lieto fine è garantito esclusivamente da un intervento salvifico esterno.

– *Manifestazione delle tematiche polacche in Lodoïska e Les Mines de Pologne/Faniska*

Una volta ridotto l'intreccio alla sua ossatura più essenziale, però, in cosa *Lodoïska*, *Les Mines de Pologne* e *Faniska* si distinguono dalle *pièces à sauvetage* tanto in voga negli anni successivi alla Rivoluzione francese? La componente polacca vi contribuisce solo come elemento accessorio, tranquillamente sostituibile con una qualsiasi altra ambientazione storico-geografica, o invece il suo apporto alla vicenda risulta determinante perché in grado di produrre ulteriori significati, imprescindibili per una completa comprensione dell'opera?

Una risposta a tali domande ci viene fornita dall'analisi del testo letterario dei tre lavori, grazie alla quale, alla luce delle considerazioni illustrate nelle pagine precedenti, è possibile individuare una gamma ben definita di costanti tematiche, riconducibili agli stereotipi polacchi vigenti nell'immaginario francese a cavallo tra Settecento e Ottocento (per un quadro dettagliato si veda la Tabella 2). Si tratta di fattori che agiscono a distinti livelli di profondità, in alcuni casi limitandosi a caratterizzare, con una funzione quasi decorativa, lo strato superficiale del dramma, in altri invece penetrando fin nel suo stesso intimo, dove, nonostante in genere non attirino l'attenzione del pubblico, influiscono in maniera decisiva sull'essenza dei personaggi e della vicenda.⁷²

⁷² Come si noterà sia dalla Tabella 2 che nel corso delle seguenti pagine, la presenza di stereotipi polacchi nel libretto di *Faniska* è di gran lunga inferiore rispetto agli altri due lavori, o quantomeno essi non vi sono altrettanto esplicitati. In realtà, vista la sostanziale coincidenza dell'opera con il «mélodrame» di Pixérécourt, di cui il testo di Sonnleithner rappresenta una semplice riduzione, le osservazioni relative a *Les Mines de Pologne* possono in gran parte essere ritenute valide anche per *Faniska*, soprattutto se si considera come il pubblico parigino, all'epoca, avesse piena consapevolezza del loro rapporto di filiazione (cfr. n. 69, p. 53).

Alla prima categoria, connotata di norma da una spiccata vistosità, ossia dall'attitudine delle sue componenti a rimanere impresse nella memoria dello spettatore, sono da ascrivere innanzitutto i nomi di "sonorità" polacca adottati per i protagonisti, con il peculiare suffisso -ski per i cognomi maschili di appartenenza aristocratica (Lupanski, Floreski, Dourlinski in *Lodoïska*, Edwinski, Zamoski, Polaski ne *Les Mines de Pologne*, Rasinski, Zamoski, Oranski, Manoski in *Faniska*), cui corrisponde l'ipercorrettismo della versione femminile -(s)ka applicata ai nomi di battesimo dell'eroina e della comprimaria (Lodoïska, Lysinka, Floreska, Faniska, Moska; fa eccezione la sola Polina del «mélodrame» di Pixérécourt). L'equivalente "ambientale" di questa sorta di folklore onomastico consiste nell'impiego, sia nei dialoghi che nelle didascalie, di toponimi afferenti a un'area che spazia tra le odierne Polonia, Ucraina e Bielorussia, dunque in assoluta conformità con quanto specificato all'inizio di *Lodoïska*, tenendo conto delle complesse peripezie geo-politiche subite nei secoli – e, in particolare, nel Settecento – dai paesi in questione: «*La scène se passe en Pologne, aux confins avec la Russie*». Alla presenza di precisi riferimenti geografici, capillare soprattutto ne *Les Mines de Pologne* ma da rilevarsi pure in *Lodoïska*, sebbene in misura nettamente minore, si accompagna l'introduzione di dettagli coloristici riguardanti usi locali («*les paysans exécutent différentes danses du pays*», *Les Mines de Pologne* I, 7) o l'abbigliamento, come nel caso della «*pelisse*», una specie di cappotto foderato di pelliccia (*Lodoïska* II, 13; *Les Mines de Pologne* I, 11; II, 16; III, 4, 5), e del non meglio definito «*habit polonais*» (*Lodoïska* I, 2), termine per noi privo di significato ma che all'epoca suggeriva al pubblico un'immagine ben determinata.⁷³ Tali elementi, malgrado l'immediatezza con cui vengono percepiti,

⁷³ La specificità del costume nazionale della nobiltà polacca, chiaramente ispirato alla foggia ottomana, può essere osservata nella Figura 12, p. 245, dove sono presentati attraverso reperti originali della seconda metà del XVIII sec. i due capi di vestiario basilari dell'abbigliamento ufficiale maschile, ossia lo żupan (una sorta di lunga camicia) e il kontusz, da indossarsi sopra a quest'ultimo. L'immaginario europeo dell'epoca rispecchiava con fedeltà simili elementi, come emerge in particolare dalle incisioni che dal Seicento all'Ottocento trovarono diffusione al di fuori dalla Polonia (per un esempio tra i tanti, cfr. Figura 13, p. 246, e Figura 14, p. 247). È interessante rilevare il ruolo attivo svolto dalla stessa aristocrazia polacca nella creazione di simili stereotipi visivi: a partire dall'invasione svedese del 1655 e con la progressiva presa di coscienza della crisi interna della Confederazione polacco-lituana, a livello culturale, artistico e di costumi si imposero infatti delle tendenze volte a rimarcare l'identità nazionale della nobiltà polacca, la quale si sforzava di affermare la propria specificità pur dichiarando la propria piena appartenenza al contesto europeo cristiano. Ne nacque un intero sistema di autorappresentazione, cristallizzatosi a cavallo tra Sei e Settecento e ricondotto già nelle fonti dell'epoca sotto il termine «sarmatismo», al cui interno l'abbigliamento e le acconciature maschili adottati nelle occasioni ufficiali svolgevano la funzione di veicolare precisi significati politici indirizzati tanto all'interno, ai connazionali, quanto all'esterno, agli osservatori stranieri. Ciò non mancò di influenzare i tratti distintivi con cui l'immagine della Polonia si stabilizzò nell'Europa del

rivestono nell'economia del dramma una funzione accessoria, poiché conferiscono all'ambientazione delle sfumature di pittoresco dove, però, allo specifico riferimento geografico può subentrare qualsiasi altro senza che si verificano rilevanti ripercussioni sulla vicenda. Se, pertanto, la connotazione polacca delle tre opere si fondasse esclusivamente su simili fattori, con una semplice manovra di sostituzione lessicale e toponomastica sarebbe possibile, conservandone la verosimiglianza, trasportare gli avvenimenti narrati in un luogo completamente diverso.

A innalzare l'ambientazione a un ruolo più complesso rispetto a quello di puro contenitore dell'azione interviene invece un ulteriore procedimento, grazie al quale la componente polacca compenetra a tal punto il tessuto di *Lodoiska*, *Les Mines de Pologne* e *Faniska* da diventare un aspetto imprescindibile, in grado di condizionare in misura determinante sia il contesto di svolgimento della vicenda, sia la caratterizzazione interiore dei protagonisti, ovvero, in breve, il dramma stesso. L'effetto si basa sulla stretta adesione – consapevole o meno – del testo agli stereotipi imperanti in Francia all'epoca della stesura dei tre lavori, stereotipi, come abbiamo visto, responsabili della definizione dell'idea di Polonia allora vigente presso l'opinione comune, quindi condivisa anche dagli autori e, soprattutto, dal loro pubblico di destinazione. In questo modo, le prerogative salienti dell'intreccio, dai moventi psicologici dei personaggi all'influsso esercitato dalle peculiarità geografiche sul decorso degli eventi, non traggono origine da una scelta arbitraria, bensì trovano giustificazione proprio nella nazionalità alla quale sono ricondotte, in quanto, tramite la perfetta concordanza con l'immaginario francese di fine Settecento, esaudivano le aspettative che i primi fruitori delle tre opere nutrivano di fronte a una simile

Diciottesimo secolo, che il teatro musicale, in particolare l'opera italiana, assimilò e allo stesso tempo contribuì a sua volta a diffondere. Sebbene gli studi su questo argomento vantano in Polonia una ricca tradizione, è necessario effettuare un'attenta lettura critica, poiché nei decenni di massima espressione dell'ideologia comunista sono spesso stati viziati da un'adesione aprioristica alle linee interpretative ufficiali, dove, in maniera spesso arbitraria, si tendeva a retrodatate le origini del fenomeno per ricondurlo a un'antica e quasi leggendaria matrice popolare, a discapito del decisivo contributo apportato invece dalla cultura aristocratica del secondo Seicento; cfr. Renata GALAJ, *Życie codzienne szlachty polskiej w okresie sarmatyzmu*. Stettino, Wydawnictwo Naukowe US, 1998; Stanisław GRZYBOWSKI, *Sarmatyzm. Dzieje narodu i państwa Polskiego*. Rybnik, Księgarnia Historyczna Średnowieczna, 1996; Zbigniew KUCHARCZYK, *Obyczaje i postacie polski szlacheckiej XVI-XVIII wieku*. Varsavia, Polonia, 1993; *Między Barokiem a Oświeceniem. Apogeu sarmatyzmu. Kultura polska drugiej połowy XVII wieku*. A cura di Krystyna Stasiewicz e Stanisław Achremczyk, Olsztyn, Ośrodek Badań Naukowych im. Wojciecha Kętrzyńskiego, 1997; *Modny świat XVIII wieku*. A cura di Ewa Orlińska-Mianowska, Varsavia, Museo Nazionale, 2003; Irena TURNAU, *Ubiór narodowy w dawnej Rzeczpospolitej*. Varsavia, Instytut Historii Kultury Materialnej Polskiej Akademii Nauk, 1991; *Ubiory w Polsce*. A cura di Anna Sieradzka e Krystyna Turska, Varsavia, Kopia, 1994.

ambientazione. In altre parole, nell'ottica dei contemporanei i protagonisti e le vicende di *Lodoïska*, *Les Mines de Pologne* e *Faniska* dovevano assumere quelle precise caratteristiche appunto per il fatto di essere polacchi, laddove l'appartenenza a una regione differente non le avrebbe comportate con i medesimi termini di necessarietà, poiché un eventuale cambio di ambientazione avrebbe privato tali elementi della principale causa scatenante, rendendoli fortuiti o, quantomeno, non comprensibili nella pienezza delle loro implicazioni.

Il fenomeno era garantito dalla capillarità e persistenza con cui i cliché relativi alla Polonia permearono l'immaginario francese dalla fine del XVI a tutto il XIX sec., con la conseguenza che, come avvenne nel caso di *Les Amours du chevalier de Faublas*, era impossibile affrontare una qualsiasi tematica polacca senza confrontarvisi: consci o meno di tali condizionamenti mentali, gli autori comunque non ne potevano prescindere, in quanto essi determinavano il pensiero del pubblico e, quindi, l'ambito di ricezione dei loro lavori. Come abbiamo visto, ciò vale in particolar modo per la seconda metà del Settecento e, in misura ancora maggiore, per gli anni successivi allo scoppio della Rivoluzione francese, quando, dapprima a causa del generale interesse per le vicissitudini politiche della Polonia, poi per effetto dei problemi sperimentati o temuti per la stessa Francia, proiettati sulla nazione slava, si assistette a un rigoglio della produzione artistico-intellettuale incentrata su simili argomenti. È appunto in questo contesto che nascono *Lodoïska*, *Les Mines de Pologne* e *Faniska*, scritte sulla scia del successo de *Les Amours du chevalier de Faublas* e attorniate da numerosi lavori caratterizzati da un'analogia concezione: i significati all'epoca universalmente riconosciuti nei soggetti polacchi, pertanto, ne rappresentano una componente costitutiva, cosicché, se non ne tenessimo conto, la nostra comprensione delle tre opere sarebbe destinata a rimanere irrimediabilmente lacunosa.

Già la sola adozione della Polonia quale teatro di un dramma non rappresentava quindi un atto neutrale, bensì era uno strumento che, con il suo forte potere evocativo, serviva a conferire immediatamente all'azione una connotazione inconfondibile, tingendola dei toni ambivalenti attribuiti ormai di tradizione al paese slavo, dove il senso di lontananza geografica e culturale era mitigato dall'opposto sentimento d'identificazione. Filette-Loreaux, Pixérécourt e Sonnleithner, tuttavia, non si limitano a una semplice menzione del luogo di svolgimento della vicenda, e nemmeno – come si accennava –

all'utilizzo di elementi di mero valore pittoresco, bensì fanno sistematico affidamento ai meccanismi associativi innescati dalla tematica polacca, di cui estrinsecano le essenziali componenti stereotipiche compenetrandone i propri lavori, in modo che l'ambientazione, da sfondo passivo e spesso intercambiabile, diviene uno dei fattori sostanziali del dramma.

Riflesso fedele dell'immaginario francese di fine Settecento, in *Lodoiška*, *Les Mines de Pologne* e *Faniska* riveste infatti un ruolo determinante innanzitutto l'idea di un contesto selvaggio e disabitato, posto ai limiti estremi del mondo civile, la cui natura impervia, dal clima rigido e le foreste infestate di banditi o bestie feroci, non assume esclusivamente la funzione di nascondere la protagonista all'amato, ma anche quella d'isolarla dall'intera società.⁷⁴ Se il concetto di una realtà di confine, in bilico tra oriente e occidente, era evocato dal solo riferimento alla Polonia, qui tale aspetto si estremizza in un'ubicazione periferica nell'ambito di un paese già di per sé percepito quale ultima frontiera dell'Europa, come sottolineato esplicitamente nelle didascalie: «*La scène se passe en Pologne, aux confins avec la Russie*» (*Lodoiška* I, 1); «*La scène est [...] à l'extrémité du Palatinat de Sandomir*» (*Les Mines de Pologne* I, 1). Allo stesso tempo, s'impone con il consueto effetto di contrasto l'immagine di un'aristocrazia opulenta e antica, di stampo marziale, che sembra rimasta sospesa, nei pregi e nei difetti, in un medioevo leggendario e quasi idealizzato: oltre agli aspetti più strettamente ambientali, la cui espressione è da ricercarsi nei dettagli architettonici e scenografici prescritti dai testi,⁷⁵ ciò emerge in termini meno generici nelle allusioni – non troppo frequenti, però precise nel lessico – a una struttura socio-politica di carattere feudale, dove s'intravede quel sistema oligarchico

⁷⁴ È quanto Zamoski dichiara apertamente alla stessa Floreska, nel primo atto de *Les Mines de Pologne*: «En vous séparant pour quelque temps de la société, j'ai pensé que le calme de cette solitude, l'aspect de ces déserts, disposant votre cœur à la mélancolie, l'ouvrirait peut-être à des sentiments que je brûle de vous voir partager. Vous l'avouerez-je! J'ai craint de devenir cruel envers un rival dont les tentatives multipliées ne faisaient qu'accroître ma haine, et j'ai voulu lui enlever pour jamais tout espoir d'une réunion à laquelle vous ne devez prétendre qu'après ma mort» (I, 10). Si confrontino gli schizzi per le scenografie di *Lodoiška* (Figura 15, p. 248) e *Faniska* (Figura 5, p. 237), dove tali caratteristiche, già presenti nell'allestimento che segnò il debutto della prima opera, rimangono immutati anche in una delle numerose riprese della seconda (nel caso specifico a Berlino, nel 1818).

⁷⁵ Cfr. Figura 16, p. 249. Si veda, accanto agli accenni all'antichità e magnificenza del castello, decorato appunto con «attributs militaires» (*Lodoiška* II, 1; cfr. anche ivi I, 1; II, 1 e *Les Mines de Pologne* I, 1; III, 14), il risalto conferito all'abbondanza offerta dalla mensa dell'antagonista (*Lodoiška* II, 13; *Les Mines de Pologne* I, 7; *Faniska* I, 6). A tale proposito, non è forse privo di significato il riferimento esplicito a frutta e vino, alimenti rari in Polonia e quindi pregiati, in quanto l'aristocrazia locale teneva a fare sfoggio di ricchezza appunto tramite l'abuso di alcool, abitudine nota in Francia sin dai tempi di Enrico di Valois.

della monarchia elettiva che, per il pubblico francese dell'epoca, valeva come un tratto specifico della Polonia.⁷⁶

Il quadro delineato appare in tal modo conforme alla natura ambivalente attribuita di tradizione allo stato slavo, in particolare per quanto concerne il tipico amalgama di elementi nobili e selvaggi nel quale il fruitore poteva individuare un modello e, insieme, un monito, riconoscendovi, con un sdoppiamento quasi paradossale della prospettiva, una raffigurazione della propria stessa civiltà ma con il senso di una lontananza a tratti incolmabile. Con un espediente d'indubbio interesse, in *Lodoiška, Les Mines de Pologne* e *Faniska* l'ambiguità peculiare della ricezione francese si concretizza fisicamente in scena nella contrapposizione, funzionale anche sul piano drammaturgico, tra la componente polacca e un gruppo nazionale collocato a una maggiore distanza dall'osservatore europeo, con l'effetto di scomporre il principio esotico in due livelli di diversa gradazione. A prescindere dal partito assunto tra le forze antagoniste, infatti, tanto i tartari che interverranno a favore di Floreski, quanto i cosacchi al servizio di Zamoski rappresentano un fattore di assoluta estraneità rispetto al mondo francese, relativizzando così il divario, ovviamente minore, presente tra quest'ultimo e la Polonia. Ne consegue la completa esplicitazione – letteralmente davanti agli occhi dello spettatore – del singolare carattere anfibio dello stato slavo, il quale, nel diretto confronto con una realtà davvero altra, si manifesta come un oggetto non del tutto familiare ma nemmeno sconosciuto, ossia ribadisce in una forma tangibile quella sorta di "esotismo parziale" che, nell'immaginario francese, gli ha conferito il ruolo di mediatore tra Europa ed Asia, noto e ignoto, civiltà e barbarie.⁷⁷

⁷⁶ Oltre al frequente impiego di una terminologia che rimanda direttamente al contesto feudale («vassaux», «palatin», «castellan»), in almeno tre casi si registra infatti un esplicito riferimento al peculiare sistema politico polacco: «voter en faveur d'un prince» (*Lodoiška* I, 3); «l'influence qu'il exerçait dans le sénat» (*Les Mines de Pologne* I, 2); «le jugement solennel que le sénat ne tardera point à prononcer» (*Les Mines de Pologne* III, 16).

⁷⁷ È interessante notare come, al fine di rafforzare tale effetto di diversificazione della componente esotica, con un deciso atto antistoricistico sia Filette-Loreaux che Pixérécourt armino i propri personaggi polacchi di «épées» («Schwerd», in *Faniska*), riservando la più appropriata «sabre» ai tartari e ai cosacchi, veri latori della connotazione orientale. In *Lodoiška*, tuttavia, questo semplice ma efficace espediente è in parte contraddetto dall'insolita ambivalenza di caratterizzazione riservata ai tartari, i quali s'impadroniscono di alcuni tratti tradizionalmente peculiari della nazionalità polacca cosicché, invece di contrapporvisi, sembrano sfumare in essa. Oltre ad insistere sulla loro indole ardita, il librettista ne sottolinea infatti la nobiltà di valori sfociante in uno spiccato idealismo, come fa dire con una nota di orgoglio allo stesso Titzikan: «Mais n'oubliez jamais qu'on ne saurait servir ses intérêts aux dépens de la justice et de l'humanité» (I, 1); «Triomphons avec noblesse! / Devons tout à la valeur; / La ruse est une faiblesse, / Elle flétrit le vainqueur. / Si tu m'offres la victoire, / Peins-la digne de mon cœur; / Titzikan chérit la gloire, / Mais offerte par

Se già l'ambientazione e i suoi corollari sono degli efficaci strumenti di definizione del contesto geo-culturale della vicenda, è tuttavia nei personaggi che la connotazione polacca raggiunge il massimo di pregnanza, imponendosi come principale causa determinante delle loro prerogative caratteriali e, di conseguenza, degli stessi moventi interiori del dramma. A partire dai tre protagonisti, infatti, i relativi temperamenti si discostano in misura sintomatica, benché senza ostentazione, dagli standard operistici dell'epoca, rispetto ai quali tradiscono delle leggere ma sistematiche anomalie che, quando non ricondotte all'orizzonte culturale del pubblico di destinazione, ovvero alle specifiche aspettative e categorie di ricezione, rimangono ai nostri occhi indecifrabili o, perlomeno, curiose. Ciò emerge con particolare evidenza nella caratterizzazione dell'eroe, ardito e fedele quanto comunemente richiesto a una simile figura di giovane e intrepido cavaliere, ma la cui indole, invece di esaurirsi nell'ordinaria, incontaminata positività morale, risulta offuscata da una certa mancanza di autocontrollo, da quell'eccesso di passionalità che, come previsto nell'immaginario francese, compromette le ricche virtù dei polacchi sminuendole quasi alla storpiatura di se stesse. Spesso in balia della propria incontenibile impulsività, ribadita con insistenza soprattutto da Filette-Loreaux e, in grado minore, da Pixérécourt, il protagonista rischia così di mandare a monte tutti i piani per un eroismo talmente incondizionato da rasentare la sventataggine, se non addirittura la stupidità. Spetta quindi agli altri personaggi, in primo luogo alle parti d'estrazione popolare come Varbel, Polina e Titzikan, dotati per definizione di uno spiccato senso pratico, smorzare ripetutamente gli impeti appassionati del giovane, incanalandone la foga verso un atteggiamento più realistico, verso una maggiore consapevolezza delle effettive possibilità di azione e, pertanto, di successo. Nell'identica direzione operano gli appelli e gli ammonimenti della protagonista, mentre persino l'antieroe farà esplicito affidamento sul

l'honneur» (I, 2). L'eccezionalità della situazione, funzionale all'espressione di significati che esulano dall'oggetto del nostro studio, in quanto riconducibili piuttosto a una certa aderenza allo spirito della Rivoluzione francese, è d'altronde ribadita in termini così espliciti da non lasciare dubbi che si tratti appunto di un'anomalia, di una deroga consapevole – proposta e percepita come tale – rispetto all'incontaminato esotismo che i tartari, di fronte alla natura meticciosa dei polacchi, avrebbero dovuto incarnare. Nelle parole di Titzikan si legge dunque una sorta di discolpa per l'insolita caratterizzazione da lui condivisa con i compagni («Nous ne sommes point inhumains» I, 4; «je suis Tartare, mais un cœur généreux peut naître en tous les climats» I, 6), mentre Varbel, con i suoi toni da personaggio buffo, è incaricato di dar voce alla sorpresa del pubblico nel vedere le proprie aspettative disattese, nel trovare nell'altro, nell'esotico, nel barbaro per antonomasia le doti plaudite dalla morale europea («Ma foi, Seigneur, je n'en reviens pas: être tout ensemble Tartare, honnête homme, sensible, franc, généreux... Ce n'est qu'en voyageant beaucoup qu'on peut rencontrer un tel prodige» I, 7).

punto debole dell'avversario, di cui ben conosce gli automatismi mentali, per sfruttarne a proprio vantaggio i potenziali effetti deleteri.⁷⁸

Un'ombra della medesima tendenza ad estremizzare le manifestazioni emotive oltre la soglia del dominio di sé, tratto peculiare dell'animo polacco, si registra anche in riferimento all'eroina con il solito accento lessicale sulla dimensione dell'eccesso,⁷⁹ nonostante nel suo caso ciò non giunga a intorbidire la caratterizzazione positiva, in quanto i toni battaglieri ne rinforzano, al contrario, il ruolo attivo accanto al partner. Se a un primo sguardo, infatti, gli attributi che contraddistinguono Lodoïska e Floreska/Faniska non paiono divergere dagli standard del teatro musicale, rincorrendo come di consueto un ideale codificato di bellezza e devozione femminile, trapela tuttavia nelle tre opere un atipico sbilanciamento verso la componente eroica, dove il coraggio della protagonista, espresso a parole ma altrettanto dimostrato nella concretezza degli atti, si emancipa dalla posizione passiva di resistenza ai soprusi per evolvere in un'aperta sfida al tiranno. Si riconosce dunque in questa forte figura femminile il topos specificamente settecentesco della «belle polonoise», la quale non risponde alle angherie con una ferma ma mansueta sopportazione, come avviene nella contemporanea *comédie larmoyante*, né si limita ad attendere l'intervento salvifico del futuro o attuale compagno, e nemmeno soccombe per preservare la propria integrità, bensì s'adopera per contribuire in prima persona all'esito felice della vicenda, affiancandosi al protagonista maschile nella lotta contro il "cattivo".⁸⁰ Nella parziale commistione dei ruoli sessuali che il pubblico francese si attendeva presso un soggetto polacco, gli attributi muliebri di bellezza e devozione assumono così un nuovo significato: lungi dalla passività impavida della martire, infatti, Lodoïska e le sue discendenti invadono il dominio virile dell'azione ma senza assumere le vesti dell'algida

⁷⁸ Ed è negli stessi toni che, seppur anzitempo, Dourlinski esulta della vittoria su Floreski, magnificando il proprio maggiore – ma relativo – autocontrollo: «Oui, par mon heureuse adresse / Je triomphe dans ce jour; / Mon rival, en son ivresse, / S'est perdu par trop d'amour. // Une sage surveillance / Vient de me conduire au port; / Par sa fouguese imprudence / Je suis maître de son sort» (*Lodoïska* III, 1).

⁷⁹ Si veda, ad esempio, nel seguente scambio di battute l'uso dei termini «excès», «trop», «implacable» per definire le reazioni della protagonista: «LODOÏSKA: Ah! Cet excès de violence / Est pour toi mon seul sentiment; / S'il faut supporter ta présence, / Voilà mon plus cruel tourment. DOURLINSKI: C'est aussi trop de résistance; / Non, non, plus de ménagement. / Je vous dévoue à ma vengeance, / Et voilà mon dernier serment! LODOÏSKA: Mon serment est de te vouer une haine implacable; c'est le seul sentiment que tu puisses m'inspirer» (*Lodoïska* II, 4)

⁸⁰ La protagonista di Pixérécourt e, di conseguenza, quella di Sonnleithner addirittura ribaltano per un momento i rapporti di genere, intervenendo nel duello tra l'eroe e l'antagonista con l'intento di salvare le sorti dello sposo: «*Edwinski tombe à la renverse; Zamoski va le percer. Floreska jette un cri, et se place au-devant du coup*» (*Les Mines de Pologne* I, 11); «*Rasinski fällt rücklings, Zamoski will ihn durchbohren, Faniska stürzt zwischen beyde*» (*Faniska* I, 11).

vergine guerriera, anzi riescono a far convivere l'eroismo con la sensualità feconda di sposa e madre, non rinunciando pur nella lotta a una piena realizzazione del loro principio femminile (e non ne pagano lo scotto con lo scatenarsi di violente forze autodistruttive, come invece avviene con le grandi eroine alla Medea).

Altrettanto conforme agli stereotipi d'ambientazione polacca, la caratterizzazione dell'ultimo personaggio principale ne attenua però la peculiare ambivalenza per indugiare di preferenza su una precisa connotazione morale che si cristallizza, estremizzandosi, in un ritratto psicologico pressoché monolitico. La componente barbarica trova dunque l'espressione più compiuta nella figura dell'antagonista, la cui indole, descritta in tutte e tre le opere come l'incarnazione stessa della violenza e focosità, si spinge di buon grado agli eccessi del male, senza l'intervento equilibratore di una qualsiasi dote positiva se non un furioso coraggio e un animo a suo modo orgoglioso. Definito da un uso insistente di appellativi volti a sottolinearne la crudeltà quasi demoniaca, l'antieroe eredita dagli antichi Sarmati soprattutto la connotazione despótica e selvaggia facendone la qualità predominante del proprio temperamento, come testimoniano le efferatezze e, in generale, la ferocia di cui l'accusano gli altri personaggi.⁸¹ Benché una certa assolutizzazione psicologica sia da sempre intrinseca al teatro musicale, sintomatico è il rilievo qui conferito all'eccezionale smodatezza del "cattivo", eccessivo tanto nella malvagità quanto nella passione per la protagonista, come s'addice allo stereotipo del polacco al quale manca ogni senso della misura. In linea con l'immaginario francese dell'epoca, infatti, non solo i tre lavori insistono in misura insolita su tale caratterizzazione, ma ne *Les Mines de Pologne* è lo stesso Zamoski a descriversi in simili termini, ponendo un particolare accento appunto sulla propensione – sua, ma nel contempo nazionale – a radicalizzare le doti morali, nel bene come nel male: «la nature en me donnant une âme brûlante, un caractère impétueux, m'a rendu capable des plus belles actions et des plus grands excès» (I, 1).⁸²

⁸¹ Tra gli epiteti che gli vengono indirizzati, «tyran» e «barbare» sono, non a caso, i più frequenti, ma il vocabolario impiegato a suo proposito tende a indulgere in tinte assai più accese, persino quando il discorso vira verso la tematica amorosa: «J'aime avec fureur» (*Lodoiska* II, 4); «Brennend verzehrt die Liebe / Dieses stolze Herz» (*Faniska* I, 3).

⁸² Il medesimo concetto tornerà ad essere ribadito qualche scena più tardi, ancora una volta per voce del diretto interessato: «extrême en mon amour, je suis implacable dans ma haine» (I, 12). Riaffiora invece nel solo Dourlinski quella sventata impetuosità che già caratterizza il protagonista, cosicché Altamoras, al pari di Varbel, la sua controparte positiva, si vede costretto a richiamare il padrone alla realtà, cercando di smorzarne gli improduttivi ardori: «Il faut agir avec prudence, / Dissimulez votre courroux. / [...] Un instant contraignez-vous / Moins de bruit et plus d'adresse» (*Lodoiska* II, 10).

Se quindi Filette-Loreaux, Pixérécourt e Sonnleithner non hanno inteso relegare l'ambientazione polacca nel ruolo inerte di sfondo – per quanto pittoresco – all'azione, ma ne hanno ampiamente sfruttato a livello testuale e drammaturgico le potenzialità evocative presso il loro pubblico, cosicché la scelta del contesto geografico ha inciso in maniera determinante sulla vicenda, rimane da approfondire in qual modo tale caratterizzazione si rifletta sulla musica, sempre che i compositori abbiano voluto svilupparne le conseguenze. Già ad una ricognizione sommaria di *Lodoïska* affiora il segnale di una certa attenzione da parte di Cherubini per questo aspetto, poiché i «couplets» cantati da Varbel e Floreski nella scena 7 dell'atto I sono identificati espressamente, nella prima edizione a stampa della partitura, come una «polonaise»,⁸³ danza associata per antonomasia alla nazione slava e alla sua aristocrazia.⁸⁴ Rimandando a un'altra occasione l'analisi delle peculiarità della

⁸³ Luigi CHERUBINI, *Lodoïska. Comédie héroïque en trois actes par le C.^{en} Filette-Loraux*, Parigi, H. Naderman, [1792], pp. 120-135; cfr. Figura 17, p. 250. Il dialogo successivo al pezzo, riportato a partire da p. 136, è introdotto dall'indicazione «après la Polonaise».

⁸⁴ È risaputo come per l'intera durata del XIX secolo alla *polonaise* sarebbe stata generalmente riconosciuta una valenza identitaria di natura nazionalista, tanto nel teatro musicale, quanto nella musica strumentale: l'inizio di questo fenomeno viene comunemente fatto coincidere con la *Polonaise "Pożegnanie Ojczyzny"* ("Addio alla patria") attribuita a Michał Ogiński, pubblicata nel 1794, alla quale nella ricezione dell'epoca venivano associati gli ideali della fallita insurrezione di Kościusko. In realtà, si può identificare uno dei casi più antichi di utilizzo della *polonaise* in associazione a riferimenti contenutistici alla Polonia nell'oratorio *S. Casimiro, Re di Polonia* di Alessandro Scarlatti, eseguito la prima volta a Firenze nel 1706. Oratori dedicati a San Casimiro erano stati eseguiti a Roma già negli anni '70 del Seicento, in occasione della visita di Katarzyna Sobieska, sorella del re Jan III Sobieski, e uno a Napoli nel 1683, per celebrare la vittoria all'assedio di Vienna, ossia in contesti di esplicito significato politico. In *S. Carimiro, Re di Polonia* è interessante notare come Alessandro Scarlatti assegni le caratteristiche della *polonaise* all'aria più ampia dell'oratorio, «Che ti giova, o prence invito», dove Regio Fasto esorta San Casimiro all'ardimento militare consono ai re di Polonia. Di particolare interesse anche la valenza assunta da questa danza nella serenata settecentesca: essendo eseguita in contesti elitari e in circostanze di rilevanza politica o dinastica, tale genere semirappresentativo assumeva di norma significati allegorici che potevano contare sulla capacità di decifrazione dei destinatari, appartenenti in maniera specifica alle classi dominanti. Pure in questo contesto emerge un frequente uso della *polonaise* al fine di connotare le tematiche polacche: nel riprendere *Il natal di Giove* di Metastasio in occasione del compleanno di Augusto III di Sassonia (7 ottobre 1749), Johann Adolf Hasse scrive il secondo movimento della sinfonia «alla polacca», in allusione alla corona di Polonia e Lituania detenuta dal sovrano a partire dal 1734. Ancora più interessante è la presenza della *polonaise* nella cantata BWV 205 di Johann Sebastian Bach, il cui testo riflette la discussione illuminista sul buon regnante e dove la *polonaise* è di nuovo utilizzata in una posizione di climax. La musica sarà riutilizzata da Bach nella cantata BWV 205a, eseguita durante le celebrazioni di Lipsia per l'elezione di Augusto III di Sassonia al trono polacco (17 gennaio 1734): qui la *polonaise* avrà la funzione specifica di lodare le doti del sovrano. Grazie alla sorta di cartina di tornasole offerta dall'oratorio e, soprattutto, dalla serenata, pare dunque possibile affermare che già dai primi anni del Settecento la *polonaise* tendesse a identificare tematiche polacche e, in particolare, personaggi attinenti all'aristocrazia, facendosi spesso latrice di precisi messaggi politici attinenti alla discussione illuminista sulle forme di governo e sul buon regnante; rimane da appurare se nell'opera in musica si assista ad analoghi fenomeni e, in caso affermativo, come ciò eventualmente interagisse con la struttura drammaturgica. Sull'evoluzione morfologica della *polonaise*, nonché sul suo utilizzo nel corso del Settecento con accezioni nazionali e politiche cfr. Jonathan BELLMAN, *Ongherese, Fandango, and Polonaise: National Dance as Classical-Era Topic*. «Journal of Musicological Research», XXXI, 2-3 (2012), pp. 70-96; Ewa DAHLIG-TUREK, *O morfologii "rytmów polskich" w XVI-XVII wieku*.

scrittura, non appare priva di significato la decisione d'impiegare la più riconoscibile delle danze polacche in una posizione così cruciale dal punto di vista drammaturgico e strutturale, una funzione di ganglio posta in risalto dalla sua natura di musica di scena: intonata "realmente" anche nella finzione scenica, la *polonaise* giunge infatti alle orecchie della protagonista che dall'alto della torre vi riconosce la voce dell'innamorato, imprimendo una svolta alla vicenda e segnando allo stesso tempo l'avvio del finale d'atto. Delle circostanze analoghe interessano in *Faniska* il ballo della figlia della protagonista, dove, pur non essendo fatta menzione esplicita al tipo di danza, il suo modello è dichiarato nel paratesto del libretto dall'indicazione «Hedwig [...] tanzt pohlnisch»,⁸⁵ confermata in un trattamento compositivo chiaramente riconducibile alla *polonaise*. Altrettanto connotato come musica di scena, il brano ripete il rapporto che già il duetto Floreski-Varbel instaurava con l'articolazione formale della partitura, ciononostante dal punto di vista drammaturgico esso non riveste il medesimo ruolo nodale, in quanto è semplicemente incaricato d'introdurre il finale del primo atto senza però esercitare alcun influsso sugli eventi.

«Muzyka: Kwartalnik poświęcony historii i teorii muzyki», LI, 1-2 (2006), pp. 181-205; Wolfram ENBLIN, *Die Polacca in den Opern Ferdinando Paërs*. In: *Belliniana et alia musicologica: Festschrift für Friedrich Lippmann zum 70. Geburtstag*, a cura di Daniel Brandeburg e Thomas Lindner, Vienna, Praesens, 2004, pp. 84-103; Gloria GIORDANO, *La Polonaise*. «Chorégraphie: Studi e ricerche sulla danza», I, 2 (autunno 1993), pp. 85-96; Irving GODT, *Politics, patriotism, and a polonaise: A possible revision in Bach's suite in B minor*. «The musical quarterly», LXXIV, 4 (1990), pp. 610-622; Karel HLAWICKA, *Grundriss einer Geschichte der Polonaise bis zum Anfang des 19. Jahrhunderts*. «Swedish Journal of Musicology», 50 (1968), pp. 51-124; Łucjan KAMIENSKI, *Neue Beiträge zur Entwicklung der Polonaise bis Beethoven*. In: *Beethoven-Zentenarfeier: Internationaler musikhistorischer Kongress*, Vienna, Universal Edition, 1927, pp. 66-74; Stefan KEYM, *Nationales Idiom und individueller Charakter: Wilhelm Friedemann Bachs Polonaisen und ihr gattungsgeschichtlicher Kontext*. «Händel-Jahrbuch», 50 (2004), pp. 265-282; Szymon PACZKOWSKI, *Über die Funktionen der Polonaise und des polnischen Stils am Beispiel der Arie Glück und Segen sind bereit aus der Kantate Erwünschtes Freudenlicht, BWV 184 von Johann Sebastian Bach*. In: *Johann Adolf Hasse in seiner Epoche und in der Gegenwart: Studien zur Stil- und Quellenproblematik*, a cura di Szymon Paczkowski e Alina Żórawska-Witkowska, Varsavia, Instytut Muzykologii Uniwersytetu Warszawskiego, 2002, pp. 207-224; Szymon PACZKOWSKI, *On the Role and Meaning of the Polonaise in the Mass in B minor by Johann Sebastian Bach as Exemplified by the Aria Quoniam tu solus sanctus*. In: *International symposium: Understanding Bach's B-minor Mass*, a cura di Yo Tomita, Belfast, Queen's University Belfast, 2007, pp. 33-51; Szymon PACZKOWSKI, *A Polonaise Duet for Professor, a King and a Merchant: On Cantatas BWV 205, 205a, 216 and 216a by Johann Sebastian Bach*. «Musicology Today», 6 (2009), pp. 90-112; Szymon PACZKOWSKI, *Motet Singet dem Herrn ein neues Lied BWV 225 Johanna Sebastiana Bacha—Styl, forma i znaczenie*. «Muzyka: Kwartalnik poświęcony historii i teorii muzyki», L, 2 (2005), pp. 17-43; Szymon PACZKOWSKI, *Musikalische Darstellung des Himmelskönigs in Bachs Kantaten BWV 69a und 137*. In: *Kulturelle Identität durch Musik? Das Burgenland und seine Nachbarn*, a cura di Klaus Aringer, Vienna, Kliment, 2009, pp. 47-57; Szymon PACZKOWSKI, *On the Problems of Parody and Style in the Et resurrexit from the Mass in B minor by Johann Sebastian Bach*. «BACH: Journal of the Riemenschneider Bach Institute», XXXVII, 2 (2006), pp. 1-44.

⁸⁵ Joseph SONNLEITHNER, *Faniska. Eine große Oper in drei Akten*. Vienna, Pichler, 1806, p. 19 (atto I, scena 7); l'indicazione, tuttavia, non trova riscontri nelle relative fonti musicali.

Al di là di questi due esempi particolarmente esposti, rimane da studiare nel dettaglio se e quali aspetti peculiari della tradizione musicale polacca – o meglio, dell’immagine che all’epoca se ne aveva a Parigi – siano confluiti nei due lavori di Cherubini, cercando poi di rispondere alle domande sulla loro effettiva provenienza e sulla rilevanza – quantitativa e qualitativa – assunta da tali comportamenti compositivi nell’economia complessiva dell’opera. Da affrontare in altra sede sarà pure l’indagine sul contesto originario di ricezione di *Faniska*, ovvero sugli stereotipi, aspettative e meccanismi di percezione – se ne esistevano – che i soggetti d’ambientazione polacca possono aver suscitato presso il pubblico viennese, sebbene, al pari di *Lodoiška* e *Les Mines de Pologne*, anche in questo caso l’apporto fondamentale sia da ascrivere piuttosto alla cultura francese, in quanto milieu di riferimento del compositore e, soprattutto, del libretto, che, semplice riduzione del «mélodrame» di Pixérécourt, vi affonda le proprie radici perpetuandone l’immaginario.

Tabella 2: Stereotipi polacchi in *Lodoïska*, *Les Mines de Pologne* e *Faniska*

	<i>Lodoïska</i>	<i>Les Mines de Pologne</i>	<i>Faniska</i>
Ambientazione			
zona di confine	<i>La scène se passe en Pologne, aux <u>confins avec la Russie</u> (1)</i>	<i>La scène est [...] à l'<u>extrémité du Palatinat de Sandomir</u> (1)</i>	
luogo selvaggio e deserto		<p>dans un <u>affreux désert</u> (I, 1); ce lieu <u>désert</u> et <u>sauvage</u> (I, 2); Oui, Madame, c'est moi qui suis le neveu de ma tante, le garçon le plus jovial des environs; ce qui n'est pas difficile, car je ne sache pas, qu'excepté dans ce château, <u>il existe une créature vivante à plus de six lieues à la ronde</u>, en fait d'hommes, s'entend; car, <u>pour des bêtes, il n'en manque pas</u>. Vous ne connaissez peut-être pas ce pays-ci, Madame? vrai, il est superbe; il vous fera plaisir à voir. Des <u>cavernes horribles!</u> des <u>précipices épouvantables!</u> des <u>rochers à perte de vue!</u> [...] des <u>forêts immenses peuplées d'ours</u>, qui ne font pas le moindre scrupule de vous dévorer; c'est charmant! Aussi, quand une fois on est arrivé jusqu'ici, <u>on peut bien dire adieu au monde</u>; on est sûr de n'en jamais sortir (I, 8); à moins que nous tombions dans un <u>précipice</u>, ce qui pourrait bien arriver, ou que nous soyons <u>la proie de quelque ours</u> à jeun, ce qui n'est pas rare du tout (I, 8); En vous <u>séparant</u> pour quelque temps <u>de la société</u>, j'ai pensé que le calme de cette <u>solitude</u>, l'aspect de ces <u>déserts</u>, disposant votre cœur à la <u>mélancolie</u> (I, 10); cette partie du château est <u>fortifiée par la nature</u> (II, 15)</p>	<p>in diesem, <u>vom tiefsten Gebirge verborgenen</u> Schloße (I, 2); an diesen <u>einsamen</u> Ort (I, 3); mitten <u>im tiefsten Gebirge</u> (I, 5); Unser einer <u>spricht so selten</u> (I, 8); in der <u>traurigen Gegend</u> (I, 8); Ihr scheint diese Gegend noch nicht zu kennen. O sie ist allerliebste, Felsenflufte, in denen ein Stein wenigstens einen Monat zu fallen hat, bis er auf den Grund kommt. Ungeheure Felsen mit Schnee bedeckt, Wälder, die kein Ende nehmen, und in denen man den freundlichsten Bären begegnet (I, 8); das ist eine <u>garstige Gegend</u> (I, 8); sie wären so ein artiges Frühstück für die junge Bärenherrschaft (I, 8)</p>

clima invernale		des <u>montagnes couvertes de neige!</u> (I, 8); <i>Dans le fond et à perte de vue, les monts Krapack couverts de neige, ainsi que le reste de la décoration, qui doit présenter un <u>tableau d'hiver</u> au moment où <u>la nature est dépouillée de tous ses agréments.</u> [...] Au lever du rideau, <u>la neige tombe par flocons</u> et de tous côtés</i> (III)	Ungeheure Felsen mit Schnee bedeckt (I, 8)
foresta	<i>La scène se passe [...] dans la <u>forêt</u> d'Ostropol au château de Dourlinski. (I); Le théâtre représente une <u>forêt</u> (I, 1)</i>	à l'entrée de la <u>forêt</u> (I, 8); des <u>forêts immenses</u> (I, 8); les fugitifs [...] se dirigeant vers la <u>forêt</u> , où une fois entrés, il eût été fort difficile de les atteindre (III, 6); j'ai trouvé vos amis rassemblés dans la <u>forêt</u> qui avoisine le château (III, 8)	In des <u>Waldes verborgenem</u> Schooße (I, 7); Wälder, die kein Ende nehmen (I, 8); da sah ich sie übers Feld dem <u>Walde</u> zu laufen (III, 6); Ich habe Eure Freunde im Walde gefunden (III, 8)
miniere		<u>mines</u> abandonnées (I, 12); <i>Le théâtre représente l'intérieur d'une <u>mine</u> taillée en arcades</i> (II); [Zamoski] nous tient enfermés dans les <u>mines</u> du <u>château de Minski</u> (II, 16); tu vas être engloutie dans les <u>mines</u> ; qu'il soit enfermé dans les <u>mines</u> (III, 16)	Ihr sollt aus diesem <u>Kerker</u> kommen (I, 5) ; In der Erde <u>finstern Schacht</u> (I, 12); <i>Ein in Arkaden geschnittenes <u>unterirdisches Gewölbe</u> (II, 1); durch <u>unterirdische Gänge</u> in Verbindung</i> (II, 1); diese <u>unterirdischen Gewölbe</u> (II, 1); an dem <u>schrecklichen Orte</u> (II, 2); Welche <u>Wohnung des Schreckens!</u> (II, 4); Hier ist das <u>Schreckenshaus</u> (II, 4); <u>Tiefer unten</u> ist sein Kerker (II, 16); aus diesem <u>Grab</u> (II, 16)
architettura antica	<i>On voit au fond un <u>château antique</u> (I, 1); Le théâtre représente une <u>galerie antique</u> (II, 1)</i>	<i>Le théâtre représente une chambre <u>gothique</u> (I, 1)</i>	<i>Ein <u>gothisches Gemach</u> (I, 1)</i>
elementi militari	<i>Le théâtre représente une galerie antique, [...] ornée de bas-reliefs et d'<u>attributs militaires.</u> [...] au milieu de la galerie se trouve une <u>statue équestre</u> (II, 1)</i>	<i>on entend une espèce de <u>marche militaire</u> (III, 14)</i>	

Commento [GV1]: sic

lusso

Le théâtre représente une galerie antique, très profonde, extrêmement riche d'architecture. (II, 1); apportant une table couverte de fruits et d'aiguières remplies de vin (II, 13)

On apporte une table richement servie (I, 7)

Man bringt eine reichbesetzte Tafel (I, 7); Hedwig läuft an die Tafel, nimmt Früchte (I, 7)

Elementi polacchi			
toponomastica	forêt d'Ostropol (I, 3); Courir toute la Pologne (I, 3); Allons à Varsovie (I, 7); à Varsovie il faut nous rendre (I, 9); Retourne à Varsovie (II, 10)	monts Krapack (I, I, 1, 5, 8; III); Le palatin de Rava (I, 1, 2); je revins à Sandomir (I, 2); je la tins cachée à Sandomir (I, 2); château de Minski (I, 5; II, 16; III); Le palatin de Culm (I, 5); c'est moi qui l'ai amenée de Sandomir (II, 16); au palatin de Cracovie (II, 16); Retournons à Rava (III, 16)	Der Starost von Rava (I, 2); auf dem Schloße zu Sandomir (I, 2); ich bin Starost von Sandomir (I, 3); ein ganzes Jahr verbarg ich sie zu Sandomir (I, 3); die Erbin des Starosten von Kulm (I, 3); ihr seyd hier auf dem Schloße Minski (I, 5); an den Palatin von Krakau (II, 16)
sistema politico	Il n'aurait pas fallu voter en faveur d'un prince qui déplaisait au père de Lodoïska (I, 3)	Le palatin de Rava (I, 1, 2); l'influence qu'il exerçait dans le sénat (I, 2); Le palatin de Culm, votre père (I, 5); Ce sont les vassaux du palatin (I, 6); au service du noble palatin (II, 1); ce palatin prisonnier (II, 11); il vient d'en instruire le palatin (II, 15); écrivez à un castellan ou à un gouverneur de vos amis (II, 15); au palatin de Cracovie (II, 16); Le palatin m'a ordonné (III, 4); Conduisez les prisonniers au palatin (III, 9); le jugement solennel que le sénat ne tardera point à prononcer (III, 16)	Der Starost von Rava (I, 2); die Erbin des Starosten von Kulm (I, 3); ich bin Starost von Sandomir (I, 3); der Starost (I, 8); an den Palatin von Krakau (II, 16)
costumi e caratteri nazionali	Polonaise (I, 7)	les paysans exécutent différentes danses du pays (I, 7); La Pologne entière demande son supplice, vous le devez aux mœurs et aux lois (III, 16);	Tanzt pohlisch (I, 7)
vestiti	Ils portent l'habit polonais (I, 2); pelisse (II, 13)	pelisse (I, 11; II, 16; III, 4, 5)	einen langen Pelz (I, 11); am Pelze (I, 11)

Commento [W2]: Krapack ?

Commento [GV3]: Krapack OK

Commento [GV4]: sic

	Lodoiška fille du Comte Lupanski	Floreska épouse d'Edwinski	Faniska Rasinskis Gemahlin
ardimento	Ne crois pas vaincre mon <u>courage</u> (II, 4) DOURLINSKI Inhumaine! / Cédez... LODOÏSKA Ton espérance est vaine. / [...] / Va, je préfère encore ma chaîne; / Va, je préfère cette tour, / Les rigueurs, les tourments, ta haine, / Aux feux de ton indigne amour. / Ah! Cet <u>excès de violence</u> / Est pour toi mon seul sentiment; / [...] DOURLINSKI C'est aussi <u>trop de résistance</u> [...] LODOÏSKA Mon serment est de te vouer une <u>haine implacable</u> (II, 4)	Je les [tourments] <u>braverai</u> tant qu'Edwinski vivra (I, 10); Couple perfide! vous ne me <u>braverez</u> pas plus longtemps (I, 11); <i>Edwinski tombe à la renverse; Zamoski va le percer.</i> <i>Floreska jette un cri, et se <u>place au-devant du coup</u></i> (I, 11)	Wer den Tod <u>nicht fürchtet</u> , hat nichts mehr zu fürchten (I, 10); <i>Rasinski fällt rücklings, Zamoski will ihn durchbohren, Faniska <u>stürzt zwischen beyde</u></i> (I, 11) <u>Nimm mir zuerst das Leben</u> (III, 7); Säume nicht mehr, und räche Dich, / vollziehe Dein Gericht, / doch <u>nicht erbeben werden wir</u> , / nein, nein, <u>wir zittern nicht</u> (III, 7)
madre e sposa ideale	jurons de <u>mourir ensemble</u> (III, 4)	<u>Mère tendre, épouse fidèle</u> (I, 1); quelles que soient les persécutions que j'éprouve, je jure de te rester <u>fidèle</u> , de ne vivre que pour toi (I, 11); <u>femme vertueuse</u> (III, 16)	<u>Sie lebt nur für den Verhaßten und ihr Kind</u> (I, 2); <u>ich züchtigte sie für ihren Trost</u> (I, 3); <u>Du mehr, als mein Leben, / Geliebter der Seele</u> (I, 11)
bellezza	La <u>belle</u> Lodoiška (I, 3)	la <u>belle</u> Floreska, l'ornement de la Pologne (I, 1); la <u>belle</u> Floreska (I, 2; II, 1, 7); sa <u>beauté</u> (I, 2); qu'elle est <u>belle</u> ! (I, 3); cette <u>belle</u> dame-là (I, 8)	<u>die schöne Faniska, die Zierde des Landes</u> (I, 2); <u>Die schöne Faniska</u> (I, 3; I, 6; II, 1); <u>O welche Reize!</u> (I, 4); <u>dieses reizenden Weibes</u> (II, 7)

	Floreski un noble polonais	Edwinski palatin de Rava	Rasinski Starost von Rava
ccessi di carattere	<p>TITZIKAN Crois-moi, cède sans résistance.</p> <p>FLORESKI Renonce à ce frivole espoir.</p> <p>TITZIKAN Jeune homme, <u>un peu plus de prudence</u>.</p> <p>FLORESKI <u>Je redoute peu</u> ton pouvoir. (I, 4)</p> <p>LODOÏSKA Cruel! Tu me glaces d'effroi; <u>Tu te perdrais</u> sans sauver ton <u>ami</u>!</p> <p>VARBEL Vous voulez exposer sa vie!</p> <p>FLORESKI <u>Je n'écoute que mon transport</u>. <i>à Lodoïska</i> Tu peux compter sur <u>mon courage</u>.</p> <p>LODOÏSKA <u>Tu te mettras dans l'esclavage</u>. Sans pouvoir adoucir mon sort.</p> <p>VARBEL Elle a raison, <u>soyez plus sage</u>; Vous tenteriez un <u>vain effort</u> (I, 8)</p> <p><u>Sois prudent!</u> (I, 8); Cela vous plaît à dire... <u>au risque de la vie!</u> (I, 9); <u>soyez prudent!</u> (II, 9); mon <u>courroux</u> (II, 11); <u>Amour, fureur</u> et <u>jalousie</u>. / Venez conduire un <u>bras vengeur</u> (II, 11); <u>de la prudence</u>, mon cher maître! (II, 12); <u>téméraire</u> (II, 13); <i>il indique à Varbel, par le tremblement qu'il éprouve, toute l'impatience qu'il ressent</i> (II, 13); sa <u>fougueuse imprudence</u></p>	<p><u>victime de sa témérité</u>, a succombé dans un combat (I, 10); <u>imprudente!</u> (I, 11); <u>excès d'audace</u> (I, 11); <u>Patience!</u> tu es diablement <u>pressé</u> (II, 1)</p> <p>EDWINSKI Comptez sur mon <u>courage</u></p> <p>POLINA <u>Il nous perdrait</u> [...]</p> <p>EDWINSKI <u>Laissez-moi le combattre</u></p> <p>POLINA Votre <u>courage</u> vous sera nécessaire dans un autre moment. (II, 15)</p>	

Commento [W5]: ami ?

	(III, 1); S'est perdu par <u>trop d'amour</u> (III, 1); son <u>amour extrême</u> (III, 3) Dans mon cœur, avec adresse Renfermons tout mon <u>courroux</u> , Immolons à ma tendresse Le transport d'un <u>cœur jaloux</u> (II, 10)		
ardimento	Floreski, après quelques instants de combat, <u>désarme</u> Titzikan et lui tient la pointe au cœur. [...] Floreski <u>rend la liberté</u> à Titzikan (I, 5); Perdre ma belle? <u>Plutôt le jour</u> (I, 7); Je connais sa <u>valeur</u> (II, 2); Floreski <u>perdra le jour ou sauvera Lodoïska!</u> (II, 11); jurons de <u>mourir ensemble</u> (III, 4)	sa <u>bravoure</u> (I, 10); c'est sans doute votre prisonnier qui se <u>révolte</u> (II, 2); vous avez du <u>courage</u> (II, 15); mon <u>courage</u> (II, 9); on donne un bandeau à Edwinski qui le jette <u>avec fierté</u> (III, 15); Couple perfide! vous ne me <u>braverez</u> pas plus longtemps (I, 11)	er starb als Held (I, 10); <u>nimmer werd' ich zittern</u> (I, 12); <u>Nimmer werd' ich erbeben</u> (III, 7); Säume nicht mehr, und räche Dich, / vollziehe Dein Gericht, / doch nicht erbeben werden wir, / nein, nein, <u>wir zittern nicht</u> , (III, 7)
fedeltà	L'amant <u>le plus fidèle</u> (I, 8); je connais son <u>amour!</u> (II, 2)		

	Dourlinski starost et châtelain de Pologne	Zamoski palatin de Sandomir	Zamoski Starost von <u>Sendomir</u>
tiranno	d'un <u>tyran</u> la colère cruelle (I, 8); <u>tyran</u> (I, 9; II, 4, 10, 13); la <u>tyrannie du maître</u> (II, 1); <u>tyran</u> barbare! (III, 4)		Tyrann (II, 10; III, 7)
barbarie	sa <u>barbarie</u> (II, 1); quelle <u>barbarie!</u> (II,4) <u>barbare</u> (II, 4, 5; III, 4); Rien n'égale sa <u>barbarie</u> (II, 11); tyran <u>barbare!</u> (III, 4)	<u>barbare!</u> (I, 3; I, 10; II, 15); cet ordre <u>barbare</u> (II, 4); <u>barbare courage</u> (III, 15); ta <u>barbarie</u> (III, 16)	<u>von diesem Barbaren</u> (II, 9)
crudeltà	la <u>colère cruelle</u> (I, 8); <u>ce crime est bien digne de toi!</u> (II, 4); <u>pervers</u> (II, 5); <u>monstre</u> (II, 10); Dieu, je frémis de tant d' <u>horreur</u> (II, 11); L' <u>infernal</u> baron (II, 12); préparez pour ma colère <u>les tourments les plus affreux!</u> (II, 13);	<u>actes violents</u> (I, 10); Il est des <u>tourments plus cruels</u> , et ce sont ceux-là que je vous réserve (I, 10); odieux <u>persécuteur</u> de ma famille (I, 10); <u>vos persécutions</u> (I, 10; I, 11); <u>monstre!</u> (I, 10; II, 9; III, 15); vous frémiriez à la seule idée des <u>tourments</u> que je vous prépare (I,12); ses <u>persécutions</u> (II, 9; III, 16)	<u>Aus Liebe werd' ich grausam werden</u> (I, 2); <u>vergeßt nicht, daß ich fürchterlich werden kann</u> (I, 10); <u>des grausamen Zamoski</u> (II, 16); <u>wäre ich grausam wie Du</u> (III, 16)

Commento [W6]: sic ?

Commento [GV7R6]: sic

<p>carattere smodato</p>	<p>J'aime <u>avec fureur</u> (II, 4); A cese traits je connais ta <u>rage</u> (II, 4); <u>colère</u> (II, 5; III, 3); craignez <u>mon courroux</u>! (II, 5); <u>s'emportant</u> (II, 10); <u>Il faut agir avec prudence</u>. / Dissimulez votre <u>courroux</u> / [...] / Un instant <u>contraignez-vous</u>. / Moins de bruit et plus d'adresse (II, 10); servez <u>mon cœur furieux</u>! / préparez pour ma <u>colère</u> les tourments les plus affreux! (II, 13); ma <u>fureur</u> (III, 4); votre <u>courroux</u> (III, 4)</p>	<p>la nature en me donnant une <u>âme brûlante</u>, un <u>caractère impétueux</u>, m'a rendu capable des plus belles actions et des <u>plus grands excès</u> (I, 1); la <u>jalousie</u> doubla mes forces (I, 2); je revins à Sandomir, la <u>rage</u> dans le cœur et <u>dévoré du besoin de la vengeance</u> (I, 2); <u>caractère fougueux</u> (I, 10); vous ressentirez les terribles effets de ma <u>fureur jalouse</u> (I, 10); <u>extrême</u> en mon amour, je suis <u>implacable</u> dans <u>ma haine</u> (I, 12); le <u>cruel</u> Zamoski (II, 4); il n'écoute que la <u>fureur jalouse</u> qui le transporte (II,13); ma <u>fureur jalouse</u> (III, 7); la <u>fureur</u> de Zamoski est à son comble (III, 10); votre <u>fureur</u> (III, 12); [ma <u>vengeance</u>] serait d'autant <u>plus terrible</u> que ma confiance aurait été plus grande (III, 12)</p>	<p>Zamoski tritt <u>ungestümm</u> ein (I, 1); ich fühle einen Geist in mir, <u>der großer Thaten fähig</u> wäre (I, 2); <u>Wild</u> tobt im Herzen mir das Blut. / Umsonst such' ich Ruhe zu gewinnen. / Und bey <u>verworrhen Sinnen</u> / <u>Betaubt</u> mich <u>innre Wuth</u> (I, 1); Wie <u>meine Schläfe glühen</u>! (I, 1); Wie <u>glüht die Wuth</u> in mir! (I, 1); <u>Brennend verzehrt</u> die Liebe / Dieses so <u>stolze Herz</u> (I, 3); aus den Ketten des <u>wüthenden Verfolgers</u> (I, 4); <u>Blütig</u> will ich <u>mich rächen</u> (I, 11); Ich schwur ihm Rache (I, 3); Aber bitter soll die <u>Rache</u>. / <u>Bitttrer als der Tod</u> ihm seyn (I, 12); Bebe jetzt vor meiner <u>Rache</u> (II, 16); reizet Ihr nur stärker meine <u>Wuth</u> (III, 7); Jetzt soll der <u>Rache</u> glücken (III, 7); <u>Blut'ge Rache</u> nehm' ich mir (III, 7); Nun denn, <u>mein Zorn</u> <u>ergieße sich</u>. / die <u>Rache</u> wird zur Pflicht (III, 7); <u>räche Dich</u> (III, 7); würde ich mich durch deinen Tod <u>rächen</u> (III, 16)</p>	<p>Commento [GV8]: sic</p> <p>Commento [W9]: sic ?</p> <p>Commento [GV10R9]: sic</p> <p>Commento [W11]: sic ?</p> <p>Commento [GV12R11]: sic</p>
---------------------------------	---	---	---	---

Neue
Oper

n kais. auch kais. königl. Hoftheatern aufgeführt werden;
(Im Theater nächst dem Kärntnerthore.)
Von den kais. auch kais. königl. Hof-Operisten.
(zum ersten mahl.)

Faniska.

Eine große Oper in drey Aufzügen.
Nach dem Französischen von Sonnenhuet.

Personen.

Rafinski, Straß von Awa	Dr. Neumann.
Sonetti, Straß von Sachomir	Dr. Weinmüller.
Faniska, Rafinski's Gattin	Mit. Zander d. L.
Anna, ihre Tochter, 6 Jahr alt	Mit. Theres Neumann.
Druck, Köchler der Köchen unter Sonetti	Dr. Böck.
Waska, in Sonetti's Diener	Mit. G. Böck.
Waska, ihr Neffe, ein Kreuzfahrer	Dr. Scher.
Waska, Rafinski's Freund	Dr. Köcher.
Drey Köchen	Dr. Kowern.
Bohän.	Dr. Licher.
Köchen.	Dr. Kiling.
Baron und Marquis.	

Die Musik ist von Herrn Cherubini, einem der Inspectoren des musikalischen Conservatoriums zu Paris.

Sämmtliche Dekorationen sind neu von Hrn. Joseph Plazer.

Die Textbücher sind Abends bey der Kassa für 24 kr. zu haben.

um halb 7 Uhr.

Figura 3: Locandina della prima rappresentazione della *Faniska*: Vienna, Hoftheater, 25 febbraio 1806 (particolare).

«Nach dem Französischen von Sonnleithner».

Questioni storico-filologiche per un'edizione critica della *Faniska* di Luigi Cherubini.

— *Vienna, 1795-1806: dall'istituzione della compagnia tedesca alla chiusura della compagnia italiana degli Hoftheater*

Quando, il 25 febbraio 1806, la *Faniska* di Cherubini giunse alle scene per la prima volta, interpretata agli Hoftheater viennesi dai cantanti della compagnia stabile tedesca, la vita politica e culturale della capitale asburgica stava attraversando un periodo alquanto turbolento. Ai primi di novembre dell'anno precedente, in seguito alla sconfitta subita dall'esercito austriaco nella battaglia di Ulma, la corte aveva infatti abbandonato Vienna lasciando aperta la strada alle armate di Napoleone, che entrarono in città il 13 dello stesso mese per rimanervi fino al gennaio successivo. Apparentemente, l'attività degli Hoftheater non sembrò risentirne in misura significativa: nei due mesi dell'occupazione francese, tanto il Burg- quanto il Kärntnertortheater continuarono a proporre spettacoli di prosa e in musica con la cadenza loro consueta in quegli anni, senza accusare la presenza delle truppe nemiche se non per l'accorgimento, in uso a partire dal 17 novembre 1805 fino al 12 gennaio 1806, di corredare le locandine delle singole rappresentazioni della traduzione francese sia dei titoli, italiani o tedeschi che fossero in origine, sia della denominazione del genere teatrale di afferenza (cfr. Figura 18).⁸⁶ Le ripercussioni degli sfavorevoli esiti bellici si concretizzarono tuttavia al ritorno della corte imperiale, con la chiusura – definitiva e piuttosto *ex abrupto* – della compagnia italiana di organico stabile agli Hoftheater, la quale

⁸⁶ La ricca collezione delle locandine fatte stampare dagli Hoftheater viennesi, conservata presso l'Österreichisches Theatermuseum e catalogata nel database THEO – Theaterzettel Online (www.theaterzettel.at), è accessibile anche on-line nell'archivio digitale ANNO – AustriaN Newspapers Online (anno.onb.ac.at). Per la cronologia degli spettacoli al Burgtheater e Kärntnertortheater durante il periodo in questione, si rimanda inoltre a *Die Wiener Hoftheater (Staatstheater) 1776-1966. Verzeichnis der aufgeführten Stücke mit Bestandsnachweis und täglichem Spielplan*. A cura di Franz Hadamowsky, Vienna, Georg Prachner Verlag, 1966, vol. I: *1776-1810*; cfr. anche Michael JAHN, *Die Wiener Hofoper von 1794 bis 1810. Musik und Tanz im Burg- und Kärnthnertheater*. Vienna, Verlag Der Apfel, 2011.

fece l'ultima comparsa in pubblico il 15 febbraio 1806 in *Amor non ha ritegno* di Mayr, «heroisch-komische Oper» su libretto di Francesco Marconi, giunta appena alla quarta replica dopo la *première* di due settimane prima.⁸⁷ Il riassetto interno dei teatri di corte, innescato da difficoltà economiche che, pur avendo origini più antiche, si erano inevitabilmente aggravate con la guerra, si compì il successivo 31 luglio, quando il barone Peter von Braun si ritirò prematuramente dalla direzione degli Hoftheater, cui era stato a capo a partire dal 1794 e che, in base al nuovo contratto del 1804, avrebbe invece dovuto guidare fino al 31 luglio 1819. Gli subentrò la «Gesellschaft der Kavaliers», una società fondata da alcuni esponenti di spicco della nobiltà austro-ungarica, tra cui i principi Lobkowitz ed Esterházy; dopo aver rilevato da Braun nell'ottobre dello stesso anno anche il Theater an der Wien, da lui acquisito nel 1804, fino al 1817 essa accorpò nelle proprie mani la gestione di tutte e tre le principali scene viennesi, rivestendo in tal modo una posizione di sostanziale monopolio nei confronti del teatro musicale cittadino.⁸⁸

In realtà, benché al tracollo del 1806 avessero contribuito in termini decisivi le gravose conseguenze della guerra della terza coalizione, la chiusura della compagnia italiana degli Hoftheater affondava le sue radici in antefatti più remoti. In veste ufficiale, Braun ne aveva intrapreso un primo tentativo già nel 1800, quando, in cambio del pagamento di pesanti imposte belliche, aveva avanzato presso l'imperatore Francesco I formale richiesta di essere sollevato dall'obbligo di rappresentare opere italiane, come prevedeva il «Pachtvertrag» da lui sottoscritto nel 1794 e allora in pieno vigore.⁸⁹ A una scelta così radicale l'avevano condotto considerazioni di natura tanto economica quanto politica, ossia, da un lato, la consueta esigenza di razionalizzare le spese, dall'altro la volontà di adeguare la proposta artistica dei teatri ai crescenti sentimenti nazionalistici del pubblico viennese, divenuti tangibili ancora nella decade precedente. Non a caso, infatti, l'introduzione dell'opera tedesca nella programmazione ordinaria degli Hoftheater aveva

⁸⁷ In seguito alla prima rappresentazione del 29 gennaio, avvenuta presso il Kärntnertheater, l'opera fu ripresa al Burgtheater il giorno successivo, nonché il 7 e, appunto, il 15 febbraio.

⁸⁸ Per la gestione degli Hoftheater viennesi tra il 1794 e il 1817 cfr. Franz HADAMOWSKY, *Wien – Theater Geschichte. Von den Anfängen bis zum Ende des Ersten Weltkriegs*. Vienna, Dachs-Verlag, 1994, pp. 304-323; William E. YATES, *Theatre in Vienna. A Critical History 1776-1995*. Cambridge, Cambridge University Press, 1996, p. 21. Una sintetica antologia dei commenti apparsi nei periodici dell'epoca riguardo al cambio di gestione del 1806 è riportata da Michael JAHN, *Die Wiener Hofoper von 1794 bis 1810*, cit., pp. 545-546.

⁸⁹ L'intera vicenda risulta sintetizzata in Franz HADAMOWSKY, *Wien – Theater Geschichte*, cit., pp. 357-358 e John A. RICE, *Antonio Salieri and Viennese Opera*. Chicago, University of Chicago Press, 1998, pp. 594-595.

costituito fin dall'inizio una chiara priorità della direzione di Braun, nonostante per contratto fosse tenuto a espletare obblighi precisi solo nei confronti dell'opera italiana, del balletto e del dramma di prosa in lingua tedesca, per i quali i teatri di corte possedevano in organico degli *ensemble* specifici.⁹⁰ Riguardo al *Singspiel*, invece, il «Pachtvertrag» del 1794 non contemplava vincoli di alcun tipo, né aveva affidato alle dipendenze del barone interpreti specializzati in tale repertorio, cosicché il progetto di fondazione di un'opera tedesca poté essere attuato solo mediante l'istituzione di una compagnia stabile *ad hoc*, ovvero con un ragguardevole investimento di risorse finanziarie e umane.

Per quanto dispendiosa, l'operazione ben si accordava con le aspettative dell'opinione pubblica, la quale aveva manifestamente dichiarato di confidare sulle «patriotische Gesinnungen»⁹¹ di Braun fin dai primissimi anni del suo insediamento, coincidenti con un periodo di particolare sensibilità dei viennesi verso le tematiche nazionali a causa delle guerre allora in corso contro la Francia. La tempestività della risposta degli Hoftheater alle attese degli spettatori non è tuttavia da attribuirsi a un mero calcolo di convenienza commerciale, bensì vi avevano impresso l'impulso decisivo gli interessi politici della stessa famiglia regnante, nei cui confronti, per l'intera durata della carica, Braun funse da braccio operativo per la definizione e il controllo della vita musicale cittadina. Relazioni particolarmente strette lo vincolavano in special modo all'imperatrice, di cui il barone si prodigava per esaudire i desideri non solo nell'ambito privato delle feste e intrattenimenti di corte, ma, soprattutto, attraverso le scelte artistiche attuate mentre fu a capo degli Hoftheater, cosicché la programmazione musicale pubblica della capitale negli anni a cavallo tra Sette e Ottocento restituì un riflesso tendenzialmente fedele dei gusti e tornaconti di Maria Teresa. Quest'ultima, a sua volta, svolse in diversi casi un ruolo del tutto attivo nella pianificazione della stagione operistica, suggerendo a Braun titoli e artisti da portare in scena o arrivando a ingerire nei primissimi stadi genetici di alcuni lavori, con commisioni e richieste – anche assai puntuali – indirizzate a librettisti e compositori da lei in persona o tramite suoi portavoce di fiducia.⁹²

⁹⁰ A proposito degli obblighi contrattuali di Braun nei due «Pachtverträge» e delle compagnie stabili affidate alla sua direzione cfr. Franz HADAMOWSKY, *Wien – Theater Geschichte*, cit., pp. 362-363.

⁹¹ «Journal des Luxus und der Moden», XI, maggio 1796, pp. 253-268.

⁹² Sui legami tra Peter von Braun e l'imperatrice e le modalità in cui, attraverso l'azione del suo protetto, Maria Teresa esercitava un importante influsso sulla programmazione teatrale viennese cfr. John A. RICE, *Empress Marie Therese and Music at the Viennese Court 1792-1807*. Cambridge, Cambridge University Press, 2003, pp. 165-170; alcuni casi di diretta interazione tra l'imperatrice e librettisti o compositori sono

Dell'esistenza di tali legami, nonché della loro natura e intensità, i contemporanei, d'altronde, possedevano già piena consapevolezza: ce ne offrono un indizio eloquente le testimonianze a noi pervenute di musicisti che, aspirando a un ingaggio presso gli Hoftheater, si rivolsero all'imperatrice con la preghiera più o meno esplicita di intercedere in loro favore presso il direttore.⁹³ Da canto loro, i giornali dell'epoca sottolineavano con toni decisi l'inedita ampiezza dei poteri ricevuti da Braun nella gestione dei teatri di corte, un privilegio comunemente interpretato quale sintomo inequivocabile dei profondi rapporti intercorrenti tra lui e i suoi illustri protettori.⁹⁴ Il «besondere Schutz des Hofes» di cui il barone godette durante i dodici anni del suo incarico, presupposto del potere di fatto monopolistico da lui esercitato nei confronti della vita musicale viennese, sarà ancora al centro delle discussioni cittadine diverso tempo dopo il suo ritiro dall'attività impresariale, come il compositore tedesco Johann Friedrich Reichardt avrà modo di registrare nell'aprile 1809.⁹⁵ In un simile contesto, non è azzardato immaginare che dietro alle manovre di Braun i contemporanei tendessero a intravedere la volontà della casa regnante, la quale, viceversa, poteva sfruttare consapevolmente tale circostanza in modo da manovrare l'opinione pubblica, instillando idee, illusioni e persino sospetti funzionali a precise finalità politiche. Nello specifico, l'istituzione di una compagnia stabile di lingua tedesca, in un

illustrati alle pp. 180-211. La natura dei rapporti intercorrenti tra il barone e la famiglia regnante emerge anche nella vicenda dell'acquisto del Theater an der Wien, in cui Braun, rilevando nel 1804 il teatro di Schikaneder, in realtà copri con il proprio nome una manovra finanziata dallo stesso imperatore (cfr. Anke SONNEK, *Emanuel Schikaneder. Theaterprinzpal, Schauspieler und Stückeschreiber*. Kassel, Bärenreiter, 1999, p. 124). Per la figura di Peter von Braun e le sue relazioni con la corte cfr. inoltre Clemens HÖSLINGER, *Baron Braun – Mäzen, Theaterleiter und Wegbereiter für Beethovens Fidelio*. In: *Svanholm war wieder himmlisch*, a cura di Michael Jahn, Vienna, Verlag Der Apfel, 2008, pp. 9-21.

⁹³ Di particolare evidenza sono, in tal senso, le parole rivolte da Paër a Maria Teresa in una lettera del 31 luglio 1804: «Una Grazia che desiderarei, sarebbe dopo d'aver allora servita Sua Maestà, di poter scrivere un'Opera pel Barone di Braun cioè per il Teatro e pel pubblico, ma desiderarei che l'invito sortisse dalla parte del Sudd[ett]o particolarmente»; cit. da John A. RICE, *Empress Marie Therese and Music at the Viennese Court 1792-1807*, cit., p. 327. Lo stesso Haydn, secondo la testimonianza di Georg August Griesinger, dovette ricorrere all'intercessione dell'imperatrice affinché Braun non boicottasse la prima esecuzione pubblica della *Schöpfung*, come pare usasse fare programmando agli Hoftheater, in esatta concomitanza con gli eventi avversati, rappresentazioni di natura particolarmente concorrenziale (lettera del 6 novembre 1799 indirizzata a Breitkopf & Härtel, in: Georg August GRIESINGER, «Eben komme ich von Haydn...». *Georg August Griesingers Korrespondenz mit Joseph Haydns Verleger Breitkopf & Härtel, 1799-1819*. A cura di Otto Biba, Zurigo, Atlantis, 1987, p. 37).

⁹⁴ «Herr Baron v. Braun übernahm das K. K. Theater den 1sten August 1794 als Vice-Director und auf eine so unbeschränkte Art, als keiner Vorgänger. Sein Contract zeigt, daß er mit dem kaiserlichen Vertrauen in einem hohen Grade beehret werde»; «Journal des Luxus und der Moden», XI, maggio 1796, pp. 253-268.

⁹⁵ Si veda la «Trentaseiesima» lettera da Vienna del 5 aprile 1809, in: Johann Friedrich REICHARDT, *Vertraute Briefe geschrieben auf einer Reise nach Wien und den Österreichischen Staaten zu Ende des Jahres 1808 und zu Anfang 1809*. A cura di Gustav Gugitz, Monaco, Georg Müller, 1915, vol. II, pp. 128-140.

momento di diffusa recrudescenza dei sentimenti antifrancesi, era in grado di fungere da efficace strumento di consenso in favore della famiglia imperiale, mirando a rafforzare in particolare la posizione di Maria Teresa, una Borbone poco popolare tra gli austriaci per una certa distanza dai gusti e usi viennesi.⁹⁶ Non a caso, infatti, la prima opera tedesca portata in scena agli Hoftheater, *Die gute Mutter* di Wranitzky su testo di Johann Baptist von Alxinger, fu espressamente dedicata «Ihrer Majestät der Kaiserin», mentre nella lettera acclusa al libretto lo stesso Braun le attribuì interamente il merito della fondazione di un'opera nazionale, esaltandone il patriottismo in termini quasi propagandistici.⁹⁷

L'11 maggio 1795, dunque, sotto l'egida di Maria Teresa e la responsabilità organizzativa di Braun, la compagnia stabile tedesca debuttò presso il Kärntnertheater, tra le cui mura limitò la propria attività fino a quando, nel giugno dell'anno successivo, la estese anche alle scene del Burgtheater. Poiché i cantanti furono affiancati da un'orchestra specifica, chiaramente distinta da quella dell'opera italiana, l'operazione comportò un considerevole ampliamento del personale artistico dei teatri di corte, con un inevitabile incremento dei costi di gestione che il barone cercò di compensare introducendo delle graduali modifiche nell'amministrazione del repertorio italiano. Quest'ultimo, infatti, sebbene in virtù del primo «Pachtvertrag» godesse di un certo sostegno finanziario da parte dell'imperatore, incideva in misura rilevante sui bilanci non solo per gli investimenti dispendiosi richiesti dagli allestimenti, ma soprattutto per il sensibile e costante calo della partecipazione del pubblico in atto nell'ultima decade del secolo. La prima misura intentata da Braun non denotava tuttavia una natura penalizzante nei confronti dell'opera italiana, ma tradiva al contrario un palese intento di rilanciarla aumentandone il potenziale di richiamo presso i concittadini: concentrata su titoli e compositori di maggior successo in quegli anni, la programmazione iniziò a coinvolgere artisti di conclamata fama

⁹⁶ Sulla freddezza dei rapporti tra la corte di Maria Teresa e l'aristocrazia viennese cfr. John A. RICE, *Empress Marie Therese and Music at the Viennese Court 1792-1807*, cit., pp. 230-231.

⁹⁷ «Eure Majestät geben bey allen Gelegenheit huldreichest zu erkennen, wie sehr Allerhöchst Dieselbe Deutschen Fleiß, Deutsche Kunst, Deutsche Verdienste hervorgezogen, ermuntert, belohnt wissen wollen. Auch das Deutsche Singspiel verdankt dem patriotischen Winke Eurer Majestät sein Daseyn: denn dieser Wink war für die Hofdirection ein Befehl»; *Die gute Mutter. Eine comische Oper in zwey Aufzügen. Ihrer Majestät der Kaiserinn zugeeignet, und aufgeführt auf den k. k. Hof-Theatern in Wien*. Vienna, 1795. Il medesimo concetto fu ribadito anche nel «Journal des Luxus und der Moden», XI, maggio 1796, p. 263: «Die Kaiserin, um ihre Zufriedenheit für dieses neue Vaterländische Schauspiel zu zeigen, nahm die Zueignung dieser Oper von der Hofdirektion sehr gnädig auf». Per gli interessi politici celati dietro all'istituzione della compagnia tedesca cfr. anche John A. RICE, *Empress Marie Therese and Music at the Viennese Court 1792-1807*, cit., pp. 165-166.

internazionale, attorno alla cui esibizione veniva pianificata una serie di rappresentazioni finalizzate a far risplendere di volta in volta la singola *star* ospite, contornata dagli interpreti – non altrettanto brillanti – della compagnia stabile italiana. La buona risposta del pubblico alla nuova gestione produsse però delle ricadute fatali per il futuro del personale degli Hoftheater, in quanto l'evidente dislivello qualitativo rispetto agli artisti esterni dovette suggerire a Braun l'idea di sostituire i propri cantanti con intere *troupe* specializzate, concentrando l'attività dell'opera italiana, allora distribuita in maniera omogenea lungo il corso dell'anno, in stagioni circoscritte a pochi mesi consecutivi.⁹⁸

Giunti pertanto al 1800, il barone, a fronte del pagamento di ingenti imposte di guerra, si risolse di avanzare presso l'imperatore ufficiale richiesta di essere sollevato dai propri obblighi contrattuali nei confronti del repertorio italiano, ai quali era vincolato in base al «Pachtvertrag» vigente all'epoca. In risposta a tale istanza, il 6 agosto dello stesso anno Francesco I incaricò il conte di Colloredo, suo Oberstkämmerer, di comunicare a Braun «daß ihm allerdings gestattet sei, die Italienischen Opern aufzugeben, jedoch habe er sich zu bestreben, gute deutsche Schau- und Singspiele zu geben».⁹⁹ Il barone si premurò dunque di versare il dovuto tributo bellico e nel febbraio 1801 apparve sui giornali la notizia dell'imminente chiusura della compagnia italiana degli Hoftheater, in sostituzione della quale si annunciava la futura istituzione di una breve stagione coincidente con il periodo di carnevale, affidata a *troupe* straniere ingaggiate appositamente.¹⁰⁰ Malgrado

⁹⁸ Sulle difficoltà dell'opera italiana nella capitale asburgica a cavallo tra XVIII e XIX secolo cfr. John A. RICE, *Antonio Salieri and Viennese Opera*, cit., pp. 561-596. Sebbene i giornali dell'epoca lamentassero spesso la deludente qualità della compagnia italiana degli Hoftheater, non sembra però plausibile che tale giudizio avesse rivestito un ruolo cruciale nella decisione di sopprimerla, poiché, in quegli stessi anni, l'*ensemble* tedesco non godeva affatto di pareri migliori, anzi nel diretto confronto tra le due compagnie poteva addirittura assumere la posizione del termine più debole; si veda, in particolare, «Allgemeine musikalische Zeitung», III, 3 (15 ottobre 1800), pp. 41-45; «Allgemeine musikalische Zeitung», III, 37-38 (10-17 giugno 1801), pp. 623-627, 639-641; «Allgemeine musikalische Zeitung», V, 27 (30 marzo 1803), pp. 456-457.

⁹⁹ Cfr. Franz HADAMOWSKY, *Wien – Theater Geschichte*, cit., pp. 357-358 e John A. RICE, *Antonio Salieri and Viennese Opera*, pp. 594-595.

¹⁰⁰ «Unsere italienische Oper geht nach dem Carneval auseinander. Die Anzahl der Liebhaber verminderte sich von Jahr zu Jahr. In Zukunft werden nur zur Carnevalszeit Italiener verschrieben werden. Einige der Abgehenden gedenken sich nach Dresden zu wenden»; «Allgemeine musikalische Zeitung», III, 21 (18 febbraio 1801), pp. 367-368. Ancora poche settimane prima, tuttavia, in occasione del paventato ritiro dalle scene di Irene Tomeoni a causa delle sue nozze, si era parlato piuttosto di una semplice sostituzione del personale: «Unsere italienische Oper wird im kurzen, so gut, als auseinandergehen, aber bald durch ein neues Personale ersetzt werden. Mad. Tomeoni, die mit Recht so sehr beliebte erste Sängerin im muntern Fach, verheirathet sich an einen reichen jüdischen Kaufmann. Die Liebhaber des Theaters bedauern allerdings, dass sie dadurch der Bühne entzogen wird»; «Allgemeine musikalische Zeitung», III, 12, (17 dicembre 1800), p. 200.

l'apparente certezza con cui l'informazione era stata riferita, il pericolo, in realtà, rientrò quasi subito grazie al tempestivo intervento di alcune fasce dell'aristocrazia, tra le quali è forse da annoverarsi la stessa famiglia imperiale: sembrerebbe indicarlo il fatto che l'opera con cui la compagnia italiana degli Hoftheater tornò sulle scene, l'*Achille* di Ferdinando Paër su libretto di Giovanni De Gamerra, ebbe la sua prima assoluta il 6 giugno 1801, ovvero proprio nel giorno del compleanno di Maria Teresa.¹⁰¹

Con il nuovo «Pachtvertrag» dell'agosto 1804 Braun si trovò finalmente esentato dall'obbligo di rappresentare opere italiane, ma ne subì pure la spiacevole conseguenza di vedersi tagliare le sovvenzioni da parte della corte, il cui scopo principale consisteva appunto nel provvedere alla sussistenza di tale repertorio. Nonostante le inevitabili difficoltà economiche comportate da un simile provvedimento, per l'anno e mezzo successivi la compagnia italiana proseguì apparentemente indisturbata la propria attività, esibendosi fino al 15 febbraio 1806 con una frequenza che nei periodi di picco rasentava la cadenza giornaliera. Così, quando nell'estate 1805 Cherubini fece il suo ingresso a Vienna con l'incarico di scrivere due nuovi lavori per la città, alle dipendenze degli Hoftheater figuravano ancora un *ensemble* di cantanti solistici specifico per l'opera tedesca e uno per quella italiana, tra i quali la sovrapposizione del personale era mantenuta ai minimi livelli.¹⁰² Anche le due orchestre in servizio all'epoca erano nettamente distinte in base alla medesima logica: a fronte di una perfetta identità dell'organico strumentale, i musicisti sembrano appartenere a una precisa formazione, senza interferenze trasversali, come

¹⁰¹ Le circostanze relative alla prima rappresentazione dell'*Achille* sono ricostruite in Klaus PIETSCHMANN, *Un'apoteosi patriottica del militarismo: l'«Achille» di Ferdinando Paër e Giovanni de Gamerra (Vienna 1801)*. In: *Ferdinando Paër tra Parma e l'Europa*, a cura di Paolo Russo, Venezia, Marsilio, 2008, pp. 171-186; 172-173; l'autore tuttavia avanza l'ipotesi che la manovra non fosse finalizzata a porre effettivamente in repentaglio la compagnia italiana, bensì piuttosto a minare la posizione di Salieri, in quel momento a Trieste per dirigersi l'*Annibale in Capua*, incentivando a tale scopo l'attività concorrenziale di Paër presso i teatri di corte. Per i rapporti tra Maria Teresa e De Gamerra nella vicenda dell'*Achille* cfr. John A. RICE, *Empress Marie Therese and Music at the Viennese Court 1792-1807*, cit., p. 166.

¹⁰² I nomi dei cantanti solisti in servizio presso gli Hoftheater nel 1805 sono elencati in *Wiener Hof-Theater Taschenbuch auf das Jahr 1806*. Vienna, Schalbacher, 1806, pp. 14-16 (cfr. Figura 19, p. 252). Gli unici a comparire in entrambe le compagnie sono, tra gli uomini, Ignaz Saal e Johann Michael Vogl, tra le donne Maria Theresia e Maria Anna Gaßmann. In realtà, attuando un controllo sulle opere allestite in quegli anni, emerge una propensione allo scambio leggermente maggiore rispetto a quanto previsto dalle suddivisioni ufficiali: tra i cantanti della compagnia tedesca capitò infatti di comparire in opere italiane, sebbene piuttosto di rado, anche a Jakob Wallascheck, Anton Rösner, Antonie e Caecilie Laucher, mentre dell'*ensemble* italiano fu esclusivamente Sophie Hackel a sconfinare nel repertorio tedesco (ma solo in un'opera, *Die Wandernden Komödianten*, e per un'unica recita, quella del 9 luglio 1805, in sostituzione di Antonie Laucher); a tale riguardo si vedano le locandine relative alla prima decade dell'Ottocento, nonché Michael JAHN, *Die Wiener Hofoper von 1794 bis 1810*, cit., *passim*.

segnalerebbe la completa assenza di ripetizioni di nominativi a cavallo tra i due complessi.¹⁰³

Con ogni probabilità, lo scudo della corte a protezione dell'opera italiana venne a cadere definitivamente a causa delle pesanti condizioni imposte all'Austria dalla pace di Presburgo, ratificata il 26 dicembre 1805 in seguito agli esiti funesti della battaglia di Austerlitz. Stupisce infatti il modo repentino e, tutto sommato, inatteso in cui la compagnia italiana cessò la propria attività a sole due settimane dal debutto con l'*Amor non ha ritegno* di Marconi/Mayr, allora rappresentato a Vienna per la prima volta in assoluto, laddove per l'intero anno precedente la sua produzione non aveva mai conosciuto flessioni sintomatiche di una crisi, nemmeno – come abbiamo visto – nei difficili mesi dell'occupazione francese. Dopo l'ultima recita della programmazione regolare, tenutasi al Burgtheater il 15 febbraio 1806,¹⁰⁴ l'*ensemble* si congedò ufficialmente dalle scene viennesi nelle due serate eccezionali del 13 e 20 marzo, con la farsa in un atto *La donna ve la fa* di Giuseppe Foppa e Francesco Gardi: diedero allora l'addio al loro pubblico in particolare il basso Giuseppe Lipparini e il tenore Antonio Giovanni Brizzi, come segnalato dalla dedica individuale degli spettacoli,¹⁰⁵ nonché Carlo Angrisani e Gaetano Lotti, i quali si erano esibiti rispettivamente fino al 23 gennaio (*La virtù premiata*

¹⁰³ L'elenco degli strumentisti, articolato per orchestra di appartenenza, è riportato in *Wiener Hof-Theater Taschenbuch auf das Jahr 1806*, cit., pp. 20-24; l'organico strumentale prevedeva, per ciascuna orchestra, 5 violini primi, 6 violini secondi, 4 viole, 3 violoncelli, 3 contrabbassi, 2 oboi, 2 flauti, 2 clarinetti, 2 fagotti, 2 corni, 2 trombe, timpani. Mentre la suddivisione dei cantanti in due compagnie distinte ne rifletteva la specializzazione in prassi interpretative differenti, l'assenza di interferenze tra le due orchestre sembra essere dovuta principalmente a ragioni di natura organizzativa, ossia alla quasi quotidiana sovrapposizione degli spettacoli agli Hoftheater, i quali programmavano abitualmente rappresentazioni in parallelo, con inizio esattamente alla stessa ora. La mancata specializzazione "nazionale" delle due orchestre, a dispetto di una denominazione assolutamente esplicita e inequivocabile («Orchester der ital. Opern» e «Orchester der deutschen Opern»; ivi, rispettivamente pp. 20 e 22), emergerebbe non solo dalla condivisa provenienza geografica dei musicisti, nessuno dei quali portava un cognome italiano, ma, soprattutto, dalla frequente presenza in simultanea di opere nella stessa lingua, quasi sempre il tedesco, messe in scena la medesima sera nei due teatri. Per la gestione abbinata e pressoché intercambiabile che caratterizzò gli Hoftheater tra il 1796 e il 1810 cfr. Franz HADAMOWSKY, *Wien – Theater Geschichte*, cit.; Gustav ZECHMEISTER, *Die Wiener Theater nächst der Burg und nächst dem Kärntnerthor von 1747 bis 1776*. Vienna, Böhlhaus, 1971; *Das Burgtheater und sein Publikum*. A cura di Margret Dietrich, Vienna, Verlag der Österreichischen Akademie der Wissenschaften, 1976; Mary Sue MORROW, *Concert Life in Haydn's Vienna: Aspects of a Developing Musical and Social Institution*. Stuyvesant, Pendragon Press, 1989; Franz HADAMOWSKY, *Wien – Theater Geschichte*, cit., Michael Jahn, *Die Wiener Hofoper von 1794 bis 1810*, cit.

¹⁰⁴ A un anno di distanza, nella cronologia degli spettacoli della stagione 1805/06 pubblicata nel 1807, l'ultima apparizione ordinaria della compagnia italiana verrà esplicitamente segnalata con la dicitura «Letzte Vorstellung der ital. Oper»; cfr. *Wiener Hof-Theater Taschenbuch auf das Jahr 1807*. Vienna, Wallishausser, 1807, p. 26.

¹⁰⁵ Cfr. le locandine delle date in questione, le quali riportano sopra al titolo la specificazione «Zum Vortheile des Herrn» rispettivamente «Lipparini» (13 marzo) e «Lodovico Brizzi» (20 marzo).

dell'amore) e il 10 febbraio (*La molinara*) dello stesso anno.¹⁰⁶ Tra i restanti membri della compagnia italiana, nella stagione successiva sarebbero rientrati nell'organico della «Deutsche Oper» solo i quattro cantanti che già in precedenza si alternavano tra le due *troupe*, ovvero Saal, Vogl e le due sorelle Gaßmann, mentre gli altri, con ogni evidenza specializzati nel solo repertorio italiano, a quell'altezza potevano dire conclusa la loro carriera viennese.¹⁰⁷

L'operazione, malgrado la sua drasticità, non riuscì a salvare Braun dal tracollo finanziario, per cui, oppresso dalle difficoltà economiche, oltre a recedere anzitempo dal «Pachtvertrag» degli Hoftheater, il primo settembre 1806 prospettò anche la chiusura del Theater an der Wien, salvo poi tornare sui propri passi davanti al veto dell'imperatore.¹⁰⁸ Dopo il travagliato passaggio di consegne tra il barone e la «Gesellschaft der Kavaliers» alla guida dei tre teatri principali della capitale, consumatosi nella seconda metà del 1806, non è chiaro se la direzione entrante fosse realmente intenzionata a rendere irreversibile l'abolizione della compagnia italiana, o se non aleggiassero invece nell'aria delle – forse vaghe – aspirazioni a un suo ripristino, magari in veste rinnovata, come sembrerebbe

¹⁰⁶ Per quanto riguarda i restanti interpreti de *La donna ve la fa*, Irene Tomeoni vi comparve solo «aus besonderer Gefälligkeit» (cfr. le locandine), in quanto aveva concluso ufficialmente il suo servizio presso gli Hoftheater già il primo aprile 1805, con l'ultima recita de *Il Secreto* di Foppa/Mayr. La Gerlitz, invece, all'epoca non faceva ancora parte dell'organico stabile, ma ne diventerà un membro effettivo solo nella stagione 1806/07 (cfr. *Wiener Hof-Theater Taschenbuch auf das Jahr 1808*. Vienna, Bauer, 1808, p. 11. Gaetano Lotti e Irene Tomeoni si sarebbero ripresentati al pubblico viennese nell'estate ed autunno 1809, con le riprese della *Molinara* (Palomba/Paisiello) e di *Amor marinaro* (De Gamerra/Weigl); nel medesimo periodo, la Tomeoni riportò sulle scene anche *Angiolina* (Defranceschi/Salieri).

¹⁰⁷ Per il personale in servizio presso la «Deutsche Oper» dopo la soppressione della compagnia italiana cfr. *Wiener Hof-Theater Taschenbuch auf das Jahr 1807*, cit., p. 11. Oltre ai cantanti che si congedarono con *La donna ve la fa*, lasciarono il servizio in quel frangente anche Cesare Massa, Giovan Battista Brocchi, Eliodoro Bianchi, Viktoria Sessi e Sophie Hackel. Maria Bolla sarebbe tornata sulle scene nella primavera-estate 1807 in *Ines de Castro* (Gasparini/Zingarelli) e *Le Nozze di Figaro* (Da Ponte/Mozart), mentre, nello stesso anno, Teresa Bertinotti Radicati avrebbe preso parte al primo allestimento agli Hoftheater di *Sargino* (Foppa/Paër), opera già nota al pubblico cittadino grazie all'edizione ospitata al Theater an der Wien nel 1806.

¹⁰⁸ Cfr. Anton BAUER, *150 Jahre Theater an der Wien*. Vienna, Amalthea Verlag, 1952, pp. 75-77. Tra le cause del declino economico di Braun, che Bauer riconduce ai pesanti oneri connessi alla gestione contemporanea di tre teatri in concorrenza reciproca, l'opinione pubblica dell'epoca sembrava invece indicare da un lato la «Verschwendungssucht» della sua consorte, dall'altro l'eccessiva opulenza delle feste da lui organizzate in onore dell'imperatrice; cfr. Clemens HÖSLINGER, *Baron Braun*, cit., rispettivamente pp. 13 e 21. I primi sentori di una certa difficoltà, tuttavia, si erano forse già avvertiti nel 1803, quando, un anno a monte della conclusione del primo «Pachtvertrag», si diffuse la voce di una possibile rinuncia del barone alla direzione dei teatri di corte: «Man sagt: Herr Baron Braun entferne sich vom Theater, und es wird zu seinem Nachfolger der Name eines Kavaliers genannt, welcher selbst Kenner und ein Unterstützer der Talente seyn soll. Ueberhaupt stehen unserm singendem Theater in der Stadt, wie auch dem Balletchor, grosse Veränderungen bevor»; notizia da Vienna del 24 agosto 1803: «Allgemeine musikalische Zeitung», V, 49 (31 agosto 1803), p. 819.

trasparire da alcuni commenti di quel periodo. Sebbene, infatti, a ridosso degli eventi i giornali avessero interpretato la vicenda come una conseguenza, in fondo coerente, dell'interesse ormai esiguo per il repertorio italiano da parte degli spettatori viennesi, ormai attirati in teatro solo dal debutto di lavori o interpreti nuovi,¹⁰⁹ a distanza di pochi mesi non mancherà di emergere una certa delusione per aver visto infrangersi la speranza «im künftigen Winter wieder eine italiänische Oper zu besitzen»; la responsabilità, tuttavia, non fu attribuita a un atto intenzionale, quanto piuttosto a un mero ritardo negli ingaggi, causato dal decorso conflittuale delle trattative per il cambio di gestione.¹¹⁰ Quali fossero le effettive intenzioni originariamente nutrite dalla «Gesellschaft der Kavaliers», fu comunque quasi subito chiaro che, sotto la sua conduzione, gli Hoftheater non sarebbero più giunti a possedere un *ensemble* stabile per il repertorio italiano, così l'opinione pubblica cittadina dovette ben presto ridimensionare le proprie aspettative e accontentarsi d'ora in poi di ambire a «einer wenigstens periodisch spielenden Oper».¹¹¹

¹⁰⁹ «Die italiänische Oper ist nun in Wien aufgelöst, denn sie spielte, ausgenommen, wenn ein Stück zum Erstenmale vorkam, oder wenn neue Sänger und Sängerinnen auftraten, meistens vor einem halbleeren Hause»; «Journal des Luxus und der Moden», XXI, maggio 1806, p. 289.

¹¹⁰ «Ueber dieser Streitigkeit sind nun schon einige Monate verloren, die man zu Abschließung der Contrakte mit vorzüglichen Subjecten hätte benützen können, und wir werden daher die Hoffnung, im künftigen Winter wieder eine italiänische Oper zu besitzen, wohl aufgeben müssen»; «Journal des Luxus und der Moden», XXI, ottobre 1806, pp. 658-659.

¹¹¹ «Journal des Luxus und der Moden», XXI, dicembre 1806, p. 57.

— *Commissione e genesi della Faniska: per una lettura dello stato delle fonti*

Appunto nella cornice delle vicende appena delineate s'iscrive l'intera genesi della *Faniska*, a partire dalla sua commissione fino al debutto sulle scene viennesi, cosicché risulta indispensabile interrogarsi sul contributo che possono apportare all'interpretazione delle fonti a noi pervenute e alla definizione del posto da assegnarsi a ciascuna di esse nell'economia di un'edizione critica dell'opera. Malgrado infatti l'esistenza di due partiture autografe, entrambe afferenti al lascito di Cherubini attualmente conservato presso la Staatsbibliothek di Berlino,¹¹² il trattamento filologico della *Faniska* pone fin dai primissimi passi alcune problematiche di una certa complessità (cfr. Tabella 3): scritta appositamente per gli Hoftheater e lì rappresentata in tedesco, lingua in cui si consumò l'intera ricezione ottocentesca, tale versione non ci è giunta se non attraverso copie di datazione incerta ma di provenienza viennese (A-Wn, Mus. Hs. 16163; A-Wn, Kt. 147 Mus; US-PO, O2 C424 f), oppure risalenti a riprese allestite negli anni successivi alla *première* in varie città dell'area germanofona, svoltesi – come di consuetudine – senza una partecipazione attiva da parte dell'autore e quindi di interesse secondario ai fini dell'edizione (cfr. Tabella 1).¹¹³ Le sole fonti riconducibili in via pressoché diretta all'allestimento viennese sono da un lato il relativo libretto, preservato sia a stampa (Libretto Wien 1806) che in una copia manoscritta densamente annotata (A-Wn, Mus. Hs. 32534 Mus.), dall'altro la riduzione per canto e piano lanciata sul mercato dalla Breitkopf già il giugno successivo (Riduzione Breitkopf), in riferimento alla quale si specificava la peculiarità della pubblicazione bilingue «mit italienischen Originaltext u. unterlegtem teutschen Text».¹¹⁴ Contiene invece – quasi – esclusivamente parole italiane la fonte in assoluto più autorevole (D-B, Mus. ms. autogr. 138), ovvero l'unico autografo in cui

¹¹² Per uno studio dettagliato delle vicende relative all'acquisizione del lascito cherubiniano da parte dell'odierna Staatsbibliothek di Berlino cfr. Fabio MORABITO, *I manoscritti autografi di Luigi Cherubini: cataloghi, storia ed acquisizione del lascito presso la Königliche Bibliothek di Berlino*. «Acta Musicologica», LXXXIV (2012), pp. 167-198.

¹¹³ Le fonti attinenti alle riprese fuori Vienna, assenti nella Tabella 3, non saranno prese in considerazione per l'edizione critica in quanto non rispecchiano necessariamente né la volontà dell'autore, né la configurazione dell'opera nella sua forma originaria. Saranno invece determinanti in un altro genere di ricerca, ossia per ricostruire la storia della ricezione conosciuta dalla *Faniska* in ambito europeo durante le prime decadi dell'Ottocento.

¹¹⁴ «Allgemeine musikalische Zeitung», VIII, 38 (18 giugno 1806), «Intelligenz-Blatt».

l'opera sia testimoniata nella sua interezza, con ogni probabilità una bella copia trascritta da Cherubini a partire da una redazione già giunta a uno stadio avanzato – se non definitivo – della composizione, come si desume dall'assenza di interventi di natura genetica a fronte, invece, dell'occasionale ricorrenza di alcuni comuni errori di copiatura. Sempre in italiano è la partitura prodotta in edizione postuma dalla Breitkopf (Partitura Breitkopf), cui si affiancano l'autografo di una singola aria chiaramente redatto con la sola funzione di omaggio (A-Wn, Mus. Hs. 16266), nonché due copie della partitura, corredate dalle rispettive parti orchestrali, provenienti dalle biblioteche di Maria Teresa (A-Wn, Mus. Hs. 10180) e di suo cugino Ferdinando III d'Asburgo-Lorena (I-Fc, F.P.T.52), con il quale negli anni cruciali per la *Faniska* l'imperatrice intratteneva un ricco scambio di materiali musicali.¹¹⁵ Il secondo autografo della partitura (D-B, Mus. ms. autogr. 349), una bella copia relativa solo ad alcuni numeri dove si nota il contributo di ulteriori mani accanto a quella dell'autore, presenta infine il testo in francese e dunque incrementa a sua volta la complessità della situazione, tuttavia costituisce il caso in assoluto meno problematico sia perché al momento non sono emerse altre fonti a supportarne la versione, sia perché, come vedremo, è riconducibile a una circostanza ben definita e, con ogni probabilità, mai attuata nel concreto.

¹¹⁵ Per le vicende relative alla biblioteca musicale di Maria Teresa cfr. John A. RICE, *Empress Marie Therese and Music at the Viennese Court 1792-1807*, cit., pp. 13-47; i suoi rapporti con il Granduca Ferdinando III sono discussi ivi, pp. 48-54.

Tabella 3: Fonti della *Faniska* per l'edizione critica

Versione italiana

D-B, Mus. ms. autogr. 138	Autografo: partitura dell'opera completa
A-Wn, Mus. Hs. 16266	Autografo dell'aria di Rasinski con dedica a Joseph Simoni, da inserirsi dopo il n. 9 (cfr. Tabella 4)
A-Wn, Mus. Hs. 10180 di parti	Copia appartenente a Maria Teresa: partitura dell'opera completa con set
I-Fc, F.P.T.52	Copia appartenente a Ferdinando III d'Asburgo-Lorena: partitura dell'opera completa con set di parti
Riduzione Breitkopf	Luigi Cherubini, <i>Faniska (italienisch und deutsch). Eine Oper in drei Akten</i> . Riduzione per canto e piano a cura di Gottlob Benedict Bierey, Lipsia, Breitkopf & Härtel, [1806].
Partitura Breitkopf	Luigi Cherubini, <i>Faniska. Opéra en trois Actes. Représenté à Vienne le 25 Fevrier 1806. Paroles Italiennes</i> . Lipsia, Breitkopf & Härtel, [1845]: partitura dell'opera completa, edizione postuma.

Versione tedesca

A-Wn, Mus. Hs. 16163	Copia appartenente a Maria Teresa: partitura dell'opera completa, testo inizialmente in italiano, poi sostituito dal tedesco
A-Wn, Kt. 147 Mus dell'opera completa	Copia proveniente dall'archivio del Kärntnertheater: partitura
US-PO, O2 C424 f Wien	Copia proveniente dall'archivio della Gesellschaft der Musikfreunde
Riduzione Breitkopf	Luigi Cherubini, <i>Faniska (italienisch und deutsch). Eine Oper in drei Akten</i> . Riduzione per canto e piano a cura di Gottlob Benedict Bierey, Lipsia, Breitkopf & Härtel, [1806].
A-Wn, Mus. Hs. 32534 Mus.	Copia manoscritta del libretto.
Libretto Wien 1806	Joseph Sonnleithner, <i>Faniska. Eine große Oper in drei Akten</i> . Vienna, Pichler, 1806.

Versione francese

D-B, Mus. ms. autogr. 349	Autografo: partitura di alcuni numeri
---------------------------	---------------------------------------

Davanti a un simile stato delle fonti, solo uno sguardo al contesto di produzione e alla storia genetica dell'opera sarà in grado di offrirci delle plausibili chiavi di lettura, con ripercussioni rilevanti sulle scelte da attuarsi in sede d'edizione critica, in particolare per quanto concerne il fondamentale dilemma della versione linguistica eventualmente da prediligersi tra quella di composizione e quella di ricezione. Pure in questo contesto, celato dietro al paravento della mediazione di Braun, risulta determinante il ruolo svolto dalla corte e, in specie, dall'imperatrice: benché Arthur Pougin sostenesse di non aver trovato, tra le carte lasciate da Cherubini, nessun documento che chiarisse la posizione della famiglia imperiale nell'ingaggio del compositore presso gli Hoftheater, appare evidente il diretto coinvolgimento di Maria Teresa fin dai primissimi stadi dell'iniziativa, di cui con ogni probabilità fu la principale promotrice, se non l'ideatrice stessa.¹¹⁶ Su suo incarico, infatti, già nell'inverno 1802/03 il Marchese di Gallo, all'epoca di stanza a Parigi in veste di ambasciatore del Regno di Napoli, aveva preso contatto con Cherubini per commissionargli in incognito due lavori, ma le trattative giunsero a uno stallo quando il compositore, scoperta la vera identità della committente, tentò di innalzare il livello delle negoziazioni per adeguarli al rango della controparte.¹¹⁷ Scrivendole dalla capitale francese l'8 gennaio 1803, l'ambasciatore riferì all'imperatrice di tali problemi, ai quali stava cercando di ovviare tramite l'intervento di una «terza persona sconosciuta»¹¹⁸ che avrebbe dovuto depistare i sospetti riguardo all'effettiva provenienza della richiesta. Non sappiamo se tali tentativi andarono mai a buon fine, né conosciamo per certo il genere delle composizioni che Maria Teresa avrebbe voluto commissionare, tuttavia il 20 dello stesso mese, a nemmeno due settimane di distanza dalla lettera del Marchese di Gallo, si diffuse

¹¹⁶ Arthur POUGIN, *Cherubini. Sa vie, ses œuvres, son rôle artistique*. «Le Ménestrel», XLVIII, 17 (26 marzo 1882), pp. 129-131: 129. Meno fondata sembrerebbe invece l'ipotesi che attribuisce la commissione della *Faniska* all'imperatore, come sostiene Jean-Nicolas BOUILLY, *Notice sur Les Mines de Pologne*. In: Charles Guilbert de PIXÉRÉCOURT, *Théâtre choisi*. Ginevra, Slatkine, 1971, vol. I, pp. 341-345: 342; cfr. anche Stephan Charles WILLIS, *Luigi Cherubini: A Study of his Life and Dramatic Music, 1795-1815*. Tesi di dottorato, Columbia University, 1979, p. 211.

¹¹⁷ Cfr. John A. RICE, *Empress Marie Therese and Music at the Viennese Court 1792-1807*, cit., pp. 205-206; secondo la ricostruzione dello studioso americano, le due composizioni commissionate a Cherubini avrebbero potuto essere degli oratori.

¹¹⁸ Ivi, n. 37, p. 206.

la notizia di un imminente ingaggio di Cherubini presso i teatri viennesi, apparentemente a conseguenza di contrattazioni ben più lunghe e complesse.¹¹⁹

L'incarico, in realtà, non si sarebbe concretizzato se non nell'estate del 1805, però in una simile indiscrezione potrebbero trapelare i primi tentativi di trattative che Braun in persona avrebbe verosimilmente intrapreso durante il suo soggiorno parigino dell'autunno 1802, un viaggio finalizzato a fare incetta di partiture nella più aggiornata foggia francese per assecondare l'ultima moda musicale dei concittadini.¹²⁰ Complice il rasserenamento dei rapporti austro-francesi apportato dalla pace di Lunéville, ratificata il 9 febbraio 1801, nei mesi subito successivi si era assistito a un veloce incremento della richiesta di *opéra-comique* da parte del pubblico viennese, una passione pienamente condivisa anche dalla corte e, in particolare, dall'imperatrice.¹²¹ A cavallo di questa ondata si consumò una feroce concorrenza tra il nuovo Theater an der Wien, allora diretto da Emanuel Schikaneder, suo fondatore, e gli Hoftheater del primo «Pachtvertrag» di Braun: in tale contesto fu soprattutto la produzione di Cherubini ad assumere il ruolo di principale termine di contesa, in una guerra a colpi serrati tra le due istituzioni per la quale gli animi degli spettatori non tardarono ad infervorarsi.¹²² Se, infatti, si deve al Theater an der Wien il merito di aver introdotto nella capitale asburgica alcuni tra i titoli più significativi del compositore fiorentino, offrendo nel solo 1802 le prime rappresentazioni viennesi di *Lodoïska* (23 marzo), *Les deux journées* (13 agosto) ed *Eliza* (18 dicembre), gli Hoftheater risposero con prontezza proponendo la propria versione de *Les deux journées* il giorno successivo alla *première* degli avversari (14 agosto), nonché lanciando a loro volta il debutto viennese di *Medea* (6 novembre). Il successo di queste opere fu eclatante, malgrado occasionali critiche all'allestimento o a specifiche scelte artistiche, ed accese nel

¹¹⁹ «Cherubini gedenkt künftgen Frühling wirklich dem Rufe nach Wien zu folgen und aud einige Zeit dort für die Oper zu arbeiten»; notizia da Parigi del 20 gennaio 1803, «Allgemeine musikalische Zeitung», V, 21 (16 febbraio 1803), p. 358.

¹²⁰ «Auch erwartet man eine Menge neuer theatralischer Vorstellungen aus Paris. Baron Braun, welcher von dort zurück erwartet wird, bringet die vorzüglichsten Ballette und Singspiele mit sich hierher, welche auf's genaueste nach dem Geschmacke des französischen Theaters hier aufgeführt werden sollen»; «Allgemeine Musikalische Zeitung», V, 2 (6 ottobre 1802), p. 32; cfr. anche Giulio CONFALONIERI, *Cherubini*. Milano, Edizioni Accademia, 1978, p. 412 e Michael JAHN, *Die Wiener Hofoper von 1794 bis 1810*, cit., p. 558.

¹²¹ Cfr. John A. RICE, *Empress Marie Therese and Music at the Viennese Court 1792-1807*, cit., pp. 9-10, 192.

¹²² «Cherubini's bezaubernde Musik zur Oper *Les deux journées* verursachte zwischen dem National-Theater in der Stadt, und dem neu erbauten Theater an der Wien für die Liebhaber theatralischer Gesangstücke einen sehr interessanten Wetteifer, welcher die frühere Vorstellung dieses Meisterstückes zum Ziel hatte»; «Allgemeine Musikalische Zeitung», V, 2 (6 ottobre 1802), p. 26; per la concorrenza tra il Theater an der Wien e gli Hoftheater cfr. anche Anke SONNEK, *Emanuel Schikaneder*, cit., pp. 113-124.

pubblico un entusiasmo così intenso per la musica di Cherubini che l'argomento calamitò per mesi l'attenzione dei giornali.¹²³ La richiesta di nuovi allestimenti, possibilmente in prima esecuzione, diveniva nel contempo sempre più pressante, per cui Braun, recatosi a Parigi per ammmodernare il repertorio delle sue compagnie, potrebbe aver concepito l'idea di commissionare al compositore dei lavori scritti appositamente per gli Hoftheater, un'operazione che, qualora fosse andata in porto, gli avrebbe garantito un sicuro e immediato vantaggio su Schikaneder.¹²⁴

A quell'epoca il progetto non arrivò affatto a realizzarsi, né sappiamo se, allora, fosse stato realmente intrapreso o anche solo concepito, però a distanza di due anni, in occasione di un nuovo soggiorno parigino, fu lo stesso barone a condurre personalmente le trattative con Cherubini e quindi ad accompagnarlo nel lungo viaggio sino alla capitale austroungarica, dove sarebbero giunti il 27 luglio 1805. Gli accordi con il musicista si erano infine conclusi con la precisazione di un duplice incarico, il quale prevedeva, da un lato, la creazione di due opere del tutto inedite per i teatri di corte, dall'altro la ripresa sotto la sua direzione di alcuni titoli già noti in città, garantendone una qualità e correttezza dell'allestimento a lungo agognate dagli spettatori.¹²⁵ Nel frattempo, le dinamiche interne alla vita teatrale viennese erano profondamente cambiate, essendo ormai venuta a desistere la concorrenza con Schikaneder da quando, nel febbraio 1804, Braun aveva rilevato da lui il Theater an der Wien. Anche senza la *suspense* creata dalla competizione tra le due gestioni, tuttavia, l'atteggiamento dell'opinione pubblica verso la musica di Cherubini non era minimamente mutato, anzi con il trascorrere del tempo aveva continuato a ribadire il proprio vivo interesse nei suoi confronti, esprimendo esplicitamente la speranza in

¹²³ Una ricostruzione del fenomeno sulla base dei resoconti giornalisticici dell'epoca è offerto in Michael JAHN, *Aspekte der Rezeption von Cherubinis Opern im Wien des 19. Jahrhunderts*. «Studien zur Musikwissenschaft», 49 (2002), pp. 213-243: 214-225.

¹²⁴ Secondo Vittorio della Croce, sarebbe stato proprio il successo de *Les deux journées* a fungere da miccia per la commissione a Cherubini di due nuove opere per gli Hoftheater; cfr. Vittorio DELLA CROCE, *Cherubini e i musicisti italiani del suo tempo*. Torino, EDT, 1983, p. 335. La medesima opera, secondo le ricerche di Rice, avrebbe costituito anche «a favorite of the imperial family»; John A. RICE, *Empress Marie Therese and Music at the Viennese Court 1792-1807*, cit., p. 124.

¹²⁵ «Baron Braun wird nächstens aus Paris zurückkommen. Man versichert hier [in Wien] allgemein, er werde Cherubini mitbringen, der sich zwey Opern für das hiesige Theater zu schreiben verpflichtet habe»; «Allgemeine musikalische Zeitung», VII, 43 (24 luglio 1805), p. 691. Sul viaggio e l'arrivo di Cherubini a Vienna, nonché sui suoi incarichi presso gli Hoftheater, cfr. anche «Allgemeine musikalische Zeitung», VII, 47 (21 agosto 1805), p. 755; «Allgemeine musikalische Zeitung», VII, 48 (28 agosto 1805), pp. 766-767; Arthur POUGIN, *Cherubini. Sa vie, ses œuvres, son rôle artistique*. «Le Ménestrel», XLVIII, 17 (26 marzo 1882), pp. 129-131: 129; Stephan Charles WILLIS, *Luigi Cherubini*, cit., p. 211.

esecuzioni più frequenti e di livello migliore.¹²⁶ L'attività del compositore si alternò pertanto tra i tre teatri, a iniziare dalla rappresentazione de *Les deux journées* che, sotto la sua bacchetta, ebbe luogo al Kärntnertheater già il 30 luglio, per poi passare al Theater an der Wien il 27 agosto, con *Lodoïska*: entrambe le partiture, proposte in traduzione tedesca, furono modificate da Cherubini tenendo conto tanto della compagnia, quanto del gusto degli spettatori viennesi, con interventi ed aggiunte in genere accolti favorevolmente poiché, oltre ad aggiornare dei lavori risalenti ad alcuni anni prima, erano percepiti quale sintomo di un'ambiziosa volontà di miglioramento.¹²⁷

Iniziarono presumibilmente a questo punto i lavori per la *Faniska*, il primo dei due titoli – ma sarebbe rimasto anche l'unico – che, in base agli accordi, Cherubini avrebbe dovuto scrivere per Vienna. Alle radici stesse della sua genesi emerge, ancora una volta, l'influsso decisivo esercitato dall'imperatrice: appassionata sia delle situazioni teatrali di ambientazione sotterranea, sia della raffigurazione in chiave eroica dell'amore coniugale femminile, già negli ultimi anni del Settecento Maria Teresa aveva patrocinato la composizione e la messa in scena di opere incentrate su tali nuclei drammatici, che talvolta riproponeva in sede privata interpretando lei stessa il ruolo della protagonista.¹²⁸ Ciò ben si accordava con la sua predilezione per il repertorio francese post-rivoluzionario, dove simili tematiche occupavano una posizione di primaria importanza non solo nel genere dell'*opéra-comique*, di cui l'imperatrice si procurava le partiture direttamente da Parigi attraverso il tramite del Marchese di Gallo, ma soprattutto in quello del «mélodrame», dal quale nei primi anni dell'Ottocento attinse più volte facendone ricavare dei libretti per delle nuove commissioni. Particolarmente spiccato fu il suo interesse per i soggetti tratti da *Léonore ou L'Amour conjugal* di Jean-Nicolas Bouilly: a partire dai primi mesi del 1804 Maria Teresa seguì da vicino la genesi di *Leonora, ossia L'amor conjugale* di Paër, scritta su un adattamento italiano effettuato *ad hoc* da Giacomo Cinti, ricevendo copia della

¹²⁶ Si vedano le recensioni agli allestimenti cherubiniani proposti a Vienna tra il 1802 e il 1805, raccolti in Michael JAHN, *Die Wiener Hofoper von 1794 bis 1810*, cit., *ad vocem*.

¹²⁷ «Die Aufmerksamkeit des ganzen musikalischen Publikums ist jetzt auf Cherubini gerichtet. Dieser beschäftigt sich fürs erst bloss damit, seine frühern Arbeiten zu verbessern; und so wenig sie dieses zu bedürfen scheinen, so vieles werden sie doch wahrscheinlich dadurch gewinnen: denn das wahre Genie arbeitet nach seinem Ideale, es ist daher auch grösstentheils sein eigner, schärfster und richtigster Kritiker»; «Allgemeine musikalische Zeitung», VII, 51 (18 settembre 1805); p. 811.

¹²⁸ Tra le opere amate e promosse da Maria Teresa, si ricordano in particolare *Gli Orazi e i Curiazi* di Cimarosa, *Giulio Sabino* di Sarti, *Gli sciti e L'amor conjugale* di Mayr, *Camilla e Leonora* di Paër, forse anche *Fidelio* di Beethoven; cfr. John A. RICE, *Empress Marie Therese and Music at the Viennese Court 1792-1807*, cit., pp. 90-98; 252-258.

partitura dallo stesso autore, atto per atto, probabilmente ancora a monte della *première* di Dresda. L'anno successivo prestò altrettanta attenzione a *L'amor coniugale* di Mayr, di cui possedeva una partitura, e quindi a *Fidelio* di Beethoven, originariamente programmato per debuttare il giorno del suo onomastico e in qualche modo debitore, stando alle parole dello stesso Sonnleithner, all'apprezzamento dell'imperatrice per il testo di Bouilly.¹²⁹

Si ascrivevano al medesimo repertorio anche i due titoli da lei sottoposti a Paisiello nel gennaio del 1805, *Androcles, ou Le Lion reconnaissant* di Louis-Charles Caigniez e *Les Maures d'Espagne* di René Charles Guilbert de Pixérécourt; dopo averne scelto uno, il compositore ne avrebbe dovuto incaricare l'adattamento italiano per poi scrivere un'opera della durata massima di due ore e mezza, dove fosse dedicato ampio spazio a pezzi d'assieme, cori e recitativi accompagnati a discapito delle arie, da limitarsi invece – per indicazione esplicita della committente – a un massimo di una o due per atto.¹³⁰ Malgrado la risposta affermativa di Paisiello in favore del dramma di Caigniez, il progetto non giunse mai ad attuarsi, tuttavia nello stesso periodo, sempre su commissione dell'imperatrice, Paër dichiarava d'essere già al lavoro assieme a Cinti a un nuovo adattamento italiano da un ulteriore «mélodrame» francese, *Les Mines de Pologne* di Pixérécourt, segnalato a Maria Teresa dalla sorella Amalia dopo una rappresentazione napoletana svoltasi presso la corte borbonica all'inizio del 1804.¹³¹ La *pièce*, di durevole successo tanto in Francia quanto all'estero,¹³² racchiudeva in sé entrambi i filoni a lei cari in quegli anni, contemplando da un lato la presenza di una figura femminile eroica nella sua devozione materna e coniugale, dall'altro una protratta ambientazione sotterranea di marcata cupezza, con l'intero secondo atto localizzato in una miniera davanti alla quale il protagonista, nell'entrare, risulta

¹²⁹ Ivi, pp. 252-258; cfr. anche la lettera che Sonnleithner inviò alla polizia imperiale il 2 ottobre 1805, in Ludwig van BEETHOVEN, *Briefwechsel. Gesamtausgabe*. Monaco, Henle, vol. I: 1783-1807. A cura di Sieghard Brandenburg, 1996, pp. 226-227.

¹³⁰ «Nel comporre questa musica La prego di avere presente per sua direzione e regola, che l'Opera non deve essere più lunga di due ore e mezzo, che per ogni prima parte non vi sia che un'aria sola, tutto al più due, ed anche una cavatina; desiderando che il rimanente dell'Opera contenga molti cori, pezzi concertati, finali, e pochi recitativi non strumentati»; lettera inviata da Maria Teresa a Paisiello il 12 gennaio 1805, cit. da John A. RICE, *Empress Marie Therese and Music at the Viennese Court 1792-1807*, cit., pp. 351-352.

¹³¹ L'intera vicenda riguardante il progetto, mai portato a termine, de *Le mine di Polonia* di Cinti/Paër è sintetizzata ivi, pp. 192-197.

¹³² Bouilly attribuisce al «mélodrame» di Pixérécourt la traduzione in almeno quattro lingue, nonché una permanenza in repertorio di ben ventitré anni, a partire dal giorno del suo esordio sulle scene parigine (3 maggio 1803, Théâtre de L'Ambigu-Comique); cfr. Jean-Nicolas BOUILLY, *Notice sur Les Mines de Pologne*, cit., p. 342.

«frappé de l'horreur des lieux où il se trouve».¹³³ Ricevuto il testo presumibilmente dalla sorella nel febbraio 1804, l'imperatrice chiese pressoché subito a Paër, allora in servizio presso la corte di Dresda, di valutare la possibilità di ricavarne un'opera seria su un libretto italiano, che il compositore avrebbe dovuto far appositamente tradurre e rielaborare a partire dall'originale francese. Il 23 marzo Paër le risponde di attendere a breve l'arrivo del «libro» con una spedizione annunciata da Joseph Simoni, un tenore strettamente legato a Maria Teresa sia sul piano artistico, in quanto cantante della Hofkapelle e frequente ospite dei suoi concerti privati, sia su quello organizzativo, fungendo talvolta da intermediario tra lei e i musicisti in occasione di specifiche commissioni.¹³⁴ Il successivo 2 aprile Paër non solo comunica all'imperatrice le proprie impressioni sul dramma, ma entra già nel vivo del progetto discutendo alcune questioni di rilevante impatto per la sua concreta realizzazione, come il possibile coinvolgimento di Crescentini e il consiglio di mantenersi fedeli al carattere semiserio del «mélodrame» di Pixérécourt, dopodiché annuncia di avere affidato l'incarico della versione italiana a Cinti, il quale, nonostante i numerosi impegni alla corte di Dresda, si sarebbe dato «tutta la premura possibile per tradurlo presto».¹³⁵

Nel corso dell'anno successivo Paër farà spesso menzione a Maria Teresa delle proprie buone intenzioni riguardo a *Le mine di Polonia*, tuttavia dovrà continuamente differirne la scrittura a causa di impegni per lui maggiormente pressanti e, forse, più vantaggiosi. Lo stesso Cinti, malgrado la promessa sollecitudine, spedì il libretto a Paër solo nei primi mesi del 1805,¹³⁶ mentre per il primo riferimento esplicito al lavoro vero e proprio di composizione si dovrà attendere fino alla fine di ottobre,¹³⁷ quando Cherubini, a Vienna ormai da diverse settimane, aveva da tempo terminato di curare le riprese di *Les deux journées* e *Lodoïska* e si era presumibilmente già accinto a concepire la sua nuova

¹³³ René Charles Guilbert de PIXÉRÉCOURT, *Les Mines de Pologne*, II, 1.

¹³⁴ Il carteggio tra Maria Teresa e Paër riguardo al progetto de *Le mine di Polonia* è riportato in John A. RICE, *Empress Marie Therese and Music at the Viennese Court 1792-1807*, cit., pp. 318-341; i rapporti tra Joseph Simoni e l'imperatrice vengono esplicitati ivi, pp. 56-61.

¹³⁵ Ivi, p. 320.

¹³⁶ L'invio del libretto era avvenuto prima del 2 aprile, data in cui Paër riferisce a Maria Teresa di non esserne ancora giunto in possesso poiché, dovutosi attardare in Italia per motivi di salute, non era riuscito a compiere il viaggio in Austria da lui programmato per quei mesi. Ignaro dell'imprevisto, Cinti aveva indirizzato la spedizione a Vienna causando una sorta di incidente diplomatico tra l'imperatrice e il principe Lobkowitz, il quale aveva ricevuto e aperto il plico in nome del compositore; cfr. la lettera inviata da Paër a Maria Teresa il 2 aprile 1805, ivi, pp. 332-333.

¹³⁷ Lettera di Paër a Maria Teresa, 28 ottobre 1805, ivi, pp. 337-338.

opera per gli Hoftheater.¹³⁸ L'abbandono della capitale asburgica da parte della corte e il temporaneo esilio durante l'occupazione francese resero ardui i contatti internazionali di Maria Teresa, così il 7 marzo 1806, ripresa da poco la corrispondenza con lei, a Paër non rimase altro che complimentarsi per l'«esito felice» del debutto della *Faniska*, avvenuto il 25 febbraio in presenza della famiglia imperiale, non mancando però di rammaricarsi di aver perso «l'occasione di farsi onore» dopo aver avuto la «fortuna di aver trovato un buon libretto», di cui, in nome del lavoro preliminare da lui compiuto, avrebbe dovuto «esserne il primo autore di musica».¹³⁹

Se tali parole ci offrono una preziosa testimonianza – l'unica emersa al momento – riguardo alla provenienza del libretto della *Faniska*, tanto la modalità quanto la tempistica dell'imposto passaggio di consegne da Paër a Cherubini rimangono tuttora ignote. Non è da escludersi pure in questo caso l'intervento di Joseph Simoni in un ruolo d'intermediario tra la committente e il compositore, visto il preservamento nella biblioteca dell'imperatrice di un autografo dell'«Aria di Rasinski nel 2^{do} Atto di Faniska» da inserirsi «immediatamente dopo il Duetto frà Faniska e Rasinski», sul quale l'autore ha apposto la dedica «per mio amico Sig. Simoni» (A-Wn, Mus. Hs. 16266).¹⁴⁰ Comunque siano andate le cose, anche in assenza di fonti dirette del libretto di Cinti è possibile ipotizzare che Cherubini si sia attenuto fedelmente al progetto originario, poiché la struttura dell'opera, nella redazione tramandata dall'autografo della partitura con testo italiano (D-B, Mus. ms. autogr. 138), attua con esattezza le richieste già avanzate da Maria Teresa a Paisiello nel

¹³⁸ Nel caso de *Les deux journées*, l'ultima segnalazione di modifiche autoriali compare nella locandina relativa alla rappresentazione del 2 settembre: «Das neue Musikstück im zweyten Aufzuge und die verschiedenen Abänderungen sind von Herrn Cherubini, [...] der die heutige Vorstellung selbst leiten wird». Al 9 settembre risale invece la recensione del nuovo allestimento della *Lodoiska* presso il Theater an der Wien, pubblicata dall'«Allgemeine musikalische Zeitung» nel numero del 18 settembre, dalla quale veniamo a conoscenza dell'aggiunta di «einige neue Zwischenakte» e di «einer neueingelegten sehr brillanten Arie für Mad. Campi» («Allgemeine musikalische Zeitung», VII, 51, p. 811).

¹³⁹ Ivi, pp. 340-341. Della partecipazione della famiglia imperiale alla *première* della *Faniska* parlano Arthur POUGIN, *Cherubini. Sa vie, ses œuvres, son rôle artistique*. «Le Ménestrel», XLVIII, 19 (9 aprile 1982), pp. 145-147; 146 e Giulio CONFALONIERI, *Cherubini*, cit., pp. 439-440.

¹⁴⁰ Cfr. Tabella 4, p. 97 e Figura 20, p. 253; l'autografo è stato descritto in: Michael JAHN, *Luigi Cherubini: Faniska (1806) – Arie des Rasinski aus dem 2. Akt*. In: *Musikerhandschriften: Von Heinrich Schütz bis Wolfgang Rihm*, a cura di Günter Brosche, Stoccarda, Reclam, 2002, pp. 52-53. L'aria, originariamente non prevista nell'opera, allo stato attuale della ricerca non pare essere mai stata inglobata nella partitura, né se ne registrano tracce di una ricezione autonoma, per cui sarà inserita nell'edizione critica con funzione di appendice. Per una ricostruzione delle vicende subite dalla biblioteca di Maria Teresa nei decenni successivi alla sua morte, con l'indicazione dettagliata delle collocazioni che attualmente vi corrispondono nei cataloghi della Österreichische Nationalbibliothek di Vienna, si rimanda a John A. RICE, *Empress Marie Therese and Music at the Viennese Court 1792-1807*, cit., pp. 13-47.

gennaio 1805: a fronte di una presenza relativamente circoscritta di numeri solistici, contemplati solo nei due atti iniziali (un'aria e una cavatina nel primo, un'altra aria e dei «couplets» nel secondo, tutti – tranne i «couplets» – introdotti dal recitativo accompagnato), viene riservato un ampio spazio ai pezzi concertati (un duetto, due terzetti, un quartetto e un quintetto), ai tre finali d'atto e, soprattutto, a complesse sezioni d'insieme, dove si alternano interventi corali dislocati in scena e fuori, bande sul palco, danze, marce, azioni pantomimiche e ben tre *mélodrame* (cfr. Tabella 4).

Tabella 4: Struttura della *Faniska* (versione italiana)

Ouverture

Atto I

- n. 1 Introduzione (Zamoski, Oranski, 4 Ufficiali cosacchi, Coro di cosacchi)*
- n. 2 Recitativo e Aria (Zamoski)
- n. 3 Recitativo e Cavatina (Faniska, Zamoski)**
- n. 4 Terzetto (Faniska, Moska, Oranski)
- n. 5 Coro di contadini;* *Mélodrame*; Aria di Ballo
- n. 6 Finale (Faniska, Edvige, Moska, Rasinski, Oranski, Zamoski, Coro)*

Atto II

- n. 7 Introduzione
- n. 8 Recitativo e Aria (Faniska)
- n. 9 *Mélodrame* e Duetto (Faniska, Edvige, Rasinski)
- n. 10 Couplets (Faniska, Rasinski, Rasno)***
- n. 11 Terzetto (Faniska, Moska, Rasinski)
- n. 12 Finale (Faniska, Moska, Rasinski, Oranski, Zamoski, Coro)*

Atto III

- n. 13 Introduzione
- n. 14 Marcia
- n. 15 Coro e *Mélodrame**
- n. 16 Quintetto (Faniska, Moska, Rasinski, Rasno, Zamoski)*
- n. 17 Quartetto (Faniska, Moska, Rasinski, Rasno)
- n. 18 Marcia
- n. 19 Finale (Faniska, Moska, Rasno, Rasinski, Coro)*

La struttura dell'opera rimane invariata in tutte le fonti che tramandano la versione italiana (cfr. Tabella 3).

* Omesso nella Riduzione Breitkopf

** La denominazione «Cavatina» è sostituita con «Aria» (I-Fc, F.P.T.52; Riduzione Breitkopf)

*** La denominazione «Couplets» è sostituita con «Romance» (I-Fc, F.P.T.52) o «Cavatina» (Partitura Breitkopf)

Da simili vicende emerge con assoluta evidenza come il ruolo svolto dall'imperatrice nella genesi della *Faniska* non si sia affatto limitato al durevole interesse da lei concesso alla produzione di Cherubini, né al semplice atto della commissione – mediata da Braun – di uno o due lavori inediti per i teatri viennesi, ma la sua volontà si è al contrario impressa con ripercussioni decisive sulla configurazione stessa dell'opera, sul piano tanto musicale quanto drammaturgico. Accanto all'autografo con testo italiano, per forza di cose detentore di una posizione privilegiata nella filologia della partitura, acquistano dunque un'importanza tutt'altro che secondaria pure le copie provenienti dalle biblioteche di Maria Teresa (A-Wn, Mus. Hs. 10180) e di Ferdinando III (I-Fc, F.P.T.52), entrambe da considerarsi prossime alla prima rappresentazione della *Faniska* in quanto l'imperatrice, la quale con ogni probabilità fece approntare entrambi i manoscritti, sarebbe morta per le conseguenze del suo dodicesimo parto a poco più di un anno di distanza, il 13 aprile 1807. Oltre ad arricchire lo stemma delle fonti rilevanti per il ripristino della versione italiana, simili informazioni possono aiutarci a decifrare anche il quadro di trasmissione dell'adattamento tedesco, poiché risale sempre alla biblioteca di Maria Teresa un'ulteriore copia della partitura (A-Wn, Mus. Hs. 16163) che, appunto in virtù della sua origine, è da assumersi quale fonte primaria di tale versione linguistica. Gli altri due manoscritti di cui terremo conto ai fini dell'edizione critica provengono infatti da archivi strettamente connessi alla storia genetica della *Faniska*, ossia da quelli del Kärntnertheater (A-Wn, Kt. 147 Mus) e della Gesellschaft der Musikfreunde Wien (US-PO, O2 C424 f), società fondata nel 1814 dallo stesso Sonnleithner, tuttavia non se ne conosce la datazione, quindi saranno da trattare con una certa cautela. Lo stato delle fonti relativo alla versione italiana denota così una solidità di gran lunga maggiore rispetto alla tedesca e, in particolare, alla francese; sul rapporto tra le due principali declinazioni linguistiche dell'opera torneremo tra poco, quando affronteremo il discorso della rilevanza assunta da esse nel concepimento e nella ricezione dell'opera, mentre ci atterderemo ancora alcune righe sulle circostanze storiche in cui il compositore si trovò ad agire, atte a fornirci qualche delucidazione sulle plausibili motivazioni all'origine dell'incompiuto autografo francese (D-B, Mus. ms. autogr. 349).¹⁴¹

¹⁴¹ Cfr. Figura 21, p. 254. Il progetto dell'edizione critica di partitura e libretto sarà illustrato nel Capitolo 4, dove si esplicheranno i reciproci rapporti tra le fonti nonché il loro ruolo specifico nel ripristino del dettato musicale e verbale.

Nel dicembre 1804, come abbiamo visto, Cherubini aveva ricevuto la proposta di scrivere due opere italiane per i teatri imperiali, e tale era l'incarico con cui, nell'estate 1805, aveva fatto il suo ingresso a Vienna. A pochi giorni dal felice debutto della *Faniska*, tuttavia, salutato il 3 marzo da una ripresa dichiaratamente in suo onore (la terza, dopo quelle del 25 e 26 febbraio),¹⁴² già il 9 dello stesso mese il musicista sarebbe ripartito per Parigi senza portare a termine gli obblighi sottoscritti con Braun, costretto con ogni probabilità a tornare prematuramente in Francia in seguito agli esiti della guerra della terza coalizione.¹⁴³ Al momento attuale non disponiamo di alcuna informazione riguardo ai termini e alla tempistica in cui il contratto fu infine sciolto: ne leggiamo un'unica notizia nel numero di giugno del «Journal des Luxus und der Moden»,¹⁴⁴ stando alla quale Cherubini avrebbe dovuto adempiere il suo secondo compito “a distanza”, dalla capitale francese, ma alla realtà dei fatti non si sarebbe mai giunti a un simile risultato. Rimangono invece tracce di un progetto d'altra natura, forse maggiormente concreto o interrottosi a uno stadio più progredito, ad ogni modo altrettanto destinato a non conoscere il proprio avveramento; pure in questo caso i dati in nostro possesso si denotano assai vaghi, successivi di alcune decadi ai fatti cui si riferiscono, ma non sarà vano menzionarli per formulare sulla loro base qualche ipotesi non del tutto priva di verosimiglianza.

Le versioni tramandate sono due e parzialmente discordanti, benché i protagonisti rimangano affatto invariati: non appena tornato alla propria patria d'adozione, Cherubini, seguendo la ricostruzione di Bouilly, avrebbe nutrito l'intenzione di cavalcare il successo viennese della *Faniska*, partitura nuova di zecca e ancora inedita a Parigi, adattandola alle esigenze del Théâtre Feydeau, sulle cui scene anche la *Lodoïska*, ad essa imparentata, aveva a suo tempo trionfato. Non sappiamo se e in quale misura Pixérécourt dovesse partecipare al progetto, sembra tuttavia plausibile che il suo intervento abbia contribuito in maniera decisiva a farlo fallire, poiché, qualora fosse andato in porto, avrebbe inevitabilmente scatenato una diretta concorrenza a discapito de *Les mines de Pologne*,

¹⁴² Cfr. le relative locandine.

¹⁴³ Tale è la spiegazione che Pougin riferisce di aver letto nell'agenda dello stesso Cherubini, dove il compositore avrebbe esplicitamente ricondotto i falliti piani per la seconda opera viennese alla necessità di rientrare a Parigi dopo la conclusione dell'assedio napoleonico di Vienna; cfr. Arthur POUGIN, *Cherubini. Sa vie, ses œuvres, son rôle artistique*. «Le Ménestrel», XLVIII, 19 (9 aprile 1982), pp. 145-147: 146.

¹⁴⁴ «Cherubini hat die drei ersten Vorstellungen seiner Oper selbst dirigirt, und jedesmal den lautesten Beifall eingearndtet. Bald darauf kehrte er nach Paris zurück, wo er eine zweite Oper für das hiesige Theater componiren wird»; «Journal des Luxus und der Moden», XXI (maggio 1806), pp. 284-287.

all'epoca ancora rappresentate con profitto presso il Théâtre de l'Ambigue-Comique.¹⁴⁵ Diversa l'opinione di Pougin, il quale, posticipando la vicenda al periodo compreso tra il 1816 e il 1830, attribuisce invece allo stesso Pixérécourt l'idea di recuperare parti della messa in musica viennese al fine di rilanciare il proprio «mélodrame», coinvolgendo Cherubini nella creazione di un lavoro ibrido che, una volta concluso, non avrebbe però ottenuto l'approvazione finale del compositore.¹⁴⁶ In qualsiasi modo siano andate le cose, leggendo tra le righe di simili racconti possiamo riconoscere alcune delle cause che hanno portato all'esistenza dell'autografo francese della *Faniska*, contenente pochi numeri della partitura e connotato come una copia parzialmente autoriale rimasta isolata nel quadro della trasmissione dell'opera, visto che il suo dettato non risulta ripreso da nessun'altra fonte di nostra conoscenza. In tale prospettiva, questa versione linguistica assume l'aspetto di un ramo cieco nella storia della *Faniska*, testimonianza di un progetto probabilmente mai giunto a realizzarsi e privo di una ricezione autonoma se non, forse, nella sola esecuzione di estratti e riduzioni per singoli strumenti o piccoli *ensemble* da camera, come attestato, oltre che dalle parole di Bouilly, dall'esistenza di manoscritti ed edizioni a stampa relativi ad alcuni numeri a sé stanti. Le uniche tracce di una certa diffusione francese in veste scenica potrebbero emergere da una lettera di Chopin risalente al Natale del 1831, dove il musicista menziona di sfuggita il nome dell'eroina eponima accanto a quelli di Lodoiska e Floreska, la protagonista de *Les mines de Pologne*.¹⁴⁷ Tuttavia, anche

¹⁴⁵ «À son retour à Paris, le Maestro se proposa d'arranger en français ce même opéra, écrit en italien, et de le faire jouer sur le Théâtre-Feydeau, où tout offrait l'assurance d'un brillant succès; mais M. de Pixérécourt, occupé à cette époque de travaux importants, renonça au projet d'offrir au public un ouvrage qu'il applaudissait encore au Théâtre de l'Ambigue-Comique, son berceau; et la belle partition de Chérubini ne fut répandue que dans les grandes réunions musicales de Paris, où plusieurs fois l'admirable ouverture de *Faniska* mérita les plus vifs applaudissements»; Jean-Nicolas BOUILLY, *Notice sur les Mines de Pologne*, cit., pp. 342-343.

¹⁴⁶ «Guilbert de Pixérécourt, auteur du drame *Les Mines de Pologne*, dont on avait tiré naguère le livret de *Faniska*, lui avait exprimé souvent le désir de rentrer dans une partie de son bien en adaptant cette partition pour la scène française et en faisant jouer *Faniska*, arrangé et retraduite, à l'Opéra-Comique. Bien que ce projet ne sourît que médiocrement à Chérubini, il avait cependant fini par en autoriser les essais; mais, lorsqu'on vint à s'en occuper d'une façon sérieuse et qu'il relut sa partition, il acquit la conviction que l'ouvrage ne renfermait pas les qualités nécessaires pour réussir devant un public français, Il arrêta donc le travail commencé, et le projet fut définitivement abandonné»; Arthur POUGIN, XLVIII, 52 (17 settembre 1882), pp. 330-331: 330.

¹⁴⁷ «Dają też teraz na teatrze "Francón", gdzie tylko dramy i tableau z końmi wystawiają – całą historią ostatnich naszych czasów. Ludzie latają jak szaleni widzieć te wszystkie kostiumy – Pannę Plater, która także tam gra rolę z indywiduami, którym dają nazwiska na kształt Lodoiski, Faniski – i tak jedna się nazywa Floreska»; lettera di Chopin a Tytus Woyciechowski, scritta da Parigi il 25 dicembre 1831 («Ora al teatro "Francón", dove rappresentano solo drammi e *tableau* equestri, danno anche tutta la nostra storia degli ultimi tempi. La gente corre come impazzita a vedere tutti quei costumi – la signorina Plater, che pure vi svolge una

se in tale occasione si fosse effettivamente ripresa la partitura della *Faniska*, si sarebbe comunque trattato soltanto di frammenti presentati in una commistione inestricabile di lavori di diversa provenienza, mentre il significato dell'operazione è da circoscriversi al contesto specifico di un temporaneo interesse parigino per le vicende innescate dall'insurrezione polacca del novembre 1830. Ne trae così ulteriore conferma il ruolo collaterale rivestito dall'autografo francese ai fini dell'edizione critica, nella cui economia interna si collocherà in posizione d'appendice.

— «*Nach dem Französischen von Sonnleithner*»: il problema delle versioni linguistiche

Riacciandoci ora al discorso del fallito progetto di Paër, il rapporto di continuità nel quale la *Faniska* si colloca rispetto ad esso getterebbe una nuova luce su un ulteriore argomento, finora poco approfondito nell'ambito della bibliografia cherubiniana, ossia sul problema della discrepanza tra la lingua in cui si svolse il processo compositivo e quella in cui l'opera fu rappresentata e recepita. Sebbene, infatti, in passato non si sia affatto mancato di rilevare come il libretto sul quale venne scritta la musica fosse originariamente in italiano, mentre la traduzione in tedesco sarebbe stata effettuata solo a partitura già compiuta, non ci si è mai soffermati a indagare ragioni e conseguenze di una simile condotta, nonostante la scelta di lavorare su un libretto italiano per un soggetto tratto da una *pièce* teatrale francese risulti indubbiamente curiosa per un autore uso da quasi un ventennio a intonare testi in quest'ultima lingua piuttosto che nella propria.¹⁴⁸ La

parte con individui ai quali danno cognomi del tipo Lodoiska, Faniska – una si chiama Floreska»; <http://pl.chopin.nifc.pl/chopin/letters/search/page/5>).

¹⁴⁸ Cfr. Jean-Nicolas BOUILLY, *Notice sur Les Mines de Pologne*, cit., p. 342; Arthur POUGIN, *Cherubini. Sa vie, ses œuvres, son rôle artistique*. «Le Ménestrel», XLVIII, 7 (13 gennaio 1882), pp. 49-51: 51; *Annals of Opera*. A cura di Alfred Loewenberg, Ginevra, Societas Bibliographica, 1955², vol. I, col. 594; Martin CHUSID, *Vorwort*. In: Franz Schubert, *Streichquintette*, a cura di Martin Chusid, Kassel, Bärenreiter, 1971, pp. VIII-XIII: n. 5, p. XI; Stephan Charles WILLIS, *Luigi Cherubini*, cit., p. 211; Vittorio DELLA CROCE, *Cherubini e i musicisti italiani del suo tempo*, cit., vol. I, p. 357; Paolo MECHELLI, «*Le ciel enfin puni le crime*»: tiranni, forze e abbattimenti nella produzione seria di Luigi Cherubini. In: *Cherubini al*

questione, in realtà, veniva sollevata già nelle recensioni apparse a ridosso del debutto viennese, per poi essere regolarmente riproposta dopo le riprese svoltesi nei mesi successivi in varie città dell'area germanofona, in un'unanime giudizio negativo nei confronti della traduzione di Sonnleithner, valutata di «keinen ausgezeichneten dichterischen Werth»¹⁴⁹ o perlomeno carente in accuratezza metrica e poco fedele, in tal senso, all'originale italiano.¹⁵⁰ È interessante notare come lo stesso Sonnleithner, nel libretto stampato per il primo allestimento agli Hoftheater, si fosse premurato di prevenire simili critiche con un'apposita «Anmerkung» inserita dopo l'elenco dei personaggi, dove ammetteva di fatto le manchevolezze formali della propria versione, attribuendone la causa appunto alla necessità di sostituire le «Italienischen Worten» sulle quali Cherubini aveva composto la musica.¹⁵¹ Con un analogo intento di mitigare le possibili accuse, tale motivazione fu quindi ripresa pressoché alla lettera nella recensione alla *première* viennese pubblicata dal «Journal des Luxus und der Moden», in cui la responsabilità per la peculiare scelta linguistica veniva ricondotta in maniera esplicita ed esclusiva alla insufficiente conoscenza del tedesco da parte del compositore.¹⁵²

Questa spiegazione, malgrado la sua apparente linearità, cela tuttavia alcuni risvolti problematici: poiché gli osservatori dell'epoca difficilmente avrebbero potuto essere al corrente dei progetti di Maria Teresa e della fallita commissione a Paër, grazie alla quale Cherubini si era trovato nelle favorevoli condizioni di disporre di un libretto già pronto, il particolare sulle competenze linguistiche del musicista non sarebbe bastato in sé a giustificare l'adozione dell'italiano quale base di lavoro per la messa in musica. Trattandosi infatti di un'opera che, concepita espressamente per gli Hoftheater, era attesa dal pubblico viennese come la grande novità della stagione, anche il testo da intonarsi, se non proprio inedito, in linea di massima avrebbe dovuto essere una rielaborazione

«Cherubini» nel 250° della nascita. *Atti del Convegno internazionale*, a cura di Sergio Miceli, Firenze, Olschki, 2011, pp. 259-299: 281.

¹⁴⁹ «Allgemeine Musikalische Zeitung», VIII, 24 (12 marzo 1806), p. 376.

¹⁵⁰ Cfr. «Wiener Journal für Theater, Musik und Mode», n. 6 (15 marzo 1806), pp. 169-175: 174-175; «Allgemeine Musikalische Zeitung», IX, 18 (28 gennaio 1807), p. 276.

¹⁵¹ «Anmerkung. Herr Cherubini hat nach Italienischen Worten componirt, die übersetzt werden mußten. Hiernach sind die Deutschen Verse zu beurtheilen»; Joseph SONNLEITHNER, *Faniska. Eine große Oper in drei Akten*. Vienna, Pichler, 1806, p. 2.

¹⁵² «Der teutschen Sprache unkundig, hat Cherubini nach einem italienischen Texte componirt, der erst nachher von Sonnleithner übersetzt wurde, und dieser Umstand muß billiger Weise die Strenge des Kritikers in Beurtheilung des gereimten Worte aufwaffnen»; «Journal des Luxus und der Moden», XXI (maggio 1806), pp. 284-287.

approntata *ad hoc* per l'occasione. In tal senso, la preferenza accordata a *Les mines de Pologne* di Pixérécourt, dramma di successo di un autore allora alla moda, corrisponde perfettamente alle esigenze di allineamento ai gusti correnti, ma, a meno di non presupporre la preesistenza del libretto di Cinti, il passaggio intermedio attraverso l'italiano sarebbe risultato superfluo – o, addirittura, controproducente – considerata la solida esperienza di Sonnleithner proprio nella traduzione e adattamento in tedesco di *opéra-comique* francesi, lingua in cui Cherubini avrebbe potuto comporre con piena padronanza. Ribaltando la questione, se per il processo creativo l'autore si era notoriamente basato su un testo italiano, la prassi allora in uso presso i teatri di corte avrebbe piuttosto optato per la rappresentazione in originale, come tendenzialmente avveniva per le opere in tale lingua, mentre il repertorio di provenienza francese era di norma proposto in adattamento tedesco, attività di cui dal 1804 al 1814 era incaricato appunto Sonnleithner.¹⁵³ Così era d'altronde avvenuto per tutti i titoli cherubiniani apparsi sulle scene della capitale asburgica nella decade iniziale dell'Ottocento, tuttavia la *Faniska* si distingueva dai suoi predecessori per il fatto di essere l'unica scritta appositamente per gli Hoftheater, per di più su un libretto italiano, laddove negli altri casi si era sempre trattato di riprese di lavori anteriori, già disponibili in francese. In ogni caso, dunque, la scelta di tradurre la *Faniska* non si dimostra affatto scontata, né poteva apparirlo all'epoca.

Se la ricostruzione delle vicende relative al mancato progetto per *Le mine di Polonia* di Paër offre una risposta convincente al perché Cherubini abbia composto in italiano, i dettagli tuttora non chiariti riguardo alla tempistica e alle modalità della traduzione lasciano insoluta la questione della lingua in cui, secondo le intenzioni originarie, la *Faniska* dovesse essere rappresentata e, quindi, recepita, con ovvie ripercussioni sulle scelte da attuarsi in sede d'edizione critica. Gli unici indizi di cui disponiamo in tal senso si dimostrano tutt'altro che risolutivi e in parte contrastanti, pertanto dovremo limitarci a saggiare alcune ipotesi che rimarranno aperte in attesa di ulteriori conferme documentarie. È innanzitutto da chiedersi se, accettando la commissione su un libretto italiano, Cherubini potesse nutrire l'aspirazione a mantenere un forte controllo autoriale sul prodotto da portare in scena, avendo denotato con le riprese di *Les deux journées* e *Lodoïska* una profonda attenzione alle reazioni del pubblico viennese, di

¹⁵³ Cfr. Franz HADAMOWSKY, *Wien – Theater Geschichte*, cit., p. 324, 362.

cui, mediante le modifiche elaborate per l'occasione, cercava di assecondare i gusti con piena consapevolezza e grande investimento di energie artistiche.¹⁵⁴ Privo delle competenze necessarie per trattare con perizia un testo tedesco, Cherubini potrebbe aver pertanto confidato nella possibilità allora riservata alle opere italiane di essere rappresentate in lingua originale, consapevole del fatto che il repertorio francese fosse proposto esclusivamente in traduzione: l'ipotesi non manca di plausibilità poiché, come abbiamo visto, gli Hoftheater rimasero in possesso delle due compagnie stabili fino al 15 febbraio 1806, quando, a soli dieci giorni dal debutto della *Faniska*, l'ensemble italiano fu chiuso in maniera piuttosto improvvisa e forse senza la previsione di rendere il provvedimento a tutti gli effetti definitivo. A tale riguardo non è forse privo di rilevanza il fatto che, tra le fonti manoscritte a noi pervenute, conservi labili tracce di un simile passaggio linguistico la copia tedesca proveniente dalla biblioteca di Maria Teresa (A-Wn, Mus. Hs. 16163): iniziata a redigere sulla base del testo italiano, a questo fu aggiunta in un secondo momento la traduzione, annotata con un altro inchiostro, per poi passare molto presto, già nel corso del primo numero chiuso, a riportare esclusivamente le parole tedesche.

A ulteriore conferma di una simile ricostruzione parlerebbero anche i ritmi pressanti con cui Sonnleithner sembra essere stato costretto ad approntare l'adattamento del libretto, a causa dei quali fu indotto da un lato a trascurare gli interventi correttivi che avrebbe dovuto apportare al *Fidelio* in vista della seconda versione, come lamentò Beethoven in una lettera di poco precedente alla *première* del 29 marzo,¹⁵⁵ dall'altro a giustificarsi per iscritto delle già menzionate manchevolezze metriche, fatto insolito per un letterato attivo da alcuni anni presso gli Hoftheater proprio con la mansione di traduttore di testi per musica. Il quadro così delineato, benché non privo di fondatezza, presenta comunque alcune problematiche: innanzitutto, le difficoltà incontrate da Sonnleithner non trovano l'unica spiegazione nei tempi serrati di lavoro, ma potrebbero essere imputate anche alla lingua dalla quale egli dovette procedere per l'adattamento, se davvero si basò direttamente sul libretto di Cinti senza risalire all'originale di Pixérécourt. Esaminando

¹⁵⁴ «Seine schon früher bekannten Opern hat er mehrmals selbst aufgeführt, und immer genau beobachtet, was auf unsern Theatern am besten gelingt und auch den günstigen Eindruck auf das deutsche Publikum macht. Dann legte er einzelne neue Stücke in diese seine Oper ein, und beobachtete von neuem»; «*Zeitung für die elegante Welt*», 7 novembre 1805, [s. p.]

¹⁵⁵ «Als ich die Veränderungen machte, hatten sie hauptsächlich mit ihrer *Faniska* zu thun, und so machte ich mich selbst daran»; in Ludwig van BEETHOVEN, *Briefwechsel*, cit., pp. 277-279: 277.

infatti il repertorio portato in scena sotto la sua cura nel periodo antecedente alla *Faniska*, emerge la solida consuetudine da lui maturata nei confronti della produzione francese, mentre allo stato attuale della ricerca non si registrano a suo carico analoghi antecedenti con titoli di provenienza italiana. Non è chiaro, d'altronde, a partire da quale lingua abbia realmente tradotto, poiché le testimonianze dell'epoca oscillano tra le due possibilità senza predominanze significative in alcuna direzione,¹⁵⁶ quindi la fonte della versione tedesca andrà appurata in sede di edizione critica studiando il grado di aderenza tra il testo di Sonnleithner e i suoi potenziali modelli, ossia attraverso una comparazione capillare e incrociata da un lato con il «mélodrame» di Pixérécourt, dall'altro con le parole sulle quali Cherubini compose. Andrà verificata nel medesimo contesto anche la provenienza del testo utilizzato nell'autografo francese, del quale non si conosce né l'autore, né l'ambito cronologico in cui è da inserirsi, cosicché i dati ricavati da una simile analisi potrebbero forse fornire degli indizi utili alla comprensione delle circostanze – tuttora ignote – che hanno condotto all'incompiuto progetto di tale versione della *Faniska*.

Se ne è effettuato un primo sondaggio nella Tabella 5, dove le tre versioni linguistiche del libretto sono state poste a confronto sia tra di esse, sia con i luoghi corrispondenti ne *Les Mines de Pologne*, in maniera da testarne i reciproci gradi di affinità e dunque i plausibili rapporti di filiazione: per selezionare il passo da utilizzare come campione si è tenuto conto innanzitutto della frammentarietà dell'autografo francese, contenente solo alcuni numeri musicali afferenti al primo atto, sui quali di conseguenza si è dovuta restringere la scelta. All'interno del loro ventaglio si è quindi individuato un episodio sufficientemente esteso in tutte e quattro le formulazioni, dove fosse presente una casistica di declinazione metrico-funzionale del testo il più possibile ampia e differenziata, dai dialoghi parlati (prosa) al recitativo accompagnato (versi sciolti) al numero chiuso (versi lirici), affinché dai risultati del paragone condotto sull'esempio specifico si potessero ricavare informazioni statisticamente verosimili, ovvero potenzialmente indicative della tendenza generale del fenomeno.

¹⁵⁶ Si collocano a favore dell'italiano Joseph SONNLEITHNER, *Faniska*, cit., p. 2; «Journal des Luxus und der Moden», XXI (maggio 1806), pp. 284-287; «Allgemeine musikalische Zeitung», IX, 17 (21 gennaio 1807), p. 267. Propendono invece per il francese le locandine relative alle rappresentazioni della *Faniska*, nonché «Allgemeine musikalische Zeitung», VIII, 24 (12 marzo 1806), p. 376 e «Wiener Journal für Theater, Musik und Mode», VI (15 marzo 1806), p. 169.

Scendendo nei dettagli della questione, il caso più semplice è senz'altro costituito dalla versione italiana, l'unica di cui, a tutt'oggi, possediamo tracce documentarie relative al processo genetico, cosicché ci sono ampiamente noti modalità e protagonisti della sua realizzazione: la *pièce* di Pixérécourt è qui trattata in termini assolutamente espliciti quale modello da cui elaborare un adattamento in chiave librettistica, rapportandosi nei suoi confronti con la massima fedeltà concessa a cavallo del cambio di genere dal «*mélodrame*» all'opera.¹⁵⁷ Tanto nelle tecniche impiegate quanto nei risultati ottenuti l'operazione non si discosta dalle consuetudini attestate nella coeva prassi operistica, spiccando solo per l'esigua qualità stilistica e la sgraziata veste metrica dei versi, fatto tutt'altro che sorprendente in un testo approntato non da un librettista di professione bensì da un cantante, sebbene all'epoca Cinti vantasse già al proprio attivo una buona familiarità con simili mansioni di traduttore/adattatore di poesia per musica. Da questo libretto sembra discendere la versione francese, la quale in linea di massima se ne mantiene aderente malgrado un tasso di rielaborazione autonoma maggiore rispetto a quanto avviene nella tedesca, forse penalizzata da tempi di realizzazione più convulsi, laddove nei riguardi de *Les mines de Pologne* traspaiono esclusivamente delle lontane assonanze lessicali non ascrivibili a un rapporto di diretta filiazione. Benché il redattore di tale versione avesse quasi di certo presente la *pièce* di Pixérécourt, vista la sua decennale notorietà presso il pubblico parigino, è dunque plausibile che non vi abbia fatto riferimento durante la realizzazione del testo, basandosi solo sull'adattamento di Cinti, così come sembra non aver conosciuto la traduzione di Sonnleithner, in quanto gli unici punti d'incontro che è stato possibile rilevare appaiono maturati esclusivamente sulla scorta del comune modello di derivazione.

Per quanto infine riguarda la versione tedesca, con ogni evidenza combina in sé il contributo di due distinti antecedenti, poiché da un lato riprende il dettato dell'autografo italiano in tutte le sezioni tramandate in esso, coincidenti con i numeri chiusi "cantati", mentre per i dialoghi parlati – compresi i testi dei tre *mélodrame* – fa chiaramente riferimento ai corrispettivi passi ne *Les mines de Pologne*, che in parte traduce pressoché alla lettera, in parte sintetizza concentrando in alcune righe il contenuto di scambi di

¹⁵⁷ La questione dei passaggi di genere di uno stesso soggetto dal «*mélodrame*» all'opera e viceversa, fenomeno ampiamente diffuso nel panorama musicale europeo della prima metà dell'Ottocento, è oggetto di un'approfondita trattazione in Emilio SALA, *L'opera senza canto. Il mélo romantico e l'invenzione della colonna sonora*. Venezia, Marsilio, 1995.

battute maggiormente estesi.¹⁵⁸ Ciò spiegherebbe come abbia avuto origine la divergenza tra chi ha attribuito a Sonnleithner un modello italiano e chi, al contrario, riteneva avesse lavorato su un originale francese, ricostruzioni che alla luce dell'analisi testuale si dimostrano altrettanto veritiere, considerata la diversa derivazione dei passaggi in prosa (tradotti a partire da Pixérécourt) rispetto a quelli in versi (da Cinti). L'ipotesi di un cambio di lingua avvenuto in tempi rapidi e tardivi, pressoché a ridosso della prima rappresentazione della *Faniska*, sarebbe inoltre confermata dall'esame comparativo tra le fonti musicali – in particolare la Riduzione Breitkopf, bilingue – e il libretto a stampa dell'allestimento viennese, tra le cui lezioni non si registrano sostanziali discordanze, malgrado le licenze metriche e sintattiche tollerate per convenzione nelle prime rispetto a quest'ultimo. Se ne deduce che Sonnleithner avesse tradotto il testo direttamente in partitura, al fine di garantire quell'esatta corrispondenza tra parole italiane e tedesche necessaria a preservare le caratteristiche delle linee melodiche, rimaste effettivamente immutate a prescindere dalla lingua; giunto il momento di preparare il libretto per la pubblicazione, nell'imminenza del debutto non avrebbe però avuto il tempo di effettuarvi gli opportuni aggiustamenti, così si sarebbe limitato a trascrivere pressoché alla lettera la lezione intonata dai cantanti dando origine alle manchevolezze di cui si scusa preventivamente nella menzionata «Anmerkung».

Ma torniamo ora alla domanda se sia verosimile che la *Faniska*, in base ai progetti originari, dovesse essere cantata in italiano, e se dunque l'intervento della traduzione tedesca sia a sua volta da ricondursi a contingenze tardive, le quali, nonostante la loro natura fortuita, finirono per segnare in maniera decisiva l'intera ricezione della partitura cherubiniana. Nel caso del suo diretto antecedente, *Le mine di Polonia* di Paër, è innegabile che la commissione di Maria Teresa ne implicasse l'esecuzione in lingua originale, ma questo fatto non è in alcuna misura indicativo per la *Faniska* in quanto tra i due lavori, malgrado il ruolo equivalente svolto dall'imperatrice nei confronti di entrambi, esisteva una sostanziale differenza di destinazione, cui si accompagnavano leggere discrepanze nelle consuetudini esecutive. Se, infatti, il primo era con ogni probabilità

¹⁵⁸ Si noti, in particolare, come l'aderenza all'archetipo di turno emerga soprattutto nelle indicazioni di regia, le quali, non essendo vincolate dalle esigenze metriche cui devono invece sottostare i testi intonati, fungono da importante elemento di verifica dei rapporti di derivazione tra le distinte versioni linguistiche.

riservato alla sola rappresentazione privata presso la corte,¹⁵⁹ dove vigeva in quegli anni una radicata tradizione di spettacoli in italiano, il secondo era stato concepito fin dall'inizio per i teatri pubblici, presso i quali subentravano esigenze e abitudini di carattere parzialmente diverso. A fronte dello spiccato bi- e, addirittura, plurilinguismo peculiare dei concerti organizzati da Maria Teresa, le due compagnie nazionali degli Hoftheater, come si è illustrato in precedenza, non erano di norma interscambiabili, per cui il passaggio al tedesco avrebbe necessariamente comportato un sostanziale cambio degli interpreti: dei pochi cantanti dei due *ensemble* dotati di entrambe le competenze linguistiche, tre di essi presero effettivamente parte al debutto dell'opera, ma solo Antoine Laucher vi comparve in veste di protagonista, mentre le due voci maschili (Johann Michael Vogl, Anton Rösner) sostennero dei ruoli comprimari.¹⁶⁰

Per comprendere se gli artisti della compagnia italiana possano essere considerati gli originari destinatari della *Faniska*, bisogna inoltre indagare nel dettaglio quanto la sua scrittura corrispondesse alla loro specifica prassi esecutiva, un quesito che sarà possibile risolvere solo dopo un'analisi comparativa delle partiture portate in scena dalla compagnia italiana quantomeno nel corso dell'ultimo anno di attività. In questa occasione ci limiteremo a rilevare come, oltre a fattori connessi alla scrittura musicale, si ponga in particolare il problema dei dialoghi parlati, connotativi dell'*opéra-comique* e del *Singspiel* ma non altrettanto usuali in ambito italiano,¹⁶¹ per cui è incerto se i cantanti dediti a tale

¹⁵⁹ La destinazione di *Le mine di Polonia* alla fruizione privata presso la corte può essere intuibile sulla base della lettera inviata da Paër a Maria Teresa il 18 agosto 1804, dove le confidava l'ambizione a scrivere per gli Hoftheater, una volta conclusi i suoi obblighi precedenti nei confronti dell'imperatrice: «Una Grazia che desiderarei, sarebbe dopo d'aver allora servita Sua Maestà, di poter scrivere un'Opera pel Barone di Braun cioè per il Teatro e pel pubblico»; cit. da John A. RICE, *Empress Marie Therese and Music at the Viennese Court 1792-1807*, cit., pp. 326-327.

¹⁶⁰ Gli interpreti del primo allestimento della *Faniska* furono, in ordine di personaggio: Anton Neumann (Rasinski), Carl Friedrich Clemens Weinmüller (Zamoski), Antoine Laucher (Faniska), Therese Neumann (Hedwig), Johann Michael Vogl (Oranski), Barbara Rothe (Moska), Wilhelm Ehlers (Rasno), Anton Rösner (Manoski); cfr. la locandina del 25 febbraio 1806 (cfr. Figura 3, p. 75), nonché Michael JAHN, *Die Wiener Hofoper von 1794 bis 1810*, cit., p. 244.

¹⁶¹ Rimanendo nelle decadi a cavallo tra XVIII e XIX sec., allo stato attuale della ricerca si è già registrato l'uso di dialoghi parlati in opere in lingua italiana, soprattutto quando derivate direttamente da modelli francesi, ma simili esperienze sembrano essersi sviluppate solo in periodi circoscritti e in connessione ad alcuni centri specifici (Napoli, Parma, Monza, Venezia), per cui non se ne può trarre alcuna conseguenza per gli usi in atto a Vienna nei medesimi anni; cfr. Matthias BRZOSKA, *Camilla und Sargino: Ferdinando Paërs italienische Adaptation der französischen Opéra comique*. «Recercare», V (1993), pp. 171-192; Emilio SALA, *Réécritures italiennes de l'opéra comique française: le cas du Renaud d'Ast*. In: *Die Opéra comique und ihr Einfluß auf das europäische Musiktheater im 19. Jahrhundert*, a cura di Herbert Schneider e Nicole Wild, Hildesheim/Zurigo/New York, Georg Olms Verlag, 1997, pp. 363-383; Marco MARICA, *Le traduzioni in prosa di opéras comiques francesi (1763-1813)*, ivi, pp. 385-447; Francesca BASCIALLI, *Opera comica e*

repertorio presso gli Hoftheater fossero in grado di sostenere la recitazione in prosa. Alcuni indizi sembrerebbero propendere verso una risposta positiva, ma necessitano di un sostanziale approfondimento che siamo costretti a rimandare ad altre circostanze: in primo luogo, a partire dagli anni '90 del Settecento l'attività della compagnia italiana si era focalizzata prevalentemente sui generi comico ed eroicomico,¹⁶² i quali nella prima decade dell'Ottocento costituivano ancora il nucleo portante della stagione stabile, mentre con l'avanzare della gestione di Braun la messa in scena delle opere serie fu sempre più spesso finalizzata all'esibizione di singoli virtuosi esterni. Ne emergerebbe una solida pratica dell'*ensemble* italiano soprattutto con testi musicali dov'erano richieste buone doti di recitazione; allo stesso tempo, un primo sondaggio sulla programmazione in lingua italiana svoltasi tra il 1804 e il 1806 ha messo in luce alcune denominazioni («Handlung mit Gesang», «Schauspiel mit Gesang», «komisches Singspiel») che potrebbero forse segnalare la presenza di dialoghi in prosa, ma, vista la loro potenziale intercambiabilità con i recitativi secchi, potremo averne la riprova solo dopo uno spoglio delle partiture che proprio in quegli anni furono effettivamente in uso presso gli Hoftheater.¹⁶³

Se nella versione tedesca della *Faniska* i dialoghi parlati costituiscono un fatto quasi scontato, potendo poggiare su saldi precedenti, dall'esame dell'autografo su testo italiano emerge evidente come vi fossero già previsti in luogo dei più consueti recitativi secchi, poiché in alcuni punti (pp. 190, 285, 307, 391, 448, 452)¹⁶⁴ l'attacco del numero chiuso è preceduto dall'intervento verbale, chiaramente in prosa, alla quale la musica deve seguire. Tale scelta è d'altronde pienamente conforme alle caratteristiche del repertorio francese postrivoluzionario, in cui la *Faniska* si ascrive per via della sua diretta filiazione da *Les mines de Pologne*, nonché per la sua stretta parentela con l'*opéra-comique* di Cherubini probabilmente di maggior impatto, la *Lodoïska*, dalla quale, a sua volta, la *pièce*

opéra-comique al Teatro Arciduciale di Monza (1778-1795). Lucca, LIM, 2002; Arnold JAKOBSHAGEN, *The Origins of the recitativi in prosa in Neapolitan Opera*. «Acta Musicologica», LXXIV, 2 (2002), pp. 107-128; Marco MARICA, *La prima versione dell'Adelson e Salvini e la tradizione napoletana dell'opera buffa "alla francese"*. In: *Vincenzo Bellini nel secondo centenario della nascita*, a cura di Graziella Seminara e Anna Tedesco, Firenze, Olschki, 2004, pp. 77-95.

¹⁶² John A. RICE, *Antonio Salieri and Viennese Opera*, cit., p. 529.

¹⁶³ Se ne conservano diverse copie manoscritte presso la Musiksammlung dell'Österreichische Nationalbibliothek sotto la collocazione che identifica l'archivio del Kärntnertheater (KT), nel quale al momento della riorganizzazione dei teatri di corte, nel 1810, confluirono i libretti e le partiture relative alle rappresentazioni degli Hoftheater; cfr. *Die Wiener Hoftheater (Staatstheater) 1776-1966*, cit., p. X.

¹⁶⁴ I numeri di pagina si riferiscono a quelli aggiunti in matita all'autografo D-B, Mus. ms. autogr. 138 (cfr. Figura 22, p. 255).

di Pixérécourt era derivata:¹⁶⁵ non a caso, fin dalla prima redazione la partitura contiene ben tre *mélodrame*, i quali, comportando la declamazione di testi in prosa, avrebbero forse prodotto un certo contrasto di fronte a un eventuale impiego di recitativi secchi. In assenza di una fonte diretta del libretto approntato da Cinti, tuttavia, rimane aperta la questione se esso non aderisse invece alle convenzioni dell'opera italiana, ovvero se l'introduzione dei dialoghi parlati non sia avvenuto in una fase successiva, a monte o in concomitanza con il processo compositivo, in quanto l'autografo, presumibilmente fedele, nei versi come nelle didascalie sceniche, a quello che doveva essere il dettato originale, passa sistematicamente al francese in occorrenza dei testi declamati, tanto nei *mélodrame* quanto nei frammenti di dialogo riportati in altri punti. L'ipotesi che per tali passi non sia mai esistita una formulazione italiana sembrerebbe confermata dal fatto che non ne è rimasta traccia nelle fonti relative a questa versione linguistica, dove si assiste di volta in volta alla sostituzione con il francese (A-Wn, Mus. Hs. 10180, I-Fc, F.P.T.52) o alla loro completa omissione (Partitura Breitkopf); si riscontra un'unica eccezione nella riduzione bilingue per canto e piano edita dalla Breitkopf nel giugno 1806 (Riduzione Breitkopf), la quale nel caso del *mélodrame* del primo atto – ma esclusivamente in esso – specifica anche le parole italiane.¹⁶⁶

La trasmissione di questa versione della *Faniska*, dunque, pur potendo contare su uno stato delle fonti apparentemente ottimale, grazie all'autografo della partitura completa e a copie manoscritte ed edizioni a stampa particolarmente vicine alla prima rappresentazione, si rivela però corrotta da una commistione linguistica più o meno spiccata, per cui diviene difficile comprendere quale ne fosse l'effettiva destinazione. Entrambe le partiture italiane provenienti dalle biblioteche di Maria Teresa e Ferdinando III sono corredate delle relative parti orchestrali, quindi potrebbero essere state commissionate con l'aspirazione di organizzarne prima o poi l'esecuzione, eventualmente limitata ad alcuni numeri, ma non sono ancora emerse prove documentarie di simili spettacoli, i quali, anche se avessero effettivamente avuto luogo, si sarebbero comunque esauriti nell'ambiente della corte, senza conseguenze per la ricezione dell'opera presso il pubblico dei teatri. La versione tedesca, da parte sua, ha sì segnato in maniera decisiva

¹⁶⁵ Sui rapporti di filiazione della *Faniska* da *Les mines de Pologne* di Pixérécourt e di quest'ultimo, a sua volta, dalla *Lodoiska* cfr. il Capitolo 2.

¹⁶⁶ Cfr. Figura 23, p. 256.

l'intera diffusione della *Faniska* e costituisce pertanto l'unico dato concreto in nostro possesso, ma non manca a sua volta di problematicità: da un lato, infatti, poggia esclusivamente su una trasmissione non autoriale e non sempre rapportabile con chiarezza al primo allestimento, dall'altro non riscontrò mai una piena approvazione presso i contemporanei per via dei giudizi negativi sollevati dalla traduzione di Sonnleithner, alla quale si giunse talvolta a preferire in termini espliciti il perduto originale italiano, rammaricandosi di quanto, nell'adattamento del libretto, «verliert da die Stelle auch in der Musik».¹⁶⁷ In assenza di argomenti davvero risolutivi in favore di una tra le due versioni linguistiche in questione, entrambe le scelte risultano al momento parimenti legittime, pertanto l'edizione critica, a meno che non emergano nuove informazioni a far pendere l'ago della bilancia in una precisa direzione, si dovrà attenere a un'impostazione bilingue. Con la speranza di favorire in tal modo la riscoperta della *Faniska* non solo nella sua veste storica tedesca, già ampiamente recepita nel corso dell'Ottocento, ma soprattutto in quella italiana, ossia nella formulazione in cui fu originariamente concepita da Cherubini, la quale, con ogni probabilità, attende ancora la sua prima rappresentazione.

¹⁶⁷ «Allgemeine musikalische Zeitung», IX, 17 (21 gennaio 1807), p. 267.

Tabella 5: Da *Les Mines de Pologne* a *Faniska* – traduzioni a confronto

Giallo: passi in rapporto di filiazione

Azzurro: analogie non indicative di un rapporto di filiazione

Grigio: passi in rapporto di filiazione, dove uno rappresenta la sintesi dell'altro

N. B.: il rapporto di filiazione avviene esclusivamente nelle seguenti direttive:

Les Mines de Pologne → Versione italiana → Versione tedesca o francese;

Les Mines de Pologne → Versione tedesca

<i>Les Mines de Pologne</i>	<i>Faniska</i>		
	Versione italiana	Versione tedesca	Versione francese
<p>Scène III</p> <p><i>Le précédents, Floreska, évanouie et portée par des Cosaques. Les Cosaques déposent Floreska sur le lit de repos.</i></p> <p>ZAMOSKI Là... Allez. (<i>Les Cosaques sortent</i>) Qu''elle est belle!</p>	<p>N. 3 Recitativo e cavatina di Faniska</p> <p>Entrano per la porta del fondo vari Cosacchi, indi Faniska accompagnata e seguita da altri Cosacchi.</p> <p>FANISKA Ove mi conducete? Lasciatemi, crudeli!</p> <p>ZAMOSKI</p> <p>Oh, come è bella! (<i>parte sospirando senza essere osservato</i>)</p>	<p>Vierter Auftritt</p> <p><i>Faniska, (von einigen Kosaken begleitet), Vorige.</i></p> <p>FANISKA (<i>sie kommt verstört herein</i>) O Gott! Bin ich denn verlohren! Ihr Grausamen! Wohin wollt ihr mich bringen?</p> <p>ZAMOSKI</p> <p>(<i>bey Seite</i>) O welche Reize! (<i>er geht in sich versunken ab</i>)</p>	<p>N°2 – Recit: obligé et cavatina de Faniska</p> <p>Plusieurs soldats entrent par la porte du fond; ils précèdent Faniska, qui entre un moment après au milieu de différents autres soldats.</p> <p>FANISKA Où me conduisez-vous? Conels! Aura chez moi la vie.</p>

POLINA
Dans quel état!... Je vais lui chercher du secours.

ZAMOSKI
Qu'on m'envoie Polina.

FLORESKA
(sans sortir de son évanouissement)
Zamoski! Barbare! Rends-moi mon époux!

ZAMOSKI
Floreska revient à elle. Je vous laisse pour faire préparer tout ce que je crois propre à calmer sa douleur; je suis même décidé à lui rendre sa fille; elle me saura gré, peut-être, de ce bienfait inattendu. Retenez bien mes instructions.
(il sort)

Scène IV
Floreska, Polina, Ragotzi

FLORESKA
(s'agitant avec force)
Angéla!... ma fille!... On me l'enlève!... Où me conduisez-vous?...
(elle reprend ses sens et se lève)
Non, non; laissez-moi.
(elle parcourt le théâtre avec égarement et se trouve en face de Polina)

Qui êtes-vous?...
(elle fixe Ragotzi)

FANISKA

(nel scorrere con impeto la scena incontra Oranski, lo guarda con sorpresa e dice)
Ma tu chi sei?
(Oranski vuol rispondere, essa lo interrompe)

No, taci!

FANISKA

(geht sehr bewegt umher, stößt auf Oranski, sieht ihn erstaunend an, und spricht)
Und Du, wer bist Du?
(Oranski will antworten, sie unterbricht ihn)

O schweige!

Je te reconnais; c'est toi qui m'as conduite ici. Où suis-je? Grand Dieu!... toujours au pouvoir de mon persécuteur!

L'empio mio rapitore in te ravviso.
Dove son! Cosa veggo? E sempre schiava
Del mio persecutor esser degg'io?

Che sciagura fatal, che stato è il mio!

Figlia? Consorte? Ohimè, chi a me v'ha tolti!

Chi mi dice ove siete,

Ah, che per me voi più non esistete!

Eterno Iddio, deh senti
Pietà dei miei tormenti.
(s'inginocchia)
Col pianto sulle ciglia
Ti chiede e sposo e figlia
Un lacerato cor.

(si alza lentamente e va a gettarsi a sedere quasi svenuta)

(elle cache sa figure avec ses mains, et va tomber sur le lit de repos)

POLINA
(à part)

L'infortunée!...

(elle fait un pas vers le lit de repos, puis se rappelant qu'elle est observée, elle s'arrête)

Meinen Räuber erkenn ich in Dir wieder.
Welcher Ort? Was seh ich? Kann aus den Ketten
Des wüthenden Verfolgers nichts mich erretten?
Welch ein schreckliches Geschick!
Welche Leiden!

Tochter! – Mein Gatte! – Weh mir!
Ihr mir genommen?

Sollt' ihr nimmer, sollt ihr nie zu mir kommen?
Ist alle Hoffnung Euch je zu sehn verglommen?
Allgütiges Wesen, nur einen Hoffnungsstrahl !

Erbarme Dich der Leiden!
Um Kind und Gattenleben,

Sieht Du mich weinend beben
O lindre meine Qual.

(sie verhüllt ihr Gesicht mit den Händen, und sinkt auf das Ruhebett)

MOSKA
(für sich)

Die Unglückliche!

(macht einen Schritt gegen das Ruhebett, erinnert sich aber, daß sie von Oranski bemerkt wird, und bleibt stehen)

Je te connais! Répond; à mon époux,
À ma fille chérie, n'est-pas toi monstre qui m'a ravie.

Où suis-je? Ah je le vois, de mon persécuteur

Je ne puis éviter l'odieuse poursuite.

À quel affreuse malheur,
grand Dieu, m'as-tu réduite!
Ma fille... cher époux... objets de mon amour

Qui m'apprendra a que vous faites!

Sais-je hélas! En quels luins vous êtes!
Grand Dieu! Sommes-nous donc séparés sans retour !

Dieu de clémence
Prends pitié de mes malheurs,
(elle se jette à genoux)
C'est trop de souffrance
Pour une mère en pleurs.

(elle se relève lentement et va s'asseoir puisque évanouie)

RAGOTZI

*(qui a remarqué le mouvement de Polina.
A part)*

Polina paraît émue; sachons adroitement
découvrir ce qu'elle pense.

(haut, avec un faux air d'intérêt)

Cette femme est intéressante...

POLINA

(à part et vivement)

Je t'ai deviné; tu ne sauras rien.

RAGOTZI

Que vous en semble, Polina? N'est-elle
pas bien malheureuse?

POLINA

(d'un ton dur)

Que m'importe.

RAGOTZI

Se voir séparée de tout ce qu'elle aime!

POLINA

Tant pis pour elle.

RAGOTZI

Au pouvoir d'un homme qu'elle déteste!

POLINA

Cela ne durera pas.

RAGOTZI

Ce sera long.

POLINA

Peut-être.

ORANSKI

(hat Moskas Bewegung bemerkt)

Sie scheint betroffen. Sie soll mir nicht
entgehen. In ihrer Seele will ich lesen.

*(Faniska erhebt sich und seufzt. Oranski
geht ihr näher)*

Edle Frau, seyd versichert, daß ich eure
Leiden mit Euch fühle –

MOSKA

(bey Seite)

Der Heuchler!

(laut)

O man gewöhnt sich an alles.

ORANSKI

(wirft einen finsternen Blick auf Moska)

Es ist schmerzlich von Allem getrennt zu
seyn, wornach das Herz sich sehnt – in
der Macht eines Mannes zu seyn, den
man fürchtet, den man fürchten muß.

*(Faniska hat sich allmählich wieder
erhohlt; sie steht auf, und betrachtet
Oranski und Moska aufmerksam)*

Kann ich Euren Kummer lindern, so geht
mir nur einen Wink, befiehlt –

RAGOTZI
En vérité, Polina, je la plains!

POLINA
Non pas moi.

RAGOTZI
Quoi! Vous refuseriez de lui rendre, sans vous compromettre, quelque léger service?

POLINA
Sans doute.

RAGOTZI
Vous êtes vien sévère!

POLINA
Quand on sert les passions d'autrui, on doit tout voir, tout entendre sans émotion, et obéir aveuglément aux ordres qu'on reçoit.

RAGOTZI
(à part)
Je me suis trompé, ou cette femme est plus rusée que moi, n'importe, elle sera bien adroite si je ne la surprends pas en défaut.

(pendant cet è parte, Polina regarde Floreska avec intérêt)

FLORESKA

Qui que vous soyez, vous, dont la figure respire la douceur, et qui paraissez me voir avec intérêt...

(a ce mot, Ragotzi jette sur Polina un regard pénétrant; elle se remet bien vite, et répond d'une voix dure)

POLINA

Vous vous trompez, Madame; je fais mon devoir et ne prends intérêt à personne.

RAGOTZI

(avec un faux air d'intérêt)

Pourquoi, donc, Polina, outrepasser les ordres qu'on nous donne? L'intention du palatin, notre maître, est que les moindres désirs de Madame soient prévenus. Commandez, Madame, et Ragotzi vous obéira.

N. 4 Terzetto

FANISKA

(ritorna a poco a poco in se stessa, e contemplando le due persone che le stanno accanto, dirige loro la parola come segue)

Ah, s'eguale al dolce aspetto
Voi nutrite un'alma in sen,
Di pietade un puro affetto
Voi per me sentite almen.

MOSKA

V'ingannate, se credete
Ch'io per voi mi dia un pensier.
Dite pur quel che volete,
Ch'io non fo che il mio dover.

ORANSKI

Insultar come potreste
Il suo pianto, il suo dolor?
Il voler, le brame queste
Forse son del mio signor?

FANISKA

(a Moska)
Come mai voi m'abborrite?

MOSKA

Né abborrir, né amarvi so.

Terzett

FANISKA

(zu Moska)

Wenn Dein Herz den Zügen gleichet,
Aus denen Güte spricht,
O so wird es leicht erweicht,
Du versagst Ermarben nicht.

MOSKA

(mit scheinbarer Härte)
Suche ja nicht zu bethören;
Süße Worte helfen nicht,
Was Du forderst, laß mich hören,
Ich erfülle nur die Pflicht.

ORANSKI

Könnt ihr noch der Leiden spotten,
Und noch mehren ihre Qual?
Hat Euch das der Herr gebothen,
Ist es das, was er befahl?

FANISKA

(zu Moska)
O so fühlt ihr sein Erbarmen?

MOSKA

Haß und Liebe kenn' ich nicht.

N. 3 Trio

FANISKA

(revient peu à peu de son évanouissement; elle regards tour à tour Helga et Serrard, ensuite elle leur adresse la parole)

Ah! Si vos yeux sont l'image
Où se peint bien votre cœur,
Je devine à leur langage
Qu'il est sensible au malheur.

HELGA

Vous flatter pour mieux surprendre,
Mais perdez ce vain espoir,
Je saurai bien vous enteindre
Sans manquer à mon devoir.

SIRRARD

(à Helga)

Ah quittez ce ton sévère,
Pourquoi donc tant de rigueur?
Toujours les pleurs d'une mere
Ont des droit sur un bon cœur.

FANISKA

(à Helga)
Ai-je mérité votre haine?

HELGA

Je ne sais aimer ni haïr.

FANISKA
(se lève, se place entre Ragotzi et Polina, de manière que celle-ci est à sa droite)
Pardon, noble Ragotzi, **je vous avais mal jugé**, je le vois. Ah! Je me croirai moins à plaindre, si je trouve, dans cet asile du crime, un être sensible et compatissant, qui daigne s'intéresser à mes malheurs.

RAGOTZI
(à part)
Elle donne dans le piège.

POLINA
(bas, et vivement à Floreska)

Défiez-vous de lui, c'est un traître.

(Floreska se retourne du côté de Polina et témoigne son étonnement; celle-ci lui fait un signe d'intelligence très-vif, pendant que Ragotzi est tourné de l'autre côté. Il se retourne vivement, alors Polina reprend son air sévère. Floreska, surprise, les regarde alternativement et paraît freppée du contraste de ces deux physionomies)

FANISKA
(à Oranski)
Voi di me pietà sentite

ORANSKI
Io per voi tutto farò.

FANISKA
Anche in mezzo a tanti guai,
Mi consola il vostro zel.
Vedo ben che m'ingannai
Nel supporvi un cor crudel.

ORANSKI
(à part)
Sta a veder ch'ella mi crede.

MOSKA
(piano a Faniska mentre Oranski non la guarda)
Non prestate all'empio fede
(Faniska è sorpresa)
E la figlia ricercate.
(Moska riprende il suo contegno austero)

FANISKA
(zu Oranski)
Gebt auch ihr nicht Trost der Armen?

ORANSKI
Hofft, wenn Euch ein Mann verspricht.

FANISKA
O verzeiht der Allzubangen,
Euer Herz ist gut und weich,
Furcht hat so mich hintergangen,
Denn für grausam hielt ich euch.

ORANSKI
(bey Seite)
Bald gewinn ich ihr Vertrauen.

MOSKA
(leise zu Faniska)
Hütet Euch, auf ihn zu bauen;
Sagt, ihr wollt die Tochter sehen.
(wie sich Oranski, der mit der Wache gesprochen, unwendet, nimmt Moska wieder ihre strenge Mine an)

FANISKA
(à SIRRARD)
Soyez touché de ma peine.

SIRRARD
[melodia senza testo]

FANISKA
Je le vois avec surprise,
Je vous avais mal jugé.
Pardonnez une méprise
Dont vous êtes bien vengé.

SIVAR
(à part)
Bien elle me croit sincère.

HELGA
(bas à Faniska tandis que SIRRARD est toujours d'une autre côté. Très vite)
Il vous trahit pauvre mère,

Demandez à voir Emma.
(Helga reprend son maintien austère. Faniska est surprise de ce que Helga lui dit)

RAGOTZI
(d'un air affable et riant)
 J'attends vos ordres, Madame.

POLINA
(bas et vivement)
 Demandez à voir votre fille.

FLORESKA
(à Ragotzi)
 Si l'intérêt que vous me témoignez est sincère, donnez-m'en la preuve en m'apprenant si mon Angéla existe, si elle m'a suivie dans ce lieux, enfin, s'il me sera permis de la revoir.

RAGOTZI
 Dans un moment, ella sera dans vos bras.

FLORESKA
 Est-il possible!

POLINA
(seignant de vouloir sortir pour aller chercher Angéla)
 Je cours la chercher...

RAGOTZI
 Souffrez que je rende ce bon office à Madame.
(il sort)

ORANSKI
(si rivolge verso Faniska)
 Voi con me pur comandate.

FANISKA
 Deh, la figlia mi rendete,
 Se sincero è il vostro cor.

ORANSKI
 A momenti voi l'avrete.

MOSKA
 Come finge il traditor.

FANISKA
 Impaziente, oh Dio, v'attendo,
 Grata sono a tanta fé.

ORANSKI
 Vado e tosto a voi mi rendo,
 Né da voi chiedo mercé.

ORANSKI
 Was ihr wollt, soll gleich geschehen.

FANISKA
 Laßt mich meine Tochter sehen,
 Wenn aus Euch die Güte spricht.

ORANSKI
 Ja, es soll sogleich geschehen.

MOSKA
(bey Seite)
 Heuchle nur, du Bösewicht.

FANISKA
 O Gott! Du hörst mein Flehen,
 Den Dank, der aus mir spricht.

ORANSKI
 Bald sollt ihr mich wieder sehen
 Aber Dank verlang' ich nicht.

SIRRARD
(se retourne et dit à Faniska)
 Que puis-je pour Faniska?

FANISKA
 Si vous êtes sincère
 Remettez ma fille dans mes bras.

SIRRARD
 Oui je vais vous satisfaire.

HELGA
(à part)
 Non, de mon project
 Il ne se doute pas.

FANISKA
 À ma vive impatience,
 Seigneur, ne vous refusez pas.

SIRRARD
 Pour moi quelle jouissance
 De voir Emma dans vos bras.

POLINA
(à part)
C'est ce que je voulais.

MOSKA
(a parte)
Questo è il punto a cui t'attendo,
Uomo indegno e senza fé.

FANISKA
(a parte sottovoce)
Questa e quello io non comprendo,
Cosa mai sarà di me?

MOSKA
[a parte sottovoce]
I raggiri tuoi comprendo,
Ma l'avrai da far con me.

ORANSKI
(a parte sottovoce)
Di scoprir tutto fingendo
Sarà facile per me.

(elle reste au fond pur observer Ragotzi)

(Faniska fa cenno a Oranski di andare a cercare la figlia, egli s'inchina e frettolosamente parte. Moska lo segue, e resta davanti la porta del fondo per osservarlo)

MOSKA
Da wollt ich ihn endlich sehen;
Heuchle nur du Bösewicht.

FANISKA
(für sich)
Wie soll ich es mir erklären?
O was wird noch mit mir geschehn!

MOSKA
(für sich)
Gegen Ränke mich zu wehren
Sollst Du bald mich fähig sehn.

ORANSKI
(für sich)
Ich will sie vertrauen lehren,
Nein, sie soll mir nicht entgehn.

(Oranski geht ab, Moska überzeugt sich im Hintergrunde, daß er fort ist, kommt dann eilig hervor, und küßt in stummer Freude, Faniskas Hand)

HELGA
(à part)
J'ai trompé ta vigilance,
tu ne l'emporteras pas.

FANISKA
(à part sottovoce)
Tout ceci cache un mystère
Au quel je ne comprends rien.

HELGA
(à part sottovoce)
L'hypocrite aura beau faire,
Mon cœur tromperà le sien.

SIRRARD
(à part sottovoce)
Je l'emporterai, j'espère,
Oui je serai le plus fin.

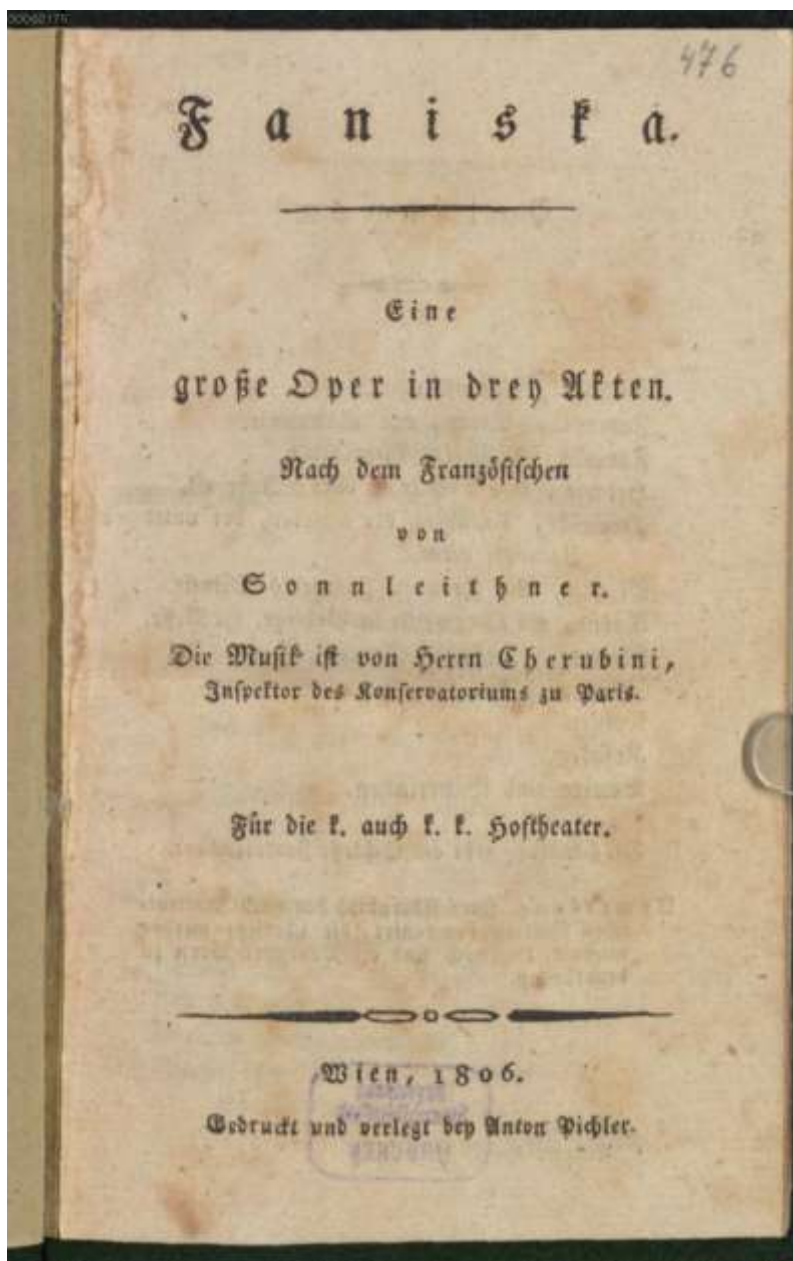


Figura 4: Joseph SONNLEITHNER, *Faniska. Eine große Oper in drei Akten*. Vienna, Pichler, 1806, frontespizio.

Per un'edizione critica della *Faniska*

— *Il progetto d'edizione della partitura: problematiche e scelte metodologiche*

Alla luce di quanto illustrato nei capitoli precedenti, l'edizione critica della *Faniska* si prefigge di restituire il dettato dell'opera offrendo un quadro dettagliato delle sue complesse vicende genetiche, in base a quanto testimoniato dalle fonti a noi pervenute e alla lettura che di esse siamo in grado di dare grazie alla ricostruzione del contesto storico e produttivo in cui si sono compiute la commissione, il concepimento ed infine il debutto dell'opera. Come abbiamo avuto modo di motivare nel corso del terzo capitolo, il nucleo portante del progetto dovrà essere formato dalla stretta interazione delle due versioni determinanti da un lato per l'atto creativo, dall'altro per la prima realizzazione scenica, operazioni avvenute entrambe sotto la diretta responsabilità del compositore e connotate ognuna da una situazione filologica che, malgrado la relativa abbondanza dei testimoni, a una dettagliata analisi testuale si denota invece problematica e lacunosa. Consideriamo l'elenco delle fonti di cui si rende conto nella Tabella 3: a fronte della presenza di ben tre autografi (D-B, Mus. ms. autograf. 138; D-B, Mus. ms. autograf. 349; A-Wn, Mus. Hs. 16266), si rileva infatti come solo uno di essi contenga una redazione continuativa e integrale della partitura (D-B, Mus. ms. autograf. 138; cfr. Figura 1), mentre gli altri due tramandano esclusivamente singoli numeri, ossia un'aria aggiuntiva in italiano di cui al momento non sono noti casi di effettivo utilizzo (A-Wn, Mus. Hs. 16266; cfr. Figura 20), nonché un frammentario adattamento francese con ogni probabilità corrispondente – abbiamo visto – a un progetto rappresentativo mai giunto a realizzazione (D-B, Mus. ms. autograf. 349; cfr. Figura 21). Del tutto priva di testimoni autoriali risulta invece la versione tedesca, la quale, per ironia della sorte, è d'altro canto l'unica ad aver conosciuto reali esiti performativi sia sotto l'egida del compositore, sia in una lunga e documentata storia di ricezione autonoma nei teatri dell'area germanofona, generando una ricca

tradizione di varianti non autoriali e pertanto non pertinenti ai fini della presente edizione critica (cfr. Tabella 1).

In tale scenario, l'autografo italiano costituisce indubbiamente la fonte più autorevole in nostro possesso, essendo la sola di mano di Cherubini a contenere l'intero testo musicale della *Faniska*, pertanto sarà assunto a esemplare di collazione per la restituzione della partitura tanto nella versione italiana, che in esso trova il suo testimone primario, quanto nella tedesca, le cui lezioni specifiche gli saranno sovrapposte a partire dal confronto con i documenti manoscritti e a stampa della specifica linea di trasmissione. Nella sua conformazione finale l'edizione aderirà infatti in maniera sistematica a un'impostazione bilingue italo-tedesca, seguendo il significativo precedente storico della riduzione per canto e pianoforte pubblicata dalla Breitkopf a soli tre mesi dal debutto dell'opera (Riduzione Breitkopf; cfr. Figura 24), dove, accanto alla formulazione già nota al pubblico viennese e allora in procinto a diffondersi nei teatri europei, si dava atto anche delle parole sulle quali Cherubini aveva composto, prevedendo così una potenziale fruizione in italiano quantomeno nell'ambito privato delle esecuzioni da salotto. Interamente in questa lingua, d'altronde, sarebbe stata l'edizione postuma della partitura orchestrale posta in commercio sempre dalla Breitkopf attorno al 1845 (Partitura Breitkopf; cfr. Figura 25), un'operazione probabilmente da collegarsi ai tentativi di monetizzazione del lascito del musicista intrapresi dai suoi eredi già a partire dal 1843,¹⁶⁸ mentre le ulteriori riduzioni per canto e pianoforte risalenti al XIX sec. si attengono alla sola traduzione di Sonnleithner.¹⁶⁹ Sebbene dunque la *Faniska* sia giunta alle scene quasi esclusivamente nell'adattamento tedesco, la versione italiana non riveste un mero valore documentario per il fatto che su di essa si è svolto l'atto compositivo, ma, potenzialmente designata al debutto sul palco degli Hoftheater viennesi, è inoltre attestata in una

¹⁶⁸ Per un'accurata ricostruzione delle peripezie attraversate dal lascito del compositore nella seconda metà dell'Ottocento, cfr. Fabio MORABITO, *I manoscritti autografi di Luigi Cherubini: cataloghi, storia ed acquisizione del lascito presso la Königliche Bibliothek di Berlino*. «Acta Musicologica», LXXXIV (2012), pp. 167-198: 167-179.

¹⁶⁹ Luigi CHERUBINI, *Faniska. Eine grosse Oper in drey Akten*. Riduzione per canto e pianoforte di A. E. Müller, Lipsia, Kühnel, [1809ca]; Luigi CHERUBINI, *Faniska. Große Oper in drei Akten*. Riduzione per canto e piano di F. F. Brissler, Lipsia, Peters, [1870ca]. Queste pubblicazioni non sono state ritenute rilevanti ai fini dell'edizione critica, trattandosi di rielaborazioni non autoriali che, com'è peculiare della loro stessa natura, incidono in maniera invasiva sulla formulazione del testo musicale, in particolare per quanto riguarda la scrittura orchestrale. Si effettuerà un'unica eccezione con la Riduzione Breitkopf, sia in virtù della sua documentata contiguità temporale con il primo allestimento viennese della *Faniska*, sia perché va a rappresentare la grave carenza di fonti dirette che affligge la versione tedesca dell'opera.

frammentaria ricezione ottocentesca consumatasi perlomeno a livello amatoriale, sulla base di un'ampia diffusione manoscritta e a stampa anche di singoli numeri spesso adattati in funzione di un organico cameristico.

Se spetterà quindi all'autografo italiano di stabilire la lezione di riferimento, nell'intervento di collazione sarà conferito un particolare rilievo alle copie fatte esemplare dall'imperatrice per se stessa (A-Wn, Mus. Hs. 10180; A-Wn, Mus. Hs. 16163) e per il cugino Ferdinando III d'Asburgo-Lorena (I-Fc, F. P. T. 52), poiché, com'è emerso nel corso del precedente capitolo, tali fonti si pongono nei confronti della formulazione originaria della partitura in un rapporto di stretta prossimità sia in termini cronologici, collocandosi il loro *terminus ante quem* nell'aprile 1807, mese della morte di Maria Teresa, sia causale, visto il ruolo di primo piano svolto da quest'ultima tanto nella commissione, quanto nella strutturazione dell'opera. Importante rilevare come, di questi testimoni, i due che tramandano la versione italiana (A-Wn, Mus. Hs. 10180; I-Fc, F. P. T. 52) siano corredati ciascuno di un set completo di parti, pertanto nelle intenzioni della committente la loro destinazione non doveva necessariamente limitarsi al solo collezionismo, bensì ne era previsto un potenziale impiego per fini performativi: le evidenti tracce d'uso presenti in alcuni numeri – correzioni, annotazioni, diteggiature, arcate, segni d'espressione, tagli, ditate, persino commenti o caricature... – dimostrano d'altro canto come ciò, negli anni, sia realmente avvenuto, dando vita con ogni probabilità non tanto ad effettivi allestimenti scenici dell'opera, quanto piuttosto a parziali esecuzioni concertistiche. La terza copia, invece, sempre afferente alla biblioteca dell'imperatrice, contiene esclusivamente la partitura dell'opera, tuttavia costituisce un significativo motivo d'interesse la sua peculiarità di iniziare con il testo italiano, sopra al quale in un secondo momento è stata aggiunta con un altro inchiostro la traduzione tedesca, destinata dopo poche pagine a sostituire del tutto il libretto originario, forse un ulteriore indizio del repentino cambio linguistico imposto alla *Faniska* dalle circostanze storiche di cui si è tratteggiata una panoramica nel terzo capitolo.

Nella totale assenza di autografi, offriranno un rilevante contributo alla ricostruzione della versione tedesca due ulteriori copie della partitura altrettanto connesse al contesto viennese, sebbene non ne sia attestato il legame con il primo allestimento dell'opera, cosicché, in attesa di nuove prove documentarie, è d'obbligo considerare l'eventualità che esse risalgano ad epoche successive. Si tratta, infatti, in un caso di un

manoscritto proveniente dagli archivi del Kärntnertheater (A-Wn, Kt. 147 Mus), dove a partire dal 1810 confluirono le fonti relative alla produzione musicale degli Hoftheater assorbendo pure le testimonianze delle stagioni precedenti,¹⁷⁰ per cui, se non subentrano riscontri esterni, non siamo in grado di attribuirvi una datazione precisa. Nell'altro caso (US-PO, O2 C424f) ci troviamo di fronte a una partitura originariamente conservata presso la biblioteca della Gesellschaft der Musikfreunde di Vienna, società fondata nel 1814 da Sonnleithner e da lui dotata negli anni di una ricca raccolta di manoscritti musicali formata a partire dalle proprie collezioni private:¹⁷¹ in base alle informazioni attualmente in nostro possesso non riusciamo a stabilire se questo esemplare sia da ricondurre al primo allestimento della *Faniska* oppure sia stato trascritto in una fase successiva, quindi sarà anch'esso da trattare con una certa cautela. Di conseguenza, per quanto concerne il ramo di trasmissione della versione tedesca i materiali più attendibili andranno individuati nella Riduzione Breitkopf, essendo l'unica fonte di cui conosciamo con sicurezza la serrata vicinanza al debutto scenico dell'opera; oltre a contenere solo una selezione – benché ampia – dei numeri chiusi dei tre atti (cfr. Tabella 4), il suo apporto, tuttavia, dovrà forzatamente circoscriversi al testo poetico e alle linee melodiche del canto, poiché sia il dettato delle parti strumentali che dei paratesti è frutto di un invasivo lavoro di rielaborazione effettuato, come di norma, dal curatore della pubblicazione.

Per riassumere, dunque, il corpo principale dell'edizione critica consisterà nella restituzione della partitura della *Faniska* secondo una lezione altamente conforme all'autografo italiano, qui assunto a esemplare di collazione, rispetto al quale sarà indicata la costellazione delle varianti desunta dagli ulteriori testimoni relativi ad entrambe le versioni linguistiche, di cui si renderà conto in termini dettagliati nell'apparato. Sulla scorta delle specifiche fonti vi saranno poi integrate le parole tedesche tanto all'interno del tessuto sonoro, dove ogni sillaba andrà attribuita alle specifiche note, quanto tra i singoli numeri chiusi, in modo da ricostruire in forma integrale i dialoghi parlati originariamente interpolati tra gli episodi musicali – e, talvolta, ad essi sovrapposti, come nel caso dei tre

¹⁷⁰ Le vicende relative agli archivi del Burg- e Kärntnertheater, rispettivamente all'origine delle attuali Theater- e Musiksammlung dell'Österreichische Nationalbibliothek di Vienna, sono illustrate in: *Die Wiener Hoftheater (Staatstheater) 1776-1966. Verzeichnis der aufgeführten Stücke mit Bestandsnachweis und täglichem Spielplan*. A cura di Franz Hadamowsky, Vienna, Georg Prachner Verlag, 1966, vol. I: 1776-1810.

¹⁷¹ Per una storia delle collezioni della Gesellschaft der Musikfreunde di Vienna, con una particolare attenzione all'apporto di Sonnleithner, cfr. Klaus PETERMAYR, *Der Anteil des Hausrückviertel an der Sonnleithner-Sammlung von 1819*. Tesi di dottorato, Università di Vienna, 2005.

mélodrame –, a noi pervenuti quasi esclusivamente nella formulazione tedesca trasmessa dal libretto della prima rappresentazione (Libretto Wien 1806). Confluiranno invece nell'appendice i due autografi privi di un reale impatto sulla tradizione filologica ed esecutiva dell'opera, ossia quello in cui è tramandato il frammentario e, plausibilmente, incompiuto adattamento francese (D-B, Mus. ms. autograf. 349), nonché l'aria aggiuntiva per il personaggio di Rasinski dedicata al tenore Joseph Simoni (A-Wn, Mus. Hs. 16266), il quale, come fece con altri compositori, potrebbe aver funto da intermediario tra Maria Teresa e Cherubini nel contesto degli ingaggi viennesi, come sembrerebbe dimostrare l'appartenenza del testimone alla biblioteca dell'imperatrice.¹⁷²

Su tali basi il ripristino della partitura nella doppia formulazione italiana e tedesca non comporta particolari difficoltà filologiche, in quanto, malgrado l'abbondanza delle fonti coinvolte nella collazione, le divergenze che si registrano tra le rispettive lezioni del testo musicale non risultano sostanziali, cosicché nella maggior parte dei casi ne è sufficiente la semplice menzione nell'apparato. Il corpo principale dell'edizione, quindi, verrà pressoché a coincidere con il dettato dell'autografo italiano, con ogni probabilità una bella copia trascritta da Cherubini a partire da una redazione dell'opera già giunta a uno stadio avanzato – se non definitivo – della composizione, come si desume dall'assenza di interventi di natura genetica a fronte, invece, dell'occasionale ricorrenza di alcuni comuni errori di copiatura (cfr. Figura 26). Significativo il capillare impiego di indicazioni di regia, inserite in partitura con una precisione spesso cronometrica, indice della rimarchevole attenzione riservata dal musicista alla recitazione dei cantanti, una componente essenziale in un lavoro che rimanda alla tradizione teatrale di matrice rivoluzionaria (cfr. Figura 27): quasi sempre soppresse nella Partitura Breitkopf, per il resto altamente fedele al dettato dell'autografo italiano, di norma esse sono puntualmente riprodotte negli altri manoscritti in questa lingua, mentre nelle riproduzioni per canto e pianoforte appaiono sintetizzate in riformulazioni anche pesanti che però tendono a rispettarne il senso.

Se nel caso delle indicazioni di regia è pacifica la scelta di mantenerle con esattezza nella partitura, pone invece dei problemi tanto ermeneutici quanto di gestione editoriale

¹⁷² I frazionamenti subiti dalla biblioteca di Maria Teresa nei decenni successivi alla sua morte sono illustrati in John A. RICE, *Empress Marie Therese and Music at the Viennese Court 1792-1807*. Cambridge, Cambridge University Press, 2003, pp. 13-47; in particolare, l'autore ricostruisce qui gli ambiti delle collocazioni che attualmente vi corrispondono nei cataloghi della Österreichische Nationalbibliothek di Vienna.

l'ampia presenza di frammenti testuali in francese che emerge in concomitanza degli episodi maggiormente aderenti al modello dell'opéra-comique, ovvero nei tre *mélodrame*, nei «Couplets de Rasno» del secondo atto (n. 10) e, in generale, nel corso delle scene pantomimiche e di massa, oppure menzionati per l'estensione di singole frasi, quale residuo dei dialoghi parlati, con la funzione di dare l'avvio al numero chiuso subito a seguire (cfr. Figura 22). Alla luce delle caratteristiche materiali della fonte, ovvero, nello specifico, la rapidità della grafia e la sua connotazione da bella copia più che da testimone dell'atto creativo, sembrerebbe ragionevole ipotizzarne una datazione relativamente tarda, successiva alla decisione di rappresentare la *Faniska* in una traduzione tedesca anziché in italiano: solo a questo punto l'opera sarebbe stata modificata nella sua struttura sostituendo gli eventuali recitativi con i dialoghi parlati e aggiungendo nuovi episodi sull'esempio della tradizione francese, i quali sarebbero dunque stati scritti direttamente in questa lingua, dopodiché Cherubini avrebbe velocemente approntata la nuova partitura, tramandata appunto dall'autografo italiano. Considerato il carattere spesso frammentario di simili passaggi in francese, nonché la loro incongruenza di fronte alle due versioni in cui si sono compiute la composizione (italiano) e la ricezione (tedesco) della *Faniska*, non si ritiene pertanto opportuno inserirli nel corpo principale dell'edizione, ma se ne renderà conto all'interno dell'apparato critico.

— *L'edizione critica del libretto*

A causa delle complesse vicende attraversate dalla *Faniska* tra la fase compositiva e la messa in scena, pure l'edizione critica del libretto deve confrontarsi con diverse problematiche di non sempre facile risoluzione, a partire dalla compresenza di tre versioni linguistiche di cui è necessario ricostruire i reciproci rapporti, benché non siano affatto paritetiche né sotto l'aspetto della qualità della trasmissione, né per quanto riguarda la rilevanza rivestita da ciascuna di esse nella storia genetica e di ricezione dell'opera. Con tali presupposti si è innanzitutto optato per una rappresentazione in parallelo dei tre testi sotto forma di una tavola sinottica dove, attraverso la corrispondenza o la sfasatura grafica

dei passaggi testuali, si sono resi evidenti rispettivamente i tratti comuni e le specificità individuali nella gestione del materiale, ovvero quali passaggi siano condivisi tra le versioni linguistiche e quali, invece, si denotino come una prerogativa del singolo (cfr. pp. 133-225). Tra di esse, spicca al primo sguardo la netta preminenza quantitativa del testo tedesco, l'unico a tutti gli effetti autonomo e pronto per essere messo in scena senza necessità di integrazioni, in virtù della completezza con cui ci è pervenuto il suo dettato; l'italiano, per contro, contiene esclusivamente i versi relativi ai numeri chiusi, concordanti appieno con quelli della versione tedesca – se si prescinde dalla sola eccezione costituita dall'aria aggiuntiva per Rasinski, la quale tuttavia, come abbiamo visto, è da considerarsi esclusivamente nel contesto degli apparati –, mentre manca la quasi totalità dei passaggi declamati, si tratti dei dialoghi parlati come dei testi recitati nei *mélodrame*, i quali eventualmente vi fanno una frammentaria comparsa in un'insolita commistione linguistica che coinvolge il francese. Se ai fini rappresentativi, dunque, tale versione richiederebbe di volta in volta massicci interventi da parte dei curatori dell'allestimento, quella francese difficilmente sarebbe in grado di giungere ad esiti performativi se non in forma di concerto, poiché non solo omette, al pari della versione italiana, ogni passaggio destinato alla declamazione, ma anche tra gli stessi numeri chiusi propone una selezione di soli cinque, tutti afferenti al primo atto, di cui uno (N°4 – Couplet d'Eric) è qui introdotto *ex novo* trasformando in episodio cantato (in versi) il contenuto di un passo destinato originariamente all'enunciazione parlata (in prosa).

Tale ingente discrepanza nella completezza della trasmissione dei testi dipende in misura diretta dal rispettivo stato delle fonti, molto diversa tra le tre versioni linguistiche sia per quanto concerne il numero dei testimoni conservatisi, sia sotto l'aspetto della tipologia di questi ultimi, cosicché le lezioni tramandate comportano problematiche disomogenee e, di conseguenza, differenti esigenze di trattamento. Se, infatti, per la traduzione tedesca di Sonnleithner disponiamo del libretto a stampa posto in commercio in occasione del debutto viennese della *Faniska*, corredato anche dei dialoghi parlati e di un ricco apparato di indicazioni di regia (cfr. Figura 4), nonché di un ulteriore libretto manoscritto e densamente annotato (cfr. Figura 28), oltre alle tre partiture in tale lingua e alla – seppur parziale – Riduzione Breitkopf, per il testo italiano siamo in possesso esclusivamente di fonti musicali (quattro partiture e la Riduzione Breitkopf), mentre la trasmissione della francese si fonda su un singolo testimone, cioè il frammentario

autografo dell'ipotetico progetto parigino. La versione tedesca, dunque, può fare riferimento a un testo già strutturato dal suo stesso autore per la fruizione sotto forma di libretto, di qui la scelta, nella tavola sinottica, di adottare la pubblicazione viennese come esemplare di collazione trascrivendolo con un alto grado di fedeltà, ovvero intervenendo solo con una moderata modernizzazione dell'ortografia e l'emendamento di espliciti errori grafici o grammaticali, mentre le discordanze rispetto alle ulteriori fonti hanno trovato spiegazione nell'apparato. Più arduo il trattamento del testo italiano, poiché, in assenza di un libretto a stampa, probabilmente mai esistito se non nella redazione manoscritta approntata da Giacomo Cinti per Paër (cfr. capitolo 3), si è reso necessario desumerlo dalla partitura, proponendone una ricostruzione della veste metrica dopo aver espunto le numerose alterazioni – ripetizioni, frammentazioni, interpolazioni, mancato rispetto della sinalefe, aggiunta di troncamenti o loro ripristino...– introdotte come di norma dal compositore. Vale qui da fonte di riferimento l'autografo italiano, il cui dettato è stato sottoposto a una leggera modernizzazione di grafia e punteggiatura e quindi confrontato con le lezioni degli altri testimoni; la possibilità di collazione viene invece a cadere del tutto con la versione francese, nei confronti della quale ci si è limitati al ripristino della versificazione a partire dalla relativa partitura autografa e alla normalizzazione dell'ortografia in base alle odierne consuetudini della librettologia francese.

— *Norme editoriali*

Come già accennato in precedenza, il progetto di edizione critica della *Faniska* delineato in queste pagine è destinato a confluire all'interno della *Cherubini-Werkausgabe* diretta da Helen Geyer presso la Simrock di Berlino, di conseguenza per la redazione tanto della partitura quanto degli apparati ci si atterrà alle norme editoriali stabilite dal comitato scientifico per l'intera collana. Un maggior spazio per l'intervento autonomo della scrivente si è invece aperto nell'edizione del libretto, poiché nell'impostazione originaria della suddetta *opera omnia* non era prevista una specifica attenzione per il testo poetico, concentrandosi l'operazione sul dettato musicale in nome di una scelta metodologica

piuttosto comune nelle odierne tendenze della filologia operistica di area germanofona, ma generalmente non condivisa dagli studiosi italiani. Nel caso della *Faniska*, tuttavia, la complessità delle vicende genetiche attraversate dall'opera, da cui le pesanti ripercussioni sullo stato delle fonti, nonché l'insolita compresenza di tre versioni linguistiche, aggravata dalla discrepanza tra la lezione della fonte musicale più autorevole (l'autografo italiano) e l'*editio princeps* del libretto (la stampa viennese in tedesco), ha reso indispensabile realizzare l'edizione critica anche del testo poetico nelle sue tre distinte declinazioni nazionali, la quale, presentata come una sezione autonoma in appendice alla partitura, andrà inoltre a stabilire le parole inserite in corrispondenza della relativa notazione musicale. Le due parti dell'edizione – musicale e verbale – sono quindi concepite in base a un rapporto di stretta interazione reciproca: se, infatti, la partitura ingloba nel testo vocale la lezione ricostruita grazie all'edizione del libretto, quest'ultima si avvale, per la propria formulazione, tanto delle fonti specifiche (libretto manoscritto e a stampa) quanto di quelle di natura musicale (partiture manoscritte e a stampa, riduzioni per canto e pianoforte).

Partitura

Si specificano qui di seguito i criteri che si seguiranno nell'edizione critica della partitura, in base alla versione aggiornata delle norme editoriali discussa il 16 ottobre 2015 presso la Simrock di Berlino, nel corso di una riunione del comitato scientifico della *Cherubini-Werkausgabe* cui la scrivente ha preso parte:

Sistemi:

- l'ordine degli strumenti è mantenuto come nell'esemplare di collazione;
- gli strumenti a coppie possono essere riuniti in un unico pentagramma;
- nomi degli strumenti secondo l'uso italiano;
- modernizzazione delle chiavi antiche;
- normalizzazione degli strumenti traspositori secondo l'uso attuale.

Notazione:

- normalizzazione delle legature secondo l'uso attuale;
- differenziazione tra punto di staccato e cuneo in base all'autografo;
- scioglimento delle abbreviazioni e delle indicazioni «colla parte», «col basso»;
- normalizzazione delle note legate e puntate secondo l'uso attuale;
- corone come nell'autografo;
- indicazioni esecutive come nell'autografo.

Interventi del curatore:

- integrazioni del curatore tra parentesi tonde;
- integrazioni provenienti da ulteriori fonti tra parentesi quadre;
- legature integrate dal curatore: linea tratteggiata

Gli ulteriori interventi del curatore, nonché le discordanze riscontrate nelle altre fonti, saranno da discutersi dettagliatamente nell'apparato critico.

Libretto

Come indicato nella tavola sinottica, per ognuna delle tre versioni linguistiche ci si è attenuti a uno specifico esemplare di collazione, ovvero per l'italiana all'autografo in tale lingua (D-B, Mus. ms. autogr. 138), per la tedesca al libretto a stampa della prima rappresentazione viennese (Libretto Wien 1806) e per la francese l'ulteriore autografo (D-B, Mus. ms. autogr. 349). I criteri di trascrizione si sono adeguati alla diversa natura delle fonti, in particolare per quanto riguarda la configurazione metrica del testo, che per le versioni italiana e francese è stata ricostruita a partire dalla partitura, mentre nella tedesca si è di norma rispettato quanto compare nell'edizione a stampa di riferimento, poiché qui i difetti di versificazione costituiscono una caratteristica intrinseca della traduzione di Sonnleithner, effettuata in tempi forse eccessivamente rapidi. In tutte e tre le versioni linguistiche ci si è attenuti a una moderata modernizzazione di grafia e punteggiatura, emendando gli errori palesi, mentre si sono mantenute le forme arcaiche o letterarie attestate; tra le discordanze di cui si offre un dettagliato resoconto nell'apparato critico si sono omesse le varianti ortografiche, non ritenute significative ai fini dell'edizione. I frontespizi delle fonti, tanto nella tavola sinottica, quanto nell'apparato, sono invece riportati in base a trascrizione diplomatica.

Si elencano di seguito i criteri di modernizzazione impiegati:

- normalizzazione di *h, u, v* secondo l'uso moderno;
- normalizzazione di punteggiatura, apostrofi e accenti;
- normalizzazione degli spazi tipografici;
- normalizzazione delle maiuscole;
- riduzione della congiunzione *et* a *e* (davanti a consonante) o *ed* (davanti a vocale);
- riduzione della desinenza *j* a *i*;
- riduzione del nesso *ti+vocale* a *zi+vocale*;
- normalizzazione delle desinenze plurali secondo le norme attuali;
- ricomposizione delle forme scisse (come «de le» o «a Dio») nelle corrispondenti forme composite («delle»; «addio»);
- normalizzazione delle oscillazioni ortografiche determinate da meri fattori fonetici.

Nelle prossime pagine si propone l'edizione critica del libretto in una tavola sinottica delle tre versioni linguistiche, corredato in coda degli specifici apparati.

Libretto: edizione sinottica delle tre versioni linguistiche

Versione italiana

Librettista: Giacomo Cinti

Esemplare di collazione: D-B, Mus. ms. autogr. 138

Faniska / O le miniere del castello di Minski / Opera in 3 Atti / Messa in musica / da L. Cherubini / in Vienna / L'anno 1806 / Representé pour la premiere fois / le 25 Fevrier, de la / même année

Versione tedesca

Librettista: Joseph Sonnleithner

Esemplare di collazione: Libretto Wien 1806

Faniska. / Eine / große Oper in drey Akten. / Nach dem Französischen / von / Sonnleithner. / Die Musik ist von Herrn Cherubini, / Inspektor des Konservatoriums zu Paris. / Für die k. auch k. k. Hoftheater. / Wien, 1806. / Gedruckt und verlegt bey Anton Pichler.

Personen

RASINSKI, Starost von Rava.

ZAMOSKI, Starost von Sendomir.

FANISKA, Rasinskis Gemahlinn.

HEDWIG, ihre Tochter, 6 oder 7 Jahr alt.

ORANSKI, Anführer der Kosaken, der unter Zamoski dient.

MOSKA, eine Frau in Zamoskis Dienste.

RASNO, ein Wegweiser im Gebirge, ihr Neffe.

MANOSKI, Rasinskis Freund.

Zwey Kosaken.

Pohlen.

Kosaken.

Bauern und Bäuerinnen.

Die Handlung geht am Schloße Zamoski's vor.

Anmerkung. Herr Cherubini hat nach Italienischen Worten componirt, die übersetzt werden mußten. Hiernach sind die Deutschen Verse zu beurtheilen.

Versione francese

Librettista: ignoto

Esemplare di collazione: D-B, Mus. ms. autogr. 349

Faniska

Atto I

N. 1 Introduzione

ZAMOSKI

*(entrando con impeto)*¹

O ciel... Dove m'aggiro?

(agitandosi sempre per la scena)

Che fiera smania ho in sen.

O ciel, dove son io?

Nel mio crudel deliro

No, che non ho più fren!

Custodi, olà!

UFFIZIALI

Che chiedi?

ZAMOSKI

*(al primo ufficiale che si sia presentato)*²

Oranski ancor non vedi?

UFFIZIALI

Non è arrivato ancor.

ZAMOSKI

Che affanno, che dolor.

(chiama dalla parte opposta)

V'è alcun di là?

UFFIZIALI

Qui siamo.

ZAMOSKI

È armato ognun per me?

Erster Aufzug

Ein gothisches Gemach. Rechts eine Art von Ruhebett; links Tisch und Stühle.

Erster Auftritt

Zamoski, dann Kosaken Offiziere

ZAMOSKI

(tritt ungestümm ein)

O Gott! Was nun beginnen?

Wild tobt im Herzen mir das Blut.

Umsonst such ich Ruhe zu gewinnen,

Und bey verwornen Sinnen

Betäubt mich innre Wuth.

Wache! He da!

EIN KOSAKEN OFFIZIER

Was wollt ihr?

ZAMOSKI

(zum ersten Offizier, der sich ihm zeigt)

Oranski weilt noch immer?

OFFIZIER

Ja, er ist noch nicht zurück.

ZAMOSKI

O bitters Misgeschick!

(er ruft an der entgegengesetzten Seite)

Ist niemand hier?

ZWEYTER OFFIZIER

Hier sind wir.

ZAMOSKI

Bewaffnet harret ihr?

Acte 1^{re}

Introduction n°1

Harold entre avec d'agitation. Il parcourt la scène d'un air égaré.

HAROLD

Ô ciel, quelle souffrance!

Où diriger mes pas...

Déjà le jour s'avance

Elle n'arrive pas!

(il appelle d'un côté)

Hola quelqu'un!

DEUX OFFICIERS

Qui nous appelle?

HAROLD

Sirard est-il venu?

DEUX OFFICIERS

Non, il n'a point paru.

HAROLD

Eh quoi ! Point de nouvelle.

(il appelle de l'autre côté)

À moi soldats!

DEUX OFFICIERS

Qu'ordonnez-vous?

HAROLD

Êtes-vous avec les armes?

UFFIZIALI
Tutti sull'armi siamo.

ZAMOSKI
(*a parte, inquieto*)
Quest'alma è fuor di sé.
(*ai primi uffiziali*)³
Ma Oranski?

UFFIZIALI
È lungi ancor.

ZAMOSKI
(*ai secondi*)⁴
Voi siete?

UFFIZIALI
Armati ognor.

ZAMOSKI
(*ai primi*)⁵
A rintracciarlo andate.
(*ai secondi*)⁶
Voi cauti vigilate.
Più non mi so frenar.

UFFIZIALI
Andiamlo a rintracciar.
Di noi non dubitar.
(*partono*)⁷

ZAMOSKI
(*senza accorgersi della loro partenza*)⁸
Abbandonato, oppresso,
Dove mi sia non so.
(*scuotendosi*)⁹
Ma dove siete? o Dio,
(*avedendosi che gl'uffiziali sono partiti*)¹⁰
Si perde il pensier mio.

ZWEYTER OFFIZIER
Immer, wie ihr befohlen.

ZAMOSKI
(*unruhig für sich*)
O Himmel? Was wird aus mir!
(*zu den Ersten*)
Oranski! –

DIE ZWEY ERSTEN OFFIZIERE
Ist weit von hier.

ZAMOSKI
(*zu den Zweyten*)
In Waffen?

DIE ZWEY ERSTEN
Erwarten wir –

ZAMOSKI
(*zu den Ersten*)
Ihr eilt schleunig ihm entgegen.
(*zu den Zweyten*)
Ihr, ihr forschet auf allen Wegen.
(*für sich*)
Wie glüht die Wuth in mir!

DIE ERSTEN
Strenge gehorchen wir.
(*ab*)

DIE ZWEYTEN
Ja, wir gehorchen Dir.
(*ab*)

ZAMOSKI
(*ohne zu merken, daß sie fort sind*)
Nicht länger kann ich es ertragen,
Es liegt zu schwer auf mir.

DEUX OFFICIERS
Oui, soyez sans alarmes.

HAROLD
Voulez approcher
tous puis je compter.

DEUX OFFICIERS
Sur notre zèle.

HAROLD
Chacun de vous.

DEUX OFFICIERS
Sera fidèle.

HAROLD
Au-devant
du suivant
voulez tous
sans retard aller,
prouver moi votre zèle,
allez ramenez-les tous deux.

DEUX OFFICIERS
Oui, bientôt en ces lieux
vous les verrez tous deux.
(*ils partent*)

HAROLD
(*il continue son délire*)
On m'abandonne! Personne...
mais où sont-ils! Grand dieu!
Pas une voix qui réponde à la mienne.
Faniska! Je frémis de ta haine.
Sirrard viens calmer ma peine.
Tout on manque à la fois que res encore?
Que faire! Il faut que sur mes efforts
Moi-même je m'éclaire.

Faniska, ohimé, che fai?
Oranski, dove stai?
Alcuno ancor non veggo,
Che mai risolverò?
Più al mio dolor non reggo,
Io stesso, io solo andrò.
(nel partire incontra Oranski)

ZAMOSKI
O ciel, e crederlo degg'io?

ORANSKI
Ho compiuto il dover mio.

ZAMOSKI
Deh parlate, mi spiegate,
Mi si sveli il mio destin.

COSACCHI
Esultanti, trionfanti,
Tutti a te torniamo alfin.

ZAMOSKI
Ma Faniska?

COSACCHI
È in tuo poter.

ZAMOSKI
E il rival!...

COSACCHI
Temer non dei.

ZAMOSKI
Paghi sono i voti miei,
Or si calma il mio pensier.¹¹

(er bemerkt, daß sie fort sind)
Doch, wohin seyd Ihr? – Sie fliehen?
Ach! Wie meine Schläfe glühen!
Faniska – kannst Du nur hassen?
Oranski! Hast Du mich auch verlassen?
Kein Freund stillt meine Klagen,
Man läßt mich ganz allein.
Ich kann es nicht ertragen,
Nicht länger duld' ich diese Pein.
(er will gehen, und stoßt auf Oranski)

Zweyter Auftritt
Oranski, Kosaken, Zamoski

ZAMOSKI
O Himmel! Hat mein Auge mich betrogen?

ORANSKI
Dein Befehl ist genau vollzogen.

ZAMOSKI
O so rede – laß mich wissen –
O verkünde mir mein Glück.

CHOR
Freudig können wir Dich grüßen,
Bringen Dir Triumph und Jubel zurück.

ZAMOSKI
Wo ist Faniska?

ORANSKI
In deiner Macht.

ZAMOSKI
Und ihr Gemahl?

ORANSKI
Du bist geborgen.

Je vais... je cours... où m'en traîne mon cœur.
Ô ciel! N'est ce point un encore?

SIRRARD
Seigneur, j'ai rempli mon message.

HAROLD
Est-il vrai? Doux présage.
Parle-moi de mon bonheur.

SIRRARD, CHŒUR
Désormais vos jours sans nuages
Couleront au sein du bonheur.

HAROLD
Ma Faniska?

SIRRARD
Vous l'allez voir paraître

HAROLD
Et mon rival!

SIRRARD
Expire de fureur

HAROLD
Jour merveilleux! Je sens renaitre
Enfin la calme dans mon cœur.
Jour heureux! Jour d'allégresse,
Désormais plus de soupirs.

O felice, o fausto evento,
O che giorno di piacer.

ORANSKI, COSACCHI
Tu, signor, sarai contento,
Or non hai più che temer.

ZAMOSKI
Miei fidi io vi son grato
Di tanta fedeltà,
Istante più beato
Per me no, non si dà.

ORANSKI
Abbiamo a te giurato
La nostra fedeltà.
È il renderti appagato
La mia felicità.

COSACCHI
L'affanno è in lui calmato,
felice alfin sarà.
O effetto fortunato
Di nostra fedeltà.

ZAMOSKI
O nun schwinden die finstren Sorgen;
Sanfte Ruhe hast du mein Freund gebracht.
Welch ein Glück ist mir beschieden,
Welch ein Tag der höchsten Lust.

ORANSKI
Gönne nun den Herzen Frieden,
Freude nur und hohe Lust.

ZAMOSKI
Habt Dank für die Beschwerden,
Und all, was ihr gethan.
So glücklich ist auf Erden
Nur außer mir kein Mann.

ORANSKI
Es spornte zu Beschwerden
Der Eid der Treu' uns an;
Magst Du nur glücklich werden,
Dann sind wir wohl daran.

CHOR
Man trotzet den Beschwerden,
Wenn man nur nützen kann,
Er wird nun glücklich werden,
Die Treue hats gethan.

ZAMOSKI
Ruft mir Moska.

(Die Kosaken gehen)

ORANSKI
Wer sollte jetzt auf die Vermuthung kommen, daß die
schöne Faniska, die Zierde des Landes, in diesem, vom
tiefsten Gebürge verborgenen Schloße lebt?

ZAMOSKI
Wer? – Ihr Gemahl, den ich hasse.

SIRRARD, CHÈUR
Oui seigneur, à la tendresse
Consacrer tous vos loisirs

HAROLD
L'objet de ma constance
Va céder à mes loix,
Cette douce expérience
Amis je vous la dois.

SIRRARD, CHÈUR
Aimer avec constance
Vous fixerez son choix,
Malgré sa résistance
Elle suivra vos loix.

HAROLD
Mon âme s'enflamme
À l'espoir de la voir.

SIRRARD, CHÈUR
Son âme s'enflamme
À l'espoir de la voir.

ORANSKI
Der Starost von Rava?

ZAMOSKI
Hat er nicht ihre Spur entdeckt, als sie noch auf dem Schloße zu Sendomir war? Hat er nicht alle Mittel versucht, sie mir zu rauben? Hätt ich nur über einen verhaßten Nebenbuhler zu siegen, so wäre mein Schicksal noch beneidenswerth, aber Faniskas Herz muß ich besiegen, und daran – daran verzweifle ich beynahe. Sie lebt nur für den Verhaßten und ihr Kind; sie zittert, wenn sie mich erblickt, sie verbirgt nicht einmal, daß sie mich haßt. Freund, ich fühle einen Geist in mir, der großer Thaten fähig wäre, und – sie stoßt mich zurück. – Aus Liebe werd' ich grausam werden; wie finstre Gewitterwolken schwebt die Ahndung vor mir.

Dritter Auftritt
Moska, Vorige

MOSKA
Ihr habt mich rufen lassen, Herr?

ZAMOSKI
Ja, um Dir einen Beweis meines Vertrauens zu geben, denn deinen Händen will ich ein kostbares Pfand anvertrauen. Eine Frau –

MOSKA
Eine Frau – ?

ZAMOSKI
Die Erbin des Starosten von Kulm, die schöne Faniska.

MOSKA
(bey Seite)
Faniska?

ZAMOSKI

Höre die Geschichte. Ich warb um sie bey ihrem Vater. Ich bin Starost von Sendomir; was konnte sich meinen Wünschen entgegen stellen? Der Vater gab mir sein Wort, in Geheim war mir aber Rasinski zuvor gekommen. Faniska liebte ihn, ihr Vater ließ sich durch ihre Thränen bewegen, sein Wort zurückzunehmen.

MOSKA

Das war sonderbar vom Vater.

ZAMOSKI

Rasinski genoß sechs Jahre ein Glück, von dem ich ihm einen Tag mit meinem Leben abgekauft hätte. Ich schwur ihm Rache, und bald gelang es mir, ihm Faniska zu entführen.

MOSKA

Gott!

ZAMOSKI

Ein ganzes Jahr verbarg ich sie zu Sendomir, und bemühte mich ihre Liebe zu gewinnen, aber vergebens. Ich züchtigte sie für ihren Trotz, und nahm ihr den einzigen Gegenstand, der sie an ihren Gemahl erinnern konnte – ihr Kind. Auch das brachte mich meinem Ziele nicht näher. Rasinski erklärte mir offne Fehde, aber immer blieb ich Sieger, und mein Nebenbuhler fiel in meine Hände.

MOSKA

(für sich)

Schrecklich!

ZAMOSKI

Ich hoffte, meine Milde würde wohlthätiger auf Faniska wirken. Ich entließ ihn, aber meine Großmuth benutzte er nur, um mir durch List zu rauben, was er mir nicht mit Gewalt hatte entreißen können, und ich hielt dann

N° 2 Recitativo ed Aria

ZAMOSKI

Ah si, miei fidi, a voi nel consegnar
Quell'adorato pegno
Tutto me stesso, ogni mio ben consegno.
Solerti¹² vigilate,
Attenti custodite il caro bene,
Che se lo perdo, o Dio,
Se da nemica man mi vien rapita,
Ho in orror tutto il mondo, odio la vita.

Ardo d'un cieco amore
Che paragon non ha,
Che ogni riposo al core
Per sempre involerà.

*(piano ad Oranski, accennando a Moska)*¹³

Tu se colei m'inganna
Accorto esplorerai,
E scoprirlo¹⁴ se mai
La trovi un'infedel.

*(a Moska a parte accennando a Oranski)*¹⁵

Tu di lui tu passi e detti
Attenta osserva e spia,

für das Rätlichste, Faniska an diesen einsamen Ort bringen zu lassen. Hier wird sie ihn vielleicht vergessen. Auch habe ich treue und tapfere Kundschafter ausgeschickt, die mir den Verwegnen todt oder lebendig überliefern sollen.

MOSKA

(für sich)

Der Unglückliche!

ZAMOSKI

Du siehst nun, wie groß, wie unbegrenzt das Vertrauen ist, das ich Dir schenke.

Ihr, meine Freunde, auf euren treuen Sinn

Kann ich mit Ruhe bauen.

All was mir werth ist, will ich Euch vertrauen.

Mit aller Strenge wacht,

Nur dadurch zeigt Ihr Euch mir redlich ergeben.

O sollt ich je sie missen –

Würde durch Frevler Hand sie mir entrissen –

Alles müsst ich dann haßen – haßen mein Leben.

Brennend verzehrt die Liebe

Dieses so stolze Herz,

Und die verschmähten Triebe

Schärfen den tiefen Schmerz.

(leise zu Oranski mit einem Winke auf Moska)

Ob sie mich täuschen wolle,

Erforsche mit aller Strenge,

Und wenn es Dir gelänge,

So zeig es schnell mir an.

(leise zu Moska mit einem Wink auf Oranski)

Wach über seine Schritte,

Wollt er mich hintergehen,

So such' es auszuspähen,

Damit ich mich bewahren kann.¹⁶

Se il suo dover oblia,
Se sa mancar di fé.

Ah, se si piega il fato,
Se cede a me quel cor,
Del mio più avventurato
No, non si trova amor.

Ach theilte sie doch meine Triebe
Winkte holder mein Geschick,¹⁷
O dann krönte nie die Liebe
Ein Herz mit größrem Glück.

ORANSKI

(für sich)

Ich gewinne sein Vertrauen, und mach ihrem Einfluße
leicht ein Ende.

(zu Zamoski)

Herr, rechnen Sie ganz auf meinen Eifer.

MOSKA

(für sich)

Ich ahnde des Bösewichts Absicht. Zamoski soll ihn
durch mich kennen lernen.

(zu Zamoski)

Ich hoffe Euer Vertrauen durch meine Treue zu
rechtfertigen.

ORANSKI

Hier kommt Faniska.

ZAMOSKI

Gott!

(schnell zu Beyden)

Sucht sie zu beruhigen, ihr Kind will ich ihr wieder
geben, sagt ihr, daß ich es befohlen habe.

(er tritt unruhig bey Seite)

N°3 Recitativo e Cavatina

*Entrano per la porta del fondo vari Cosacchi, indi Faniska accompagnata e seguita da altri Cosacchi.*¹⁸

FANISKA

Ove mi conducete?
Lasciatemi, crudeli!

ZAMOSKI

Oh, come è bella.

*(parte sospirando senza essere osservato)*¹⁹

FANISKA

*(nel scorrere con impeto la scena incontra Oranski, lo guarda con sorpresa e dice)*²⁰

Ma tu chi sei?

*(Oranski vuol rispondere ed essa lo interrompe)*²¹

No,²² taci!

L'empio mio rapitore in te ravviso.

Dove son! Cosa veggo?²³ E sempre schiava

Del mio persecutor esser degg'io?

Che sciagura fatal, che stato è il mio!

Figlia? Consorte? Ohimè, chi a me v'ha tolti!²⁴

Chi mi dice ove siete,

Ah, che per me voi più non esistete!

Eterno Iddio, deh, senti

Pietà dei miei tormenti.

*(s'inginocchia)*²⁵

Col pianto sulle ciglia

Ti chiede e sposo e figlia

Un lacerato cor.

*(si alza lentamente e va a gettarsi a sedere quasi svenuta)*²⁶

Vierter Auftritt

*Faniska (von einigen Kosaken begleitet), Vorige*²⁷

FANISKA

*(sie kommt verstört herein)*²⁸

O Gott! Bin ich denn verlohren! Ihr Grausamen! Wohin wollt ihr mich bringen?

ZAMOSKI

*(bey Seite)*²⁹

O welche Reize!

*(er geht in sich versunken ab)*³⁰

FANISKA

(geht sehr bewegt umher, stoßt auf Oranski, sieht ihn erstaunend an, und spricht)

Und Du, wer bist Du?

*(Oranski will antworten, sie unterbricht ihn)*³¹

O schweige!³²

Meinen Räuber erkenn ich in Dir wieder.

Welcher Ort? Was seh ich? Kann aus den Ketten

Des wüthenden Verfolgers nichts mich erretten?³³

Welch ein schreckliches Geschick! Welche Leiden!

Tochter! – Mein Gatte! – Weh mir!

Ihr mir genommen?

Sollt' ihr nimmer, sollt ihr nie zu mir kommen?

Ist alle Hoffnung Euch je zu sehn verglommen?

Allgütiges Wesen, nur einen Hoffnungsstrahl!

Erbarme Dich der Leiden!³⁴

Um Kind und Gattenleben,

Siehst Du mich weinend beben

O lindre meine Qual.

*(sie verhüllt ihr Gesicht mit den Händen, und sinkt auf das Ruhebett)*³⁵

N°2 – Recit: obligé et cavatina de Faniska

Plusieurs soldats entrent par la porte du fond; ils précèdent Faniska, qui entre un moment après au milieu de différents autres soldats.

FANISKA

Où me conduisez-vous?

Conels! Aura chez moi la vie.

(elle parcourt la scène avec égarement et se trouve en face de Serrard)

Je te connais! Répond; à mon époux,

À ma fille chérie, n'est-pas toi monstre qui m'a ravie.

Où suis-je? Ah je le vois, de mon persécuteur

Je ne puis éviter l'odieuse poursuite.

À quel affreuse malheur,

grand Dieu, m'as-tu réduite!

Ma fille... cher époux... objets de mon amour

Qui m'apprendra a que vous faites!

Sais-je hélas! En quels luins vous êtes!

Grand Dieu! Sommes-nous donc séparés sans retour !

Dieu de clémence

Prends pitié de mes malheurs,

C'est trop de souffrance

Pour une mère en pleurs.

(elle se jette à genoux. Elle se relève lentement et va s'asseoir puisque évanouie)

MOSKA
(für sich)
Die Unglückliche!
(macht einen Schritt gegen das Ruhebett, erinnert sich aber, daß sie von Oranski bemerkt wird, und bleibt stehen)

ORANSKI
(hat Moskas Bewegung bemerkt)
Sie scheint betroffen. Sie soll mir nicht entgehen. In ihrer Seele will ich lesen.
(Faniska erhebt sich und seufzt. Oranski geht ihr näher)
Edle Frau, seyð versichert, daß ich euere Leiden mit Euch fühle. –

MOSKA
(bey Seite)
Der Heuchler!
(laut)
O man gewöhnt sich an alles.

ORANSKI
(wirft einen finsternen Blick auf Moska)
Es ist schmerzlich von Allem getrennt zu seyn, wornach das Herz sich sehnt – in der Macht eines Mannes zu seyn, den man fürchtet, den man fürchten muß.
(Faniska hat sich allmählich wieder erhohlt; sie steht auf, und betrachtet Oranski und Moska aufmerksam)
Kann ich Euren Kummer lindern, so gebt mir nur einen Wink, befehlt –

N°4 Terzetto

FANISKA

*(ritorna a poco a poco in se stessa, e contemplando le due persone che le stanno accanto, dirige loro la parola come segue)*³⁶

Ah, s'eguale al dolce aspetto
Voi nutrite un'alma in sen,
Di pietade un puro affetto
Voi per me sentite almen.

MOSKA

V'ingannate se credete
Ch'io per voi mi dia un pensier.
Dite pur quel che volete,
Ch'io non fo che il mio dover.

ORANSKI

Insultar come potreste
Il suo pianto, il suo dolor?
Il voler, le brame queste
Forse son del mio signor?

FANISKA

(a Moska)
Come mai voi m'abborrite?

MOSKA

Né abborrir, né amarvi so.

FANISKA

(a Oranski)
Voi di me pietà sentite.

ORANSKI

Io per voi tutto farò.

FANISKA

*(zu Moska)*⁴⁷
Wenn Dein Herz den Zügen gleichet,
Aus denen Güte spricht,
O so wird es leicht erweicht,
Du versagst Erbarmen nicht.

MOSKA

*(mit scheinbarer Härte)*⁴⁸
Suche ja nicht zu bethören;
Süße Worte helfen nicht,
Was Du forderst, laß mich hören,
Ich erfülle nur die Pflicht.

ORANSKI

Könnt ihr noch der Leiden spotten,
Und noch mehren ihre Qual?
Hat Euch das der Herr geboten,
Ist es das, was er befahl?

FANISKA

(zu Moska)
O so fühlt ihr kein Erbarmen?

MOSKA

Haß und Liebe kenn' ich nicht.

FANISKA

*(zu Oranski)*⁴⁹
Gebt auch ihr nicht Trost der Armen?

ORANSKI

Hofft, wenn Euch ein Mann verspricht.

FANISKA

O verzeiht der Allzubangen,
Euer Herz ist gut und weich,

N°3 – Trio

Faniska revient peu à peu de son évanouissement; elle regards tour à tour Helga et SIRRARD, ensuite elle leur adresse la parole.

FANISKA

Ah! Si vos yeux sont l'image
Où se peint bien votre cœur,
Je devine à leur langage
Qu'il est sensible au malheur.

HELGA

Vous flattez pour mieux surprendre,
Mais perdez ce vain espoir,
Je saurai bien vous entendre
Sans manquer à mon devoir.

SIRRARD

(à Helga)
Ah quittez ce ton sévère,
Pourquoi donc tant de rigueur?
Toujours les pleurs d'une mère
Ont des droits su un bon cœur

FANISKA

(à Helga)
Ai-je mérite votre haine?

HELGA

Je ne sais aimer ni haïr.

FANISKA

(à SIRRARD)
Soyez touché de mes peines
Je le vois avec surprise,
Je vous avais mal jugé.

FANISKA

Anche in mezzo a tanti guai,
Mi consola il vostro zel.
Vedo ben che m'ingannai
Nel supporvi un uom crudel.

ORANSKI

(a parte)
Sta' a veder ch'ella mi crede.
*(si rivolge verso Faniska)*³⁷
Voi con me pur comandate.

MOSKA

*(piano a Faniska mentre Oranski non la guarda)*³⁸
Non prestate all'empio fede
*(Faniska è sorpresa)*³⁹
E la figlia ricercate.
*(Moska riprende il suo contegno austero)*⁴⁰

FANISKA

Deh, la figlia mi rendete,
Se sincero è il vostro cor.

ORANSKI

A momenti voi l'avrete.

MOSKA

Come finge il traditor.

FANISKA

Impaziente, oh Dio, v'attendo,
Grata sono a tanta fé.

ORANSKI

Vado e tosto a voi mi rendo,
Né da voi chiedo mercé.

Furcht hat so mich hintergangen,
Denn für grausam hielt ich euch.

ORANSKI

*(bey Seite)*⁵⁰
Bald⁵¹ gewinn ich ihr Vertrauen.

MOSKA

*(leise zu Faniska)*⁵²
Hütet Euch, auf ihn zu bauen;
Sagt, ihr wollt die Tochter sehen.
*(wie sich Oranski, der mit der Wache gesprochen, unwendet nimmt Moska wieder ihre strenge Mine an)*⁵³

FANISKA

Laßt mich meine Tochter sehen,
Wenn aus Euch die Güte spricht.

ORANSKI

Was ihr wollt, soll gleich geschehen.

MOSKA

(bey Seite)
Heuchle nur, du Bösewicht.

FANISKA

O Gott! Du hörst mein Flehen,
Den Dank, der aus mir spricht.

ORANSKI

Bald sollt ihr mich wieder sehen
Aber Dank verlang' ich nicht.⁵⁴

MOSKA

Da wollt ich ihn endlich sehen;
Heuchle nur du Bösewicht.⁵⁵

ORANSKI⁵⁶

(für sich)
Ich will sie vertrauen lehren,
Nein, sie soll mir nicht entgehn.

Pardonnez une méprise
Dont vous êtes bien vengé.

SIRRARD

(à parte)
Bien elle me croit sincère.

HELGA

(bas à Faniska tandis que Sirrard est toujours d'une autre coté. Très vite)
Il vous trahit pauvre mère,
Demandez à voir Emma.
(Helga reprend son maintien austère. Faniska est surprise de ce que Helga lui dit)

SIRRARD

(se retourne et dit à Faniska)
Que puis-je pour Faniska?

FANISKA

Si vous êtes sincère,
Remettez ma fille dans mes bras.

HELGA

(à part)
Non, de mon projet
Il ne se doute pas.

SIRRARD

Oui je vais vous satisfaire.

FANISKA

À ma vive impatience,
Seigneur, ne vous refusez pas.

SIRRARD

Pour moi quelle jouissance
De voir Emma dans vos bras.

MOSKA
(*a parte*)⁴¹
Questo è il punto a cui t'attendo,
Uomo indegno e senza fé.

ORANSKI
(*a parte sottovoce*)⁴²
Di scoprir tutto fingendo
Sarà facile per me.

MOSKA
[*a parte sottovoce*]⁴³
I raggiri tuoi comprendo
Ma l'avrai da far con me.⁴⁴

FANISKA
(*a parte sottovoce*)⁴⁵
Questa e quello io non comprendo,
Cosa mai sarà di me?
(*fa cenno a Oranski di andare a cercare la figlia, egli s'inchina e frettolosamente parte. Moska lo segue, e resta davanti la porta del fondo per osservarlo*)⁴⁶

MOSKA⁵⁷
(*für sich*)
Gegen Ränke mich zu wehren
Sollst Du bald mich fähig sehn.

FANISKA⁵⁸
(*für sich*)
Wie soll ich es mir erklären?
O was wird noch mit mir geschehn!

(*Oranski geht ab, Moska überzeugt sich im Hintergrunde, daß er fort ist, kommt dann eilig hervor, und küßt in stummer Freude Faniskas Hand*)⁵⁹

Fünfter Auftritt
Faniska, Moska

FANISKA
Ich bitt Euch, erklärt mir doch –

MOSKA
(*sich immer noch umsehend*)
Unglückliche Frau, ihr seyd hier auf dem Schloße
Minski, mitten im tiefsten Gebürge. Ich und dieser
Bösewicht sollen über Euch wachen, er hintergeht
Euch, sein sanftes Benehmen ist Heucheley, aber wenn
ich auch streng und mürrisch aussehe, will ich doch
Euer Schutzgeist seyn.

HELGA
(*à part*)
J'ai trompé sa vigilance,
Tu ne l'emporteras pas

FANISKA
(*à part sottovoce*)
Tous ceci cache un mystère
Au quel je ne comprends rien

SIRRARD
(*à part sottovoce*)
Je l'emporterai, j'espère,
Oui je serai le plus fin.

HELGA
(*à part sottovoce*)
L'hypocrite aura beau faire,
Mon cœur trompera le sien.

FANISKA
Was kann Euch eine so lebhaftige Theilnahme einflößen?

MOSKA
Euer Unglück und meine Dankbarkeit.

FANISKA
Dankbarkeit?

MOSKA
Meine Aeltern haben viel Gutes von den Eurigen
genossen; ein andermal erzähl ich Euch das.

FANISKA
Großmüthige Freundin!

MOSKA
Vertraut auf mich, seydt über nichts betroffen, und sollt
es mein Leben kosten, ihr sollt aus diesem Kerker
kommen, und Euren Gemahl wieder sehen. Still, man
kommt. Hoffnung und Muth.
(geht zurück, und nimmt ihr voriges Benehmen an)

Sechster Auftritt

Vorige, Oranski, Hedwig

FANISKA
(eilt dem Kind entgegen, und drückt es an ihr Herz)
Mein Kind!

HEDWIG
Nun hab ich Dich lange nicht gesehen, Mutter. Liebst
Du mich nicht mehr?

FANISKA
O mein Kind! Viel habe ich gelitten, seit ich Dich nicht
sah.

HEDWIG
Und wo ist denn der Vater? Du weinst? Warum denn?

FANISKA
Frage mich nicht.

HEWIG
Wenn Du befehlst, muss ich wohl schweigen.
(zu *Oranski*)
Ich bitte Dich, laß mich jetzt bey meiner guten Mutter.
Ich bitte Dich recht sehr.

MOSKA
(bey *Seite*)
Das liebe Kind!

ORANSKI
Fürchte nichts meine Kleine, du bleibst bey Deiner
Mutter.

HEDWIG
Ists aber auch wahr?

ORANSKI
Gewiß.

HEDWIG
Nicht lügen, das ist abscheulich, sagt meine Mutter.
(*man hört Musik*)
Hörst Du Mutter? Musik?
(zu *Oranski*)
Was ist das?

ORANSKI
Die Unterthanen unsers Gebiethers sind es, die hieher
beschieden sind, um die schöne Faniska zu
bewillkommen, und zu zerstreuen.

HEDWIG
Das ist schön.

N° 5 Coro di Contadini⁶⁰

CORO DI CONTADINI
Di queste selve, o amabile,
Illustre abitatrice,
Ti renda il ciel felice,
Rida ai tuoi voti il ciel.⁶¹

Serena il mesto ciglio,
Calma il tuo cor turbato,
Cogl'innocenti il fato
Sempre non è crudel.

FANISKA

Sagt Eurem Gebiether, er mag sich diese Anstalten ersparen. Nichts kann den Schrecken mildern, den der Gedanke in mir erweckt, daß ich in seiner Nähe bin.

MOSKA

(leise zu Faniska)

Verstellt Euch; unterdrückt Eure Gefühle.

HEDWIG

Ich bitte Dich, Mutter, laß sie hereinkommen; ich bin so froh, daß ich Dich wieder sehe.

FANISKA

So mögen Sie kommen.

(umarmt sie)

HEDWIG

(läuft an die Thür)

So kommt! so kommt, die Mutter will Euch sehen.

Siebenter Auftritt

Die Bauern und Bäuerinnen kommen, und grüßen Faniska. Man bringt eine reichbesetzte Tafel, Oranski und Moska laden Faniska ein, etwas Nahrung zu nehmen, sie verbittet sich alles. Hedwig nähert sich dem Tische, nimmt einiges Naschwerk, genießt es hüpfend. All das geschieht während des Chors.

CHOR

Sey herrlich uns vollkommen
In des Waldes verborgenem Schoose,
Das Glückichste der Loose.
Möge der Himmel Dir verleihn.

HEDWIG

(beut der Mutter einen Teller an, die aber auch diesmal nichts davon nimmt)

Du willst nichts nehmen? Du hast Unrecht, Mutter. Es

schmeckt recht gut.

CHOR

Erheitre Deine Blicke,
Sey freundlich wie der Morgen,
Bald werden alle Sorgen
Wie Wolken sich zerstreun.

FANISKA

Ich danke Euch herzlich, meine guten Leute.

HEDWIG

Sieh, Mutter, wie sie mich betrachten, vielleicht sind sie
hungrig.

*(sie läuft an die Tafel, nimmt Früchte, und beut sie den
Bauern an, die sie aus Ehrfurcht nicht anzunehmen
wagen. Hedwig geht verdrüßlich zu Oranski)⁶⁵*

Sieh, die guten Leute wollen nichts nehmen, sie
fürchten sich wohl vor Dir.⁶⁴

ORANSKI

(mit gezwungener Freundlichkeit)

Nehmt meine Kinder, nehmt!

(Die Bauern nehmen und machen Verbeugungen)⁶⁵

HEDWIG

Und jetzt, Mutter, muß ich Dich auch ein Bißchen
erheitern. Meinst Du, ich hätte das Tanzen schon
vergessen? O nein, ich will Dirs zeigen.

*(tanzt pöhlisch, und macht stellweise Attitüden, welche
ihre Zärtlichkeit gegen die Mutter ausdrücken. Die
Bauern sehen ihr in einem Halbzirkel mit
Verwunderung zu; am Schluß wirft sie sich ihrer
Mutter an den Hals, wendet sich dann gegen die Bauern
und sagt)*

Seyd ihr zufrieden?

*(Die Bäuerinnen lieblosen das Kind, Faniska scheint
einen Augenblick ihren Kummer zu vergessen.)*

RASNO
(*schreyt von innen*)
Baase! Baase!

MOSKA
Das ist Rasnos Stimme.

RASNO
Wo bist Du denn Baase?

MOSKA
(*geht ihm entgegen*)
Hier, hier im Saale! – Schreye nur nicht so.

Achter Auftritt
Rasno, Vorige

RASNO
Sieh, sieh, da find ich eine ganze Gesellschaft. Das freut mich. Aber das ist nicht schön von Dir Baase, daß Du Dir so viele Menschen einladest, und mich nicht.

MOSKA
(*mürrisch*)
Schweige!

RASNO
Schweige, schweige – das ist leicht, wenn mans kann. Unser einer spricht so selten, man lebt ganz auf, wenn man wieder einmal die Zunge üben kann.

FANISKA
Das ist Euer Neffe?

RASNO
Ja, zu dienen. Ich bin der Vetter meiner Baase, der lustigste Bursche in der traurigen Gegend. Das ist freylich keine große Kunst, außer diesen Leuten da – die man aus allen Gebürgen zusammen getrommelt haben muß, gibts nebst mir nicht zwey Bursche mehr.

N°4 – Couplet d'Eric

ERIC
Voulez-vous réjouir vos yeux
Parcourez la Nonjege,
Vous verrez des monts sourcilleux
Toujours couverts de neige.

Ihr scheint diese Gegend noch nicht zu kennen. O sie ist allerliebste, Felsenklufte, in denen ein Stein wenigstens einen Monat zu fallen hat, bis er auf den Grund kommt. Ungeheure Felsen mit Schnee bedeckt, Wälder, die kein Ende nehmen, und in denen man den freundlichsten Bären begegnet, die sich vielleicht nicht einmal ein Gewissen daraus machen, einen braven Jüngling mit Haut und Haar zu verzehren.

HEDWIG

O das ist eine garstige Gegend.

RASNO

Ja meine liebe Kleine, Sie wären so ein artiges Frühstück für die junge Bärenherrschaft.

ORANSKI

(mit fürchterlicher Stimme)

Schweige.

RASNO

Lieber Gott, ich muss doch die Wahrheit sagen. Nein, fürchtet Euch nicht, edle Frau. Seyd nur einmal ein dreyßig, vierzig Jahre hier, Ihr gewöhnt Euch an Alles.

ORANSKI

Willst Du schweigen?

RASNO

Nun ja, aber wenn ihr Zeitvertreib braucht, schickt nur nach mir. Wenn ich nicht auf dem Wege bin, bin ich

Mélerez après et ses pins
Vous offrent leur ombrage
Et les ours pour calmer la faim.
Vous guettez au passage
À cela près l'on ne savait
Trouver un pays plus parfait.

Voulez-vous gravir un coteau
La neige vous écrase,
Vous promenez vous en traîneau
C'est quel qu'autre disgrâce,
Mais pour dissiper nos ennuis
Les trois quart de l'année
De l'hiver nous avons les nuits
Deux trois dans la journée.
À cela près l'on ne savait
Trouver un pays plus parfait.

immer zu Hause. Schickt nach mir, wenn ihr wollt, ich bin den Augenblick da, es sind nur drey kleine Meilen. Ich bin der Wegweiser zum Schloß; ich führe Euch, wohin ihr wollt.

ORANSKI

(nimmt ihn am Arm, und schleudert ihn fort)

Diese Frau bedarf deiner Dienste nicht. Was hast Du jetzt hier zu thun? Warum kommst Du?

RASNO

(im Ausbruche des Verdrußes)

Das darf die ganze Welt wissen. Ihr wüßtet es auch schon längst, wenn ihr mich gefragt hättet. Ich hab einen braven Herrn ins Schloß geführt, der mich freygebig bezahlt hat.

ORANSKI

Wer ists?

RASNO

Ein Soldat, der unserm gnädigen Herrn die Nachricht bringt, daß er tod ist.

MOSKA

Wer?

RASNO

Sein Feind, der Starost von –

ORANSKI

(verhält ihm den Mund, und blickt ihn durchdringend an)

Schweige.

(leise)

Noch ein Wort, und Du bist verloren.

FANISKA

(für sich)

Gott! Welche Vermuthung.

MOSKA
(für sich)
O wenn es ihr Mann wäre!

RASNO
Warum fragt ihr mich denn, wenn ich nicht Antwort
geben soll? Es giebt doch wunderliche Leute in der
Welt. Nicht wahr Baase?

ORANSKI
Entferne Dich.

RASNO
Wer? Ich?

ORANSKI
Ohne Verzug.

RASNO
Nu, ich gehe ja schon, seyd nur nicht böse, und macht
keine so fürchterlichen Augen.

ORANSKI
Zum letztenmal, geh!

Neunter Auftritt
Zamoski mit Gefolge, Vorige

ZAMOSKI
(tritt ungestümm herein, jedermann ist betreten)
Was giebt es hier? Was geht hier vor?

FANISKA
(wendet das Gesicht von ihm)
O Gott! Noch einmal muß ich ihn sehn –

ORANSKI
(sehr demüthig)
Herr –

ZAMOSKI
Auf Euren Posten.
(Oranski ab. Zu den Bauern)
Fort!

(leise zu Moska)
So eben bringt mir ein Soldat die Nachricht, die ich mit Ungeduld erwartete. Ich will Faniska vorbereiten auf seinen Empfang. Du bleibst mit ihm im nächsten Gemache, und führst ihn herein, wenn ich rufe.

MOSKA
Ich gehorche.
(Faniska will mit Moska gehen)

ZAMOSKI
Bleibt Faniska!

FANISKA
Mit welchem Rechte?

ZAMOSKI
Ich – ich bitt Euch.
(Alles hat sich entfernt)

Zehnter Auftritt
Zamoski, Faniska, Hedwig

FANISKA
(mit Würde)
Wie lange werd ich noch deine Verfolgung ertragen müßen?

ZAMOSKI
Ich läugne nicht, schöne Faniska, daß ich Vorwürfe verdiene, aber nur die Liebe hat mich zu weit geführt. Konnt ich gelassen sehen, daß Euch, für die ich mein Leben gegeben hätte, ein anderer besitzt? Ich habe Euch von ihm getrennt, und habe gehofft, daß die Einsamkeit

Euer Herz sanfter stimmen würde. Mein Nebenbuhler hat mich durch den wiederholten Versuch, Euch mir zu rauben, sehr aufgereizt, ich fürchtete selbst schon grausam zu werden.

FANISKA
(*bitter*)

Ihr seyd es nicht geworden?

ZAMOSKI
Warum wollt Ihr es so nennen? Ich vertheidige mich gegen jeden, der mich angreift. Aber fort mit aller Strenge – Nein, bitten will ich euch, seht in mir nur –

FANISKA
Meinen Verfolger.

ZAMOSKI
Ihr sollt nur von Liebe hören.

FANISKA
Und ihr nur von Haß –

ZAMOSKI
Was kann ich thun, um Euch zu überzeugen, daß ich Euch wirklich liebe?

FANISKA
Mich schonen.

ZAMOSKI
Wie soll ich das?

FANISKA
Erspart mir die Qual, euch sehen zu müßen.

ZAMOSKI
Auch das will ich thun, und nichts soll Euch erinnern, daß Ihr mit mir unter einem Dache wohnt, als meine ununterbrochene Bemühung Euch aufzuheitern. Von Eurem Willen hängt es ab, Faniska, und dieses Schloß

soll ein Tempel des Glücks und der Freude werden.

FANISKA

Wo das Laster wohnt, da wohnt die Freude nicht.

ZAMOSKI

(mässigt sich wieder)

Ich habe viel geduldet.

FANISKA

Ihr?

ZAMOSKI

Wenn ihr mich auch nicht liebt, vergeßt nicht, daß ich fürchterlich werden kann.

FANISKA

Wer den Tod nicht fürchtet, hat nichts mehr zu fürchten.

ZAMOSKI

Es giebt grausamre Martern als der Tod.

FANISKA

Ich werd ihnen trotzen, so lang Rasinski lebt.

ZAMOSKI

Und wenn er nicht mehr lebte?

FANISKA

Was sagt Ihr?

ZAMOSKI

Die Wahrheit.

FANISKA

Rasinski – ?

ZAMOSKI

Ist im Kampfe geblieben.

FANISKA

Gott! – Nein, nein, es ist nicht wahr, es ist unmöglich.

ZAMOSKI

Er war mein Feind, aber nie hab ich seine Tapferkeit verkannt. Er starb als Held, aber – er starb – Ein Augenzeuge –

FANISKA

Ein Augenzeuge? – Wo ist er? Ich will ihn sehn – Ich beschwöre Euch – diese Bitte versagt mir nicht.

ZAMOSKI

Ihr wollt –

FANISKA

Ich bitte euch! –

ZAMOSKI

Ihr sollt ihn sehn.

(geht in den Hintergrund)

Moska!

(Moska erscheint, er giebt ihr ein Zeichen, sie geht hinaus, er kehrt zu Faniska zurück)

Rasinski wollte sich in eins meiner Schlößer einschleichen – vermuthlich, um Euch zu suchen, aber er ward erkannt, es kam zu einem Gefechte, und er fiel tödtlich verwundet. Sterbend verlangte er noch, daß man Euch einen Ring und sein Bildniß übergebe, man hat es ihm in meinem Nahmen zugesagt. Ich hätte vielleicht nicht gestatten sollen, daß man Euch diese Pfänder der Liebe aushändigt, aber mein Wort ist heilig, nie hab ich es gebrochen! – Man kommt, seydt gefaßt.

N° 6 Finale

ZAMOSKI

Tu che giungi della morte
Di Rasinski messenger,
Mira qui la sua consorte,
Con lei compi il tuo dover.

(Rasinski fa moto d'avanzarsi, ma l'emozione ed il timore lo arrestano)⁶⁶

FANISKA

Nei miei palpiti funesti
Sento, o Dio, mancarmi il cor.

RASINSKI

Quai momenti, o ciel, son questi.
Sento, o Dio, mancarmi il cor.

ZAMOSKI

Or che fai, perché t'arresti?
Parla e vinci il tuo timor.

(Rasinski fa cenno d'ubbidire e si avvanza lentamente, e dunque con tema,⁶⁷ verso Faniska. Non veduto da Zamoski per essere coperto da Moska prende Faniska per la mano e le mette un anello in dito e le fa cenno di dissimulare^{68,69})

MOSKA

In lui cresce, o Dio, il sospetto
Ed in me cresce il timor.

ZAMOSKI

Oh, qual ombra di sospetto
Si risveglia nel mio cor.

Eilfter Auftritt

Vorige, Moska, Rasinski

(Rasinski ist durch einen dichten Bart, und einen langen Pelz, der sein ganzes Kleid verbirgt, entstellt)

ZAMOSKI

Von Rasinskis sichrem Tode
Bringt dieser Mann Bericht.

(zu Rasinski)

Sieh sein Weib, du Unglücksbothe,
Und erfülle deine Pflicht.

(Rasinski tritt vor, und hält ein, als er Faniska erblickt)

FANISKA

Welche Schreckenvolle Lage!
Weiche Leiden! – o Himmel! mehr als ich ertragen kann.

RASINSKI

Ich erliege diesem Schlage!
Welche Leiden! – o Himmel! Mehr als ich ertragen kann.

ZAMOSKI

Nun so sprich, und zauder nimmer,
Rede, mich wandelt Ungeduld schon an.
(Rasinski giebt ein Zeichen des Gehorsams, nähert sich Faniska, ungesehen von Zamoski, weil Moska zwischen beyden steht, ergreift Faniskas Hand, steckt ihr einen Ring an den Finger, und giebt ihr ein Zeichen, sich zu verstellen)

Der Verdacht erwachet wieder
In der Seele mir mit Macht.

MOSKA

Seine finstren – Augenlieder
Sie verkündigen Verdacht.

N°5 Finale

HAROLD

Approche et sampler attendre
Sombre messages des morts,
À Faniska viens apprendre
D'un époux le triste sort.

FANISKA, VALDEMAR

(à part)

À me quitter son âme entre prête
Je sens mon cœur abandonner.

HAROLD

Parle. Quel motif s'arrête?
Ta lenteur dire m'étonnas.

(Valdemar avance avec crainte; enfin il s'approche de Faniska, et pendant que Harold ne regarde pas il lui prend la main qu'il presse sur son cœur en lui faisant signe de se contraindre. Tant cela doit s'exécuter pendant cette ritournelle, et l'à part d'Harold et d'Helga qui suit)

HELGA

(à part)

Mais au lieu d'un interprète
si c'était... dieu ! Quel soupçon ! quel malheur !

HAROLD

(à part)

Est-ce bien son interprète le soupçon,
mais dans mon cœur !

FANISKA

(reconnait Valdemar et s'écrie)
C'est lui!

FANISKA

(alla muta espressione⁷⁰ di Rasinski, lo contempla, lo riconosce ed esclama come segue)⁷¹

Ah, ch'è desso!

(Zamoski si rivolge all'esclamazione di Faniska. Faniska riconoscendo la sua imprudenza si ricompono, mentre Rasinski, levandosi dal seno il suo ritratto, lo fa vedere con indifferenza, porgendo così il modo a Moska di farlo osservare a Zamoski)⁷²

MOSKA

È il suo ritratto.

ZAMOSKI

Lo consegna tosto a lei.

(osserva attentamente gli andamenti de' due sposi, nel tempo che Rasinski consegna il ritratto alla moglie. Questa lo prende con trasporto e rivolgendo le sue espressioni al marito, fa sembianza di parlare colla di lui immagine)⁷³

MOSKA

È Rasinski, il giurerei.

ZAMOSKI

Scoprir vo' la verità.

FANISKA

O tu che più caro

Mi sei della vita,

A un'alma smarrita

Ti rende il destin.

Oh, sia pur crudele

La sorte con me,

Quest'alma fedele

Non vive che in te.

FANISKA

(wird über Rasinskis stumme Geberden aufmerksamer, betrachtet ihn näher, erkennt ihn, und ruft aus)

Ach! er ist es!

(Zamoski wendet sich schnell um, Faniska faßt sich, Rasinski hat in diesem Augenblick sein Bildniß aus der Brust gezogen, zeigt es mit gleichgiltiger Miene, und gibt so Moska Gelegenheit, es Zamoski zu zeigen)

MOSKA

Es ist sein Bildniß.

ZAMOSKI

Säume nicht, es ihr zu geben.

MOSKA

(für sich)

Ja, er ist es nach dem Leben.

ZAMOSKI

Immer steigt mein Verdacht.

(beobachtet aufmerksam jede Bewegung der beyden Gatten, während Rasinski sein Bildniß übergibt, Faniska nimmt es mit Entzücken, und richtet die folgende Stelle an ihren Gemahl, als ob sie zu dem Gemählde spräche)

FANISKA

Du mehr als mein Leben,

Geliebter der Seele,

Du bist mir ergeben,

Dich hab ich zurück.

Tief drückt' es mich nieder!

Mein Schicksal war schwer,

Ich habe Dich wieder

Ich leide nicht mehr.

(À ce cri Harold et Helga se retournent. Faniska qui a senti son imprudence, demeure interdite immobile et ne sais comment la réparer. Valdemar a tiré adroitement dans son sein son portrait, se retourne froidement vers Harold et le lui montre)

HELGA

(à Harold après avoir regardé son portrait)

C'est son portrait.

HAROLD

Eh bien, reprenez la madame.

HELGA

(à part regardant Harold)

De courroux son œil s'enfle.

HAROLD

(à part)

Malheur à qui me tromperait!

(Valdemar rend le portrait à Faniska. Celle-ci paraissant s'adresser au portrait, dit à Valdemar ce qui suit)

FANISKA

Toi qui j'adore,

Dans ces traits chéris

De te voir encore

Il m'en dont permis.

En vain on l'espère te ravir ma foi,

Faniska sincère n'aimera que toi.

Ta douce présence

Me rend mon bonheur,

Je sens l'espérance

Réanimer mon cœur.

Plutôt que je succombe devant tes ennemis

Nous saurons réunis...

Ah, forse pietoso
Al duolo ch'io provo
Il cielo di nuovo
Unir ci saprà.

E vinto il rigore
D'un perfido core,
Il nostro riposo
*(Zamoski getta un sguardo feroce verso Faniska; Moska le fa cenno di moderarsi ed ella prosegue)*⁷⁴
La tomba sarà.

EDWIGE
Madre, deh lascia ch'io
Rimiri il padre mio.
*(osserva e bacia il ritratto del padre. Rasinski scordandosi la finzione le stringe la mano con tenerezza)*⁷⁵
Come la man mi stringe...

FANISKA
*(le tura)*⁷⁶ *la bocca*⁷⁷
Incauta...

ZAMOSKI
*(che avrà osservato per didietro tutta questa scena,*⁷⁸
*s'avanza con impeto fra di loro ed afferrando Rasinski per la destra lo fissa, e dice)*⁷⁹
E tu chi sei?...

*(Rasinski resta confuso. Faniska vuol deludere il tiranno ma viene interrotta dal medesimo)*⁸⁰

FANISKA
Egli è...

ZAMOSKI
*(strappa la barba a Rasinski e lo riconosce)*⁸¹
Rasinski il traditor!

Gerührt von dem Leiden
Sieht einst noch der Gute
Mit Huld auf uns Beyde,
Uns segnend herab.

Der Gram ist verschwunden,
Geheilt sind die Wunden
Dann werden wir ruhen.
(Zamoski wirft einen trotzigem Blick auf Faniska, Moska winkt ihr, sich zu mäßigen, und sie fährt fort)
Dann ruhn wir im Grab.

HEDWIG
Mutter, erlaube doch
Daß ich den Vater sehe.
(sie betrachtet und küßt das Bildniß des Vaters, Rasinski vergißt sich, und drückt zärtlich seines Kindes Hand)
Nicht doch, du thust mir wehe.

FANISKA
Unvorsichtge!
(sie verhält ihr den Mund)

ZAMOSKI
(der die ganze Szene im Hintergrunde angesehen hat, tritt ungestümm zwischen sie, ergreift Rasinski mit der Rechten, betrachtet ihn scharf, und sagt)
Und Du, wer bist Du?

(Rasinski, verwirrt, antwortet nicht, Faniska will den Tyrann täuschen, wird aber von Zamoski unterbrochen, der Rasinski den falschen Bart abreißt, und ihn erkennt)

FANISKA
Er ist –

HAROLD
(d'un ton menaçante)
Réunis!

FANISKA
Dans la tombe.

EMMA
Emma voudrait bien embrasser son père.
(Faniska lui laisse prendre le bracelet, Emma le regarde et le baise. Valdemar emporté pour la tendresse prends la main de sa fille et la presse. Emma se retourne le regarder et dit avec douceur)
Comme il me serre la main...

FANISKA
(effrayée retire brusquement sa fille)
Imprudente!

HAROLD
(qui a observé tous leurs mouvements, s'élance sur Valdemar et lui arraches la barbe)
Téméraire!
(il reconnaît Valdemar)
Valdemar en ce lieux!

FANISKA, HELGA
Ô ciel!

HAROLD
Tu brames ma colère rival audacieux!
(Helga jette sa pelisse en s'armant)

VALDEMAR
Pour venger mon outrage
Je viens verser ton sang,
Je méprise ta rage
Ton courroux impuissant,

(sorpresa generale)⁸²

ZAMOSKI

(snuda la scimitarra per assalire Rasinski, questi gettando via la pelliccia che lo ricopre⁸³ si mette in difesa)⁸⁴

Trema, rivale audace,
Qui non sei giunto invano.
Cadrai per giusta mano,
Voglio passarti il cor.

RASINSKI

Barbaro non ti temo,
Sfido un orgoglio insano.
Cadrai per questa mano,
Voglio passarti il cor.

(Segue breve combattimento ove Rasinski retrocedendo cade, ma viene trattenuto da Faniska che presenta il petto ai colpi di Zamoski che veniva per ferirlo, e da Edwige che lo tira di dietro per la pelliccia. Moska si mostra costernata ed Oranski chiamato dallo strepito entra co' suoi Cosacchi, i quali si slanciano sopra Rasinski. Tutti questi attori devono formare un gruppo teatrale.)⁸⁵

FANISKA

Ah, i suoi giorni almen rispetta.

ZAMOSKI

Sì, quel perfido vivrà,
Ma più atroce la vendetta
Della morte a lui sarà.

RASINSKI

Tu minacci e fremiti invano.
Non sperar, tiranno indegno,

ZAMOSKI

Rasinski, der Verräther!
Büße nun Dein Verbrechen,
Blutig will ich mich rächen.

RASINSKI

Zittern mag der Verbrecher,
Tugend beschützt ein Rächer.

BEYDE

Rach' über Dich Verwegner
Dich tödtet dieses Schwert.

(Ein kurzer Kampf, in welchem Rasinski rücklings fällt, Zamoski will ihn durchbohren, Faniska stürzt zwischen beyde, um den Streich zu empfangen, und Hedwig zieht ihn rückwärts am Pelze. Moska in der größten Bestürzung, Oranski dringt über den Lärmen mit Kosaken herein, die sich über Rasinski hinwerfen)

Zwölfter Auftritt

Vorige, Oranski, Kosaken

FANISKA

Schöne, schöne doch sein Leben.

ZAMOSKI

Ja, er leb', ich willge ein,
Aber bitter soll die Rache
Bitter als der Tod ihm seyn.

Pour venger mon outrage
Traître il me faut ton sang.

HAROLD

Je méprise ta rage
Ton courroux impuissant,
Pour venger mon outrage
Traître il me faut ton sang.

Che avvilir possa il tuo sdegno
Questo intrepido mio cor.

ZAMOSKI
Miei fedeli, a voi consegno
Quelle audaci anime fiere.
Negli orror delle miniere
Sian sepolti i traditor.

MOSKA, ORANSKI
Di noi fidati, Signor.

ZAMOSKI
(piano ad Oranski)
De' miei posti qui avanzati
Voglio qui tutti gli armati.
Tolta agli empì ogni speranza,
Tolto a me sia ogni timor.

ORANSKI
Ubbidisco

FANISKA
Deh, ti placa,
Crudo fato!

RASINSKI
Scellerato,
Alma iniqua!

ZAMOSKI
Non t'ascolto;
Taci e trema al mio furor.

MOSKA
Non chiedete, non sperate,
Siete indegni di pietate.
Via coraggio, via speranza,
Non s'ascolti che il rigor.

RASINSKI
Magst Du auch auf Martern sinnen,
Meine Tage zu verbittern,
Aber nimmer werd ich zittern
Dieser Sieg wird nimmer Dein.

ZAMOSKI
Euch vertrau' ich sie ihr Treuen
Helft die Rache mir versüßen,
Eilt hinab sie zu verschließen
In der Erde finstern Schacht.

ORANSKI, MOSKA
Strenge werden sie bewacht.

ZAMOSKI
(leise zu Oranski)
Laß die Wachen alle kommen
Die auf fernen Posten stehn,
Alle Hoffnung sey genommen
Länger mir zu widerstehn.

ORANSKI
Wir gehorchen.

FANISKA
Hab Erbarmen!

ZAMOSKI
Schweige, schweige!

RASINSKI
Der Verruchte!

ZAMOSKI
Schweig und zittre.

RASINSKI
Ach der Armen!

FANISKA
O crudeli, ohimè, fermate.
Due infelici rispettate.
Manca, o Dio, la mia costanza
A sì barbaro rigor.

RASINSKI
Alme inique e scellerate,
In me solo vi sfogate!
Io non perdo la costanza
A sì barbaro rigor.

ZAMOSKI
No, per voi non v'è pietate.
Da me o[là] v'allontanate.
Alla vostra rea baldanza
Più s'accresce il mio furor.

ORANSKI, CORO
Alle pene meritate
Di sottrarvi invan cercate.
Di pietà non v'è speranza,
Necessario è qui il rigor.

Fine del 1° Atto

ZAMOSKI
Bösewicht!
Schweigt, schweigt, ich höre nicht.

FANISKA
Könnt ihr diesen Frevel wagen?
Seyd ihr taub bey unsern Klagen,
Ach, ich kann es nicht ertragen!
Ach, zu groß ist diese Qual.

RASINSKI
Wollt ihr diesen Frevel wagen?
Ich allein bin anzuklagen,
Ich will standhaft alles tragen
Ich erliege nicht der Qual.

MOSKA
Hoffet nichts von beßern Tagen,
Strafe ziemt Euch zu ertragen.
(leise zu beyden)
Laßt die Herzen muthig schlagen,
(laut)
Fern ist jeder Hoffnungsstrahl.

ZAMOSKI
Fort mit den verhaßten Klagen
Fort, ich kann sie nicht etragen,
Sollt ihr mir zu trotzen wagen,
So bestraft Euch dieser Stahl.

ORANSKI UND CHOR
Fort, und höret auf zu klagen
Strafe ziemt es Euch zu tragen,
Solltet ihr zu trotzen wagen,
So verschärft Ihr Eur Qual.

(Die Kosaken führen Rasinski, Faniska und Hedwig ab)

Ende des ersten Aufzugs

Atto II

Zweyter Aufzug

Ein in Arkaden geschnittenes unterirdisches Gewölbe; die Arkaden verbreiten sich von allen Seiten, und verlieren sich in der Entfernung. Links an der zweyten Coullisse ein sehr starker grob ausgehauener Pfeiler, auf welchem zwey Arkaden ruhen. Die Arkade links, zwischen der Coullisse und dem Pfeiler, steht, wie man voraus setzt, mit dem Schloße durch unterirdische Gänge in Verbindung; sie ist mit einer Gitterthür gesperrt. In der Mitte des Plafonds (bey der vierten Coullisse ist eine Oeffnung, die in das unterirdische Gewölbe führt. Mitten in der Oeffnung ist ein perpendikulärer Mast, mit Steigleitern, woran man auf und niedersteigt. Am Fuße des Mastes, ist ein horizontales Gitter, welches die Oeffnung zum untern Stockwerke verschließt).

Erster Auftritt

Rasinski, Oranski, Kosaken

(Man sieht aus der Oeffnung im Plafond einen Kosaken mit einer brennenden Fakel herabsteigen, ihm folgt Oranski, dann kommt ein anderer Kosake, der den gezückten Säbel über das Haupt Rasinskis hält, den man in einem Korbe mit verbundenen Augen hinabläßt. So bald sie unten sind, sagt)

ORANSKI

(zu dem Kosaken, der die Fakel trägt)

Zünde die Lampe an.

1. KOSAK

Sogleich.

(Zündet eine Lampe am Pfeiler an, das Theater ist mahlerisch beleuchtet. Rasinski reißt die Binde von den Augen, und scheint über den Anblick des Ortes

betroffen

(zu Oranski)

Sollen wir ihn hier lassen?

ORANSKI

Was meinst Du? Du kennst ja diese unterirdischen Gewölbe besser als ich.

1. KOSAK

Wollt ihr meine Meinung wissen?

ORANSKI

Ja!

1. KOSAK

Da ist zu gut für ihn, mein ich, da ist ja reine Luft, man ist bequem. –

ORANSKI

Du willst lachen?

1. KOSAK

Mein Herr, ich lache niemals, aber glaubt mir, dieser Ort ist ein Pallast gegen die tiefern Gewölbe. Seht Ihr dieses Gitter, da ist ein Weg in den Felsen gehauen, der führt ins Schloß. Durch diesen Gang kam er, immer hieher, wenn er die Gefangnen sprechen wollte. Ohne Zweifel wird auch die schöne Faniska hieher gebracht werden.

ORANSKI

So muß ihr Gemahl tiefer hinabgeführt werden, dann können Sie sich nicht sehen und nicht hören. Ich kann unserm Gebieter meinen Eifer nicht besser beweisen, als wenn ich die Qualen der Personen vergrößere, die er haßt, und denen er den Tod geschworen hat.

2. KOSAK

Das ist billig.

RASINKSI
Nun, ist mein Schicksal noch nicht entschieden?

ORANSKI
Beynahe.

1. KOSAK
Hör einmal, Du hast große Eile.

RASINSKI
Meine Augen sind es müde, böse Menschen zu sehen.

1. KOSAK
So muß Du sie oft zuschließen.

ORANSKI
(zum zweyten Kosaken)
Bind ihm das Tuch wieder um, so sieht er uns nicht mehr.

RASINSKI
(stoßt den Kosaken zurück)
Das werd ich nicht dulden.

1. KOSAK
Ich glaube gar, du willst noch trotzen? Höre guter Freund, das laß fein bleiben, sonst könnte Dirs übel bekommen.
(zu Oranski)
Ihr habt doch den Schlüssel zum Gitter?

ORANSKI
Hier ist er.

1. KOSAK
Nur gleich hinab mit ihm, so hat er nicht mehr die Pein uns anzuschauen. Komm nur, unten brauchst Du kein Auge zuzuschließen. Du siehst ohnedies nichts.

(Man öffnet das Gitter am Fuß des Mastes, der erste Kosak steigt mit der Fackel hinab, ihm folgt Rasinski mit Entschlossenheit, dann steigt der zweyte Kosak mit gezücktem Schwerte nach. Der erste Kosak giebt ein Zeichen mit dem Horn, und Oranski will auch nachsteigen.)

2. KOSAK

Bleibt nur, wir bedürfen Euer nicht, es ist ja gleich geschehn.

(Alle drey sind unten, Oranski lehnt sich and den Mast, und sieht zu, wie sie hinabsteigen.)

Zweyter Auftritt

Faniska, Moska, Oranski

MOSKA

(kommt durch die Wölbung an der linken Seite, und öffnet das Gitter)

Kommt, edle Frau, nun sind wir endlich an dem schrecklichen Orte, der Euch zum Aufenthalte bestimmt ist. Glaubt mir, daß ich Zamoskis fürchterlichen Auftrag nicht angenommen hätte, wenn ich nicht hoffte, daß ich Euch dienen, und wenigstens Euer Leiden mildern kann. *(sie führt Faniska zu einer rechts stehenden Bank, Faniska setzt sich.)*

ORANSKI

Ich höre ein Geräusche.

(geht einige Schritte vorwärts)

MOSKA

(wird Oranski gewahr, für sich)

Oranski hier?

(laut, und in ihrem vorigen rauhen Ton)

Nun glaubt Ihr, daß ich Zeit habe, Euer Weheklagen anzuhören, und mit Euch über Euer Leidwesen zu

schwätzen?

(sie stößt sie unsanft gegen die Bank, auf welche Faniska sinkt, und sagt leise)

Verzeiht mir, edle Frau.

ORANSKI

Etwas sanfter, wenn ich bitten darf. Zamoski verlangt nicht, daß seine Gefangenen mit Ungestümm behandelt werden.

MOSKA

Was hat das Euch zu kümmern? Jedes handelt, wie es ihm gefällt.

ORANSKI

(für sich)

Die Schlange!

MOSKA

(zeigt Faniska eine Vertiefung rechts)

Hier ist Eure Wohnung, da findet ihr ungefähr alles, was ihr braucht.

ORANSKI

(bey Seite)

Ja ungefähr.

(laut)

Wärs nicht möglich, dieser Frau einige Bequemlichkeit zu verschaffen?

MOSKA

Ich kann nicht leiden, wenn man sich in meine Geschäfte mischt. Thut Eure Pflicht, wie ich die meinige thun werde.

ORANSKI

(zu Faniska)

Seyd versichert, edle Frau –

N° 8 Recitativo ed Aria

FANISKA

Quale orribil soggiorno!

Almeno Moska ancor m'abbandonò...

A mio favor⁸⁶ che vale

Quel d'amistà sincera

Senso pietoso onde il suo⁸⁷ cor abbonda,

Contro il feroce ardir che mi circonda?

Deciso è il mio destin. Rasinski... Edwige...

Mai più vi rivedrò?... Cenno crudele!

Se disgiunta mi vuoi

Dalla figlia in un punto e dal consorte

Dammi, deh dammi per pietà la morte.

MOSKA

Sie bedarf Eurer schönen Trostworte nicht.

(man hört in der untern Abtheilung Geräusche)

Anstatt hier meine Schildwache zu spielen, wärs besser, wenn Ihr eurem Geschäfte nachsähet. Hört Ihr? Der Gefangene ist vermuthlich widerspenstig.

ORANSKI

Das könnte seyn. Ich steige hinab, wir wollen sehen, ob er auch mir trotzt.

(steigt hinab)

Dritter Auftritt

Moska, Faniska

MOSKA

Ja, geht nur.

(so bald Oranski verschwunden ist, läuft sie an die Oeffnung, und sieht hinab)

Er ist unten – Das Getöse nimmt zu. – Ich laufe.

(läuft durch den Bogengang ab)

Vierter Auftritt

Faniska

FANISKA

*(allein, sie sieht ängstlich umher)*⁸⁹

Welche Wohnung des Schreckens!

Noch hab ich Moska – Ach! Moska selbst läßt mich allein.

O Gute! Mit dem⁹⁰ besten Willen

Mit diesem Eifer, wird es je Dir gelingen

Rettung und Schutz zu bringen

Gegen der Feinde Wuth, die mich umringen?⁹¹

Entschieden ist mein Loos.

Rasinski! O Tochter! Ich werd euch nimmer sehn.

O welche Leiden!

Da un dolore atroce oppressa,
Dalle smanie lacerata,
Io mi trovo condannata
I miei giorni a terminar.

Figlia, consorte, oh Dio,
Mirate il pianto mio,
Voi le mie pene almeno
Venite a consolar
E lieta a voi nel seno
L'alma potrò spirar.

Un delirio, un sogno è questo?
Io⁸⁸ non so più che sperar,
E nel truce abisso io resto
Del mio barbaro penar.

Schwebt über Euch beyden,
Meinem Kind, meinem Gatten das Verderben,
So laß mich großer Gott! O laß mich sterben!

Allzutief sind des Herzens Wunden,
Allzuschwer der Prüfung Stunden,
Meine Kraft ist hingeschwunden,
Ich ertrag es länger nicht.

Tochter! Mein Gatte! Seht mich beben,
Kommt, o kommt mir Trost zu geben,
Hier ist das Schreckenshaus,⁹²
O dann hauch ich gern mein Leben
In Euren Armen aus.

Hab' in Traum, ich mich verloren?
Nein, Verzweiflung rauscht umher
Ja, ich bin verloren
Keine Hoffnung winket mehr.

Fünfter Auftritt

Faniska, Moska, Hedwig

MOSKA

(führt das Mädchen an der Hand, und erscheint an der Gitterthür, sie beobachtet schnell, ob sie nicht überrascht werden kann, und läuft auf Faniska zu)

Faniska, umarmt Eure Tochter.

FANISKA

(mit einem Schrey der Ueberraschung und der Freude, umarmt das Kind)

O mein Kind!

MOSKA

Stille!

(Gruppe)

Es gibt keine größere Strafe für eine Mutter, als die Trennung von ihrem Kinde. Hier habt ihr das Eurige.

Lebt wohl! Daß sie ja niemand sieht.

FANISKA
Aber Euer Gebiether – ?

MOSKA
(lebhaft die Hand auf das Herz legend)
Hier ist er.

FANISKA
Zamoski?

MOSKA
Befiehlt mir Euch zu verfolgen, aber, mein Herz gebeut mir, Euch zu dienen, und nur meinem Herzen will ich gehorchen.
(sie geht gegen das Gitter)

FANISKA
Großmüthige Freundin!

HEDWIG
Du umarmst mich nicht?

MOSKA
(geht bis zum Gitter, wendet sich dann um, sieht Hedwig, die nach ihr die Arme ausstreckt, kommt zurück, umarmt die Kleine und Faniska. Man hat zweymal ins Horn gestossen)
Das ist das Signal. Er kommt wieder herauf. Lebt wohl. Muth und Hoffnung!

(Man sieht den Schein der Fakeln an der horizontalen Oeffnung, und hört ein verwirrtes Gemurmel von Stimmen. Moska entreißt sich Faniskas Armen, führt Hedwig mit sich, und verbirgt sie in der Vertiefung zwischen dem Pfeiler und dem Gitter, geht dann durch die Gitterthür ab, und schließt sie hinter sich zu)

Sechster Auftritt

Hedwig (verborgen), Faniska, Oranski, die 2 Kosaken.

(Erst steigt Oranski herauf, dann die Kosaken. Einer von ihnen sperrt das Gitter mit einem Schlüssel.)

1. KOSAK

Habt ihr sonst noch etwas zu befehlen?

ORANSKI

Nein. Ich will noch einige Theile dieser Gewölbe untersuchen, (*halblaut*) und übrigens aufmerksam beobachten, was hier vorgeht.

1. KOSAK

Gut!

(Sie sind bereit, wieder am Maste hinauf zu steigen.)

Das Signal habt Ihr doch nicht vergessen? Ein Stoß ins Horn, wenn der Korb herab kommen, und zwey, wenn er wieder hinauf gehen soll.

FANISKA

(für sich)

Ein Stoß ins Horn zum hinablassen, zwey zum hinaufziehen.

ORANSKI

Der Schlüssel zum Gitter?

2. KOSAK

Ist hier.

ORANSKI

Geht.

(Einer der Kosaken stoßt zweymahl ins Horn, der Korb geht hinauf, die Kosaken klettern am Maste durch die Oeffnung im Plafond hinauf.)

Siebenter Auftritt

Faniska, Hedwig, Oranski

ORANSKI

(für sich)

O könnt ich die Neigung dieses reizenden Weibes gewinnen. – Zamoski hat es fruchtlos versucht, er ist zu unbeugsam, er trotzt, wo er sich gefällig und sanft zeigen sollte. Ich will Ihr mit der Hoffnung, ihr Kind und ihren Mann wieder zu sehen, schmeicheln. Kann ich nur ihr Vertrauen hören, dann hab ich viel gewonnen. Erst muß ich mir Moska vom Halse schaffen; sie ist streng, und ich halte sie beynahe für unbestechlich. Ich muß ihr eine Falle legen, Zamoski gegen sie mißtraulich machen, und mir so die Alleinaufsicht über die Gefangenen verschaffen.

(während dieses Selbstgesprächs hat sich Oranski unwillkürlich dem Pfeiler genähert, und einen Augenblick auf die Bank bey demselben gesetzt. Er hat seine Mütze und den Schlüssel des horizontalen Gitters neben sich gelegt, Faniska hat es bemerkt, und wenn Oranski aufsteht, zeigt sie der kleinen Hedwig den Schlüssel unter der Mütze, und gibt ihr ein Zeichen, ihn zu nehmen, und dem Vater zu öffnen. Nach einer augenblicklichen Ueberlegung faßt das Kind die Idee der Mutter auf, nimmt den Schlüssel geschickt, geht hinter dem Pfeiler herum, und an den Fuß des Mastes)

(geht gegen Faniska)

Unglückliche Frau! Dieser Aufenthalt muß Euch schrecklich seyn.

FANISKA

Das ist er mir.

ORANSKI

Wenn ihr doch wenigstens nicht von den Personen getrennt wäret, die Euch so theuer seyn müßen.

FANISKA

O dann würde mir dieser Ort ein Paradies seyn.

ORANSKI

Die Aufsicht über Euren Gemahl ist mir anvertraut.

FANISKA

Ich weiß es.

(Hedwig hat den Schlüssel in das Schloß gesteckt, sie gibt sich alle Mühe es zu öffnen, man hört deutlich das erste Umdrehen. Ueber diesem Geräusche wendet sich Oranski schnell um, Faniska zittert, und gibt dem Kind ein Zeichen, das aufsteht, und sich hinter den Mast verbirgt. Oranski, der nichts sieht, geht gegen die Bank, Faniska ruft ihn aus Besorgniß, daß er das Kind sehe, mit einer bittenden Geberde zurück, und sagt mit Sanftmuth)

FANISKA

Mein Gemahl ist Eurer Aufsicht anvertraut, habt ihr gesagt?

ORANSKI

Und von mir hängt es ab, daß ihr ihn wieder seht.

FANISKA

O sprecht, was soll ich thun?

ORANSKI

(für sich)

Das wirkt! Auf diesem Wege gelingt es, oder nie.

FANISKA

(hat während dieser Worte dem Mädchen ein Zeichen gegeben, auf den vorigen Platz zurück zu gehen, Hedwig gehorcht, und rettet sich so schnell sie kann hinter den Pfeiler)

Ich bitt Euch, sprecht, was soll ich?

ORANSKI
Mir Hoffnung auf Eure Dankbarkeit geben.

FANISKA
O von ganzem Herzen werd ich Euch dankbar seyn.

ORANSKI
Ihr müßt mir helfen, die unerbittliche Moska entfernen.

FANISKA
Das wird uns kaum gelingen. Sie besitzt Zamoskis
Vertrauen –

ORANSKI
Versprecht Ihr wenigstens, mir beyzustehen?

FANISKA
Ich werde immer thun, was meine Pflicht mir gebeut, –
was ich vermag.

ORANSKI
Mehr verlang ich nicht zu hören. Lebt wohl, schöne
Faniska, bald sollt ihr mich wieder sehn, und ich hoff
Euch, eine willkommne Nachricht zu bringen.

*(Hedwig legt den Schlüssel verstohlen unter die Mütze,
und gibt ihrer Mutter ein Zeichen, daß es ihr gelungen
ist)*

ORANSKI
Ich will jetzt meine Durchsuchung der Gewölbe
vollenden, und nur daran denken, wie ich Euch Freude
machen kann. Lebt wohl, schöne Faniska.

N° 9 Melodramma e Duo⁹³

(er nimmt die Mütze, den Schlüssel und eine Laterne, und verliert sich in den Bogengängen der Gewölbe)

Achter Auftritt

Faniska, Hedwig

FANISKA

(ist aufgestanden, und beobachtet Oranski, Hedwig will schon hervor springen, Faniska gibt ihr ein Zeichen noch zu warten, bis sie ganz versichert seyn kann, daß er entfernt ist. Nun springt Hedwig hervor, an ihrer Mutter Hals)⁹⁴

Liebes Kind!

HEDWIG

Gute Mutter!

FANISKA

(läuft zum horizontalen Gitter, hebt es mit Mühe auf, und stoßt einen Freudenschrey aus)⁹⁵

Es ist offen!

(sie wirft sich auf die Knie)⁹⁶

HEDWIG

(ruft neben der Mutter knieend hinab)⁹⁷

Vater, Vater, komm zur Mutter, und zu mir.

FANISKA

(eben so)⁹⁸

Rasinski! – hörst Du? Das Gitter ist offen! Komm, dein Kind zu umarmen!

RASINSKI

(von innen)

Und meine Faniska.

RASINSKI
Ah, consorte!
FANISKA
Sposo amato!
RASINSKI
Oh, qual gioia!
FANISKA
Qual contento!
FANISKA, RASINSKI
Io mi scordo in tal momento
Fin l'idea del mio dolor.
RASINSKI
Ma qual fu la man pietosa
Che mi rese alla mia sposa?
FANISKA
Ecco, è quella!

HEDWIG
*(freudig)*⁹⁹
Er kommt, er kommt!
*(kniet neben der Mutter)*¹⁰⁰

Neunter Auftritt
Rasinski, Vorige

RASINSKI
*(klettert am Maste herauf, hebt das Gitter mit dem Kopf und den Händen auf, und hilft seiner Frau es ganz aufheben. Faniska und Hedwig springen auf, beyde hangen in stummer Umarmung an seinem Halse)*¹⁰¹
Meine Gattinn!

FANISKA
O mein Gatte!

BEYDE
Welche Wonne! – Dank dem Glücke!
O in diesem Augenblicke
Fühl ich keine Leiden mehr.

RASINSKI
Welche Hand, o du mein Leben
Hat Dich wieder mir gegeben?

FANISKA
Es war diese.
*(auf Hedwig zeigend)*¹⁰⁵

RASINSKI
O meine Lieben!
An des Vaters Herz! Komm her.
*(er umarmt Hedwig mit innigster Rührung)*¹⁰⁶

FANISKA
Nun darf ich wieder mein Dich nennen,

RASINSKI
O caro oggetto
Del più dolce e puro ardor.
*(abbraccia Edwige più volte con tenerezza)*¹⁰²

FANISKA
Tu sei mio.

RASINSKI
Per te respiro.

FANISKA
Teco unita...

RASINSKI
Fino a morte.

FANISKA
Io disprezzo la mia sorte.

RASINSKI
Io non so che sia timor.

EDWIGE
Caro padre, cara madre.¹⁰³

FANISKA, RASINSKI
Trovo alfine in questo amplesso
Grata calma alle mie cure
E anche in grembo alle sciagure
Paga l'alma e lieto è il cor.
¹⁰⁴

RASINSKI
Nichts soll mich wieder von Dir trennen,
Keine Drohung schreckt mich mehr.

FANISKA
Ach belohnt ist mein Sehnen!
Nun versiegen alle Thränen
Keine Drohung schreckt mich mehr.¹⁰⁷

EDWIGE¹⁰⁸
Lieber Vater! Liebe Mutter!

BEYDE
Ach, in deinem Arm geborgen
Vergeß ich aller, aller Sorgen,¹⁰⁹
Und der Zukunft dunkler Morgen
Dämmert heller um uns her.

RASINSKI
Sind wir hier ganz allein?

FANISKA
Oranski durchsucht die Gewölbe, aber der Schein seiner
Laterne wird uns warnen.

RASINSKI
O Faniska, hätte mich Zamoski nicht entdeckt, so wäre die Erde heute von diesem Barbaren befreyt.

FANISKA
Ists möglich?

RASINSKI
Fünfzig bewährte Freunde, an deren Spitze mein treuer Manoski steht, sind mir bis in die Gegend um das Schloß gefolgt, sie bleiben im Gebirge versteckt, bis sie von mir das Zeichen erhalten, die Wachen zu überraschen, oder mit offener Gewalt anzugreifen. Wie soll ich ihnen aber jetzt von mir Nachricht geben? Sie werden sich zurückziehen. O hätt ich nur meine Waffen noch, die Verzweiflung würde meine Kräfte verdoppelt haben.

FANISKA
Es gibt noch eine edle Seele, die an unserm Schicksale Theil nimmt, und uns Hülfe verspricht. Eine Frau –

RASINSKI
Eine Frau?

FANISKA
Ja, eine Frau in Zamoskis Dienste, Moska.
(man hört die Schlußverse des foldenden Liedes singen)
Horch! Was ist das? Verbergt Euch.
(sie geht zur Bank zurück, Rasinski sucht einen Ort, sich zu verbergen. Hedwig zieht ihn hinter den Pfeiler, man kann sie beyde sehn)

N° 10 Cavatina

RASNO¹¹¹

O voi, che il rigor del destin
Fra questi orror opprime ognora,
Per la virtù risorge alfin
Qualche dì che i suoi guai ristora.
La pace a voi ritornerà,
Un grato cor ve la predice.
Lo sperar tanto a voi ben lice.
Chi fa ben, lieto alfin sarà.

Vostro padre dal disonor
Salvo già un dì la mia famiglia.
Sua figlia è preda del rigor:
Io morirò per salvar sua figlia.
Tanta virtù, tanta beltà
Sarà ognor oppressa e infelice!...
Lo sperar, cari, a voi ben lice.
Chi fa ben, lieto alfin sarà.

FANISKA, RASINSKI

Lo sperar tanto a noi ben lice.
Chi fa ben, lieto alfin sarà.

Zehnter Auftritt

Rasno, Vorige

RASNO

Ihr, die dieser Ort eng verschließt
Die schwerer Kummer niederdrückt,
Ihr habt noch Trost, diesen genießt,
Es lebt ein Gott, der niederblicket.
Hört, was ich Euch verkünde, an:
Froher wird die Zukunft werden.
Tragt mit Muthe die Beschwerden,
Dem wird Lohn, der wohl gethan.
*(wie die Strophe zu Ende ist, zeigt sich Rasno, er steigt am Mast hinab, und trägt einen Korb am Arme; auf der Höhe von ungefähr acht Schuhen hält er an, und singt die zweyte Strophe.)*¹¹²

Des¹¹³ Vaters Muth bracht uns Glück,
Befreyet hat er uns aus Ketten;
Die¹¹⁴ Tochter drückt schweres Mißgeschick,
Wir stürben gern um sie zu retten.
Fruchtlos verfolgt sie ein Tyrann;
Bosheit soll zu Schanden werden!
Tragt mit Muthe die Beschwerden
Dem wird Lohn, der wohl gethan.

FANISKA, RASINSKI

Tragt mit Muthe die Beschwerden,
Dem wird Lohn, der wohl gethan.
*(Bey dem Schluße sind sich alle Personen näher gekommen, Faniska, Rasinski, Hedwig drücken ihre Dankbarkeit aus)*¹¹⁵

FANISKA

Wie Rasno? Du bist es?

RASNO
(ganz hinabsteigend)
Ja freylich!

FANISKA
Und Du fürchtest nicht? –

RASNO
Ich fürchte freylich allerley, aber undankbar zu seyn,
das fürcht ich am meisten, das möcht ich um Alles in
der Welt nicht.

FANISKA, RASINSKI
Guter Junge!

Elfter Auftritt
Oranski, Vorige

RASNO
Ich komm Euch von meiner Muhme zu grüßen, und
Euch zu sagen, –
(man bemerkt im Hintergrunde den Schein der Laterne)

FANISKA
Stille! ich bitte Dich.

RASNO
Was hast Du?

FANISKA
Siehst Du das Licht? Oranski kommt zurück.

RASNO
Wir sind verloren.
(zu Rasinski)
Verbergt Euch Herr.
(zu Faniska)
Bewegt Euch nicht, Frau.
*(Oranski kommt leise hervor, zwischen Faniska und
Rasno, um zu hören, was dieser sagt, unterdessen haben*

sich Rasinski und Hedwig hinter dem Pfeiler verborgen)

Ja, gute Frau! Ich kann Euch nicht genug wiederholen,
auf den wackern Oranski dürft ihr ganz ruhig vertrauen.

(leise)

Das thut ja nicht.

(laut)

Er ist ein tapferer treuer Krieger –

(leise)

ein elender Sklave seines Herrn ist er.

(laut)

Aber so streng er in seinem Dienste ist, so weiß er doch
Euer Geschlecht zu ehren, und Unglückliche zu
schonen.

ORANSKI

(tritt hervor)

Ich bin wieder zurück.

RASNO

(sich überrascht anstellend)

Wie? Ihr seyd hier?

ORANSKI

Ich danke Dir für deine Lobrede.

RASNO

Ich habe nur die Wahrheit gesagt –

(für sich)

wenn ich leise sprach.

FANISKA

Ich glaub es, aber dazu habt Ihr eines Zeugnißes nicht
bedurft.

ORANSKI

Ihr seyd sehr gütig.

RASNO

(bey Seite)

Sie hat gewiß nicht große Lust.

ORANSKI
Aber was hat Dich hieher geführt?

RASNO
Das seht ihr ja.
(*zeigt auf den Korb*)

ORANSKI
Warst Du es, den ich singen hörte?

RASNO
Ja wohl, wenn ich nichts zu plaudern habe, sing ich immer ein Liedchen.

ORANSKI
(*zu Faniska*)
Auch Euch hab ich sprechen gehört.

FANISKA
(*verlegen*)
Ja, ich sprach mit ihm.

ORANSKI
Aber mir war, als hört ich noch eine dritte Stimme.

RASNO
(*mit Zuversicht*)
Das war der Wiederhall im Gewölbe. O es klingt recht laut.

ORANSKI
Meinst Du?

RASNO
O ja, ganz gewiß.

ORANSKI
Und ich bin gewiß, daß man Dir geantwortet hat, und will mich augenblicklich überzeugen.

FANISKA
(bey Seite)
Wir sind verloren.

RASNO
(leise)
Verliert den Muth nicht.

*(Oranski geht durch die Gewölbe hinter dem Maste
vorbey, und kommt hinter dem Pfeiler hervor, Hedwig
führt ihren Vater an der Hand, angesichts der
Zuschauer, so, daß, wenn Oranski wieder auf den
Vordergrund kommt, Rasinski und Hedwig ebenfalls die
Runde gemacht, und sich wieder verborgen haben.)*

ORANSKI
(für sich)
Ich zweifle nicht, daß ihn Moska hergeschickt hat.
Könnt ich mich überzeugen, so wäre sie verloren.
(laut)
Hat Dich nicht deine Muhme herabgeschickt?

RASNO
O davor würde sie sich wohl hüten.

ORANSKI
Wer denn sonst?

RASNO
Ich bin aus eignem guten Willen gekommen.

FANISKA
(leise)
Such ihn zu entfernen, sonst sind sie entdeckt.

RASNO
(leise)
Das wird schwer halten. Ah! Ich hab es.
(laut)
Anstatt Eures Tadels glaub ich wohl Lob zu verdienen.

Habt Ihr mich nicht auf den ersten Bergposten eine halbe Meile von hier geschickt, um Verstärkung zu holen?

ORANSKI
(unterbricht ihn)
Stille!

RASNO
(noch lauter)
Nun ja, damit wir, wenn uns die Soldaten angriffen –

ORANSKI
Schweige!

RASNO
Die Soldaten des Gefangenen, mein ich.

ORANSKI
Willst Du leise reden?
(Rasinski, der sich hinten dem Pfeiler zeigt, scheint von dieser Nachricht ergriffen)
So bist Du sehr sträflich, daß Du meinen Befehl nicht vollzogen hast.

RASNO
Ihr wollt gern lachen, wie ich merke.

ORANSKI
Elender!

RASNO
Wie hätte ich denn gekonnt?

ORANSKI
Wer hat Dich verhindert?

RASNO
Eure Vergessenheit. Ihr könnt wohl von unserm Herrn gestraft werden.

ORANSKI
Was wagst Du – ?

RASNO
Wer kann denn zum Schloße hinaus, wenn ihr ihm nicht die Erlaubniß geschrieben habt?

ORANSKI
(betroffen)
Du hast Recht, das hab ich vergessen, aber ich bitte Dich –
(Faniska sucht ihre Freude zu verbergen)
Jetzt sey desto schneller, damit wir unser Versehen wieder gut machen.

RASNO
Unser Versehen?

ORANSKI
Meines, meines, ja. Du bist ganz außer Schuld – aber jetzt eilen wir. –

RASNO
Das will ich gern.

ORANSKI
Geh voraus.

RASNO
Nein, das schickt sich ja nicht.

ORANSKI
(stoßt ihn)
Gehorche.

RASNO
Weil Ihr mich bittet, so muß ich wohl.
(steigt hinauf, und gibt Rasinski ein Zeichen, dieser nähert sich, sagt ihm leise etwas, und eilt wieder auf seine Stelle zurück, unterdessen kommt Oranski zu

Faniska)

ORANSKI

Ohne Zweifel hat ihn Moska geschickt, um mich zu belauschen. Sie fürchtet, daß ich Euch milder behandle, als Zamoskis Befehl lautet, aber seydt ruhig, ich werde ihre Anschläge zerstören. Ich schwör Euch meinen Schutz, und ihr – vergeßt nicht, daß ihr mir Dankbarkeit verspracht.

FANISKA

Nie werd ich eine Wohlthat mit Undank bezahlen.

ORANSKI

(für sich)

Mein Verdacht ist noch nicht ganz gehoben, ich muß schnell wieder zurückkommen.

(steigt hinauf, er und Rasno verlieren sich)

Zwölfter Auftritt

Rasinski, Faniska, Hedwig

RASINSKI

Ich habe dem guten Jungen entdeckt, daß sich meine Leute in der Nähe des Schlosses aufhalten. Er versprach ihnen zu sagen, daß ich gefangen bin. O gewiß werden sie mir so schnell als möglich zu Hülfe eilen.

FANISKA

O daß der gerechte Gott ihren Muth belebe.

Dreyzehnter Auftritt.

Moska, Vorige

MOSKA

(eilt durch das Gitter herein)

Faniska –

(bemerkt Rasinski)

Bleibt hier, daß man Euch nicht von oben herab sehen

kann.

(Rasinski verbirgt sich hinter dem Pfeiler)

Jeden Augenblick wird Eure Gefahr größer, Zamoski wüthet – o macht Euch auf eine schreckliche Nachricht gefaßt.

(zu Faniska)

Er hat Eurem Gemahl heute noch den Tod geschworen.

FANISKA

Den Tod!

(sinkt in Moskas Arm)

Vierzehnter Auftritt

Vorige, Oranski

ORANSKI

(steigt herab, und zeigt sich an der Mitte des Masts; ohne Rasinski zu sehen, äußerst Freude und Erstauen)

Kein Zweifel mehr, sie sind im Einverständnisse. Das muß Zamoski erfahren.

(er verschwindet wieder)

Fünfzehnter Auftritt

Vorige, ohne Oranski

MOSKA

Laßt alle fruchtlosen Klagen und stärkt Euch mit Muth. Wenn Alles im Schloße ruht, entflieht Ihr *(zu Rasinski)* durch den Felsengang. Er führt Euch auf einen Platz im Schloße; die Thür, die auf das freye Feld führt, ist von Eisen. An dieser Seite hat die Natur das Schloß befestigt, Ihr werdet also wenig Wachen finden. Auf jeden Fall sind hier zwey Pistolen. Mit Tagesanbruch seyd ihr schon weit und außer Gefahr.

RASINSKI

Großmüthige Frau!

N° 11 Trio

FANISKA, RASINSKI, MOSKA
Dolce nei guai ristoro,
Raggio d'amica speme,
Nelle mie angosce estreme
Tu mi conforti il cor.

A contrastar col fato
Il suo favor m'invita
E da lontan m'addita
La calma al mio dolor.

E tu, gran Dio, proteggi
La perigliosa impresa.
Dell'innocenza offesa
Senti, gran Dio, pietà.

FANISKA
Wie können wir so viele Liebe belohnen?

MOSKA
Wenn der Himmel mein Unternehmen krönt, o so bin
ich überreich belohnt.

FANISKA, RASINSKI, MOSKA
Hoffnung, du trocknest wieder
Sanft die Augenlieder;
Du strahlest lebend nieder
Auf dieses matte Herz.

Dein holdes Licht erwärmet
Den Busen, der sich härmet,
Wie Thau die Blum, erfrischet,
So linderst Du den Schmerz.

O Himmel, deinen Segen
Auf unsern Dornenwegen,
Wir bau'n auf Deine Güte,
Wir bau'n auf Dich allein.

*(Faniska, Rasinski, Hedwig eilen an die Gitterthür,
Moska umarmt die kleine Hedwig, aus der Oeffnung im
Plafond fällt ein Stein. Alle drey fahren zusammen)¹¹⁶*

MOSKA
Ein Stein? Ein Papier daran?

FANISKA, RASINSKI
Was ist das?

MOSKA
(in großer Bewegung)
Mein Neffe schreibt – ich zittre – hört –
(die Gefangenen nähern sich, sie liest)
“Oranski hat Euch belauscht.”

FANISKA, RASINSKI
Gott!

MOSKA
(liest)

“Er hat es unsrem Herrn gemeldet, der Euch sogleich überraschen wird. Helft Euch so gut Ihr könnt. Gewinnt nur drey Stunden, und ihr seyd gerettet.”

RASINSKI, FANISKA
Wir sind verloren!

MOSKA
Ich hab ein Mittel –

RASINSKI
Rechnet auf meinen Muth.

MOSKA
Wir brauchen List.
(sinnt einen Augenblick nach)
Oranski muß fallen, ja, ja, so kann er uns nicht entgehen.
(zu Faniska)
Kennt Zamoski eure Hand?

FANISKA
Ja!

MOSKA
Habt ihr etwas Papier?

FANISKA
Ich habe meine Schreibtafel.

MOSKA
Gut, gut. Schreibt an irgend einen Freund in der Nähe, und bittet ihn um Hülfe. Schreibt ihm, Oranski sey Euer Vertrauter, der Euch selbst retten will.
(Faniska schreibt, in größter Eile auf ein Stück Papier,

das sie aus ihrer Schreibtafel nahm.)

(zu Rasinski)

Ihr haltet Euch in der Vertiefung verborgen, und tretet auf mein Zeichen hervor.

RASINSKI

Ich will für Euch kämpfen.

MOSKA

Eures Muthes bedürfen wir in einem andern Augenblick, ich bitte, verbergt Euch.

(Rasinski geht mit Hedwig in die Vertiefung)

Eure Tochter bleibt hier.

(Rasinski scheint für sein Kind zu fürchten)

Seyd ruhig, ich hafte für sie.

(Rasinski giebt nach, und verschwindet zur Linken.

Faniska hat geschrieben, und gibt Moska das Papier, die es durchläuft)

Gut!

(zu Hedwig)

Nimm, Kleine, dieses Papier, verliere mich nicht aus den Augen, und wenn ich Dir einen Wink gebe, so such es geschickt in Oranskis Tasche zu stecken.

HEDWIG

Ja, ja, das will ich schon.

(Moska führt Hedwig hinter den Pfeiler, und spricht leise mit ihr)

Sechzehnter Auftritt

Faniska, Moska, Rasinski und Hedwig verborgen.

Oranski, dann Zamoski

(Gefolge durch die Gitterthür)

ORANSKI

(spöttisch)

Großmüthiges Weib, Du wirst jetzt den Lohn deines Eifers erhalten.

MOSKA

(eben so)

Wir wollen sehen, wer den Sieg behauptet.

(Zamoski tritt mitten in die Scene, Oranski steht links vor dem Pfeiler)

ORANSKI

Hier ist die Verrätherin, die Eure Gunst mißbraucht. Ich selber habe sie überrascht.

MOSKA

Ich diene meinem Gebiether seit zehn Jahren. Sein Vertrauen könnte mir höchstens ein Mann von bewährter Treue nehmen, nicht aber ein Fremder, ein Bösewicht, dem es nicht gelang, mich zu bestechen, und der sich jetzt rächen will.

ZAMOSKI

Was hör ich?

ORANSKI

Ich wollte Dich bestechen?

MOSKA

Mein Gebiether, fragt diese Frau, fragt das Kind, das er ungeachtet Eures Verboths zu ihr führte, und vor mir verbergen wollte.

(Hedwig zeigt sich, Moska stoßt sie trotzig gegen

Oranski, und gibt ihr ein Zeichen)

Fragt sie, ob er ihr nicht versprach, sie zu befreien, und die Schlange zu entfernen?

(Hedwig steckt die Schreibtafel in Oranskis Tasche)

Das ist der Name, den er mir gibt.

(Oranski dreht sich voll Unmuth um, das Kind springt zurück)

HEDWIG

(naiv)

Ja, es ist wahr, das hat er zur Mutter gesagt.

ORANSKI

Wie?

HEDWIG

Pfui, Du mußt nicht lügen; Du weißt, das ist nicht schön.

ZAMOSKI

Faniska, ist es wahr?

FANISKA

Ja, es ist gewiß, und uneigennützig war sein Eifer, denn er verlangte nur meinen Dank dafür.

ORANSKI

(für sich)

Ich bin betrogen.

ZAMOSKI

Wache!

(zwey Kosaken treten ein, und stellen sich an den Fuß des Pfeilers)

Elender, diesen schändlichen Verrath konntest Du begehen?

ORANSKI

Erlaubt mir zu sprechen, Herr –

N° 12 Finale

ZAMOSKI

Taci, iniquo, orror mi fai.
Sull'istante, olà, s'arresti
E spogliato, disarmato,
A quel sasso incatenato,
Vo' che attenda il guiderdone
Di sì nera infedeltà.

ORANSKI

Deh, Signor, permetti almeno...

ZAMOSKI

Non t'ascolto, empio,¹¹⁷ cadrai.

MOSKA

(fällt ein)

Wozu? – Laßt ihn durchsuchen, und es muß sich bey ihm noch ein Schreiben finden, das er in Faniskas Nahmen einem ihrer Freunde bringen sollte.

ORANSKI

(freudig)

Ja, befiehlt es Herr, so wird die Verläumdung zu Schanden werden.

(man durchsucht ihn, findet die Schreibtafel)

Was ist das? – Gott!

ZAMOSKI

Laßt sehen.

(Moska gibt ihm die Schreibtafel, Zamoski liest)

“An den Palatin von Krakau: Edler Freund! Mein Gemahl, mein Kind und ich, sind in der Gewalt des grausamen Zamoski. Der Überbringer ist unser vertrauter Freund, von bewärthem Muthe, und ein unversöhnlicher Feind unsers Verfolgers.”

ORANSKI

Schreckliche Verrätherey! – hört mich an. –

ZAMOSKI

Schweig Verräther, ich will nichts hören.

Nimmer wirst Du mich bethören.

Auf, entwaffnet den Verruchten,

Kettet ihn an jenen Pfeiler,

Dort erwart er seine Strafe.

Für die schwarze Frevelthat.

ORANSKI

Herr erlaubt, laßt Euch erklären.

ZAMOSKI

Schweige nur, Du sollst mir büßen.

ORANSKI

Ah, tu forse un di saprai
Chi fu il reo che ti tradi.

*(I Cosacchi eseguono gli ordini di Zamoski, incatenando Oranski di già spogliato, al pilastro della miniera)*¹¹⁸

ZAMOSKI

Ma il nemico mio abborrito,
Ma Rasinski dove sta?

MOSKA

Là più in basso è custodito.

ZAMOSKI

E la chiave?

MOSKA

Eccola qua.

*(prende nella pelliccia d'Oranski la chiave del cancello della miniera inferiore, e finge d'aprirlo acciocché Zamoski non si accorga che era di già aperto)*¹¹⁹

ZAMOSKI

Or vedrò se i miei voleri

Eseguito ha il traditor.

Precedetemi, o guerrieri,

(i Cosacchi scendono alla miniera inferiore)

*(a Moska)*¹²⁰

Tu qui attendi il tuo Signor.

*(appena Zamoski è disceso con i Cosacchi, Moska chiude il chiavistello di ferro a chiave e corre dopo ad avvertirne Faniska ed Rasinski)*¹²¹

MOSKA

Orsù coraggio,

Non indugiate,

ORANSKI

Ach Du wirst zu spät erst wissen,
Wer Dich hintergangen hat.

(Die Kosaken vollziehen Zamoskis Befehl, und binden Oranski an den Pfeiler)

ZAMOSKI

Doch Rasinski will ich sehen.

Ha, wo ist er? Zeigt ihn mir.

MOSKA

Tiefer unten ist sein Kerker.

ZAMOSKI

Und der Schlüssel?

MOSKA

Er ist hier.

(sie nimmt den Schlüssel aus Oranskis Ueberkleide, eilt ans Gitter, und stellt sich an, als ob sie es öffnete, damit Zamoski nicht bemerkt, daß es schon offen war)

ZAMOSKI

Bebe jetzt vor meiner Rache,

Hast Du nicht gehorchet mir.

Auf, hinunter treue Wache.

(die Kosaken steigen hinab)

(zu Moska)

Deinen Herrn erwarte hier!

(kaum ist Zamoski hinabgestiegen, so läuft Moska hin, versperrt das Gitter, und eilt dann zu Faniska, und Rasinski zurück)

MOSKA

Nur Muth, wir werden

Das Ziel erreichen.

*(a Rasinski, andando a cercare il corno di Oranski)*¹²²

Il segno solito
Voi rammentate.

FANISKA

Un suon per scendere,
Due per montare.

RASINSKI

Tutto ricordomi,
Lasciate fare.

*(Rasinski dà il segno per far discendere il paniere)*¹²³

ORANSKI

Che cosa sento?
Che tradimento!

MOSKA

Perché la guardia
Non vi palesi,
Voi ricoprtevi

*(indicando il berrettone e la pelliccia d'Oranski)*¹²⁴

Di questi arnesi.

Oranski ognuno

Vi crederà

*(Rasinski eseguisce tutte l'istruzioni di Moska)*¹²⁵

E l'aer bruno

La vostra fuga

Proteggerà.

ORANSKI

*(fa tutti li sforzi possibili per sentir ciò che dicono)*¹²⁶

Che mai favellano?

*(scostandosi e facendo delli sforzi per sciogliere i suoi legami)*¹²⁷

Che tradimento!

FANISKA

Io tutta tremo.

(zu Rasinski, indem sie ihm Oranskis Horn bringt)

Vergessen habt ihr
Doch nicht das Zeichen?

FANISKA

Ein Stoß, so senkt sich
Der Korb herab.

RASINSKI

Und zwey befreyn uns
Aus diesem Grab.

(er stoßt in das Horn, der Korb kommt herab)

ORANSKI

Was muß ich hören?
Ha, die Verräther!

MOSKA

(zeigt auf Oranskis Ueberrock und Mütze)

Nehmt seine Kleider,

Die Vorsicht heischet,

Daß durch dies Mittel ihr

Die Wache täuschet.

Nur als Oranski

Könnt ihr entgehn.

(Rasinski bekleidet sich mit Oranskis Ueberrock und Mütze)

Nur so verborgen,

Könnt ihr schon morgen

Euch glücklich sehn.

ORANSKI

(bemüht sich zu hören)

Was unternehmen Sie?

FANISKA

O welch ein Beben!

RASINSKI
Presto saremo
In libertà.

MOSKA
Or convien fingere
Di maltrattarmi
Ed a quell'albero
Le man legarmi.
Così turatemi
La bocca e andate.
Speme e coraggio
Vi salverà.

ORANSKI
Che mai favellano?
Che mai sarà?

(Rasinski vuol legar Moska all'albero, ma prima questa rivolgendosi al rastello di ferro della miniera inferiore grida ad alta voce)¹²⁸

MOSKA
*(gridando)*¹²⁹
Ohimè, soccorso, aita!
Signore io son tradita!

RASINSKI
*(a Moska, fingendo di minacciarla)*¹³⁰
Taci o ti passo il cor...

(Alle grida di Moska, Oranski raddoppiando gli sforzi per sciogliersi arriva a stento a veder Rasinski, che lega all'albero Moska, e poi le tura la bocca con un fazzoletto legato di dietro. Indi mette la sua sposa e la figlia nel paniere. Zamoski avvertito da' gridi di Moska accorre con i Cosacchi per arrestarli, ma n'è impedito dal rastello di ferro, ch'egli tenta invano di aprire)¹³¹

RASINSKI
Bald Du mein Leben
Bald ists geschehn.

MOSKA
Noch eins, sie müßen mich
Mißhandelt finden.
An diesem Baume müßt
Ihr fest mich binden.
Hier laßt mich mit verstopftem Munde
Heil dieser Stunde!
Nun schlägt das Herz mir
Ruhig empor.

ORANSKI
Was unternehmen Sie?
Was geht hier vor?

(Während sich Rasinski bereitet, Moska den Mund mit einem Tuche zu verbinden, nähert sich diese dem Gitter und ruft)

MOSKA
Zu Hülfe, kommt zu Hülfe!
O eilet euch zu retten!

ORANSKI
Mir trotzen diese Ketten.

RASINSKI
(droht Moska zum Scheine)
Schweige, schweige, sonst tödt ich Dich.

(Ueber Moskas Geschrey verdoppelt Oranski seine Anstrengung, sich los zu machen; Rasinski hat Faniska und Hedwig in den Korb gesetzt, und steigt bey dem zweyten Hornzeichen neben ihnen über den Mast hinauf. Zugleich will Zamoski mit den Kosaken aus dem untern Kerker heraufdringen, findet aber das Gitter

ORANSKI
E sciogliermi non posso.

FANISKA, RASINSKI
(a Moska, dolcemente)
Addio.

ZAMOSKI, CORO
Aprite, guardie, aprite.
Correte olà, volate,
Quei perfidi arrestate,
Oh eccesso di furor.

ORANSKI
Malvagi, voi fuggite.
Io resto invendicato.
Barbaro, iniquo fato,
M'uccide il mio furor.

FANISKA, RASINSKI
Proteggi l'opra ardita,
O eterna provvidenza,
Sia scudo all'innocenza
L'eccelso tuo favor.

verschlossen)

ORANSKI
Sie fliehen die Verräther,
Und ich kann mich nicht rächen;
Ich büße das Verbrechen,
Ha, mich verzehrt die Wuth.

FANISKA, RASINSKI
Dir Vorsicht übergeben
Wir flehend unser Leben.
Du wirst uns hold umschweben,
Erhabne, mächtige Hut.

ZAMOSKI UND CHOR
Brecht auf die Eisenstangen,
Laßt sie nicht Zeit gewinnen,
Laßt sie euch nicht entrinnen,
Zur Strafe schleppt die Brut!

(Moska begleitet mit den Blicken den Korb, und erwiedert mit dem Kopfe die Grüße des Kindes, der Korb und Rasinski verlieren sich aus den Augen. Der Vorgang fällt)

Ende des zweyten Aufzuges

Atto III

Dritter Aufzug

Das Theater stellt einen Hof des Schloßes vor. Links schließt eine Mauer die Szene, in dieser sieht man bey der zweyten Coulisse eine eiserne Thür, die auf das Feld führt. Bey dieser Thür ist ein Wachhäuschen, dessen Eingang sich den Zuschauern gegen über zeigt. Bey der vierten Coulisse eine sehr niedere Mauer, die einen See zeigt, der an das Schloß spült. Rechts bey der vierten Coulisse ein großer Thurm mit einem Gitterfenster auf der Höhe von zehn bis zwölf Fuß. An der Ecke des Thurmes in gleicher Höhe mit den Fenstern ein Hebezeug an einer großen massiven Eisenstange mit Strick und Eimer.

Bey der sechsten Coulisse eine Brücke, die über einen Theil des Sees geworfen ist, und schief über das Theater geht. Im Hintergrunde die Aussicht auf die Gebirge. Am Ende der Brücke rechts ein Wegpfahl, unter demselben eine Barriere welche die Brücke schließt. Hart dabey ein Wachhäuschen, dessen Eingang gegen die Berge gerichtet ist, so, daß die Schildwache nicht sehen kann, was im Hofe oder unter der Brücke vorgeht. Die Wachen sind in ihren Häuschen. Die Wache im Hofe schläft. Es ist noch nicht heller Tag.

Erster Auftritt

Rasinski, gleich nachher Faniska und Hedwig, Wachen

RASINSKI

Das ist nach allem Anschein die Thür, von der Moska sprach; aber sie ist bewacht. Wie können wir sie aufschließen, ohne Gewalt zu brauchen? Wär ich auch so glücklich, die Wache durch diese Vermummung zu täuschen, so weiß ich doch das Loosungswort nicht; man wird uns anhalten.

(nach diesen Worten fängt der Marsch der Patrouille an, und geht bis zum Ende der dritten Szene fort. Man sieht eine Patrouille über die Brücke gehen)

Ich seh eine Patrouille.

(sie ziehen sich bey Seite)

Wenn es uns gelänge, das Wort zu erhaschen. – Vielleicht könnte mans hinter dem Wachhäuschen hören.

HEDWIG

Willst Du, daß ich hingehe?

FANISKA

Nein, nein, mein Kind, das wäre zu gefährlich.

HEDWIG

Fürchte nichts Mutter; hast du mir nicht gesagt: Gott hat die Kinder lieb?

(sie geht vorwärts)

SCHILDWACHE

(durch den Ruf erweckt, bewegt sich im Häuschen, Rasinski hält Faniska zurück)

Ich glaube gar, ich habe geschlafen, gut, daß mich Oranski nicht ertappt hat.

(Rasinski horcht)

Er hätte mich auf 14 Tage einsperren und prügeln lassen. Das ist ein häßlicher Mann. Ich fürcht ihn wie den Satan. Es ist kalt, ich muß ein wenig auf und abgehen.

RASINSKI

Komm, komm, wir wollen ihn beobachten.

(führt Faniska bey Seite)

Zweyter Auftritt

Hedwig, der Kosake

(Der Kosake geht aus dem Wachhäuschen, hinter dem Hedwig verborgen ist. Er geht zwischen der Mauer, und dem Häuschen auf und nieder, dann nach der Breite des Theaters, dann rückwärts hinter das Häuschen bis an die Mauer, welche den Hof schließt, so, daß Hedwig um nicht bemerkt zu werden, in das Häuschen schlüpft. Kaum ist sie drinnen, so wird an der Thüre gepocht)

HEDWIG

Ich bin gefangen.

KOSAK

(öffnet das kleine Fenster in der Thür und stellt sich zur Vertheidigung)

Wer da?

KOMMANDANT

(der Patrouille von innen)

Die Patrouille.

KOSAK

Das Losungswort.

HEDWIG

Wenn ichs hörte.

KOMMANDANT

(durch das Fenster)

Feind und Tod.

HEDWIG

Ich hab es.

Dritter Auftritt

Kosaken, Vorige

(Der Kosake zieht die Riegel auf, öffnet die Thür, stellt sich vor das Wachhäuschen und bedeckt das Kind, während die Patrouille vorbeigeht, und bleibt so stehen, bis sie fort ist. Dann schließt er wieder die Thür und das Fensterchen. Während er der Kleinen den Rücken zu kehrt, schlüpfte sie aus dem Häuschen, verbirgt sich erst hinter demselben, und als sie bemerkt, daß sie Zeit genug hat, ihre Eltern zu erreichen, läuft sie, so schnell sie kann, fort. Der Kosake stellt sich wieder in das Häuschen.)

Vierter Auftritt

Rasinski, Faniska, Hedwig, der Kosake

HEDWIG

Feind und Tod.

RASINSKI

Irre dich nur nicht.

FANISKA

(küßt sie)

Liebes gutes Kind.

KOSAK

Ich höre etwas. Wer da?

RASINSKI

(mit verstellter Stimme)

Oranski!

KOSAK

(bey Seite)

Gott, er ists. Ich habe sein Kleid erkannt.

RASINSKI
Schildwache!

KOSAK
Ich glaube, er spricht heute noch fürchterlicher als
gestern. Ich traue mich gar nicht ihn anzuschauen.
*(geht aus dem Wachhäuschen und zieht das Gewehr an.
Rasinski nähert sich, und sagt ihm die Parole ins Ohr)*

RASINSKI
Unser Gebiether hat mir befohlen, diese Frau und dieses
Kind jenseits des Sees zu führen. Mach auf.

KOSAKE
Das kann nicht seyn, Herr.

RASINSKI
Gott!
(laut)
Warum nicht?

KOSAKE
Ich habe den Befehl, Niemanden hinaus zu lassen.

RASINSKI
Vergißt Du, daß ich Dein Hauptmann bin?

KOSAKE
Allein könnt ihr nach Belieben hinausgehen, aber sonst
niemand, bis ihr mir den Befehl vorzeigt.

RASINSKI
Elender!

KOSAKE
Ihr wollt mich ja wohl nur auf die Probe stellen. Herr
Hauptmann, ihr liebet mich selbst strafen, wenn ich
meinen Befehl überträte.

RASINSKI
(für sich)

Ich muß ihn schrecken.

(laut)

Schurke, du schliefest als ich kam.

KOSAKE
(für sich)

Das kann ich nicht läugnen.

RASINSKI

Öffne die Thüre, oder ich lasse Dich aufhängen.

KOSAKE
(öffnet)

Paßirt, Herr Hauptmann.

RASINSKI

(mit rauhem Tone zu Faniska)

So kommt doch, kommt.

(Faniska und Hedwig nähern sich, er läßt sie vor sich hinausgehen)

Macht fort!

(zum Kosaken)

Jetzt schließ die Thür, und öffne sie niemandem als Zamoski selbst.

KOSAKE
(schließt zu)

“Öffne die Thür, oder ich laße Dich aufhängen.” Ja, ja, er thät es auch gewiß. Hätte er mich nicht schlafend gefunden, bey meiner Seele, ich hätte ihm doch nicht aufgemacht.

(geht auf und ab)

SCHILDWACHE

(bey der Brücke ruft)

Wer da?

N° 15 Coro e melodramma

CORO
(*dietro la scena*)¹³²
All'armi!
133

(*Rasinski verbirgt sein Gesicht, so gut als möglich, sagt die Parole, die Wache öffnet die Barriere. Rasinski läßt Faniska und Hedwig passiren, folgt ihnen, die Wache schließt die Barriere und geht in ihr Häuschen*)

KOSAKE
Nun sind sie draußen.

Fünfter Auftritt

Zamoski, Moska, Kosaken

(*Man hört ins Horn stoßen, man antwortet von allen Seiten, und schreyt allenthalben*)

Zu Waffen!

KOSAKE
Was ist das?

(*rufft*)

Zu Waffen!

(*Schildwache an der Brücke rufft ebenfalls*)

ZAMOSKI

(*stürzt ungestümm herein und geht gerade auf die Schildwache zu, Kosaken folgen ihm*)

Ist Jemand durch diese Thür hinaus?

KOSAKE
Ja Herr, der Hauptmann.

ZAMOSKI
Der Hauptmann?

KOSAKE
Auf Euren Befehl sagt er, führt er eine Frau und ein Kind jenseits des Sees.

ZAMOSKI

(*zu den Kosaken die ihn begleiten*)

Auf hinaus, eilt was ihr könnt, bringt sie zurück.

(Die Schildwache öffnet schnell die Thür, die Soldaten stürzen hinaus)

MOSKA

Ich versichre Euch, Herr, sie können nicht entkommen. Die Kosaken, die durch das Thor ausgebrochen sind, finden sie gewiß.

(für sich)

Nun kann sie nichts mehr retten.

ZAMOSKI

(in Wuth auf und abgehend)

Wehe dem, der mein Vertrauen mißbraucht hat.

MOSKA

(für sich)

Wenn sie nur Zeit gewonnen hätten, sich zu verbergen.

Sechster Auftritt

Rasno, Vorige

RASNO

(läuft über die Brücke herein)

Wie haben sie, wir haben sie.

MOSKA

(bey Seite)

Großer Gott!

ZAMOSKI

Fort mit dieser Schildwache in den Kerker.

(Einer der vier Kosaken nimmt den Platz ein, die anderen führen die Schildwache ab)

MOSKA

(für sich)

Wie? Rasno bringt sie zurück?

RASNO

(stürzt durch die kleine Thür herein)

Herr, ich habe sie angehalten. Ich kam vom ersten Posten am Gebirge zurück, da sah ich sie übers Feld dem Walde zu laufen. Ich lief auf sie zu, so schnell ich konnte *(leise zu Moska)*, um ihnen den kürzesten Weg zu zeigen, *(laut)* und schrie: halt, oder ihr seyd des Todes. Ich sah schon Eure Kosaken querfeldein kommen, sie wollten sie niederhauen, aber ich schrie wieder: halt, nehmt unserm Gebiether die Freude nicht, sie selbst zu strafen. Die Kosaken bringen sie jetzt in lautem Jubel zurück, und ich lief voraus, um Euch der erste zu melden, daß ich sie erhascht habe.

ZAMOSKI

Du sollst reichlich belohnt werden.

RASNO

Da kommen sie schon, ihr seht, daß ich die reine Wahrheit sagte.

(man sieht die Gefangenen von den Kosaken über die Brücke schleppen)

(leise zu Moska)

Ich habe nichts Klügeres thun können, denn unmöglich wären sie Ihnen entgangen.

MOSKA

(leise und ihre Freude verbergend)

Schon glaubt ich, Du hättest sie verrathen!

RASNO

Ich?

N° 16 Quintetto

RASINSKI
Empio ferisci, uccidimi,
Sazia uno sdegno insano.

ZAMOSKI
(*tirando il pugnale*)¹³⁴
Tu non m'inviti invano.

FANISKA
Fermati, per pietà.

RASNO
(*piano a Moska*)
Ah, son perduti i miseri.

MOSKA
(*piano a Rasno*)
Cela il timore e taci.

ZAMOSKI
Ah, la mia rabbia, audaci,
Ritegno più non ha.

RASINSKI
Io ti disprezzo.

Siebenter Auftritt

Vorige, Rasinski, Faniska, Hedwig

(*Die Kosaken stoßen sie ungestümm auf die Bühne*)

ZAMOSKI
Verräther! Ihr habt nicht gedacht, daß mir dieses
muthige und treue Weib, das ihr Euch nicht zu
mißhandeln scheutet, früh genug Eure Flucht wird
entdecken können, und daß ich mit Hülfe meiner Leute
das Eisengitter durchbrechen würde. Jetzt werdet Ihr
überzeugt seyn, daß man mir nicht entgehen kann, und
daß Euch hier der Tod erwartet.

RASINSKI
Wüthrich! – ermorde mich!
Satt bin ich meines Lebens.

ZAMOSKI
(*zieht den Dolch*)
Das sagst Du nicht vergebens.

FANISKA
(*hält ihn zurück*)
Schone doch – o halt ein.

ZAMOSKI
(*zu Moska*)
Jetzt sollen sie verloren seyn.

MOSKA
(*leise zu Rasno*)
Furcht laß ihn nicht erblicken.

ZAMOSKI
Jetzt soll der Rache glücken,
So ganz gekühlt zu seyn.

RASINSKI
Höhne nur immer!

FANISKA
Ah, frenati.

ZAMOSKI
Vile cadrai.

FANISKA
T'arresta.

RASINSKI
L'aspetto tuo mi desta
Più della morte orror.

ZAMOSKI
Ambi sarete vittime
D'una vendetta orribile.
Più la mia rabbia accendono
Quel pianto e quel furor.

RASINSKI
Il colpo atroce aspetto.

FANISKA
Passa a me prima il petto.

MOSKA, RASNO
Ah, ch'io vacillo e palpito
Oppressa/oppresso dal dolor.

FANISKA, RASINSKI
Un'infelice coppia
T'accingi ad immolar,
Ma la tua furia, o perfido,
No, non mi fa tremar.

MOSKA, RASNO
Non hanno scampo i miseri,
Mi sento il cor gelar.
Ciel, quelle due bell'anime
No, non abbandonar.

FANISKA
O höre doch!

ZAMOSKI
Bald sollst Du fallen!

FANISKA
Mein Flehn –

RASINSKI
Tyrann, Dich anzusehn,
Ist meine größte Pein.

ZAMOSKI
Beyde als Opfer fallet ihr.
Blut'ge Rache nehm ich mir,
Durch Euer Wimmern reizet ihr
Nur stärker meine Wuth.

RASINSKI
Nimmer werd ich erbeben.

FANISKA
Nimm mir zuerst des Leben.

MOSKA, RASNO
Ach, die Glieder beben mir.
Mir starret das Blut.

ZAMOSKI
Nun denn, mein Zorn ergieße sich,
Die Rache wird zur Pflicht.
Doch ist für die Verwegenen
Nein, – nein, die Zeit noch nicht.

FANISKA, RASINSKI
Säume nicht mehr, und räche Dich,
Vollziehe dein Gericht.
Doch nicht erbeben werden wir
Nein, nein, wir zittern nicht.

ZAMOSKI
Scoppia già in aria il fulmine
Del giusto mio furor,
Ma a sterminarvi, o perfidi,
No, non è tempo ancor.

MOSKA, RASNO
Kein Mittel ist zur Hülfe mehr,
Kein schwaches Hoffnungslicht!
Himmel, nur Du befreyst sie,
Nein, nein, verlaß sie nicht.

(Zamoski gibt Moska ein Zeichen, ihm zu folgen, und geht in großer Bewegung ab)

MOSKA
(leise zu Faniska)
Muth und Hoffnung.
(laut zu Rasno)
Wache über die Gefangenen.
(sie folgt Zamoski)

Achter Auftritt

Rasinski, Faniska, Hedwig, Rasno, Kosaken

RASNO
(zu der Schildwache)
Schließt die Thür.
(zu den Gefangenen)
Und ihr – weiter zurück.
(er führt sie in einige Entfernung von der Schildwache)

FANISKA
(zu Rasno)
O Gott! Was soll aus uns werden?

RASNO
(halb laut)
Wenn Euch Zamoski nur eine Stunde das Leben fristet,
so seyd ihr gerettet. Ich habe Eure Freunde im Walde
gefunden, und ihnen den nächsten Weg zum Schloße
beschrieben. Sie sind weit stärker als wir. Sie wissen,
daß ich Verstärkung an Kosaken hohlen mußte, ich habe
ihnen gerathen, sie zu überfallen, zu entwaffnen, ihre

Kleider zu nehmen, und anstatt der Verstärkung selbst hier anzukommen.

FANISKA, RASINSKI
O Gott!

RASNO
Stille!
(laut)

Was nützt all das Klagen und Jammern? Ich kanns nicht ändern.

Neunter Auftritt

Moska, Vorige

MOSKA
(zu den Kosaken)

Führet die Gefangenen fort, unser Gebiether will sie selbst in diesen Thurm einschließen, und den Schlüssel bey sich behalten.

RASNO
Ich soll –

MOSKA
(rauh)
Ohne Widerrede.
(leise)
Baut auf mich.

EIN KOSAK
Fort, fort
(sie umringen die Gefangenen und führen sie ab)

Zehnter Auftritt

Rasno, Moska

(Diese Szene muß geheimnißvoll und rasch gespielt werden. Sie halten sich an der Seite, damit sie die Wache im Wachhäuschen nicht hört)

MOSKA

Hast Du ihre Freunde gesehen?

RASNO

Ja!

MOSKA

Wann kommen Sie?

RASNO

In einer Stunde.

MOSKA

Das ist zu spät.

RASNO

Zu spät?

MOSKA

Zamoski wüthet, er scheint wirklich einen Ueberfall zu besorgen, und ich fürchte, beym geringsten Verdacht eines Angriffs rächt er sich selbst.

RASNO

Ich zittre.

MOSKA

Was sollen wir thun?

RASNO

Sie retten.

MOSKA

Aber die Gefahr?

RASNO
Die acht ich nicht. In welchem Theile des Thurms sind sie versperrt?

MOSKA
Ich habe Zamoski die Stube, die auf den See hinausgeht, vorgeschlagen. Du siehst das Fenster.

RASNO
Es hat Gitter.

MOSKA
Aber ich habe den Schlüssel zum Gitter. Zamoski hat mir ihn wieder abzunehmen vergessen.
(gibt ihm den Schlüssel)

RASNO
Aber wie soll ich an den Thurm kommen?

MOSKA
Ein Kahn –

RASNO
Ist zwey Schritte von hier.

MOSKA
Der Eimer – der Strick–

RASNO
Ich verstehe. Und die Wachen?

MOSKA
Die an der Brücke kann dich nicht sehen.

RASNO
Und diese?

MOSKA
Will ich beschäftigen.

RASNO
Gut, ich laufe.

135

N° 17 Quartetto

MOSKA

Non credete, non pensate
Ch'esser possa un traditor.
Se di Rasno sospettate,
Voi gli fate un disonor.

137

Al dover mancar non pote,
Basta dir ch'è mio nipote,
Che se mai fosse capace...
Di pensarlo sol mi spiace.

138

Egli è certo un uom d'onor.

139

Come, o Dio, mi trema il cor.

SCHILDWACHE

Nichts passirt.

MOSKA

Zamoski hat befohlen, daß er den Kosaken, die er hier erwartet, entgegen gehen soll.

KOSAKEN

Wenns so ist, so mag er gehn.

*(Die Wache öffnet die Thür, Rasno geht hinaus, die Wache schließt die Thür und stellt sich wieder auf ihren Posten. Moska ist sichtbar ängstlich. Sie sucht die Wache zu beschäftigen, und ihre Aufmerksamkeit von dem, was im Hintergrunde vorgeht, abzuziehen. Sie selbst benutzt jeden Augenblick, um zurückzusehen, und kann kaum den Augenblick erwarten, wo sich Rasno zeigt.)*¹³⁶

MOSKA

Nein, so müßt ihr ja nicht denken

Nein, betrügen kann er nicht,

Ja, es muß den Jungen kränken,

Wenn man schmäzlich von ihm spricht.

*(sie wendet sich um, verläßt die Schildwache, um gegen den Hintergrund zu gehen, sie geht gegen die Seite des Sees, von welcher Rasno erscheinen soll. Sie scheint ihn von ferne zu sehen, und kehrt zur Schildwache zurück)*¹⁴⁰

Nie wird ihn ein Vorwurf treffen,

Ja, das glaubt von meinem Neffen,

Sollt er sich einmal vergehen –

Doch das kann ja nicht geschehen.

*(Rasno erscheint auf dem See in einem Kahne)*¹⁴¹

Da versteht er keinen Scherz.

(für sich)

Gott! Wie klopft, wie pocht mein Herz.

RASNO
143

Presto aprite! Ecco la chiave.
(*dà la chiave a Rasinski*)¹⁴⁴

FANISKA
145

Che fia mai?

RASINSKI
146

Che caso è questo?

RASNO
Zitto zitto, fate presto.
147

FANISKA
Che volete?

RASINSKI

Che ho da far?

MOSKA
148

Delle nostre genti armate
Qui l'arrivo ho da aspettar.

RASNO
A me Edwige consegnate,
Non è tempo d'indugiare.
149

(*Rasno hält am Fuße des Thurms, macht den Eimer los, läßt ihn herab, stellt sich darein und zieht sich bis zum Eisengitter hinauf, an das er pocht*)¹⁴²

Eilfter Auftritt

Rasinski, Faniska, Hedwig (am Fenster), Vorige

RASNO
(*pocht am Fenster*)

Hurtig, öffnet, hier ist der Schlüssel.

FANISKA
Was beginnst Du?

RASINSKI
Was soll geschehen?

RASNO
Hurtig, alles sollt ihr sehen.
(*er steigt wieder in den Kahn, und zieht den Eimer hinauf*)¹⁵²

FANISKA
Was verlangst Du?

RASINSKI
O so sprich.

MOSKA
(*beobachtet Rasinski, der das Fenster öffnet*)¹⁵³
Dass doch unser Wach' erscheine,
Doch sie ist wohl nicht mehr weit.

RASNO
Gebt mir nur herab die Kleine;
Aber kostbar ist die Zeit.

(*Rasinski stellt Hedwig in den Eimer, und läßt sie in Rasnos Arme hinab, der sie in den Kahn setzt*)

MOSKA

Tengo sempre l'occhio attento
Se qualcun vedo arrivar.

FANISKA, RASINSKI

Ah, del ciel questo è un portento
Che ci viene a consolar.

RASNO

Ah, che giubilo ch'io sento!
Gli altri restano a salvar.

A voi Signore –

¹⁵⁰

MOSKA

Ecco Zamoski. Salvatevi.

¹⁵¹

MOSKA

*(zur Schildwache)*¹⁵⁴

Kein Betrug kann hier geschehen:
Strenger Pflicht bin ich geweiht.

FANISKA, RASINSKI

*(indem ihr Kind hinabgelassen wird)*¹⁵⁵

Gott erhöret unser Flehen,
Dankestränen sind ihm geweiht.

RASNO

Welche Freude, welche Wonne!
Wären alle doch befreyt!

*(er zieht den Eimer wieder hinauf)*¹⁵⁶

Eure Gemahlinn –

*(In diesem Augenblicke meldet Moska Zamoskis
Ankunft)*¹⁵⁷

MOSKA

Da kommt Zamoski, o rettet Euch!

*(Rasno im Kahn entfernt sich mit Hedwig; Rasinski und
Faniska ziehen sich vom Fenster zurück)*¹⁵⁸

Zwölfter Auftritt

Zamoski, Moska

ZAMOSKI

(für sich im Eintreten)

Was macht sie hier? – Sie scheint über meine
Gegenwart betroffen.

(er sieht gegen den Thurm, für sich)

Das Fenster offen? Es soll sich entdecken.

MOSKA

(für sich)

Gott! Wenn er bemerkte –

ZAMOSKI
Was ist Dir? Du scheinst sehr bewegt?

MOSKA
(sucht sich zu fassen)
Ich Herr? Ich habe keinen Grund.

ZAMOSKI
Ich glaub es.

MOSKA
(für sich)
Er hat nichts gesehen.

ZAMOSKI
Ohne Zweifel hast Du meinen Befehl genau vollzogen?

MOSKA
Ja!

ZAMOSKI
Du hast Rasno der Verstärkung entgegen geschickt?

MOSKA
Er ist schon fort.

ZAMOSKI
Moska, mein ganzes Zutrauen hab ich Dir geschenkt,
hüte Dich, mich zu betrügen. Oranskis Beyspiel sey
deine Warnung.

MOSKA
Er hat seine Strafe verdient. Ihr kennt meine Treue – ich
unterwerfe mich aller Strenge, wenn ich mich je gegen
Euch schuldig mache.

ZAMOSKI
(für sich)
Die Treulose!

(laut)

Ich habe vergessen, den Schlüssel des Gitterfensters zurückzufodern. Ich will ihn selbst bewahren.

MOSKA

(für sich)

Was soll ich sagen?

(laut)

Ja Herr!

(sie sucht ihn zum Scheine)

ZAMOSKI

Nun denn?

MOSKA

Ich werd ihn im Schloße gelassen haben; Ihr geht ohne Zweifel auch hinein?

(als ob sie in das Schloß gehen wollte)

ZAMOSKI

(hält sie auf, mit donnernder Stimme)

Nein, er ist nicht im Schloße. Sehen wollt ich, wie weit Du die Verstellung treibst. Sieh hin auf das Fenster.

MOSKA

O Gott!

ZAMOSKI

Jetzt öffne ich die Augen. Deine Anklage gegen Oranski war Verläumdung. Du warst mit den Verräthern im Bunde. Du sollst selbst jetzt hinab in den Kerker, in dem er schmachtet.

MOSKA

(für sich)

Wir sind verloren.

Dreizehnter Auftritt

Vorige, Manoski, Pohlen, Rasinskis Freunde als Kosaken ver mummt

WACHE

(an der Brücke)

Wer da?

(Der Anführer der Truppen nähert sich, sagt der Wache die Parole, die Wache öffnet die Barriere, die Soldaten gehen über die Brücke)

ZAMOSKI

Da sind die Tapfren, die ich erwartete.

MOSKA

(für sich)

Sind es Rasinskis Freunde? Ist ihnen ihr Plan gelungen? Wie kann ich sie erkennen? Und Rasno nicht hier?

ZAMOSKI

Ohne Zweifel hat sich die Verführung auch auf meine Soldaten verbreitet, und ich bin vielleicht jetzt nur von Feinden oder Verräthern umgeben, aber es soll ihnen nicht gelingen. Alle, die im Schloße sind, will ich außer Stand setzen, mir zu schaden. Alle Wachen lasse ich durch diese Treuen besetzen, und Du sollst nicht einmal Zeit haben, auch diese zur Treulosigkeit zu verleiten.

(Die Soldaten ziehen durch die kleine Thür ein, und stellen sich auf)

Soldaten, schwört mir, daß kein Versuch Eure Treue erschüttern, daß nichts Euch bewegen soll, Eure Pflicht zu vergessen.

MANOSKI

(und die übrigen)

Wir schwören.

ZAMOSKI

(zu Manoski, den er bey Seite führt)

Laßt alle Posten durch Eure Leute besetzen, und führt alle übrigen in den linken Schloßflügel, bis ich meinen Anschlag ausgeführt habe. Auch stellt eine Bedeckung auf die Brücke, damit uns die Freunde des Verräthers nicht überfallen können.

(Manoski bezeigt, daß er gehorchen werde)

Soldaten, bewacht dieses Weib.

(zu Moska)

Du sollst Zeuge der Bestrafung dieser Elenden seyn, die Du aus meinen Händen reißen wolltest.

(er geht mit dem Reste des Detachements ab)

Jetzt laßt uns Rasinski holen.

Vierzehnter Auftritt

Moska, Manoski, Pohlen

MOSKA

Wo ist Rasno? Ohne Zweifel bringt er das Kind in Sicherheit. – Vielleicht scheut er sich ins Schloß zu kommen, bevor er gewiß weiß, daß Zamoskis Freunde angekommen sind. – Schreckliche Ungewißheit!

(Während dieses Monologs hört man einen Marsch, Manoski läßt die Wachen ablösen, und schickt acht Mann auf die Brücke. Sie besetzen sie an beyden Seiten. Nachher nähert sich Manoski sachte und behutsam)

MANOSKI

Euer Nahmen?

(Moska wendet sich um, betrachtet ihn, scheint mißtrauisch und er wiederholt sanft mit Wärme)

Euer Nahmen?

MOSKA
Moska!
(für sich)
Welche Hoffnung! Und Eurer?

MANOSKI
Manoski.

MOSKA
(lebhaft)
Ihr seyd –?

MANOSKI
Ein Pohle.

MOSKA
Die Kosaken?

MANOSKI
Besiegt.

MOSKA
Rasinski?

MANOSKI
Gerettet.

MOSKA
Zamoski?

MANOSKI
Zur Strafe reif.

MOSKA
(heftig)
O Gott!

MANOSKI
Man kommt!

Fünfzehnter Auftritt

Vorige, Zamoski, Rasinski, Faniska, Oranski

ZAMOSKI

(führt Oranski)

Komm, mein Treuer, eile auf die Brücke. Dieser Posten, der gefährlichste, ziemt Deinem Muthe. Ich weiß auch, mein Unrecht wieder gut zu machen.

ORANSKI

Mit Zuversicht hab ich erwartet, daß Ihr meine Schuldlosigkeit erkennen werdet.

(er geht, und stellt sich mitten auf die Brücke)

FANISKA

(stürzt herein, und wirft sich zu Zamoskis Füßen)

Gerechter Gott! Wollt ihr meinen Gatten vor meinen Augen tödten lassen?

ZAMOSKI

Du selbst hast es nicht anders gewollt.

(zu den Pohlen)

Haltet die Wahnsinnige.

(leise zu Manoski)

Vollziehe meinen Befehl.

(Manoski stellt die Soldaten im Hintergrunde die Mauer entlang, Moska und Faniska werden bewacht. Man gibt Rasinski eine Binde, die er stolz ergreift, er stellt sich vorwärts entschlossen hin. Zamoski steht bey dem Wachhäuschen, und Manoski an seiner Linken)

Soldaten, kein Mitleid. Erfüllt Eure Pflicht.

(Zamoski befiehlt durch ein Zeichen anzuschlagen, die Soldaten machen eine Schwenkung, und schlagen auf Zamoski an. Dasselbe thun die Soldaten auf der Brücke, so, daß sich Oranski zwischen zwey Feuern befindet)

Was thut Ihr?

MANOSKI
Unsre Pflicht.

RASINSKI
(mit lautem Rufe)
Meine Freunde sind es.
(er umarmt Manoski)
Mein edler, treuer Freund!

ZAMOSKI
Was ist das? Verrätherey!
(er zieht sein Schwert)

Sechszehnter Auftritt

Vorige, Rasno mit Hedwig

(Rasno kommt mit Hedwig, die in ihrer Mutter Arme läuft. Er hält eine Waffe, die er über Zamoskis Brust schwingt)

RASINSKI
Laß ab.
(Rasno zieht sich zurück, und nimmt Zamoskis Schwert, das dieser fallen ließ)
Wär' ich grausam wie Du, würd ich mich durch deinen Tod rächen, aber ich bin es nicht, und will Dir verzeihn.

ZAMOSKI
Mein Leben soll ich Dir zu danken haben? Nein.

RASNO
Für jetzt erspare mir, Dich sehen zu müßen. Führt ihr fort.
(man führt ihn und Oranski fort. Rasinski umarmt Faniska und Moska, Hedwig kniet zwischen ihm und ihr. Alle zusammen bilden eine Gruppe)
Faniska, Freunde, unaussprechlich sind meine Gefühle.

N° 19 Finale

FANISKA, MOSKA, RASINSKI, RASNO
Fausto ha il cielo alfin premiato
Un costante e puro amor.
L'innocenza ha trionfato,
Son puniti i traditor.

DETTI E CORO
Alto echeggi d'ogni intorno
Di sì chiaro e lieto giorno
Il plausibile favor.

RASNO
Gott hat es so gelenkt, und was er thut, ist doch wohl
immer das Beste.

CHOR
Aller Schmerz ist überwunden,
Gott verlieh uns Muth und Kraft!
Unschuld hat den Lohn gefunden,
Und das Laster ist bestraft.
Laßt uns hohen Dank erheben,
Zu dem Gott, durch den wir leben,
Der belohnet und bestraft.

Ende

Apparato critico

Sigle delle fonti (cfr. Tabella 3)

Fonti musicali autografe

D-B 138: D-B, Mus. ms. autogr. 138

D-B 349: D-B, Mus. ms. autogr. 349

A-Wn 16266: A-Wn, Mus. Hs. 16266

Fonti musicali manoscritte

A-Wn 10180: A-Wn, Mus. Hs. 10180

A-Wn 16163: A-Wn, Mus. Hs. 16163

A-Wn Kt: A-Wn, Kt. 147 Mus

I-Fc 52: I-Fc, F.P.T.52

US-PO: US-PO, O2 C424 f

Fonti musicali a stampa

Partitura Breitkopf: Luigi CHERUBINI, *Faniska. Opéra en trois Actes. Représenté à Vienne le 25 Fevrier 1806. Paroles Italiennes*. Lipsia, Breitkopf & Härtel, [1845]

Riduzione Breitkopf: Luigi CHERUBINI, *Faniska (italienisch und deutsch). Eine Oper in drei Akten*. Riduzione per canto e piano a cura di Gottlob Benedict Bierey, Lipsia, Breitkopf & Härtel, [1806].

Libretto

Libretto Wien 1806: Joseph SONNLEITHNER, *Faniska. Eine große Oper in drei Akten*. Vienna, Pichler, 1806

Libretto ms: A-Wn, Mus. Hs. 32534 Mus

Frontespizio

D-B 138, D-B 349, Libretto Wien 1806: cfr. p. 133.

A-Wn 16266: Di L. Cherubini / per mio Amico Sign. Simoni / Aria di Rasinski nel 2^{do} Atto di Faniska / immediatamente dopo il Duetto frà Faniska e Rasinski

A-Wn 10180: Faniska / Opera Eroica / In Trè Atti / Del Sig.^{te} Cherubini

I-Fc 52: Faniska / in 3 Atti / Del Sig.^{te} Cherubini

US-PO: Sinfonia / Faniska / Zweiter Aufzug

Partitura Breitkopf: Faniska / Opéra en trois Actes / Représenté à VIENNE Le 25 Fevrier 1806. / Paroles Italiennes / Musique / DE / CHERUBINI / Avec Accompagnement de Piano / PAR A. FESSY. / EDITION POSTHUME. / PARIS, chez tous les Editeurs de Musique / Leipzig chez Breitkopf et Haertel.

Libretto Wien 1806: Faniska / Eine / große Oper in drey Akten. / Nach dem Französischen / von / Sonnleithner. / Die Musik ist von Herrn Cherubini, / Inspektor des Konservatoriums zu Paris. / Für die k. auch k. k. Hoftheater. / Wien, 1806. / Gedruckt und verlegt bey Anton Pichler.

- 1 **Partitura Breitkopf:** manca indicazione di regia
- 2 **Partitura Breitkopf:** manca indicazione di regia
A-Wn 10180: «*al 1^{mo} uffic. che li si presenta*»
- 3 **Partitura Breitkopf:** manca indicazione di regia
- 4 **Partitura Breitkopf:** manca indicazione di regia
- 5 **Partitura Breitkopf, A-Wn 10180:** manca indicazione di regia
- 6 **Partitura Breitkopf:** manca indicazione di regia
- 7 **Partitura Breitkopf, A-Wn 10180:** manca indicazione di regia
- 8 **Partitura Breitkopf:** manca indicazione di regia
- 9 **Partitura Breitkopf:** manca indicazione di regia
- 10 **Partitura Breitkopf:** manca indicazione di regia
- 11 **Partitura Breitkopf:** «pensar»
- 12 **Partitura Breitkopf:** «allerti»
- 13 **Riduzione Breitkopf:** «*(Sottovoce a Oranski, con un cenno verso Moska)*»
- 14 **A-Wn 10180:** «scoprila»
- 15 **Riduzione Breitkopf:** «*(Sottovoce a Moska, con un cenno verso Oranski)*»
- 16 **Riduzione Breitkopf:** «Damit ich mich vor ihm verwahren kann»
- 17 **Riduzione Breitkopf:** «und winkte mir noch ein hold Geschick» (versione alternata con: «wird milder mein Geschick»)
- 18 **Partitura Breitkopf:** «*Faniska accompagnata da alcuni Cosacchi e detti entra confusa*»
- 19 **Riduzione Breitkopf:** manca indicazione di regia
- 20 **Partitura Breitkopf:** manca indicazione di regia
- 21 **Riduzione Breitkopf:** «*(Zamoski parte, senza esser osservato)*»
- 22 **Partitura Breitkopf:** manca indicazione di regia
- 23 **Riduzione Breitkopf:** «*(Faniska assai agitata, camminando s'accorge di Oranski, e lo riguarda con sorpresa)*»
- 24 **Partitura Breitkopf:** manca indicazione di regia
- 25 **Riduzione Breitkopf:** «*(Oranski vuol parlar, Faniska l'interrompe)*»
- 26 **Partitura Breitkopf:** «Ah taci!»
- 27 **Partitura Breitkopf:** «vedo»
- 28 **A-Wn 10180, Riduzione Breitkopf:** «tolto»
- 29 **Partitura Breitkopf:** manca indicazione di regia
- 30 **Partitura Breitkopf:** manca indicazione di regia

27 **Riduzione Breitkopf:** manca indicazione di regia
28 **Riduzione Breitkopf:** manca indicazione di regia
29 **Riduzione Breitkopf:** manca indicazione di regia
30 **Riduzione Breitkopf:** «(*Zamoski entfernt sich, ohne von ihr bemerkt zu werden*)»
31 **Riduzione Breitkopf:** «(*Oranski will sprechen, Faniska unterbricht ihn*)»
32 **Libretto Wien 1806:** manca l'intero emistichio
33 **Riduzione Breitkopf:** «retten»
34 **Riduzione Breitkopf:** versione alternata con: «nur Du heilst meine Leiden»
35 **Riduzione Breitkopf:** manca indicazione di regia
36 **Riduzione Breitkopf:** manca indicazione di regia
37 **Partitura Breitkopf, Riduzione Breitkopf:** manca indicazione di regia
38 **Riduzione Breitkopf:** «(*a Faniska*)»
39 **Partitura Breitkopf:** «(*Faniska sorpresa*)»
Riduzione Breitkopf: manca indicazione di regia
40 **Partitura Breitkopf, Riduzione Breitkopf:** manca indicazione di regia
41 **Partitura Breitkopf:** manca indicazione di regia
42 **Riduzione Breitkopf:** «(*da sé*)»
43 **A-Wn 10180:** «(*a parte*)»
Riduzione Breitkopf: «(*da sé*)»
44 **A-Wn 10180:** «Ma l'avrai da sen con me»
Riduzione Breitkopf: «Ma l'avrai da sen per me»
45 **Riduzione Breitkopf:** «(*da sé*)»
46 **Partitura Breitkopf:** manca indicazione di regia
47 **Riduzione Breitkopf:** manca indicazione di regia
48 **Riduzione Breitkopf:** manca indicazione di regia
49 **Riduzione Breitkopf:** manca indicazione di regia
50 **Riduzione Breitkopf:** «(*für sich*)»
51 **Riduzione Breitkopf:** «Schon»
52 **Riduzione Breitkopf:** «(*zu Faniska*)»
53 **Riduzione Breitkopf:** manca indicazione di regia
54 **Riduzione Breitkopf:** versione alternata con: «O mich tauschet die Schlange nicht»

55 **Riduzione Breitkopf:** «den verrückten Bösewicht»

56 **Libretto Wien 1806:** manca l'intero intervento

57 **Libretto Wien 1806:** manca l'intero intervento

58 **Libretto Wien 1806:** manca l'intero intervento

59 **Riduzione Breitkopf:** manca indicazione di regia

60 **D-B 138, A-Wn 10180:** «*Les paysans et paysannes entrent et saluent Faniska. On apporte en scène [A-Wn 10180: «en meme tems»] une table richement servie; Oranski et Moska invitent Faniska à prendre quelque nourriture; elle refuse. Edwige s'approche de la table, prend quelques friandises, en mange se sautant, puis prend un plat et vient en offrir à sa mere qui refuse encore. Tout cela doit s'exécuter pendant le Chœur*»

61 **D-B 138, A-Wn 10180:** «EDWIGE (*offrant à la mere d'un plat*): Tu n'en veux pas? Tu as tort, car c'est excellent»

62 **D-B 138; A-Wn 10180:**

Mélodrame

EDWIGE: Dis donc, maman, comme ils regardent! Ils on peut être faim.

(*Edwige court à la table, prend plusieurs assiettes garnés des fruits, pâtisseries et sucreries, pour les distribuer aux paysans. Ils refusent en intermoignent que le respect les empêche d'accepter. Edwige va alors en boudant après d'Oranski*)

(*a Oranski*)

Tu vois bien que tu meus; tu m'as dit que ces gens la venoient ici pour nous amuser; c'est le contraire, ils refusent ce que je leur donne, et cela m'ennuie.

ORANSKI

(*aux paysans*)

Acceptez, mes amis!

EDWIGE

A la bonneheure!

(*en un instant la table est degornie. Edwige donne tout aux paysans*).

À présent je vois danser pour amuser maman. Si vous trouvez que je danse mal, vous ne me regarderez pas.

Aria di ballo che Edwige danza

Riduzione Breitkopf:

Melodrama

(*Edwige corre alla tavola, prendendo dei frutti e offrendoli ai villani*)

EDWIGE

La bona gente non vuol prenderli, sembra aver paura di te.

ORANSKI

(con finta dolcezza)

Prendete, figli, prendete!

EDWIGE

Ora, cara madre, vorrei anch'io rallegrarti un poco. Credi forse di avermi dimenticato del ballare? Te lo mostrerò.

- 63 **Riduzione Breitkopf:** «(*Hedwig läuft an die Tafel, nimmt Früchte und bietet sie den Bauern*)»
- 64 **Riduzione Breitkopf:** «Die gute Leute wollen nichts nehmen; – sie fürchten sich wohl vor dir?»
- 65 **Riduzione Breitkopf:** manca indicazione di regia
- 66 **Partitura Breitkopf:** manca indicazione di regia
- 67 **A-Wn 10180:** «e sempre con tuono»
- 68 **A-Wn 10180:** «simulare»
- 69 **Partitura Breitkopf:** manca indicazione di regia
- 70 **A-Wn 10180:** «alle simili espressioni»
- 71 **Partitura Breitkopf:** manca indicazione di regia
- 72 **Partitura Breitkopf:** manca indicazione di regia
- 73 **A-Wn 10180:** «(*Zamoski osserva che Rasinski prende con trasporto sembianza di attentamente gli andamenti de' due sposi, nel tempo consegna il ritratto alla moglie questa lo e rivolgendo le sue espressioni al marito, fa parlare colla di lui immagine*)»
- 74 **Partitura Breitkopf:** manca indicazione di regia
- 75 **Partitura Breitkopf:** manca indicazione di regia
- 76 **A-Wn 10180:** «*tocca*»
- 77 **Partitura Breitkopf:** manca indicazione di regia
- 78 **A-Wn 10180:** «*che avrà osservato tutta la scena per didietro*»
- 79 **Partitura Breitkopf:** manca indicazione di regia
- 80 **Partitura Breitkopf:** manca indicazione di regia
- 81 **Partitura Breitkopf:** manca indicazione di regia
- 82 **Partitura Breitkopf:** manca indicazione di regia
- 83 **A-Wn 10180:** «copre»
- 84 **Partitura Breitkopf:** manca indicazione di regia
- 85 **Partitura Breitkopf:** manca indicazione di regia

-
- 86 **A-Wn 10180:** «vale»
- 87 **A-Wn 10180:** «manca suo»
- 88 **D-B 138, Partitura Breitkopf:** «No, non ho»
- 89 **Riduzione Breitkopf:** manca indicazione di regia
- 90 **Riduzione Breitkopf:** «deinem»
- 91 **Libretto Wien 1806:** manca l'intero verso
- 92 **Riduzione Breitkopf:** «hier in des Schreckens Haus; versione alternata con: O kommt in dieses Schreckens Haus»
- 93 **D-B 138:**
(Oranski prend sa toque et la clef salue Faniska, prend une lanterne et s'entonce dans les detours sombres de la suive. Faniska se leve et observe Oranski. Quand il est tout afait disparu elle se jette dans les bras d'Edwige et l'embrassant plusieurs fois elle dit les mots qui suivent)
- FANISKA
Charmant enfant?
(court a la grille, la souleve avec peine et professe un cri de joie. Elle se jette a genoux)
Elle est ouverte.
- EDWIGE
Mon bon ami viens!
- FANISKA
(de même)
Rasinski! La grille est ouverte... viens embrasser ta fille.
- RASINSKI
(en dedans)
Et ma Faniska
- (Edwige s'est mise à genoux à côté de sa mère. Pendant la ritournelle qui suit, Rasinski monte après le môt en dessous de la grille, et soulavant celle-ci avec ses mains pour sortir de la scène interieure. Il se jette à genoux entre sa femme et sa fille les tenant embrassées toutes les deux. Ils se levent après en avançant vers le devant de la scene, et le Duo commence)*
- A-Wn 10180:**
FANISKA
Charmant enfant?
- 94 **Riduzione Breitkopf:** manca indicazione di regia
- 95 **Riduzione Breitkopf:** manca indicazione di regia

96 **Riduzione Breitkopf:** manca indicazione di regia
97 **Riduzione Breitkopf:** manca indicazione di regia
98 **Riduzione Breitkopf:** manca indicazione di regia
99 **Riduzione Breitkopf:** manca indicazione di regia
100 **Riduzione Breitkopf:** manca indicazione di regia
101 **Riduzione Breitkopf:** manca indicazione di regia
102 **A-Wn 10180, Partitura Breitkopf:** manca indicazione di regia
Riduzione Breitkopf: «*(abbracciando Edwiga)*»
103 **D-B 138:** «Lieber Vater, liebe Mutter»
A-Wn 10180: testo inizialmente annotato in tedesco, poi in altro inchiostro aggiunta la versione italiana
104 **A-Wn 16266:** contiene recitativo ed aria aggiuntivi da inserirsi dopo il n. 9:

RASINSKI
Ah dimmi, amata sposa,
Con qual arte potesti
Ambi trarne da questa
Caverna spaventevole e funesta?

FANISKA
Tutto saprai, per ora a noi conviene
Profittar degl'istanti
Che il cielo a noi concesse.

RASINSKI
E credi tu che in calma gioiremo
Di sì dolci momenti? Ah no... il tiranno
Vuol la mia morte, e mille lacci occulti
Orditi avrà ond'io non trovi scampo.
Ah, ch'io non sarò più tranquillamente unito
A te, mia dolce speme,
Che là nel ciel fra l'anime innocenti,
Ove termine avran tanti tormenti.

Cara consorte, o figlia
Venite a questo seno
Forse... chi sa... che questo
Non sia l'estremo amplesso
Ah! Che il mio core è oppresso
Da un barbaro timor.

O Dio, perché bagnate
Di pianto il vostro ciglio?
Così fatal periglio
Io non provai finor.

105 **Riduzione Breitkopf:** manca indicazione di regia

106 **Riduzione Breitkopf:** «(*er umarmt Hedwig*)»

107 **Riduzione Breitkopf:** manca l'intero verso

108 **Libretto Wien 1806:** manca l'intero intervento

109 **Riduzione Breitkopf:** «*Vergeß ich alle Sorgen*»

110 **D-B 138:** «(*Faniska se remet à son place; Rasinski et Edwige se cachent derriere la pillar mais de maniere à etre vûs du spectateurs*)»

111 **D-B 138:** l'intero testo della Cavatina è riportato solo in francese, sotto al titolo **Couplets de Rasno**

Tristes habitans de ces lieux,
O vous que la fortune accable,
Pour les cœurs bons et vertueux
Il existe un Dieux secourable.
Le bonheur vous sera rendu,
Acceptez en la doux presage,
Conservez espoir et courage,
Un bienfait n'est jamais perdu.

(*Pendant cette ritornelle, Rasno se montre, descend le larg de môit tenant un panier en brais, il s'arrête à la hauteur de huit pieds pour chanter le 2^e couplets*)

Votre pere du dehonneur
Saura jadis notre famille,
Sa fille est enpuoie au malheur,
Nous mourons Pour sauver sa fille.
Tant de vertus, tant de beauté
D'un méchant seroit le partage,

Reprenez espoir et courage
Un bienfait n'est jamais perdu.

FANISKA, RASINSKI
Reprenez espoir et courage
Un bienfait n'est jamais perdu.

- 112 **Riduzione Breitkopf:** manca indicazione di regia
113 **Riduzione Breitkopf:** «deines»
114 **Riduzione Breitkopf:** «seine»
115 **Riduzione Breitkopf:** manca indicazione di regia
116 **Riduzione Breitkopf:** manca indicazione di regia
117 **A-Wn 10180:** «iniquo»
118 **Partitura Breitkopf:** manca indicazione di regia
119 **Partitura Breitkopf:** manca indicazione di regia
120 **Partitura Breitkopf:** mancano entrambe le indicazioni di regia
121 **Partitura Breitkopf:** manca indicazione di regia
122 **Partitura Breitkopf:** manca indicazione di regia
123 **Partitura Breitkopf:** manca indicazione di regia
124 **Partitura Breitkopf:** manca indicazione di regia
125 **Partitura Breitkopf:** manca indicazione di regia
126 **Partitura Breitkopf:** manca indicazione di regia
127 **Partitura Breitkopf:** manca indicazione di regia
128 **Partitura Breitkopf:** manca indicazione di regia
129 **Partitura Breitkopf:** manca indicazione di regia
130 **Partitura Breitkopf:** manca indicazione di regia
131 **Partitura Breitkopf:** manca indicazione di regia
132 **A-Wn 10180:** manca indicazione di regia

133

D-B 138:

LE COSAQUE EN SENTINELLE

Que veut dire ceci? Aux Armes!

(la Sentinelle du pont en fait autant)

ZAMOSKI

(entrant avec précipitation et allant droit à la sentinelle. Il est suivi de beaucoup de Cosaques)

Quelqu'un est-il sorti pour cette porte?

LE COSAQUE

Oui, Seigneur; le capitaine vient de passer.

ZAMOSKI

Le capitaine?

LE COSAQUE

Il ammene, m'a-t-il dit, par votre ordre, une femme et un enfant au delà de la barrière.

ZAMOSKI

(aux soldats qui le suivent)

Courez tous et volez sur leurs traces.

(la Sentinelle ouvre la porte, les soldats sortent en courant)

134

Partitura Breitkopf: manca indicazione di regia

135

D-B 138: «*L'inquietude est peinte dans la contenance de Moska quoique elle tache de la dissimuler a cause de la sentinelle qu'elle cherche a occuper en causant avec elle. A chaque point d'orgue de la ritournelle elle doit se retourner pour regarder s'elle vit paraître Rasno avec la barque*»

Riduzione Breitkopf: «*L'agitazione di Moska si manifesta in tutti li suoi gesti, per distrarre l'attenzione della sentinella, a fin che non osservi ciò che si vede nel fondo della scena; ella stessa profitta di ciaschedun momento, per guardar in dietro*»

136

Riduzione Breitkopf: «*Moskas unruhe äussert sich in allen Gebärden, die Schildwache zu beschäftigen, und ihre Aufmerksamkeit von dem, was im Hintergrunde vorgeht, abzuziehen; Sie selbst benutzt jeden Augenblick, um zurück zu sehen*»

137

D-B 138: «*Moska se ritourne, quitte la sentinelle, va ver le fond du theatre, regarde sur le lac du coté du quel doit arriver Rasno. Elle est sensée l'apercevoir de loin, alors elle revient après de la sentinelle*»

Riduzione Breitkopf: «*Moska si volta, lascia la sentinella, va nel fondo della scena, riguardando quella parte del mare, donde deve venire Rasno; le pare di vederlo si lontano, e ritorna alla sentinella*»

- 138 **D-B 138:** «(*Rasno paroît sur le lac dans une barque, il s'arrete au pied de la tour, il detache le secan, il le descend, s'en mets deivans, et s'eleve jusque a la croisée grillée. Il frappe à cette croisée pour avertir les prisonniers, et cette derniere action doit se faire au moment où il dit ce qui soit dans la pause suivante*)»
Riduzione Breitkopf: «(*Rasno apparisce sul mare in un navicello; s'arresta a piede della torre, scioglie lo secchio, lo fa descendere, si mette dentro, facendosi ascendere fin alla ferrata; poi picchia, per far un segno ai prigionieri*)»
- 139 **A-Wn 10180:** «(*da sé*)»
- 140 **Riduzione Breitkopf:** «(*Moska wendet sich um, verlässt die Schildwache, geht nach dem Hintergrunde, sieht gegen die Seite des Sees, von welcher Rasno kommen soll; sie scheint ihn von ferne zu sehen und kehrt zur Schildwache zurück*)»
- 141 **Riduzione Breitkopf:** «(*Rasno zeigt sich auf dem See in einem Schiffchen*)»
- 142 **Riduzione Breitkopf:** «(*er hält am Fusse des Thurms, macht den Eimer los, lässt ihn herab, stellt sich darein, zieht sich bis zum Gitterfenster hinauf, pocht an, um den Gefangenen ein Zeichen zu geben*)»
- 143 **A-Wn 10180, Riduzione Breitkopf:** «(*picchia alla finestra*)»
- 144 **Partitura Breitkopf:** manca indicazione di regia
- 145 **D-B 138:** «(*à la croisée*)»
- 146 **D-B 138:** «(*à la croisée*)»
- 147 **D-B 138:** «(*Rasno redescend dans la barque, et remonte arrière le sceau vide*)»
- 148 **A-Wn 10180:** «(*Moska osserva Rasinski, che apre la finestra*)»
Riduzione Breitkopf: «(*riguarda la fenestra, che Rasinsky apre*)»
- 149 **D-B 138:** «(*Pendant tout ce qui veint on doit mettre Edwige dans le sceau et la descendre dans la barque*)»
Riduzione Breitkopf: «(*Rasinski fa entrar il fanciullo nel secchio e lo cala nelle braccia di Rasno, che lo mette nella navicella*)»
- 150 **D-B 138:** «(*Dans le moment que Rasno fait remonter le sceau pour faire descendre Faniska, Moska l'averte de l'arrivée de Zamoski*)»
- 151 **D-B 138:** «(*Alors que Rasno s'éloigne aussi vite qu'il le peut, en laissant retomber le sceau amenant dans la barque Edwige, et Faniska et Rasinski se retirent de la fenêtre oubliant de fermer la grille*)»
Riduzione Breitkopf: «(*Rasno s'allontana col fanciullo. Rasinski e Faniska si ritirano dalla finestra*)»
- 152 **Riduzione Breitkopf:** manca indicazione di regia
- 153 **Riduzione Breitkopf:** «(*Moska beobachtet das Fenster, welches Rasinski öffnet*)»
- 154 **Riduzione Breitkopf:** manca indicazione di regia
- 155 **Riduzione Breitkopf:** manca indicazione di regia
- 156 **Riduzione Breitkopf:** manca indicazione di regia
- 157 **Riduzione Breitkopf:** manca indicazione di regia
- 158 **Riduzione Breitkopf:** «(*Rasno entfernt sich mit dem Kinde. Rasinsky und Faniska ziehen sich vom Fenster zurück*)»



Figura 5: Karl Friedrich SCHINKEL, schizzo per la scenografia del III Atto di *Faniska* (1818). Staatliche Museen zu Berlin, Kupferstichkabinett, SM Th.2 = SM B.25 (alt).

Appendice iconografica

UNE ANNÉE
DE LA VIE
DU CHEVALIER
DE FAUBLAS.

PREMIERE PARTIE.

[Par Louvet de Couvray]



A L O N D R E S ;

Et se trouve à PARIS,

CHEZ L'AUTEUR, rue Quincampoix, au
Bureau de la Bonneterie.

Et chez les Marchands de Nouveautés.

—
M, DCC. LXXXVII.

Figura 6: Jean-Baptiste LOUVET DE COUVRAY, *Une année de la vie du Chevalier de Faublas*, frontespizio della prima edizione (1797).



Figura 7: F. CAMPION, *Le festin nuptial du Roy et de la Reine de Pologne. - La magnifique entrée des Ambassadeurs Polonois dans la ville de Paris le 19 septembre.* Parigi, À P. chez N. Bery au bout du Pont Neuf proche les Augustins, 1645.



Figura 8: DELANAUX, Kosciuszko. Parigi, Quenedey, [1793ca].

O U L I A N A ,
O U
L'ENFANT DES BOIS ,
NOUVELLE POLONAISE,
ET AUTRES NOUVELLES-NOUVELLES.

PAR HENRY C***,
Auteur du CHEVALIER NOIR.

T O M E P R E M I E R .

A P A R I S ,

Chez { CORDIER et LEGRAS, Imprimeurs-
Libraires, rue Galande, N.º 50.
TAVERNIER, Libraire, rue du Bacq,
N.º 97.

AN IX. — 1801.

Figura 9: Henri-Louis COIFFIER DE VERFEU, *Ouliana, ou l'Enfant des bois, nouvelle polonaise et autres nouvelles*, Parigi, Cordier et Legras, 1801, frontespizio.

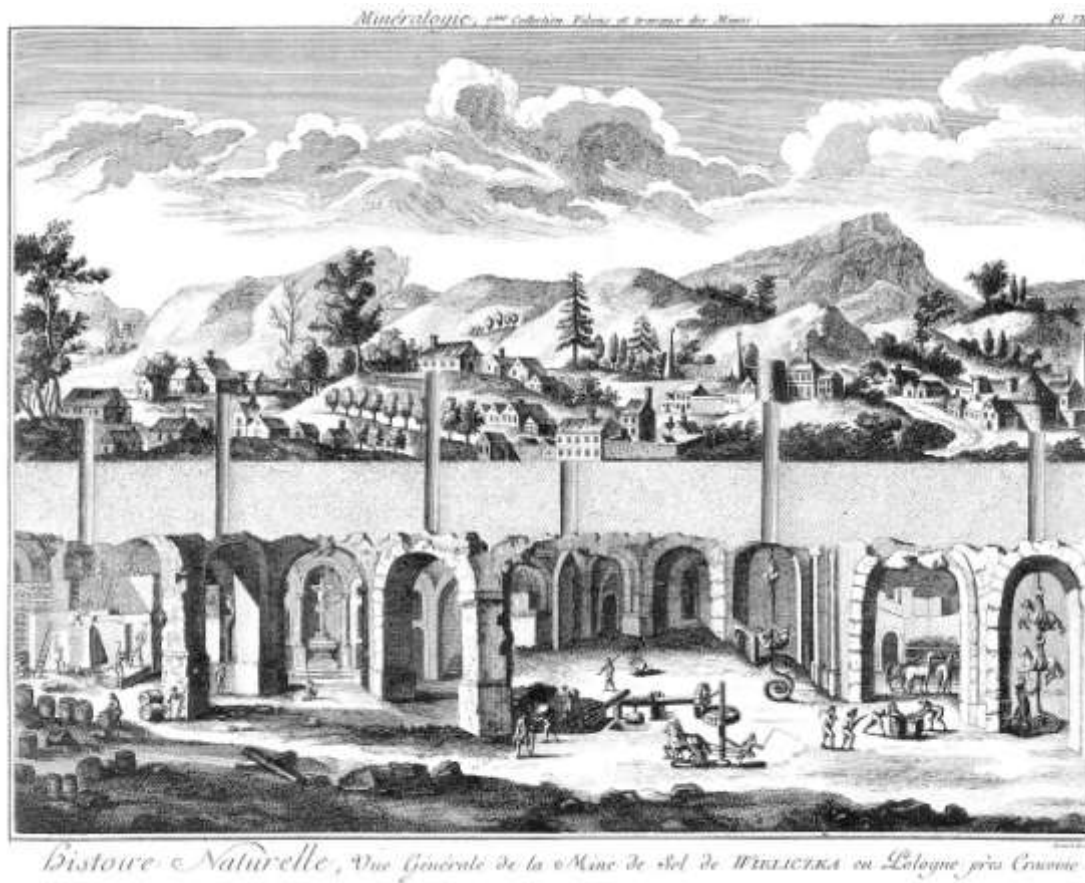


Figura 10: «Vue générale de la mine de sel de Wieliczka en Pologne près Cracovie», in: Denis DIDEROT, D'ALEMBERT, *Encyclopédie, ou Dictionnaire raisonné des sciences, des arts et des métiers*, Parigi, Briasson, 1751-1780, vol XXIII. planche VII.

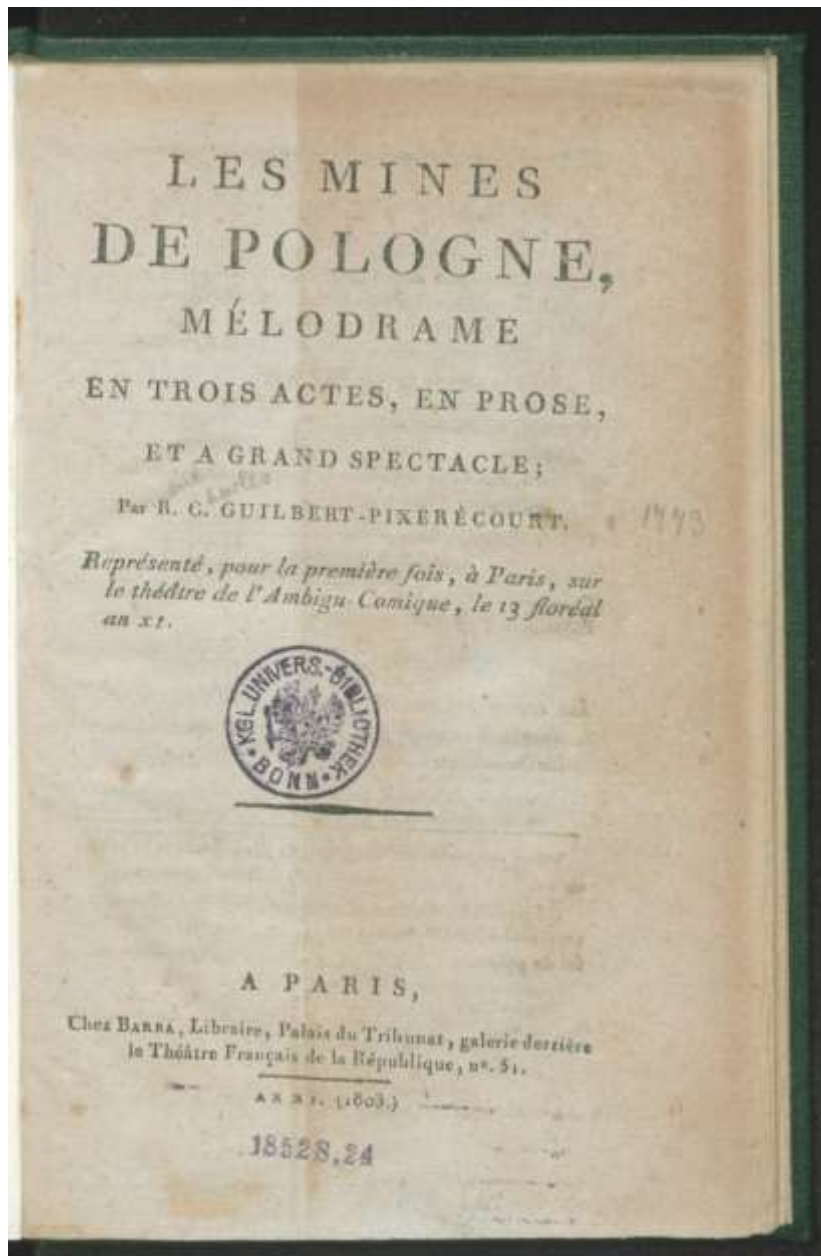


Figura 11: Charles Guilbert de PIXÉRÉCOURT, *Les Mines de Pologne. Mélodrame en trois actes, en prose, et a grand spectacle*. Parigi, Barba, 1803, frontespizio.



Figura 12: Żupan e kontusz, seconda metà del XVIII sec. Collezione Wojciech Kolasiński, Museo Nazionale di Varsavia, Inv. Szt. 2813, 2815.



Figura 13: «Dame polonaise dans l'ancien costume», in: Jean-Pierre NORBLIN DE LA GOURDAINE, Philibert Louis DEBUCOURT, *Collection de costumes polonais, dessinés par nature par Norblin et gravés par Debucourt*, Parigi, Charles Bance, 1817, tavola 30.



Figura 14: «Seigneur polonais dans l'ancien costume», in: Jean-Pierre NORBLIN DE LA GOURDAINE, Philibert Louis DEBUCOURT, *Collection de costumes polonais, dessinés par nature par Norblin et gravés par Debucourt*, Parigi, Charles Bance, 1817, tavola 31.



Figura 15: Ignazio DEGOTTI, schizzo per la scenografia del I Atto di *Lodoiska* (1791). Bibliothèque Nationale de France, département Bibliothèque-musée de l'opéra, BMO ESQ 19-235.



Figura 16: Ignazio DEGOTTI François VERLY, schizzo per la scenografia del II Atto di *Lodoïska* (1791). Bibliothèque Nationale de France, département Bibliothèque-musée de l'opéra, BMO ESQUISSES ANCIENNES-7 (2).

Titikan.
 En te quittant, Floreski, je veux
 encore emporter ton échame... Garde
 toi de croire qu'un intérêt sottile
 attire Titikan dans cette forêt...
 Le Baron de Dourlnski dont tu
 vois d'ici le château...

Floreski.
 Dourlnski, dis tu... ce nom m'est
 connu.

Titikan.
 Puis-je te ne jamais connaître que
 son nom... C'est un séducteur qui a
 ravagé mes plus sages... Mais
 vengeance éclatera au premier in-
 stant favorable. Je vais reconnaître
 les lieux, et dans la crainte d'une sur-
 prise, j'attends ordonne qu'on décharge
 tous ceux qui abordent ici... Tu vas
 ma confiance... Vous n'êtes point fuis,
 l'un et l'autre, pour en abuser. Adieu,
 braves amis! Je vais moi-même vil-
 ler à votre sveltes (à Floreski). Donne
 moi la main, je sens la que je tiens
 pour la vie (à Varbel). Toi, je l'estime
 plus courageux. Tu aimes bien ton
 maître... Vous vous méritez tous deux.
 Adieu... Pensez, quelquefois à Titikan
 L'heure d'avoir besoin de lui, et vous sa-
 rez comme il vous servira... aux tur-
 tores) Marchons.

SCENE VII.
 Floreski, Varbel.
 Floreski.

Qual étonnant langage.
Varbel.

Ma foi, Seigneur, je n'en reviens
 pas, être tout ensemble, Tartare, hu-
 maine homme, sensible, franc et géné-
 reux... Ce n'est qu'en voyageant bon
 coup qu'on peut rencontrer un tel pro-
 dige.

Floreski.
 Ce château, dit-il, appartient au Ba-
 ron de Dourlnski, si la mémoire ne
 me trompe. Il était lié avec le père
 de Lodoïska.

Varbel.
 Cela est vrai. Mais que nous importe
 ... C'est assez nous arrêter, si vous
 n'en croyez manger vite un mor-
 ceau et phons bagage.

Floreski.
 J'y consens.

Varbel.
 Venez, mon cher maître, voici près de
 cette tour un banc qui nous servira de
 commodité (ils s'assigent). Avez-vous
 de l'appétit?

Floreski.
 Nullement.

Varbel.
 Moi, beaucoup... sur tout depuis cet
 petit parké quarré que nous ve-
 nous de fuir... Sûr une faim... c'est
 pour voyer. Quant à vous vous
 vivez d'amour... Cela fait une
 superbe nourriture.

Polonaise.

120
 Complète de Floreski, et Varbel, dans Lodoïska, Acte 1^{er} Scène VII.

Figura 17: «Polonaise», in: Luigi CHERUBINI, Lodoïska. Comédie héroïque en trois actes par le C.^{en} Fillette-Loroux, Parigi, H. Naderman, [1792], pp. 119-120.

Heute Sonntag, den 17^{ten} November 1805, wird in beyden kais. auch kais. königl. Hoftheatern aufgeführt werden;
(Im Nationaltheater:) Was den kais. auch kais. königl. Hof-Schauspieler.
(Im Theater nächst dem Kärnthenthor.) Was den kais. auch kais. königl. Hof-Diener.

BALBOA.
Tragedie allemande.
Ein Trauerspiel in fünf Aufzügen.

LA VIRTU PREMIATA DALL' AMORE.
LA VERTU RECOMPENSEE PAR L'AMOUR.
Opera Italiana.
Zugend durch Liebe belohnt.
Ein Schauspiel mit Gesang in einem Aufzuge.
Nach der Pamela des Goldoni.

Die Tanzsucht.
LA DANSOMANIE.
Divertissement.
Ein Divertissement von Hrn. Gardel, in die Scene geführt von Hrn. Tagliani.

CHARACTERS:

Antonio, Starke auf Italien.	Fr. Döbl.
Luigi, sein Sohn.	Mat. Döbl.
Maria, seine Tochter.	Gr. Zupp.
Antonio, ein alter Mann auf Italien.	Gr. Döbl.
Schiavo, Diener.	Fr. Krensch.
Dona.	Fr. Döbl.
Luigi, Operist.	Fr. Döbl.
Luigi, ein Diener.	Fr. Döbl.
Luigi, Schürzen in Italien.	Fr. Döbl.
Die Bedi.	Fr. Döbl.
Die Bedi.	Fr. Döbl.

Ein Loge zu dem Ort wo in zehn der besten Sitze.	fl. 5 — 6.	Ein Loge zu dem Ort wo in zehn der besten Sitze.	fl. 5 — 6.
— — — — —	— 4 — —	— — — — —	— 1 — 2.
— — — — —	— 1 — 2.	— — — — —	— 1 — 2.
— — — — —	— 1 — 2.	— — — — —	— 1 — 2.
— — — — —	— 1 — 2.	— — — — —	— 1 — 2.
— — — — —	— 1 — 2.	— — — — —	— 1 — 2.
— — — — —	— 1 — 2.	— — — — —	— 1 — 2.
— — — — —	— 1 — 2.	— — — — —	— 1 — 2.

Der Anfang ist um halb 7 Uhr.

Figura 18: Locandina degli Hoftheater con traduzione in francese dei titoli; Vienna, 17 novembre 1805.

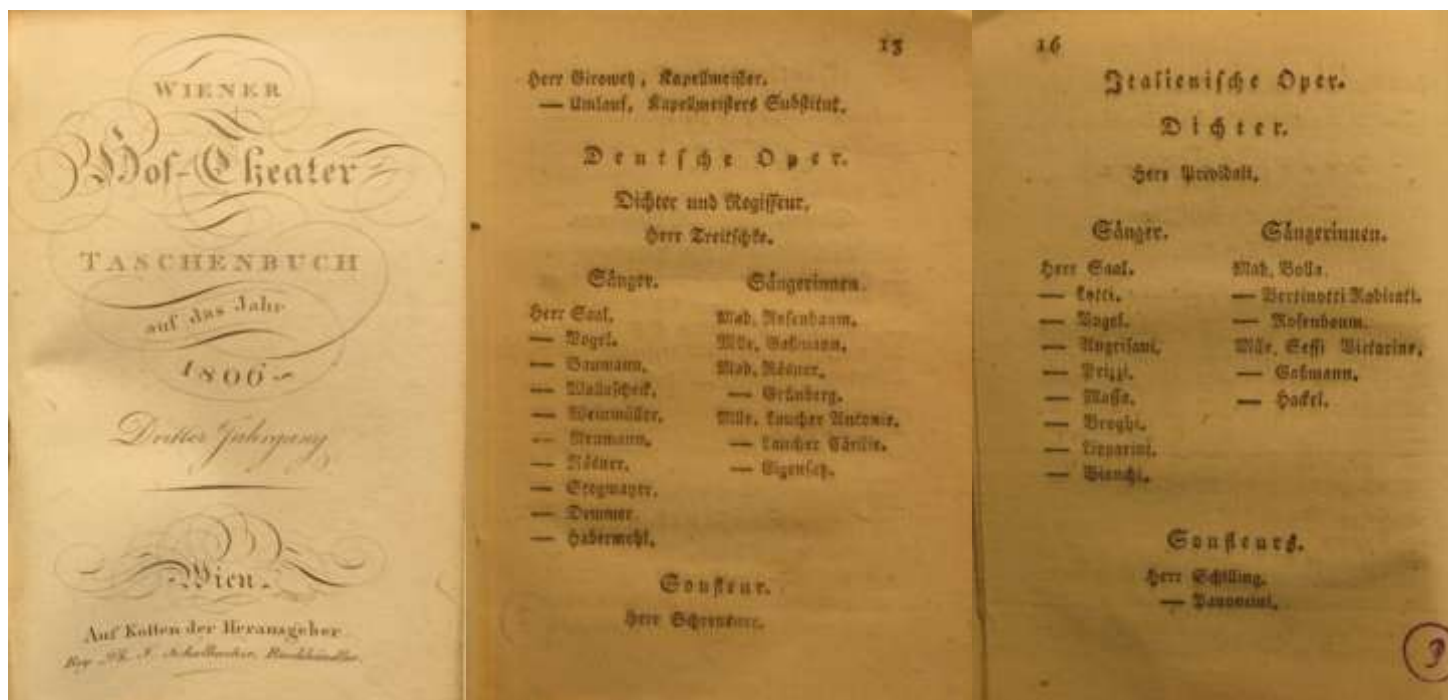


Figura 19: Elenco dei cantanti italiani e tedeschi in servizio presso gli Hoftheater; *Wiener Hof-Theater Taschenbuch auf das Jahr 1806*. Vienna, Schalbacher, 1806, frontespizio, pp. 15-16.

Di L. Cherubini
per mio amico sig. Simoni

Aria di Rasinski nel 2.^o Atto di Faniska

immediatamente dopo il Duetto fra Faniska e Rasinski

Allegro

Vedini

Violoncelli

Fasisti

Bassi

Allegro

che Simoni cantava prima in quest

che potesti anche darvi un'quarta casanova giovane e bella

Faniska
tutte le donne per un anno insieme profitterei

16266

Figura 20: Luigi CHERUBINI, *Aria di Rasinski nel 2^{do} Atto di Faniska*. Autografo con dedica a Joseph Simoni, Vienna, Österreichische Nationalbibliothek, Musiksammlung, Mus. Hs. 16266, p. 1.

Introduction. No. 1 Famila. Act. 1^o

The image shows a page of handwritten musical notation for Luigi Cherubini's opera 'Faniska'. The score is for a full orchestra and includes parts for various instruments and voices. The instruments listed on the left are: Flute, Clarinet (in Bb), Bassoon, Violin (I and II), Viola, Cello, Double Bass, Oboe, Bassoon, Horn, Trumpet, Trombone, and Tuba. The music is in 2/4 time and features various dynamics and articulations. A red '349' is written in the bottom left corner, and 'all. viv. all. viv.' is written below it.

Figura 21: Luigi CHERUBINI, *Faniska*. Autografo di alcuni numeri della partitura, versione francese, Berlino, Staatsbibliothek – Preußischer Kulturbesitz, Musikabteilung, Mus. ms. autogr. Cherubini, L. 349, p. 1.

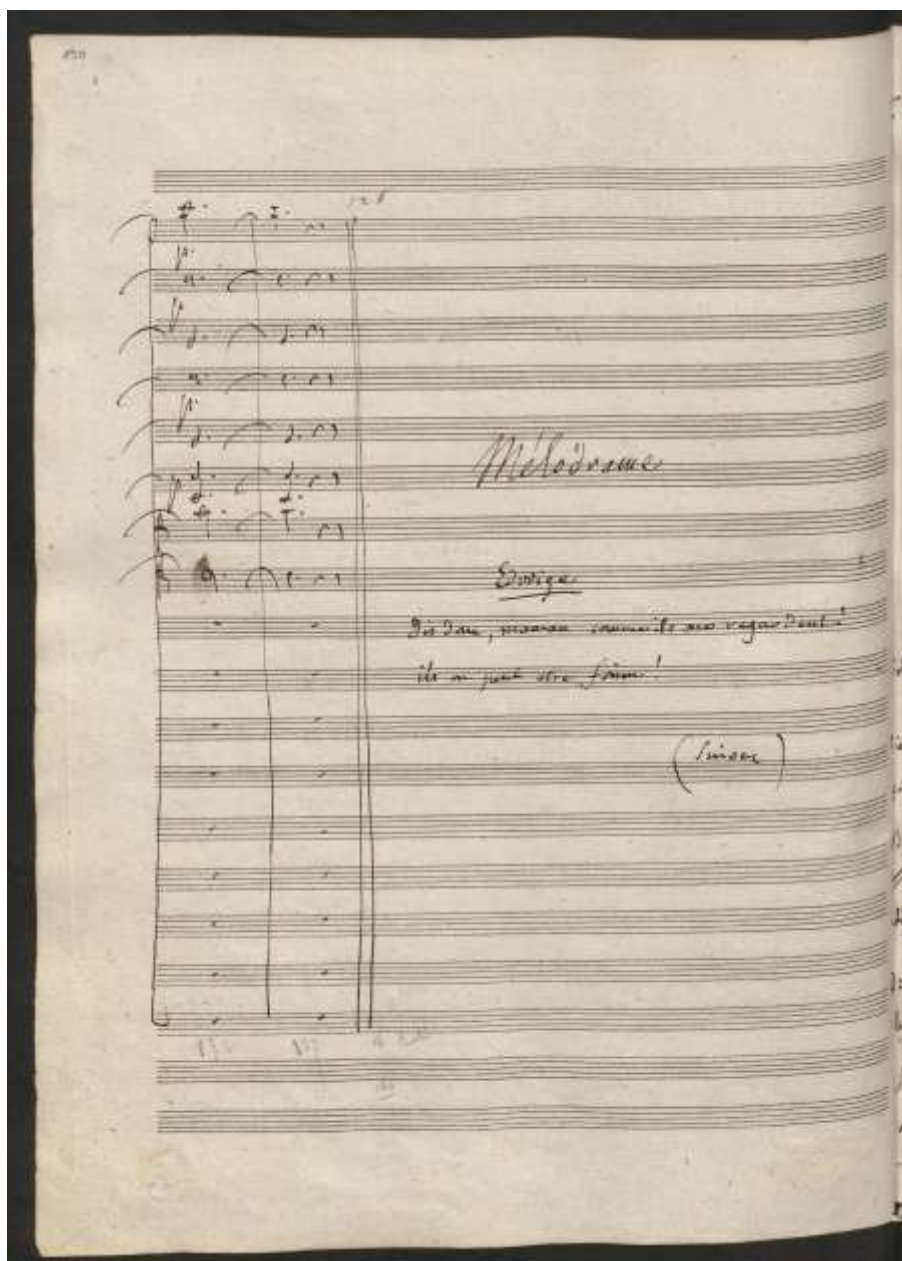


Figura 22: Luigi CHERUBINI, *Faniska*. Autografo della partitura, versione italiana, Berlino, Staatsbibliothek – Preußischer Kulturbesitz, Musikabteilung, Mus. ms. autogr. Cherubini, L. 138, p. 190.

53

Hedwig. Die guten Leute wollen nichts
 nehm'n — sie fürchten sich wohl vor dir?
Oranski. (mit erzwungenem Lächeln)
 Nehm, meine Kinder, nehmt!
Hedwig. La buona gente non vuol pren-
 derli, sembra aver paura di te.
Oranski. (con finta dolcezza)
 Prendete, figliu, prendete!

Hedwig. Und jetzt, Mutter, muss ich dich
 auch ein bisschen erheitern. Meinst du,
 ich habe die Tänzer schon vergessen?
 Ich soll dir's zeigen.
Edwige. Ors, cara madre, vorrei anch'
 io rallegrarti un poco. Credi forse
 di avermi dimenticato del ballare?
 Te lo mostrerò.

Figura 23: Luigi CHERUBINI, *Faniska* (italienisch und deutsch). Eine Oper in drei Akten. Riduzione per canto e piano a cura di Gottlob Benedict Bierey, Lipsia, Breitkopf & Härtel, [1806], p. 33, particolare.



Figura 24: Luigi CHERUBINI, *Faniska (italienisch und deutsch). Eine Oper in drei Akten*. Riduzione per canto e piano a cura di Gottlob Benedict Bierey, Lipsia, Breitkopf & Härtel, [1806], frontespizio.

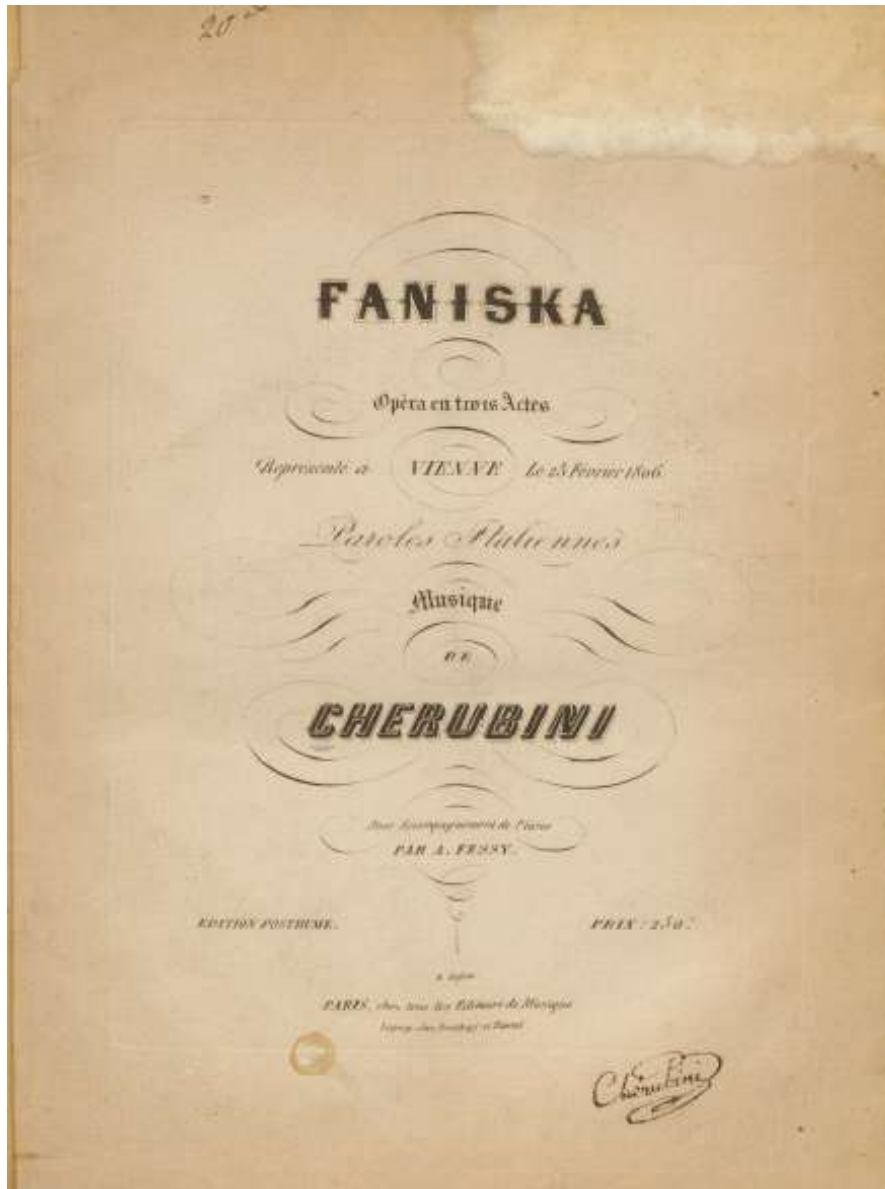


Figura 25: Luigi CHERUBINI, *Faniska*. *Opéra en trois Actes*. Représenté à Vienne le 25 Février 1806. *Paroles Italiennes*. Lipsia, Breitkopf & Härtel, [1845], frontespizio.



Figura 26: Luigi CHERUBINI, *Faniska*. Autografo della partitura, versione italiana, Berlino, Staatsbibliothek – Preußischer Kulturbesitz, Musikabteilung, Mus. ms. autogr. Cherubini, L. 138, p. 397, particolare.



Figura 27: Luigi CHERUBINI, *Faniska*. Autografo della partitura, versione italiana, Berlino, Staatsbibliothek – Preußischer Kulturbesitz, Musikabteilung, Mus. ms. autogr. Cherubini, L. 138, p. 217.

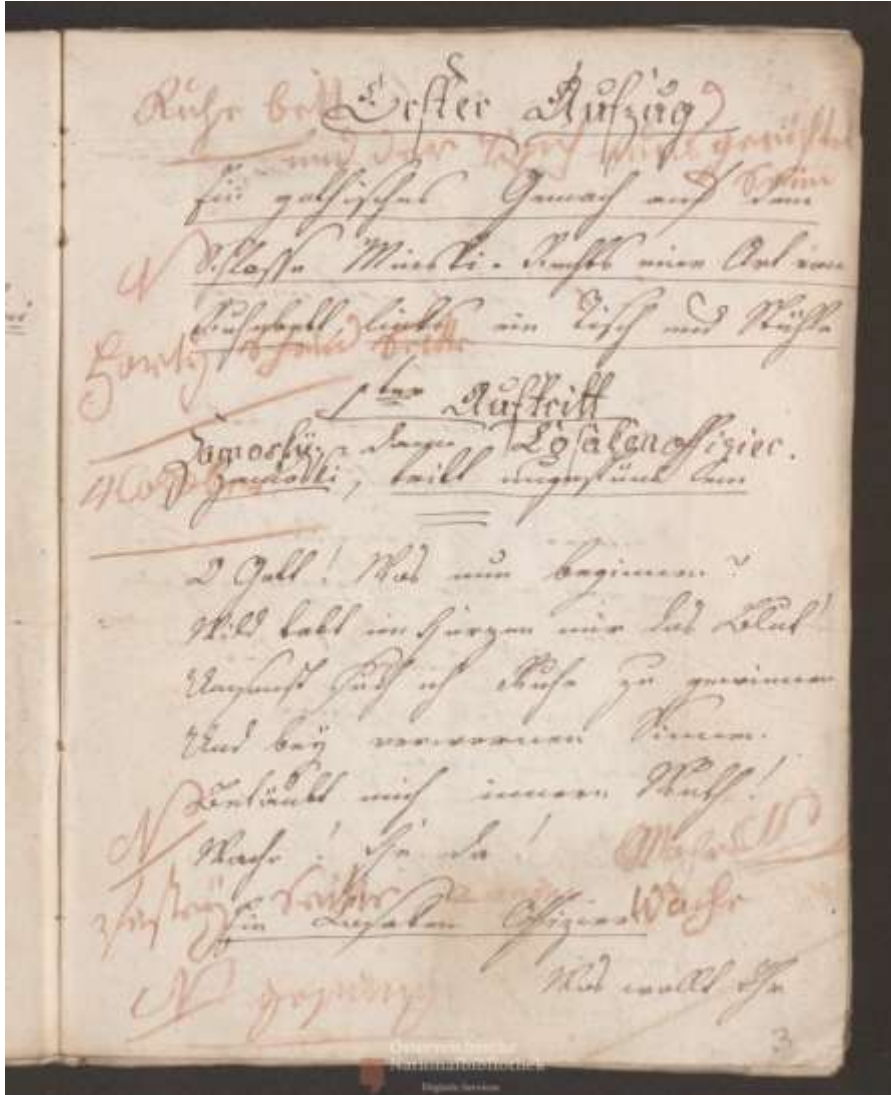


Figura 28: Joseph SONNLEITHNER, *Faniska*. Copia manoscritta del libretto con annotazioni, Vienna, Österreichische Nationalbibliothek, Musiksammlung, A-Wn, Mus. Hs. 32534 Mus, c. 3r.

Bibliografia

Fonti

Fonti musicali

Luigi CHERUBINI, *Faniska*. Autografo della partitura completa, versione italiana, Berlino, Staatsbibliothek – Preußischer Kulturbesitz, Musikabteilung, Mus. ms. autogr. Cherubini, L. 138.

Luigi CHERUBINI, *Faniska*. Autografo di alcuni numeri della partitura, versione francese, Berlino, Staatsbibliothek – Preußischer Kulturbesitz, Musikabteilung, Mus. ms. autogr. Cherubini, L. 349.

Luigi CHERUBINI, *Aria di Rasinski nel 2^{do} Atto di Faniska*. Autografo con dedica a Joseph Simoni, Vienna, Österreichische Nationalbibliothek, Musiksammlung, Mus. Hs. 16266.

Luigi CHERUBINI, *Faniska*. Copia della partitura completa e set di parti appartenenti a Maria Teresa, versione italiana, Vienna, Österreichische Nationalbibliothek, Musiksammlung, Mus. Hs. 10180.

Luigi CHERUBINI, *Faniska*. Copia della partitura completa e set di parti appartenenti a Maria Teresa, versione italiana, Vienna, Österreichische Nationalbibliothek, Musiksammlung, Mus. Hs. 10180.

Luigi CHERUBINI, *Faniska*. Copia della partitura completa e set di parti appartenenti a Maria Teresa, versione tedesca, Vienna, Österreichische Nationalbibliothek, Musiksammlung, Mus. Hs. 16163.

Luigi CHERUBINI, *Faniska*. Copia della partitura completa proveniente dall'archivio del Kärntnertheater, versione tedesca, Vienna, Österreichische Nationalbibliothek, Musiksammlung, Kt. 147 Mus.

Luigi CHERUBINI, *Faniska*. Copia della partitura completa e set di parti appartenenti a Ferdinando III d'Asburgo-Lorena, versione italiana, Firenze, Conservatorio di Musica "Luigi Cherubini", F. P. T. 52.

Luigi CHERUBINI, *Faniska*. Copia della partitura proveniente dall'archivio della Gesellschaft der Musikfreunde Wien, Poughkeepsie (NY), Vassar College, George Sherman Dickinson Music Library, O2 C424 f

Luigi CHERUBINI, *Faniska (italienisch und deutsch). Eine Oper in drei Akten*. Riduzione per canto e piano a cura di Gottlob Benedict Bierer, Lipsia, Breitkopf & Härtel, [1806].

Luigi Cherubini, *Faniska. Eine grosse Oper in drey Akten*. Riduzione per canto e pianoforte di A. E. Müller, Lipsia, Kühnel, [1809ca].

Luigi CHERUBINI, *Faniska. Opéra en trois Actes. Représenté à Vienne le 25 Fevrier 1806. Paroles Italiennes*. Lipsia, Breitkopf & Härtel, [1845].

Luigi Cherubini, *Faniska. Große Oper in drei Akten*. Riduzione per canto e piano di F. F. Brissler, Lipsia, Peters, [1870ca].

Luigi CHERUBINI, *Lodoïska. Comédie héroïque en trois actes par le C.^{en} Fillette-Loroux*, Parigi, H. Naderman, [1792].

Luigi CHERUBINI, Luigi CHERUBINI, *Lodoïska. Comédie héroïque en trois actes par le C.^{en} Fillette-Loroux*, Parigi, H. Naderman, [1792].

Fonti letterarie

«Allgemeine musikalische Zeitung», 1800-1807.

Johann Baptist von ALXINGER, *Die gute Mutter. Eine comische Oper in zwey Aufzügen. Ihrer Majestät der Kaiserinn zugeeignet, und aufgeführt auf den k. k. Hof-Theatern in Wien*. Vienna, Kurtzbeck, 1795.

Ludwig van BEETHOVEN, *Briefwechsel. Gesamtausgabe*. Monaco, Henle, vol. I: 1783-1807. A cura di Sieghard Brandenburg, 1996.

Henri-Louis COIFFIER DE VERFEU, *Ouliana, ou l'Enfant des bois, nouvelle polonaise et autres nouvelles*, Parigi, Cordier et Legras, 1801.

Denis DIDEROT, D'ALEMBERT, *Encyclopédie, ou Dictionnaire raisonné des sciences, des arts et des métiers*, Parigi, Briasson, 1751-1780.

François DESERPS, *Illustrations de Recueil de la diversité des habits qui sont de présent usage tant es pays d'Europe, Asie, Afrique et isles sauvages*. Parigi, R. Breton, 1567.

Claude-François FILLETTE-LORAU, *Lodoiska. Comédie héroïque en trois actes*. Parigi, Régent et Bernard, 1792.

Georg August GRIESINGER, «Eben komme ich von Haydn...». *Georg August Griesingers Korrespondenz mit Joseph Haydns Verleger Breitkopf & Härtel, 1799-1819*. A cura di Otto Biba, Zurigo, Atlantis, 1987.

«Journal des Luxus und der Moden» 1796-1806.

Jean-Baptiste LOUVET DE COUVRAY, *Les Amours du chevalier de Faublas*. A cura di Michel Delon, Parigi, Gallimard, 1996.

Jean-Paul MARAT, *Les Aventures du jeune comte Potowski*. Parigi, Chlendorowski, 1848.

Jean-Pierre NORBLIN DE LA GOURDAINE, Philibert Louis DEBUCOURT, *Collection de costumes polonais, dessinés par nature par Norblin et gravés par Debucourt*, Parigi, Charles Bance, 1817

Charles Guilbert de PIXÉRÉCOURT, *Les Mines de Pologne. Mélodrame en trois actes, en prose, et a grand spectacle*. Parigi, Barba, 1803.

Charles Guilbert de PIXÉRÉCOURT, *Théâtre choisi*. Ginevra, Slatkine Reprints, 1971.

Johann Friedrich REICHARDT, *Vertraute Briefe geschrieben auf einer Reise nach Wien und den Österreichischen Staaten zu Ende des Jahres 1808 und zu Anfang 1809*. A cura di Gustav Gugitz, Monaco, Georg Müller, 1915.

Jacques-Antoine de RÉVÉRONI SAINT-CYR, *Pauliska, ou la Perversité moderne*. Parigi, Lemierre, 1798.

Joseph SONNLEITHNER, *Faniska. Eine große Oper in drei Akten*. Vienna, Pichler, 1806.

Joseph SONNLEITHNER, *Faniska*. Copia manoscritta del libretto con annotazioni, Vienna, Österreichische Nationalbibliothek, Musiksammlung, A-Wn, Mus. Hs. 32534 Mus.

Cosima WAGNER, *Tagebücher*. Monaco/Zurigo, Piper Verlag, vol. I: 1869-1877, 1976; vol. II: 1878-1883, 1977.

Wiener Hof-Theater Taschenbuch auf das Jahr 1806. Vienna, Schalbacher, 1806.

Wiener Hof-Theater Taschenbuch auf das Jahr 1807. Vienna, Wallishauser, 1807.

Wiener Hof-Theater Taschenbuch auf das Jahr 1808. Vienna, Bauer, 1808.

«Wiener Journal für Theater, Musik und Mode», 1806.

«Zeitung für die elegante Welt», 1801-1807.

Letteratura secondaria

Luigi Cherubini: biografia e opere

Edward BELLASIS, *Cherubini. Memorials Illustrative of his Life and Work*. Birmingham, Cornish Brothers, 1905.

Giovanni CARLI BALLOLA, *Da Lodoiska a Les deux journées: i canti di un viandante solitario*. «Chigiana: Rassegna annuale di studi musicologici», XXXIII (1979), pp. 103-115.

Luisa CASSETTI, *Démophon di Luigi Cherubini fra 'dramma per musica' e 'tragédie lyrique'*. Tesi di laurea, Università di Pavia, 1991.

David CHARLTON, *Cherubini: A Critical Anthology, 1788-1801*. «RMA research chronicle», 26 (1993), pp. 95-127.

Cherubini al "Cherubini" nel 250° della nascita. Atti del Convegno internazionale. A cura di Sergio Miceli, Firenze, Olschki, 2011.

«Cherubiniana», 1 (2013).

Giulio CONFALONIERI, *Cherubini*. Milano, Edizioni Accademia, 1978.

Vittorio DELLA CROCE, *Cherubini e i musicisti italiani del suo tempo*. Torino, EDT, 1983.

Frederick J. CROWEST, *Cherubini*. Londra, Sampson Low, Marston, Searle & Rivington, 1890.

Basil DEANE, *Cherubini*. Londra, Oxford University Press, 1965.

Dieudonné DENNE-BARON, *Cherubini: sa vie, ses travaux leur influence sur l'art*. Parigi, Heugel, 1862.

Alice FANTASIA, *Due "Lodoiska" a confronto: Cherubini e Kreutzer*. Tesi di laurea specialistica, Università degli studi di Pavia, 2010.

Michael FEND, *Die ästhetische Kategorie des Erhabenen und die Entdeckung der Alpen in der Musik*. In: *Schweizer Töne. Die Schweiz im Spiegel der Musik*, a cura di Anselm Gerhard e Annette Landau, Zurigo, Chronos, 2000, pp. 29-43.

Michael FEND, *Cherubinis Pariser Opern (1788-1803)*. Stoccarda, Franz Steiner Verlag, 2007.

Oliver HEIDEMANN, *Luigi Cherubini. Les Abencérages, ou L'Entendard de Grenade. Untersuchungen zur Operngeschichte des französischen Empire*. Münster/New York, Waxmann, 1994.

Richard Heinrich HOHENEMSER, *Luigi Cherubini sein Leben und seine Werke*. Lipsia, Breitkopf & Härtel, 1913.

Michael JAHN, *Aspekte der Rezeption von Cherubinis Opern im Wien des 19. Jahrhunderts*. «Studien zur Musikwissenschaft», 49 (2002), pp. 213-243.

Arnold JACOBSHAGEN, *Koukorgi (1792-1793). A propos d'un opéra-comique inconnu de Luigi Cherubini*. «Revue de musicologie», 78 (1992), pp. 257-287.

Arnold JACOBSHAGEN, *Luigi Cherubinis Opernfragmente aus der Zeit der Französischen Revolution*. In: *Das Fragment im (Musik-)Theater: Zufall und/oder Notwendigkeit?*, a cura di Peter Csobádi, Salisburgo/Anif, Müller-Speiser, 2005, pp. 289-302.

Luigi Cherubini – Eine Herausforderung. Autographe Bestände. A cura di Helen Geyer e Michael Pauser, Cracovia, Wydawnictwo Tadeusz Serocki, 2014.

Luigi Cherubini nel 2. centenario della nascita: contributo alla conoscenza della vita e dell'opera. A cura di Adelmo Damerini, Firenze, Olschki, 1962.

Fabio MORABITO, *I manoscritti autografi di Luigi Cherubini: cataloghi, storia ed acquisizione del lascito presso la Königlische Bibliothek di Berlino*. «Acta Musicologica», LXXXIV (2012), pp. 167-198.

- Luigi PICCHIANI, *Notizie sulla vita e sulle opere di Luigi Cherubini*. Milano, Ricordi, 1843.
- Arthur POUGIN, *Cherubini. Sa vie, ses œuvres, son rôle artistique*. «Le Ménestrel», XLVIII, 2 (4 dicembre 1881) – II, 3 (17 dicembre 1882).
- Maurice QUATRELLES L'EPINE, *Cherubini (1760-1842). Notes et documents inédits*. Parigi, Librairie Fisch, 1913.
- Alexander Lothar RINGER, *Cherubini's 'Médée' and the Spirit of French Revolutionary Opera*. In: *Essays in Musicology in Honour of Dragan Plamenac*, a cura di Gustav Reese e Robert J. Snow, Pittsburgh, University of Pittsburgh Press, 1969, pp. 281-299.
- Cornelia SCHRÖDER, *Chronologisches Verzeichnis der Werke Luigi Cherubinis unter Kennzeichnung der in der Musikabteilung der Berliner Staatsbibliothek erhaltenen Handschriften*. «Beiträge zur Musikwissenschaft», 3 (1961), pp. 24-60.
- Oliver SCHWARZ-ROOSMAN, *Luigi Cherubini und seine Kirchenmusik*. Colonia, Christoph Dohr, 2006.
- Christine SIEGERT, *The Handling of Ideas. Luigi Cherubini's Practice of Arranging his own Italian Operas*. «De Musica», VIII (2004), pp. 202-210.
- Christine SIEGERT, *Brüderlichkeit als Problem. Zur Rezeption von Luigi Cherubinis Les Deux journées*. In: *Early Music: Context and Ideas*, a cura di Zofia Fabiańska, Alicja Jarzębska, Wojciech Marchiwca, Piotr Poźniak, Zygmunt M. Szweykowski, Cracovia, 2008, pp. 306-335.
- Christine SIEGERT, *Cherubini in Florenz. Zur Funktion der Oper in der toskanischen Gesellschaft des späten 18. Jahrhunderts*. Laaber, Laaber Verlag, 2008.
- Richard STEURER, *Von Salieri bis Cherubini – und Mozart mittendrin*. In: *Mozart (v)erklären. Beiträge zum Mozart-Symposium 10.-12. April 2006*, a cura di Markus Vorzeller, Richard Steurer, Vienna, Praesens Verlag, 2010, pp. 61-69.
- Margery STOMNE SELDEN, *Pygmalion: A Little Known Opera by Cherubini*. «Performing Arts Review», 11 (1981), pp. 94-101.
- Lorenzo TOZZI, *La Punition, ovvero di un ritrovato gioiello comico cherubiniano*. «Chigiana: Rassegna annuale di studi musicologici», XXXIII (1979), pp. 133-165.
- Stephan Charles WILLIS, *Luigi Cherubini: A Study of his Life and Dramatic Music, 1795-1815*. Tesi di dottorato, Columbia University, 1979.

Faniska

- Annals of Opera*. A cura di Alfred Loewenberg, Ginevra, Societas Bibliographica, 1955².
- Beethoven zwischen Revolution und Restauration*. A cura di Helga Lühning e Sieghard Brandenburg, Bonn, Beethoven-Haus, 1989.
- Matthias BRZOSKA, *Beethovens »Leonore« und die Tradition der französischen Revolutionsoper*. In: *Die Geschichte der Musik*. A cura di Matthias Brzoska e Michael Heinemann, Laaber, Laaber-Verlag, 2004², vol. II: *Die Musik der Klassik und Romantik*, pp. 246-249.
- Martin CHUSID, *Schubert's Overture for String Quintet and Cherubini's Overture to 'Faniska'*. «Journal of the American Musicological Society», XV (1962), pp. 78-84.
- Martin CHUSID, *Vorwort*. In: Franz Schubert, *Streichquintette*, a cura di Martin Chusid, Kassel, Bärenreiter, 1971, pp. VIII-XIII.
- Fidelio/Leonore. Annäherungen an ein zentrales Werk des Musiktheaters*. A cura di Peter Csobádi, Gernot Gruber, Jürgen Kühnel, Ulrich Müller, Oswald Panagl e Franz Viktor Spechtler, Anif/Salisburgo, Verlag Müller-Speiser, 1998.

Ryszard Daniel GOLIANEK, *Lodoiška i Faniska – Zakres i funkcja wątków polskich w porewolucyjnej twórczości operowej*. «Muzyka», LVIII, 3 (2013), pp. 55-72.

Robert HAAS, *Zum Kanon im Fidelio*. In: *Beethoven-Zentenarfeier: Internationaler musikhistorischer Kongress*, Vienna, Universal Edition, 1927, pp. 136-137.

Maximilian HOHENEGGER, *Luigi Cherubinis Experimente mit der Sonatensatzform: Die "Faniska"-Ouverture – Beziehungen zu Franz Schuberts Ouverture für Streichquintett D 8*. «Studien zur Musikwissenschaft: Beihefte der Denkmäler der Tonkunst in Österreich», 53 (2007), pp. 103-110.

Arnold JACOBSHAGEN, *Beethovens Leonoren-Libretti: Übersetzung und Bearbeitung bei Joseph von Sonnleithner, Stephan von Breuning und Georg Friedrich Treitschke*. In *Librettoübersetzung: Interkulturalität im europäischen Musiktheater*, a cura di Herbert Schneider e Rainer Schmusch, Hildesheim, Olms Verlag, 2009, pp. 43-59.

Michael JAHN, *Luigi Cherubini: Faniska (1806) – Arie des Rasinski aus dem 2. Akt*. In: *Musikerhandschriften: Von Heinrich Schütz bis Wolfgang Rihm*, a cura di Günter Brosche, Stoccarda, Reclam, 2002, pp. 52-53.

Martin RUHNKE, *Die Librettisten des Fidelio*. In: *Opernstudien. Anna Amalie Abert zum 65. Geburtstag*, a cura di Klaus Hortschansky, Tutzing, Schneider, 1975, pp. 121-140.

Von der Leonore zum Fidelio: Vorträge und Referate des Bonner Symposions 1997. A cura di Helga Luhnig e Wolfram Steinbeck, Francoforte, Peter Lang, 2000.

Les Amours du Chevalier de Faublas

Michel DELON, *Faublas et Lodoiška*. «Europe», n. 744 (aprile 1991), pp. 160-166.

Dictionnaire des littératures de langue française. A cura di Jean-Pierre de Beaumarchais, Daniel Couty, Alain Rey, Parigi, Bordas, 1994, pp. 1434-1436.

Theodore A. DI PADOVA, *The Girondins and the Question of Revolutionary Government*, «French Historical Studies», IX, 3 (primavera 1976), pp. 432-450.

La letteratura francese. A cura di Giovanni Macchia, Luigi de Nardis, Massimo Colesanti, Firenze, Sansoni, 1974, vol. 3: *Dall'Illuminismo al Romanticismo*, pp. 280-282.

Dietmar RIEGER, *Les Amours du Chevalier de Faublas von Louvet de Couvray: ein Roman und seine Kritiker*. «Romanische Forschungen», LXXXII, 4 (1970), pp. 536-577.

Dietmar RIEGER, *Revolution und Restauration. Luovet de Couvrays Romane als Gegenstand literarischer Repliken*. «Archiv für das Studium der Neueren Sprachen», 207 (1970-71), pp. 241-259.

Philippe ROGER, *L'étourdi gynotrope*, «Seminari pasquali di analisi testuale», 10 (1995), pp. 39-63.

Storia della civiltà letteraria francese, a cura di Lionello Sozzi, Torino, UTET, 1993, pp. 1017-1018.

Marek TOMASZEWSKI, *Les fortunes de Lodoiška*. In: *La réception de l'œuvre littéraire*, a cura di Józef Heistein, Breslavia, Edizioni dell'Università di Breslavia, 1983, pp. 213-222.

Marek TOMASZEWSKI, *L'univers héroïque polonais dans Les amour du chevalier de Faublas et son impact sur l'imaginaire social a la fin du XVIII^e siècle*. «Revue de littérature comparée», n. 64, 2 (aprile/giugno 1990), pp. 425-432.

Les Mines de Pologne

Jean-Nicolas BOUILLY, *Notice sur les Mines de Pologne*. In: Charles Guilbert de Pixérécourt, *Théâtre choisi*. Ginevra, Slatkine Reprints, 1971, vol. I, pp. 341-345.

Franz HEEL, *Guilbert de Pixérécourt. Sein Leben und seine Werke*. Tesi di dottorato, Università di Erlangen-Norimberga, 1912.

Anna Maria HUMBURG, *Artigiano teatrale e predicatore. Il mélodrame di Guilbert de Pixérécourt*. Tesi di dottorato, Università di Brema, 1986.

Alexander LACEY, *Pixérécourt and the French Romantic Drama*. Toronto, University of Toronto Press, 1928.

Jean-Marie THOMASSEAU, *Dialogues avec tableaux à ressorts. Mélodrame et drame romantique*. «Europe», LXV, 703/704 (novembre/dicembre 1987), pp.61-70.

Contesto storico-culturale

Anton BAUER, *150 Jahre Theater an der Wien*. Vienna, Amalthea Verlag, 1952.

Aufbrüche – Fluchtwege: Musik in Weimar um 1800. A cura di Helen Geyer e Thomas Radecke, Colonia/Weimar/Vienna, Böhlau, 2003.

Das Burgtheater und sein Publikum. A cura di Margret Dietrich, Vienna, Verlag der Österreichischen Akademie der Wissenschaften, 1976.

David CHARLTON, *French Opera 1730-1830: Meaning and Media*. Aldershot, Ashgate, 2000.

Philippe CHAUVEAU, *Les théâtres parisiens disparus: 1402-1986*. Parigi, Éditions de l'Amandier, 1999.

Edward Joseph DENT, *The Rise of Romantic Opera*. A cura di Winton Dean, Cambridge, Cambridge University Press, 1979.

L'Europa musicale. Un nuovo rinascimento: la civiltà dell'ascolto. A cura di Anna Laura Bellina e Giovanni Morelli, Firenze, Olschki, 1988.

Andrea FABIANO, *I "buffoni" alla conquista di Parigi. Storia dell'opera italiana tra "Ancien Régime" e Restaurazione (1752-1815): un itinerario goldoniano*. Torino, Paravia, 1998.

Ferdinando Paër tra Parma e l'Europa. A cura di Paolo Russo, Venezia, Marsilio, 2008.

Grétry et l'Europe de l'opéra-comique. A cura di Philippe Vendrix, Liegi, Mardaga, 1992.

Franz HADAMOWSKY, *Wien – Theater Geschichte. Von den Anfängen bis zum Ende des Ersten Weltkriegs*. Vienna, Dachs-Verlag, 1994.

Rosemary HILMAR, *Die musikalischen Quellen der Fideikommiß-Bibliothek in der Handschriftensammlung der Österreichischen Nationalbibliothek*. In: *Österreichische Musik, Musik in Österreich: Theophil Antonicek zum 60. Geburtstag*, pp. 251-281.

Italian Opera in Central Europe. Berlino, Berliner Wissenschafts-Verlag, vol. I: *Institutions and Cerimonies*, a cura di Melania Bucciarelli, Norbert Dubowy e Reinhard Strohm, 2006; vol. II: *Italianità: Image and Practice*, a cura di Corinna Herr, Herbert Seifert, Andrea Sommer-Mathis e Reinard Strohm, 2008; vol. III: *Opera Subjects and European Relationships*, a cura di Norbert Dubovy, Corinna Herr e Alina Żórawska-Witkowska, 2007.

Michael JAHN, *Die Wiener Hofoper von 1794 bis 1810. Musik und Tanz im Burg- und Kärnthnertheater*. Vienna, Verlag Der Apfel, 2011.

- Hartmut KRONES, *200 Jahre Gesellschaft der Musikfreunde in Wien*. «Österreichische Musikzeitschrift», LXVII, 2 (marzo-aprile 2012), pp. 63-70.
- Jean MONGRÉDIEN, *La Musique en France des Lumières au Romantisme*. Parigi, Flammarion, 1986.
- Mary Sue MORROW, *Concert Life in Haydn's Vienna: Aspects of a Developing Musical and Social Institution*. Stuyvesant, Pendragon Press, 1989.
- Music as Social and Cultural Practice. Essays in honour of Reinhard Strohm*. A cura di Melania Bucciarelli e Berta Joncus, Woodbridge, The Boydell Press, 2007.
- Die Musik des 18. Jahrhunderts*. A cura di Carl Dahlhaus, Laaber, Laaber Verlag, 1985.
- Napoli e il teatro musicale in Europa tra sette e ottocento. Studi in onore di Friederich Lippmann*. A cura di Bianca Maria Antolini e Wolfgang Witzemann, Firenze, Olschki, 1993.
- Die Oper im 18. Jahrhundert*. A cura di Herbert Schneider e Reinhard Wiesend, Laaber, Laaber-Verlag, 2001.
- Carol PADGHAM ALBRECHT, *The Face of the Vienna Court Opera, 1804–1805*. «Music in Art: International Journal for Music Iconography», XXXIV, 1-2 (primavera-autunno 2009), pp. 191-202.
- Klaus PETERMAYR, *Der Anteil des Hausruckviertel an der Sonnleithner-Sammlung von 1819*. Tesi di dottorato, Università di Vienna, 2005.
- La Querelle des Bouffons dans la vie culturelle française du XVIII^e siècle*. A cura di Andrea Fabiano, Parigi, CNRS, 2005.
- John A. RICE, *Antonio Salieri and Viennese Opera*. Chicago, University of Chicago Press, 1998.
- John A. RICE, *Empress Marie Therese and Music at the Viennese Court 1792-1807*. Cambridge, Cambridge University Press, 2003.
- Paolo RUSSO, *La parola e il gesto: studi sull'opera francese nel Settecento*. Lucca, LIM, 1997.
- Michaela SCHLÖGL, *200 Jahre Gesellschaft der Musikfreunde in Wien*. Vienna, Styria Premium, 2011.
- Christine STEGERT, *Französische, italienische und deutsche Oper am Berliner Nationaltheater*. In: *Der gesellschaftliche Wandel um 1800 und das Berliner Nationaltheater*, a cura di Klaus Gerlach, Hannover, Wehrhahn, 2009, pp. 239-258.
- Anke SONNEK, *Emanuel Schikaneder. Theaterprinzipal, Schauspieler und Stückeschreiber*. Kassel, Bärenreiter, 1999.
- Svanholm war wieder himmlisch*. A cura di Michael Jahn, Vienna, Verlag Der Apfel, 2008.
- Antonio TRAMPUS, *Dalla storia delle idee alla storia della musica: Il diario del conte Zinzendorf come fonte per una ricerca interdisciplinare*. «Recercare: Rivista per lo studio e la pratica della musica antica», 5 (1993), pp. 153-169.
- Venezia e il melodramma nel Settecento*. A cura di Maria Teresa Muraro, Firenze, Olschki, 1978.
- I vicini di Mozart. Il teatro musicale tra Sette e Ottocento*. A cura di David Bryant e Maria Teresa Muraro, Firenze, Olschki, 1989.
- Die Wiener Hoftheater (Staatstheater) 1776-1966. Verzeichnis der aufgeführten Stücke mit Bestandsnachweis und täglichem Spielplan*. A cura di Franz Hadamowsky, Vienna, Georg Prachner Verlag, 1966, vol. I: 1776-1810.
- William E. YATES, *Theatre in Vienna. A Critical History 1776-1995*. Cambridge, Cambridge University Press, 1996.
- Nicole WILD, David CHARLTON, *Théâtre de l'Opéra-Comique Paris. Répertoire 1762-1972*. Liegi, Mardaga, 2005.
- Gustav ZECHMEISTER, *Die Wiener Theater nächst der Burg und nächst dem Kärntnerthor von 1747 bis 1776*. Vienna, Böhlau, 1971.

Rivoluzione francese

1789-1989: *Musique, histoire, démocratie*. Parigi, Editions de la Maison des Sciences de l'Homme, 1992.

Les Arts de la scène et la Révolution française. A cura di Philippe Bourdin e Gerard Loubinoux, Clermont-Ferrand, Presses Universitaires Blaise Pascal, 2004.

Stephan AUFENANGER, *Die Oper während der Französischen Revolution. Studien zur Gattungs- und Sozialgeschichte der Französischen Oper*. Tutzing, Hans Schneider, 2005.

Mary Elisabeth C. BARTLET, *Etienne-Nicolas Méhul and Opera: Source and Archival Studies of Lyric Theatre during the French Revolution, Consulate, and Empire*. Heilbronn, Musik-Edition Lucie Galland, 1999.

La carmagnole des muses. L'homme des lettres et l'artiste dans la Révolution. A cura di Jean-Claude Bonnet, Parigi, Colin, 1988.

Winton DEAN, *Opera under the French Revolution*. «Proceedings of the Royal Musical Association», 94 (1967 - 1968), pp. 77-96.

Michael FEND, *The Problem of the French Revolution in Music Historiography and History*. In: *Musicology and Sister Disciplines: Past, Present, Future*, a cura di David Greer, Oxford, Oxford University Press, 2000, pp. 239-250.

Die Französische Revolution als Bruch des gesellschaftlichen Bewußtseins. A cura di Reinhart Koselleck, Rolf Reichardt, Erich Pelzer e Michael Wagner, Monaco, Oldenbourg, 1988.

Emmet KENNEDY, *Theatre, Opera, and Audiences in Revolutionary Paris. Analysis and Repertory*. Westport, Greenwood Press, 1996.

Laura MASON, *Singing the French Revolution. Popular Culture and Politics, 1787-1799*. Ithaca, Cornell University Press, 1996.

Michael MCCLELLAN, *Restraining the Revolution: Musical Aesthetics and Cultural Control in France, 1795-1799*. «Music Research Forum», 10 (1995), pp. 14-41.

Music and the French Revolution. A cura di Malcolm Boyd, Cambridge, Cambridge University Press, 1992.

Orphée phrygien: les musiques de la Révolution. A cura di Jean-Remy Julien e Jean-Claude Klein, Parigi, Editions du May, 1989.

Adélaïde de PLACE, *La vie musicale en France au temps de la Révolution*. Parigi, Fayard, 1989.

Giuseppe RADICCHIO, *Les Théâtres de Paris pendant la Révolution*. Fasano, Grafischena, 1990.

Alexander RINGER, *The Political Uses of Opera in Revolutionary France*. In: *Bericht über den Internationalen Musikwissenschaftlichen Kongreß Bonn 1970*, a cura di Carl Dahlhaus, Hans Joachim Marx, Magda Marx-Weber, Günther Massenkeil, Kassel, Bärenreiter, 1971, pp. 237-242.

Alexander RINGER, *Opera as Public Ceremony: The French Revolutionary Connection*. In: *La musique et le rite sacré et profane*, a cura di Marc Honegger e Christian Meyer, Strasburgo, Università di Strasburgo, 1986, vol. I, pp. 350-362.

Patrick TAÏEB, *Dix scènes d'opéra-comique sous la Révolution. Quelques éléments pour une histoire culturelle du théâtre lyrique français*. «Histoire, économie et société», XXII, 2 (2003), pp. 239-260.

Le Tambour et la harpe. Œuvres, pratiques et manifestations musicales sous la Révolution 1788-1800. A cura di Julien e Mongrédien, Parigi, 1991.

Stefan Bodo WÜRFEL, *Französische Revolution im Spiegel der Oper*. In: *Der schöne Abglanz: Stationen der Operngeschichte*, a cura di Udo Bembach e Dietrich Reimer, Berlino, Dietrich Reimer, 1992, pp. 83-110.

Questioni drammaturgico-musicali

- Francesca BASCIALLI, *Opera comica e opéra-comique al Teatro Arciduciale di Monza (1778-1795)*. Lucca, LIM, 2002.
- Thomas BETZWIESER, *Sprechen und Singen. Ästhetik und Erscheinungsformen der Dialogoper*. Stoccarda, Metzler Verlag, 2002.
- Matthias BRZOSKA, *Camilla und Sargino: Ferdinando Paërs italienische Adaptation der französischen Opéra comique*. «Recercare», V (1993), pp. 171-192.
- Gabriele BUSCHMEIER, *Die Entwicklung von Arie und Szene in der französischen Oper von Gluck bis Spontini*. Tutzing, Schneider, 1991.
- Michele CALELLA, *Das Ensemble in der Tragédie lyrique des späten Ancien régime*. Eisenach, K. D. Wagner, 2000.
- Wolfram ENBLIN, *Die italienischen Opern Ferdinando Paërs. Studien zur Introdution und zur rondò-Arie*. Hildesheim/Zurigo/New York, Olms Verlag, 2003.
- Helen GEYER-KIEFL, *Die heroisch-komische Oper, ca. 1770-1820*. Tutzing, Hans Schneider, 1987.
- Arnold JACOBSHAGEN, *Der Chor in der französischen Oper des späten Ancien Régime*. Francoforte, Peter Lang, 1997.
- Arnold JACOBSHAGEN, *The Origins of the Recitativi in prosa in Neapolitan Opera*. «Acta Musicologica», LXXIV, 2 (2002), pp. 107-128.
- Klaus LEY, *Zum glücklichen Ende der Rettungsoper (Paisiello, Cherubini, Spontini)*. In: *Lieto fine? Musiktheatralische Schlussgestaltung um 1800*, a cura di Ursula Kramer, Tübingen, Francke, 2009, pp. 123-159.
- Friedrich LIPPMANN, *Die Entwicklung der Aria marziale in der italienischen und französischen Oper im zeitlichen Umkreis der französischen Revolution*. In: *Musica senza aggettivi: Studi per Fedele d'Amico*, a cura di Agostino Ziino, Firenze, Olschki, 1991, vol. 1, pp. 253-296.
- Helga LÜHNING, *Gehören Operndialoge in eine "Werk"-Ausgabe?* In: *Der Text im musikalischen Werk: Editionsprobleme aus musikwissenschaftlicher und literaturwissenschaftlicher Sicht*, a cura di Walther Dürr, Berlino, Schmidt, 1998, pp. 169-183.
- Marco MARICA, *La prima versione dell'Adelson e Salvini e la tradizione napoletana dell'opera buffa "alla francese"*. In: *Vincenzo Bellini nel secondo centenario della nascita*, a cura di Graziella Seminara e Anna Tedesco, Firenze, Olschki, 2004, pp. 77-95.
- Die Opéra comique und ihr Einfluß auf das europäische Musiktheater im 19. Jahrhundert*, a cura di Herbert Schneider e Nicole Wild, Hildesheim/Zurigo/New York, Georg Olms Verlag, 1997.
- Emilio SALA, *L'opera senza canto. Il mélo romantico e l'invenzione della colonna sonora*. Venezia, Marsilio, 1995.
- Elisabeth SCHMIERER, *Die Tragédies lyriques Niccolo Piccinnis. Zur Synthese französischer und italienischer Oper im späten 18. Jahrhunder*. Laaber, Laaber-Verlag, 1999.
- Die stilistische Entwicklung der italienischen Musik zwischen 1770 und 1830 und ihre Beziehungen zum Norden*. A cura di Friedrich Lippmann, Laaber, Laaber-Verlag, 1982.

Tematiche polacche

- Anne APPLEBAUM, *Between East and West. Across the Borderlands of Europe*. Londra, Papermac, 1995.
- Urszula AUGUSTYNIAK, *Historia Polski 1572-1795*. Varsavia, Wydawnictwo Naukowe PWN, 2008.
- Cultura e nazione in Italia e Polonia dal Rinascimento all'Illuminismo*. A cura di Vittore Branca e Sante Graciotti, Firenze, Olschki, 1986.
- Norman DAVIES, *God's Playground. A History of Poland*. New York, Columbia University Press, 2005.
- Renata GALAJ, *Życie codzienne szlachty polskiej w okresie sarmatyzmu*. Stettino, Wydawnictwo Naukowe US, 1998.
- Stanisław GRZYBOWSKI, *Sarmatyzm. Dzieje narodu i państwa Polskiego*. Rybnik, Księgarnia Historyczna Średnowieczna, 1996.
- Italia, Venezia e Polonia tra Medio Evo e età moderna*. A cura di Vittore Branca e Sante Graciotti, Firenze, Olschki, 1980.
- Italia, Venezia e Polonia tra Umanesimo e Rinascimento*. A cura di Mieczysław Brahmer, Breslavia, Wydawnictwo Polskiej Akademii Nauk, 1967.
- Italia, Venezia e Polonia tra Illuminismo e Romanticismo*. A cura di Vittore Branca, Firenze, Olschki, 1973.
- Alfred JARRY, *Conférence prononcée à la création d'Ubu roi*, in: Alfred Jarry, *Ubu*, a cura di Noël Arnaud e Henri Bordillon, Parigi, Gallimard, 1992, pp. 340-342.
- Aneta KAMIŃSKA, „*Dramma per musica Tolomeo et Alessandro Domenico Scarlatti*”. Tesi di laurea, Varsavia, Uniwersytet Warszawski, 2003.
- Aneta KAMIŃSKA, *Rzym i teatr operowy królowej Marii Kazimiery Sobieskiej (1699–1714)*. «Barok», X, 2 (2003), pp. 121–140.
- Aneta KAMIŃSKA, *Z repertuaru prywatnego teatru królowej Marysienki w rzymskim Palazzo Zuccari: dramma per musica „Tolomeo et Alessandro” Domenico Scarlatti*. «Muzyka», L, 3 (2005), pp. 29-55.
- Zbigniew KUCHOWICZ, *Obyczaje i postacie polski szlacheckiej XVI-XVIII wieku*. Varsavia, Polonia, 1993.
- Władysław MALINOWSKI, Michał BRISTIGER, *O teatrze królowej Marii Kazimiery, Domenico Scarlatti i kilku innych sprawach*. «Ruch Muzyczny», 13 (1976), pp. 2-6.
- Między Barokiem a Oświeceniem. Apogeum sarmatyzmu. Kultura polska drugiej połowy XVII wieku*. A cura di Krystyna Stasiewicz e Stanisław Achremczyk, Olsztyn, Ośrodek Badań Naukowych im. Wojciecha Kętrzyńskiego, 1997.
- Modny świat XVIII wieku*. A cura di Ewa Orlińska-Mianowska, Varsavia, Museo Nazionale, 2003.
- La nascita dell'Europa. Per una storia delle idee fra Italia e Polonia*. A cura di Sante Graciotti, Firenze, Olschki, 1995.
- Claire NICOLAS, *Autour d'un double anniversaire*. «Kwartalnik neofilologiczny», XIII, 2 (1966), pp. 151-169.
- Polonia-Italia. Relazioni artistiche dal medioevo al XVIII secolo*. Atti del convegno tenutosi a Roma 21-22 maggio 1975. Breslavia, Zakład Narodowy im. Ossolińskich, 1979.
- François ROSSET, *L'arbre de Cracovie. Le mythe polonais dans la littérature française*. Parigi, Imago, 1996.
- Marek TOMASZEWSKI, *La Pologne dans le roman français du XVIIIe siècle*, «Romanica Wratislaviensia», XIV (1979), pp. 4-24.
- Irena TURNAU, *Ubiór narodowy w dawnej Rzeczypospolitej*. Varsavia, Instytut Historii Kultury Materialnej Polskiej Akademii Nauk, 1991.
- Wojciech TYGIELSKI, *Włosi w Polsce XVI-XVII wieku*. Varsavia, Biblioteka Więzi, 2005.
- Ubiory w Polsce*. A cura di Anna Sieradzka e Krystyna Turska, Varsavia, Kopia, 1994.

Venezia e la Polonia nei secoli dal 17. al 19. A cura di Luigi Cini, Venezia/Roma, Istituto per la collaborazione culturale, 1968.

Joanna ŻUROWSKA, "L'action se passe en Pologne...". *Le thèmes polonais dans la littérature française de la période révolutionnaire*. «Les Cahiers de Varsovie», n. 18 (1992), pp. 99-107.

Polonaise

Jonathan BELLMAN, *Ongherese, Fandango, and Polonaise: National Dance as Classical-Era Topic*. «Journal of Musicological Research», XXXI, 2-3 (2012), pp. 70-96.

Ewa DAHLIG-TUREK, *O morfologii "rytmów polskich" w XVI-XVII wieku*. «Muzyka: Kwartalnik poświęcony historii i teorii muzyki», LI, 1-2 (2006), pp. 181-205.

Wolfram ENBLIN, *Die Polacca in den Opern Ferdinando Paërs*. In: *Belliniana et alia musicologica: Festschrift für Friedrich Lippmann zum 70. Geburtstag*, a cura di Daniel Brandeburg e Thomas Lindner, Vienna, Praesens, 2004, pp. 84-103.

Gloria GIORDANO, *La Polonaise*. «Chorégraphie: Studi e ricerche sulla danza», I, 2 (autunno 1993), pp. 85-96.

Irving GODT, *Politics, patriotism, and a polonaise: A possible revision in Bach's suite in B minor*. «The musical quarterly», LXXIV, 4 (1990), pp. 610-622.

Karel HLAWICKA, *Grundriss einer Geschichte der Polonaise bis zum Anfang des 19. Jahrhunderts*. «Swedish Journal of Musicology», 50 (1968), pp. 51-124.

Lucjan KAMIENSKI, *Neue Beiträge zur Entwicklung der Polonaise bis Beethoven*. In: *Beethoven-Zentenarfeier: Internationaler musikhistorischer Kongress*, Vienna, Universal Edition, 1927, pp. 66-74.

Stefan KEYM, *Nationales Idiom und individueller Charakter: Wilhelm Friedemann Bachs Polonaisen und ihr gattungsgeschichtlicher Kontext*. «Händel-Jahrbuch», 50 (2004), pp. 265-282.

Szymon PACZKOWSKI, *Über die Funktionen der Polonaise und des polnischen Stils am Beispiel der Arie Glück und Segen sind bereit aus der Kantate Erwünschtes Freudenlicht, BWV 184 von Johann Sebastian Bach*. In: *Johann Adolf Hasse in seiner Epoche und in der Gegenwart: Studien zur Stil- und Quellenproblematik*, a cura di Szymon Paczkowski e Alina Żórawska-Witkowska, Varsavia, Instytut Muzykologii Uniwersytetu Warszawskiego, 2002, pp. 207-224.

Szymon PACZKOWSKI, *On the Role and Meaning of the Polonaise in the Mass in B minor by Johann Sebastian Bach as Exemplified by the Aria Quoniam tu solus sanctus*. In: *International symposium: Understanding Bach's B-minor Mass*, a cura di Yo Tomita, Belfast, Queen's University Belfast, 2007, pp. 33-51.

Szymon PACZKOWSKI, *A Polonaise Duet for Professor, a King and a Merchant: On Cantatas BWV 205, 205a, 216 and 216a by Johann Sebastian Bach*. «Musicology Today», 6 (2009), pp. 90-112.

Szymon PACZKOWSKI, *Motet Singet dem Herrn ein neues Lied BWV 225 Johanna Sebastian Bacha—Styl, forma i znaczenie*. «Muzyka: Kwartalnik poświęcony historii i teorii muzyki», L, 2 (2005), pp. 17-43.

Szymon PACZKOWSKI, *Musikalische Darstellung des Himmelskönigs in Bachs Kantaten BWV 69a und 137*. In: *Kulturelle Identität durch Musik? Das Burgenland und seine Nachbarn*, a cura di Klaus Aringer, Vienna, Kliment, 2009, pp. 47-57.

Szymon PACZKOWSKI, *On the Problems of Parody and Style in the Et resurrexit from the Mass in B minor by Johann Sebastian Bach*. «BACH: Journal of the Riemenschneider Bach Institute», XXXVII, 2 (2006), pp. 1-44.