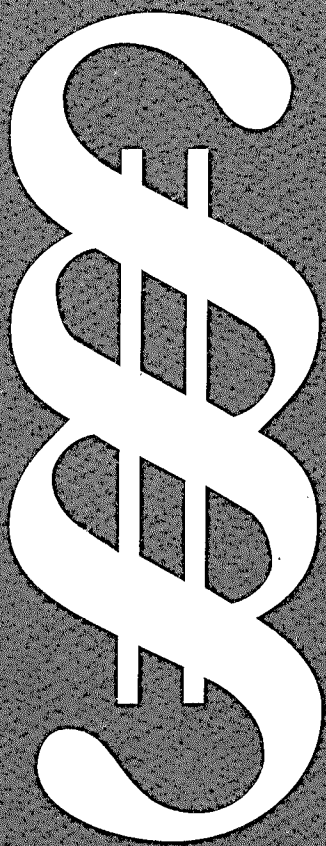


1262 805  
02801



**IL VERO OMAGGIO**



**SCAVOLINI**  
SPONSOR



TEATRO ROSSINI  
Mercoledì 18 agosto 2004 - ore 17.00

**Gioachino Rossini**  
**IL VERO OMAGGIO**

Cantata

Poesia di **GIULIO GENOINO** e **GAETANO ROSSI**

Direttore  
**DONATO RENZETTI**

**DARINA TAKOVA**, *Argene*  
**MANUELA CUSTER**, *Alceo*  
**MARIO ZEFFIRI**, *Fileno / Genio*  
**CARLO LEPORE**, *Elpino*

**CORO DA CAMERA DI PRAGA**  
Maestro del Coro **Lubomír Mátl**

**ORCHESTRA DEL TEATRO  
COMUNALE DI BOLOGNA**

*Spettacolo dedicato alla riapertura  
del Teatro alla Scala restaurato*



---

**A cura dell'ufficio edizioni e archivio storico  
del Rossini Opera Festival**

Consulenza scientifica della Fondazione Rossini

---

Grafica

*Dolcini Associati*

Impaginazione

*Antonio Trebbi*

Service

*Litograph 90, Pesaro*

Stampa

*Studiostampa, Repubblica di San Marino*

*luglio 2004*

*Stampato su carta Pordenone Vergata / Laid Avorio  
del Gruppo Cordenons spa*

*Gruppo Cordenons*

---

# Sommario

---

Armoniche note per armoniche alleanze <i>di Bruno Cagli</i>	<i>p. 13</i>
Harmonious notes for harmonious alliances <i>by Bruno Cagli</i>	<i>p. 27</i>
<i>Schema musicale</i>	<i>p. 41</i>
<i>Libretto</i>	<i>p. 43</i>
<i>I protagonisti</i>	<i>p. 55</i>

---



---

# IL VERO OMAGGIO

---

Cantata di  
**Giulio Genoino e Gaetano Rossi**

Musica di  
**Gioachino Rossini**

---

Personaggi

---

**Il Genio dell'Austria**

**Alceo**

**Elpino**

**Fileno**

**Argene**

**Coro** di Pastori, Coloni, Pastorelle

La Clemenza

La Giustizia

La Fede

Il Valore

Fanciulli, Fanciulle

---

*Prima rappresentazione*  
*Verona, Teatro Filarmonico*  
*3 dicembre 1822*

---



# Armoniche note per armoniche alleanze

## 1. Armoniche alleanze

Ci andai [al congresso di Verona] su invito del principe Metternich, il quale mi aveva scritto una lettera molto amabile: dal momento che ero il dio dell'armonia, mi scriveva, avrebbe desiderato che venissi dove di armonia c'era tanto bisogno. Se la si fosse potuto fare con le cantate, l'avrei fatta; in un tempo brevissimo dovetti comporne cinque, per i commercianti e la nobiltà, per la festa della concordia o che so io!<sup>1</sup>

Così Rossini, esagerando un po' sul numero delle cantate e molto di più sul suo reale impegno, rievocava molti anni dopo la partecipazione al Congresso della Santa Alleanza svoltosi a Verona nell'autunno del 1822. All'origine dell'invito c'era stato il trionfale soggiorno a Vienna di quello stesso anno, soggiorno che non solo aveva consolidato il suo successo sul piano internazionale, ma gli aveva procurato amicizie e protezioni preziose. Tra le vittime più illustri della 'rossinimania' che contagiò il bel mondo viennese c'era stato infatti proprio il principe Klemens von Metternich, potente cancelliere dell'Impero austriaco e grande tessitore della politica europea degli anni della Restaurazione. Come molti altri viennesi, il principe era stato folgorato soprattutto dalla *Zelmira* che aveva inaugurato, il 13 aprile e con immenso successo, la stagione italiana al Kärntnertheater. Rossini e Isabella Colbran, freschi sposi, divennero, a quanto pare, *habitués* del palazzo

del cancelliere che li colmò di gentilezze e di doni. Poco dopo il rientro nella residenza di campagna di Castenaso, Rossini esternava con toni insolitamente espansivi la riconoscenza per le gentilezze ricevute nel «beato soggiorno in Vienna» e ricordava «i Pranzi e le serate» trascorse in casa del «Mecenate», serate nelle quali si faceva anche musica. In questa stessa lettera del 30 agosto 1822 Rossini annunciava:

Si vanno consolidando le mie Speranze di Vederla in Verona.<sup>2</sup>

Già da questo primo annuncio si vince che era intenzione del principe invitare Rossini per il grande congresso della Santa Alleanza che, dopo molte incertezze e dopo la candidatura di diverse città europee, si era infine deciso di tenere a Verona. Al congresso parteciparono, tra gli altri, lo zar Alessandro I, l'imperatore d'Austria Francesco I, il re di Prussia Federico Guglielmo, il protettore napoletano di Rossini, Ferdinando I delle Due Sicilie, il re di Sardegna e molti altri principi, ambasciatori e politici. Per l'incontro di tante teste coronate e tanti potenti, la città si preoccupò di allestire degni festeggiamenti. L'invito a partecipare sarebbe ovviamente dovuto venire dalla municipalità e dai singoli enti promotori, ma è evidente che chi tirava le fila era il cancelliere che, pochi giorni dopo il suo arrivo nella città veneta, scriveva a Rossini ribadendo il suo invito:

J'ai voulu attendre mon arrivé à Verone, mon cher Rossini, pour dire avec quel plaisir j'ai vu, par la lettre que vous m'avez adressée de Bologne, que vous vous souveniez de la promesse que vous m'avez faite de venir nous voir à Verone. Je viens vous souvenir aujourd'hui de remplir votre promesse. Vous trouverez ici beaucoup de mes amis qui tous seront charmés de faire votre connaissance.<sup>3</sup>

Il 12 novembre il compositore poteva annunciare al principe il suo arrivo, ritardato di qualche giorno per un'indisposizione della Colbran. I coniugi risiedevano alla «locanda delle due Torri» dove andò ad alloggiare anche il librettista Gaetano Rossi, pure lui proveniente da Castenaso, dove aveva lavorato con Rossini alla stesura di *Semiramide* e del quale ci si voleva valere anche per Verona. In quel momento l'unico impegno era stato assunto con la Congregazione Municipale per uno spettacolo da tenersi nell'Arena il 24 novembre, spettacolo che avrebbe dovuto comprendere, oltre al ballo *Il convito degli dei* con coreografia di Salvatore Viganò e chiara allusione all'incontro di tanti sovrani, una cantata, *La Santa Alleanza*, con musiche di Rossini. Il gravoso compito di prepararla toccò più che altro a Gaetano Rossi, il quale dovette predisporre diverse stesure del testo, sia per adattarlo alle esigenze della circostanza, sia per farlo combaciare, nelle strofe e nel metro, alla musica scelta da Rossini.<sup>4</sup> Infatti, anche se una partitura della cantata non ci è stata conservata, è quasi certo che in essa confluirono pezzi precedenti, in particolare il Coro dei Bardi da *La donna del lago*, pagina che, per diversi decenni, servì alle più svariate esigenze celebrative. Rossini fu incaricato anche di «dirigere la cantata» e di prendere «gli opportuni concerti cogli Artisti», e cioè di seguire le prove che si svolsero il 22 e il 23.<sup>5</sup> La Colbran, ancora indisposta, non poté cantare, e per

lo stesso motivo cadde l'ipotesi, caldeggiata da Metternich, di riproporre a Verona la tanto da lui amata *Zelmira*.

Nel frattempo Rossini si era impegnato a partecipare ad una serie di festeggiamenti – paralleli a quelli della Congregazione Municipale – organizzati dalla Camera di Commercio di Verona. Tra di essi era prevista una *Cantata allusiva alla fausta circostanza* da tenersi al Teatro Filarmonico il 4 dicembre, data nella quale, per contratto, tanto Rossini che il librettista Rossi avrebbero dovuto trovarsi a Venezia per iniziare la preparazione di *Semiramide*. Ne nacque uno dei soliti pasticci di date ed impegni ai quali Rossini, perennemente in ritardo, era fin troppo abituato. La Camera di Commercio si appellò perfino al governatore Inzaghi per costringere Rossini a presenziare alla prima. La *querelle* fu risolta con un compromesso: l'esecuzione veronese fu anticipata di un giorno, e dunque fissata per il 3 dicembre, e l'arrivo a Venezia posticipato. Mentre avvenivano questi scambi di lettere, Rossini aveva già chiara in mente la struttura della cantata e soprattutto a quale musica precedente attingere. Infatti il 20 novembre scrisse a Giulio Nicolini, uno dei delegati della Camera di Commercio, dando un preciso schema del lavoro e ponendo con decisione le condizioni economiche:

Questa mane fu il Sig. Rossi da me onde farmi conoscere di quale entità sia la Cantata che io mi obbligo di apprestare tutta compiuta per la fine del corrente mese. Ella è composta dei seguenti pezzi: Introduzione e duettino.

1. Cavatina per Velluti.
2. Un Duetto per Velluti e la Prima Donna.
3. Un Terzetto fra la Prima Donna, Campitelli, Velluti.
4. Un Coro Piccolo.
5. Una Cavatina ed altro.
6. Un Coro e strofette Crivelli.

### 7. Un Quintetto Grande Finale.

Considerando che questo lavoro corrisponde ad un lungo atto d'opera, e la ristrettezza del tempo per comporlo, io non posso assumere tale impegno se non colla Corrisposta di Cento Luigi d'oro effettivi. Fermo restando i Soggetti e quantità de' pezzi. Attendo in giornata un decisivo riscontro onde dar principio nella giornata di domani al mio Lavoro con quel zelo ed onore che mi furono fin'ora di guida.<sup>6</sup>

Da questa lettera si può desumere, come vedremo, che Rossini per questo nuovo lavoro, ancora senza titolo, prevedeva di attingere largamente alla sua cantata napoletana *La riconoscenza*. Apprendiamo inoltre che, tra i cantanti, doveva figurare il celebre ultimo grande castrato, Giovanni Battista Velluti (già interprete del ruolo di Arsace nel rossiniano *Aureliano in Palmira* dato alla Scala nel 1813) e anche i due tenori Luigi Campitelli e Gaetano Crivelli. Poiché il nome della prima donna non è indicato, è possibile che Rossini sperasse ancora in una eventuale partecipazione di Isabella che invece, perdurando la sua indisposizione, fu sostituita da Adelaide Tosi. Quanto al basso, fu scelto Filippo Galli, anche lui scritturato a Venezia per *Semiramide*. Malgrado Rossini per iniziare il lavoro imponesse un termine tassativo per la conferma, è evidente che l'iter per l'elaborazione del testo doveva essere cominciato. Come era avvenuto per *La Santa Alleanza*, anche qui il grosso dell'impegno sarebbe toccato a Gaetano Rossi.

### 2. Celebrar cantando

Genere larghissimamente usato quanto effimero per la sua destinazione – se pur solenne come nel caso di Verona, ma sempre occasionale – la cantata fu una specie di obbligo professionale per qualunque compositore di quel periodo. Nell'Italia della fine del Settecento e della pri-

ma parte dell'Ottocento, beatamente canora, ogni evento pubblico (viste di sovrani, nascita di eredi al trono, firma di trattati e quant'altro) era occasione di celebrazione in versi e musica. I cambiamenti politici, le cadute e le restaurazioni di troni e sovrani di cui fu ricco il periodo successivo alla rivoluzione francese (anch'essa oggetto di analoghe celebrazioni) resero ancor più frequenti e, se possibile, ancor più effimere, le cantate scritte da penne più o meno illustri. Capì che qualche insigne vate, come Vincenzo Monti, dovesse inneggiare al papa e ai suoi congiunti, alla nascita del delfino figlio di Luigi XVI, ma anche all'incoronazione di Napoleone e al ritorno dell'Austria. Non diversamente avevano dovuto operare i compositori. A Napoli il San Carlo aveva echeggiato di acclamazioni per i Borboni, per i francesi e Murat, nonché per il 'felice ritorno' di Re Ferdinando. Le cantate, che potevano essere di piccola mole e soltanto destinate alla musica, ma anche sceniche e dell'ampiezza, come indica Rossini nella precedente lettera, di un lungo atto d'opera, richiedevano comunque testi celebrativi ed allusivi alle circostanze, sempre 'fauste', e una musica *ad hoc*. Il ruolo e la posizione occupata da Rossini a Napoli lo avevano fatto esercitare nel genere con ben cinque lavori, tutti destinati alla casa reale dei Borboni. Più tardi avrebbe chiuso questo percorso con una specie di *monstre* ed epitome, *Il viaggio a Reims*, ancora per i Borboni, ma quelli restaurati sul trono di Francia. Va da sé che per queste caratteristiche la cantata era la sede ideale per i cosiddetti autoimprestiti. Dovendo intonare testi celebrativi, con larga presenza di dei dell'Olimpo, divinità silvane, pastori e pastorelli di arcadica memoria, personificazioni di virtù e perfino di stati, ciascun compositore poteva attingere

re alla propria riserva di pezzi ad hoc da riutilizzare. Il sistema era largamente collaudato e, come è ben noto e per fare un solo esempio tra i più illustri, le relazioni interne tra le decine e decine di cantate scritte da Bach per occasioni sacre e profane, costituisce un fascinoso puzzle con spostamenti, riprese e riutilizzo di interi blocchi di musica. Il caso tuttavia de *La riconoscenza* di Rossini e delle sue successive molteplici versioni è tra i più intriganti e ricchi di risvolti che solo la recente pubblicazione dell'edizione critica presso la Fondazione Rossini per cura di Patricia B. Brauner<sup>7</sup> ha, se non del tutto, certo in gran parte illuminato.

Gli ultimi due anni del soggiorno napoletano di Rossini erano stati abbastanza travagliati. Sull'attività del compositore influi certamente il clima politico che si instaurò nel regno delle Due Sicilie per una serie di moti insurrezionali che, iniziati nel luglio del 1820, costrinsero Ferdinando I a concedere la costituzione e, a dicembre, a lasciare il regno. Solo il 15 maggio 1821, dopo che gli austriaci avevano sconfitto i rivoltosi, il re poté far ritorno nella sua capitale. Forse anche per i riflessi di tale situazione, che aveva toccato da vicino la vita del teatro e anche gli interessi di Rossini,<sup>8</sup> il compositore non riuscì a tener testa ai propri impegni. I suoi ritardi, già praticamente cronici, coinvolsero sia il *Maometto II*, previsto in autunno, che andò in scena solo il 3 dicembre 1820, sia il successivo impegno romano al Teatro Argentina con *Matilde di Shabran* slittata a fine carnevale 1821.<sup>9</sup> Del tutto inadempiente fu poi il compositore nei riguardi della duchessa di Lucca, Maria Luisa, protettrice delle arti e grande appassionata della sua musica. Per festeggiare le nozze del figlio Carlo Ludovico, avvenute il 5 settembre

1820, la duchessa aveva chiesto un'opera nuova di Rossini da dare al Teatro del Giglio. Tra promesse, lusinghe e bugie, il lavoro non fu mai scritto. A Maria Luisa fu spedita, a parziale consolazione, una copia della *Messa di Gloria* che Rossini aveva scritto in quello stesso anno per la chiesa di San Ferdinando. E' possibile che, per ovviare al grave gesto, Rossini avesse accettato di comporre una cantata per la duchessa per circostanze a tutt'oggi oscure (forse una visita della sovrana a Napoli non più effettuata in quel periodo). Fatto sta che una prima stesura de *La riconoscenza* su testo del poeta e censore teatrale Giulio Genoino è chiaramente dedicata a Lucca e alla duchessa, il cui busto doveva apparire, secondo la prassi di questi componimenti, nel finale. Anche se non vi è traccia di una esecuzione pubblica di questa versione in quel periodo, almeno una copia o delle parti staccate furono inviate a Lucca ed essa dovette avere una esecuzione privata a Napoli in casa del principe di Canosa. Di questa singolare "prima", fino ad oggi ignota, Rossini stesso dette notizia alla madre in una lettera del 10 agosto 1821:

Scrissi una Cantata Per la Principessa di Lucca, e che qui fu eseguita dal Ministro Canosa e fece furore.<sup>10</sup>

E' possibile che questa esecuzione sia avvenuta nel palazzo di Antonio Capece Minutolo, principe di Canosa, ai primi di agosto, per festeggiare la nomina dello stesso principe a consigliere di stato con poteri di ministro di polizia. Di fatto tuttavia né la duchessa di Lucca vi intervenne, né l'esecuzione poteva soddisfare l'impegno del librettista e del compositore. Comunque, finché altri documenti non verranno ad illuminare l'intricata origine del lavoro, essa rimane in parte oscura. Re-

sta il fatto che il testo poetico è espressamente concepito per Lucca e Maria Luisa, come ha ampiamente dimostrato Patricia Brauner:

Il testo de *La riconoscenza* nella sua versione originale è ricco di specifici riferimenti a Maria Luisa e alla gloriosa storia della città di Lucca. Genoino fregiò le allusioni a Maria Luisa, regina d'Etruria, con parole di origine etrusca: gli abitanti di Lucca furono così definiti «L'Esarea gente», popolo degli dei etruschi, *aisar*; «Lucumon» [Lucca] deriva da *lucumo*, parola che in lingua etrusca indicava il re. [...] Nel testo sono numerosi anche i richiami al fiume che bagna Lucca, il Serchio, e ai famosi straripamenti ai quali era soggetto [...].<sup>11</sup>

Queste le premesse di una vicenda ancora da districare. Unica cosa certa è che non era immaginabile che Rossini, men che meno in quella fase della carriera, componesse un lavoro di così ampie proporzioni senza utilizzarlo pubblicamente. Avvenne così che la cantata fantomatica per Maria Luisa finì per avere almeno quattro riutilizzazioni predisposte dall'autore. La prima avvenne al San Carlo la sera del 27 dicembre 1821, poco prima della partenza di Rossini per Vienna. Il compositore, che aveva ormai in vista altri lidi per la propria arte, approfittò di una serata di beneficio concessagli dal contratto con Barbaja per allestire il lavoro come omaggio riconoscente per Re Ferdinando e per la città alla quale tanto doveva e alla quale tanto aveva dato. Ne furono interpreti Girolama Dardanelli, Adelaide Comelli, Giovan Battista Rubini e Michele Benedetti, cantanti che probabilmente erano già stati usati in casa del principe Canosa e che quindi non dovettero faticare molto per imparare la parte. La serata, onorata dalla presenza del re e della corte, fu solenne e coinvolse, per la parte tecnica, il meglio del Teatro Reale. Unico intervento sul testo

dovette essere quello di sostituire tutti i riferimenti a Lucca e a Maria Luisa con analoghi riferimenti a un «Prence Augusto» e ad una città misteriosa che, se non era Lucca, poteva, con qualche sforzo dell'immaginazione, identificarsi in Napoli. Rossini non dovette occuparsi più che tanto dei cambiamenti, i quali figurano nel libretto stampato, ma non nell'autografo. L'esecuzione del 1821 ebbe grandissimo successo, al pari dell'intera serata che consentì un ottimo introito per il «beneficiario». Unica a non far parte della festa fu dunque la duchessa di Lucca, per la quale la cantata era stata concepita, ma che poté conoscerla l'anno dopo quando, insieme col figlio e la nuora, fece finalmente visita a Napoli. L'esecuzione avvenne al Teatro del Fondo il 23 aprile 1822 su un testo che non solo ripristinava nel libretto i riferimenti a Lucca e alla sua sovrana, ma che si allargava da quattro a cinque personaggi. Non sembra tuttavia che Rossini, ormai a Vienna, abbia avuto a che fare con questa esecuzione.<sup>12</sup> Della cantata si ricordò invece, e non a torto, quando dovette affrontare l'impegno con la Camera di Commercio di Verona. Nella versione originale, *La riconoscenza* comprendeva sette numeri affidati a quattro solisti ed al coro. L'orchestra era relativamente leggera con l'abituale coppia di legni, due corni, due trombe, timpani e arpa, oltre naturalmente agli archi. Per la versione che a Verona finirà per avere il titolo *Il vero omaggio* l'impianto fu ampliato. La nuova partitura consta infatti di dieci numeri, ma le aggiunte e le rielaborazioni, come spesso avveniva in questi rifacimenti, riguardano soprattutto la seconda parte in vista di un finale più spettacolare, come si evince dalle indicazioni sul coro. Mentre infatti nel libretto di Genoino ci si limita ad indicare «Coro», in quello di Verona Rossi specifica «Coro di pasto-

ri, coloni, pastorelle» e si aggiungono quattro personificazioni: la Clemenza, la Fede, la Giustizia e il Valore (dunque le quattro virtù cardi-

nali), oltre a «Fanciulli e Fanciulle». Un confronto tra gli schemi delle due cantate può essere utile per indicare gli interventi di Rossini:

### La riconoscenza

#### 1. [Introduzione]

Cara sempre al nostro affetto  
(Argene, Melania, Coro di Donne)

#### [Recitativo Dopo l'Introduzione]

Ecco i fervidi voti (Argene, Melania)

#### 2. [Aria Argene]

Al conforto inaspettato (Argene)

#### [Recitativo Dopo l'Aria Argene]

Comprendo il tuo disegno (Melania)

#### 3. [Duetto Argene-Melania]

E' ardito il tuo pensiero

(Argene, Melania)

#### 4. [Terzetto]

In giorno sì bello

(Argene, Melania, Fileno)

#### [Recitativo Dopo il Terzetto]

Argene mia (Argene, Melania)

#### 5. [Concerto pastorale]

#### [Recitativo Dopo il Concerto Pastorale]

Vedi il coro festivo

(Argene, Melania)

#### 6. [Aria Fileno]

Gratitudine, cara ai Celesti

(Fileno, Coro di Uomini)

#### [Recitativo Dopo l'Aria Fileno]

Dov'è Elpino? Alla Reggia.

(Argene, Melania, Fileno, Elpino)

#### 7. [Finale]

Sui nostri voti, o Nume

(Argene, Melania, Fileno, Elpino, Coro)

### Il vero omaggio

#### 1. [Introduzione]

Ah! ti rende il cielo omai

(Argene, Alce<sup>o</sup>, Coro di Donne)

#### [Recitativo] Dopo il Duetto d'Introduzione

Ecco i fervidi voti (Argene, Alce<sup>o</sup>)

#### 2. [Cavatina Alce<sup>o</sup>]

Al conforto inaspettato (Alce<sup>o</sup>)

#### [Recitativo] Dopo la Cavatina Alce<sup>o</sup>

Comprendo il tuo disegno (Argene)

#### 3. [Duetto Argene-Alce<sup>o</sup>]

E' ardito il tuo pensiero

(Argene, Alce<sup>o</sup>)

#### 4. [Terzetto]

In giorno sì bello

(Argene, Alce<sup>o</sup>, Fileno)

#### [Recitativo] Dopo il Terzetto]

Amato Alce<sup>o</sup> (Argene, Alce<sup>o</sup>)

#### 5. [Coro]

Si puro e fulgido (Coro di Uomini)

#### [Recitativo] Dopo il Coro]

Odi il Coro festivo

(Argene, Alce<sup>o</sup>)

#### 6. [Cavatina Elpino]

Gratitudine, cara ai Celesti

(Elpino, Coro di Uomini)

#### [Recitativo] Dopo la Cavatina Elpino]

Dov'è Elpino? Alla Reggia.

(Argene, Alce<sup>o</sup>, Fileno, Elpino)

#### 7. [Cavatina Argene]

De' gigli nel candor

(Argene)

#### [Recitativo] Dopo la Cavatina [Argene]

E noi di queste ulive

8. [Coro] Fileno, Elpino, Coro di Uomini)

Di quel sogli

9. Cavatina di tue glorie (Coro di Donne)

Debellai nel Genio

(Genio, Coro di Uomini)

#### [Recitativo] di Uomini)

I voti intesi] Dopo la Cavatina del Genio

#### 10. [Quinta] Genio)

L'Adige esultò Grande Finale]

(Argene, Alce<sup>o</sup>)

o, Genio, Fileno, Elpino, Coro)

Come si può facilmente notare, i primi quattro numeri sono sostanzialmente identici. Di fatto Rossi fece pochi aggiustamenti testuali (più numerosi nel N. 1) mentre sul piano musicale, dovendo adattarsi ad una compagnia alquanto diversa, Rossini, che inserì i suoi cambiamenti direttamente nell'autografo napoletano de *La riconoscenza*, si limitò ad alcuni interventi soprattutto sulle parti vocali. Le due versioni si discostano in modo sostanziale per il N. 5. A Verona, al posto del «Concerto pastorale», fu inserito un Coro la cui musica tuttavia, ad onta dell'indicazione di mano rossiniana «Coro in fine», non figura nell'autografo. Per ricostruirlo si è dunque ricorso alle fonti musicali superstiti per la *Cantata a quattro voci con cori* del 1823, ulteriore utilizzazione de *La riconoscenza*. Col N. 6 le due cantate tornano a coincidere, ma con un importante cambiamento. L'Aria di Fileno ne *La riconoscenza* è per tenore, mentre quella di Elpino è per basso ed era destinata, come si è visto, al grande Filippo Galli. Rossini adattò dunque la parte alla diversa tessitura, in qualche caso aggiungendo al suo autografo precedente delle *collettes* e riempiendo anche qualche pentagramma vuoto con la nuova linea vocale. Il seguito delle due versioni è profondamente diverso. Per *Il vero omaggio* Rossini scrisse per intero l'autografo di due numeri, la Cavatina Argene N. 7 e la Cavatina Genio N. 9. Di questi il primo è assolutamente nuovo. Il secondo invece utilizza in parte materiale dell'Aria di Antenore nella *Zelmira*, ma vi figurano anche alcuni spunti utilizzati nella seconda aria di Idreno nella *Semiramide*, opera alla quale Rossini lavorò di fatto prima (nel soggiorno di Castenaso) e dopo (appena giunto a Venezia) il soggiorno a Verona. Più complicata la situazione degli altri numeri, sui quali

l'autografo superstito non ci illumina. Primo problema il coro N. 8. Come nota Patricia Brauner:

Considerate la struttura del testo e le relazioni tonali che intercorrono tra il Coro e i pezzi precedenti e seguenti, c'è ragione di credere che Rossini abbia preso in prestito la musica di questo numero dal Coretto, e Strofette di *Ricciardo e Zoraide*. Il titolo «Coretto, e Strofette» è un *unicum* nelle opere di Rossini, ed è particolarmente significativo che Rossini, nella lettera a Nicolini del 20 novembre 1820, riferendosi al N. 8 della cantata abbia usato una simile espressione («Coro e strofette»), anche se in seguito evidentemente decise di omettere il testo del solista (le «strofette»). Il tocco pastorale che l'Arpa e il «Flauto di dentro» conferiscono al Coretto di *Ricciardo e Zoraide*, possono aver suggerito a Rossini il suo utilizzo nella cantata.<sup>13</sup>

Quanto al Finale, «L'Adige esulti omai», Rossini utilizzò la musica di uno dei suoi *morceaux favoris*, il celeberrimo quartetto di *Bianca e Falliero*. Già a Vienna, in occasione delle riprese di *Elisabetta regina d'Inghilterra*, aveva attinto a questa grande pagina (più precisamente al primo tempo e alla stretta) per stendere un nuovo Quartetto, «Osserva come esulta». Ed è questa versione che Rossini utilizzò. Lo si desume anche dal fatto che lo stesso Rossi non si fece scrupolo di riprendere alcune parole del testo utilizzato a Vienna. Va detto che meno di un mese dopo la prima veronese, il 26 dicembre, questa pagina riapparirà nella ripresa veneziana del *Maometto II*. Tutti questi cambiamenti, che rendono più grandioso e complesso il finale della cantata, comportano anche alcune aggiunte strumentali: una seconda coppia di corni e la banda sul palco per il N. 8, oltre a tre tromboni per gli ultimi tre numeri.

Fu il Teatro Filarmonico, concesso alla Camera di Commercio in cambio di metà dell'incasso, ad ospitare

l'esecuzione de *Il vero omaggio* il 3 dicembre alla presenza delle teste coronate e di quasi mille spettatori paganti. La composita serata comprendeva, dopo la Cantata, un *pas-de-deux* dei ballerini Virginia Leon e Carlo Lechouque, seguito dal secondo atto del *Tebaldo e Isolina* di Morlacchi. Nulla fu risparmiato per rendere splendido l'evento. Del lussuoso programma, stampato e distribuito gratuitamente in oltre 1200 esemplari, ne furono predisposti altri 50 con copertine di seta e 11 in raso ricamato in oro. Il tutto, è presumibile, nel rispetto delle gerarchie degli illustri intervenuti. La recensione comparsa il 7 dicembre sulla «Gazzetta privilegiata di Venezia» riassumeva il senso allegorico della serata:

Alla sera si è data nel Teatro Filarmonico splendidamente illuminato, una cantata musicale, che la Camera di Commercio volle offrire in testimonia della sua riconoscenza e devozione a S. M. l'Augusto Nostro Sovrano, e del suo rispetto ed ossequio agli Augusti Monarchi soggiornanti in Verona. La musica composta dal celebre Maestro Rossini sulla poesia del Sig. Rossi venne eseguita da personaggi nell'arte del canto rinomatissimi, cioè la Sig. Tosi, e li Signori Velluti, Crivelli, Galli, e Campitelli. Raffiguravansi nella azione varî Pastori, che dalle sponde dell'Adige movevano alla reggia del Genio dell'Austria, dov'egli circondato da altri genî, dei quali li più vicini al trono rappresentavano varie virtù, riceveva da loro come in segno di omaggio, e di venerazione palme e serti di olivo, e di allora, e chiudevasi l'azione con la espressione del Genio di voler consacrare i propri giorni alla felicità dei Pastori, e col voto al cielo dei Pastori perché lui faccia sempre felice, ed aggiunga ai suoi i giorni medesimi delle loro vite.

Il successo non fu del tutto privo di nubi per Rossini il quale aveva preteso di essere pagato dopo la prova generale del 2.<sup>14</sup> Dopo l'esecuzione egli si fece consegnare dal maestro

al cembalo la partitura che, malgrado gli usi teatrali dell'epoca ne assegnassero la proprietà al committente, non volle restituire. In realtà questa prassi corrente non era stata revocata nel contratto. Di conseguenza Rossini contestò ogni pretesa del delegato Nicolini e, pur intervenendo in difesa del maestro al cembalo, accusato di essersi prestato al 'furto' e perfino di essere stato corrotto con dei donativi, non restituì mai il testo musicale. Va detto che qualche ragione i veronesi l'avevano, ma non riuscirono a spuntarla, anche per la lentezza con cui si mosse la Delegazione provinciale invocata dalla Camera di Commercio, lentezza che fa sospettare che non si volesse scontentare un *protégé* di Metternich.<sup>15</sup> Certo qualche settimana dopo Rossini non poté agire allo stesso modo con l'autografo di *Semiramide*, rimasto di proprietà della Fenice. E' dunque possibile che, dietro il comportamento del compositore, ci fosse anche il timore che emergesse il fatto che buona parte della musica non era nuova. Ma con *Il vero omaggio* il riutilizzo de *La riconoscenza* non era che ad una tappa intermedia, certo la più rutilante, del suo cammino.

### 3. Da Canova alle "Nozze cubane"

Proprio mentre Metternich giungeva a Verona, l'Italia aveva perduto uno dei suoi massimi artisti, colui che, per Stendhal, aveva incarnato con Rossini e con il coreografo Viganò, l'arte italiana di quei giorni. Antonio Canova era morto a Venezia il 13 ottobre del 1822. La salma del sommo scultore fu deposta nella cittadina natale di Possagno. Tra le città che vollero onorarne la memoria, Treviso fu in prima linea, grazie a due istituzioni locali, l'Ateneo Letterario e l'Accademia Filarmonica.<sup>16</sup> Da queste due istituzioni fu commissionato un busto e deciso di

conciare una medaglia commemorativa. La cerimonia dello scoprimento fu fissata per il primo aprile 1823. Per l'occasione fu deciso di organizzare letture poetiche e, alla sera, una grande accademia vocale e strumentale la quale, come annunciato dal programma, avrebbe «avuto principio da una Cantata, con parole e musica appositamente composte per tale occasione dal socio onorario dell'Ateneo Maestro professor Rossini». Di fatto il compositore, il 12 marzo 1823, appena liberatosi dagli impegni veneziani di *Semiramide*, fece una gita nel Trevigiano, forse proprio allo scopo di concludere il contratto. Già cinque giorni dopo, il 17, da Venezia, egli spediva la musica al presidente dell'Ateneo, ringraziando per la nomina a socio onorario:

le invio La Cantatina Pastorale in omaggio al genio di Canova.

Sono oltremodo grato p la Nomina di Socio Onorario che V. S. mi ha partecipato [...].<sup>17</sup>

Le parole e la musica appositamente composte consistevano in 37 battute di recitativo che univano due numeri de *La riconoscenza*, il Terzetto N. 4 e il Duetto N. 3, disposti dunque in ordine inverso rispetto all'originale, ma per il resto riprodotti senza cambiamenti. Così i pastori della cantata napoletana si prestarono a celebrare il sommo Canova che Rossini aveva conosciuto a Roma nel 1815, all'epoca del suo soggiorno per scrivere *Torvaldo e Il barbiere di Siviglia*.<sup>18</sup>

L'imbroglione, se così vogliamo chiamarlo, non si limitò alla cantata, dato che Rossini fornì anche una «Gran Sinfonia a Piena Orchestra - composta espressamente» che altro non era che quella che tre mesi prima, il 26 dicembre 1822, aveva premesso alla ripresa veneziana del *Maometto II*. Stupisce non tanto e non solo il comportamento di Rossi-

ni (che ha altri clamorosi esempi nella storia della musica) ma l'ingenuità per non dire la dabbenaggine dei committenti, tutti appartenenti alla stessa area geografica. Possibile che nessun appassionato 'dilettante', nessuno strumentista itinerante abbia scoperto il gioco? Impossibile dirlo, ma a tutt'oggi la storia non può, per la serata di Treviso, che registrare la cronaca trionfale e le entusiastiche lodi della «Gazzetta di Venezia» la quale, dopo aver elogiato la sinfonia (che fu perfino bisstata) notò:

Seguì una cantata a tre voci, la cui poesia, non che la musica, sono dello stesso Rossini.

Col che anche Giulio Genoino e il povero Rossi, che forse aveva dovuto rabberciare i pochi versi del recitativo di collegamento, erano sistemati.

Ma la vicenda de *La riconoscenza* non si esaurì nemmeno a Treviso. Alla fine del 1823, mentre era in viaggio per Londra scritturato dall'impresario Benelli, Rossini soggiornò per circa un mese a Parigi, dove rimase al centro dell'attenzione, perfino morbosa, della mondanità e dei giornali. In quell'occasione egli diresse una cantata per le nozze di un Nicola Pegnalver, appartenente ad una famiglia amica la cui casa bolognese aveva frequentato. *La Cantata a quattro voci con cori*, come recita il titolo delle fonti superstiti, fu eseguita nel salon dalla Contessa Merlin, Maria de las Mercedes Santa Cruz y Montalvo, parente del Pegnalver. In un suo libro, la Merlin dà notizia della cantata che Rossini «avait composé à l'occasion du mariage d'un de mes parents». <sup>19</sup> Ma, ad onta di quanto riteneva la contessa, il lavoro, che a Parigi fu diretto da Rossini in persona, non è che un'ennesima utilizzazione de *La riconoscenza*. Con la differenza che l'azio-

ne non si svolge più nei pressi di Lucca o nell'Impero asburgico, bensì in una «Amena Campagna nell'Isola di Cuba», presso le «Cubane rive». La ragione di tanto peregrina trasposizione sta nel fatto che la famiglia cui apparteneva la Merlin aveva fatto fortuna a Cuba col commercio dello zucchero. Le differenze musicali della *Cantata a quattro voci con cori* rispetto a *La riconoscenza* sono minime e si riducono a cambiamenti nella linea vocale nel recitativo dopo l'Introduzione e nell'aggiunta di cori nel Concerto Pastorale.

E' possibile, ma non sicuro, che Rossini dopo questa occasione non si sia più interessato di piazzare la sfruttatissima cantata. Ci pensarono però altri al suo posto. Nel caso specifico proprio Giovanni Battista Benelli, l'impresario che aveva invitato Rossini a Londra, e che nel 1829 fu incaricato di stendere il testo di una cantata da eseguire in onore del cardinale Tommaso Bernetti, in occasione del suo solenne ingresso a Bologna in qualità di legato. Ne nacque *Il serto votivo* che altro non è che un *contrafactum* de *La riconoscenza*. Dati i rapporti di Rossini con Benelli, per non dire di quelli con Bologna, è possibile che il compositore, allora a Parigi alle prese col *Tell*, abbia quanto meno dato il suo assenso all'utilizzazione. Finì così, su sponde pontificie, la vicenda dei pastorelli nati nella Lucchesia, trasmigrati a Napoli, nell'Impero austriaco, nel Trevigiano e fin nella lontana isola di Cuba.

In sostanza con questa cantata, destinata a cadere nell'oblio fino ai nostri giorni,<sup>20</sup> nel giro di poco più di due anni, dall'agosto del 21 (esecuzione in casa del Principe di Canosa) fino a quella in casa Merlin, Rossini aveva realizzato consistenti guadagni. Già a proposito della sua beneficiata al San Carlo, con smaccato compiacimento, Rossini

stesso aveva scritto alla madre:

Ho fatto La Mia Serata a S. Carlo ed' ho fatto un'Introito Sorprendente che leggerete ne' Giornali.<sup>21</sup>

Di fatto sul «Giornale del Regno delle Due Sicilie» fu pubblicato un vero e proprio inno a Rossini e alla sua attività di «direttore e compositore dei Reali Teatri», inno che si concludeva con la descrizione della serata e il conto finale:

L'introito montò a ducati tremila circa.<sup>22</sup>

L'articolo fu puntualmente recapitato in casa Rossini e inserito nell'album in cui Papà Vivazza registrava i documenti che attestavano i successi e le glorie del figlio. Quanto agli incassi veronesi ne conosciamo l'importo dalle ricevute di Rossini, nulla invece di quelli di Treviso e di casa Pegnalver. E' pur possibile che Rossini non abbia tratto guadagno dall'esecuzione bolognese e dalle riprese napoletane, ma certo i cinque introiti che vanno da Palazzo Canosa a Casa Merlin sono indici di una gestione del proprio talento che Bach non avrebbe mai potuto nemmeno immaginare. Col passar dei decenni la pratica degli autoimprestiti si era, commercialmente, assai consolidata. Ed era forse una necessità per un compositore costretto a dialogare con i potenti (cosa che a Rossini riuscì benissimo). Infatti, al di là del giudizio morale che si può dare di questo comportamento, va detto che nel periodo successivo al suo rientro da Vienna e fino alla sua partenza per Parigi-Londra, Rossini aveva scritto la monumentale *Semiramide*, culmine della sua produzione italiana, e che in aggiunta aveva composto varie pagine per *Il vero omaggio* e per la ripresa veneziana di *Maometto II*. Anche restando fermi al grande capolavoro, che è quasi interamente fatto di musica as-

solamente nuova, ce n'è abbastanza per giustificare, non uno, ma qualche anno di produzione. D'altra parte, quale che sia la valutazione che si vuol dare delle vicende contrattuali e delle destinazioni pratiche della cantata multiuso, essa nulla può togliere alla valenza musicale del pezzo e anche alla sua capacità di rendersi adatto ad occasioni diverse, ma comunque sempre festose e celebrative. Da questo punto di vista la versione veronese de *Il vero omaggio*, l'unica alla quale Rossini abbia fatto sostanziali, anche se non amplissime aggiunte, è forse la più funzionale.

#### 4. Le armoniche note

Il cinismo con cui Rossini gestì la musica composta per *La riconoscenza* non sembra dissimile da quello delle teste coronate convenute a Verona e forse dalle stesse mutuato. Ma per sua fortuna aveva come oggetto alcune partiture musicali e non la sistemazione dei popoli soggetti. Già il Congresso di Vienna del 1815 aveva deciso a tavolino le divisioni geografiche e le assegnazioni dei troni, e lo scopo della Santa Alleanza, così fortemente voluta da Metternich, era quello di mantenere lo *status quo*. Ne era derivato un periodo di relativa calma, la cosiddetta Restaurazione, col trionfo del Neoclassicismo, sotto le cui levigate produzioni si agitavano già i sentimenti romantici, così come sotto la concordia imposta ai popoli si agitavano gli spiriti rivoluzionari. All'epoca del Congresso di Verona quel sistema, che aveva retto per alcuni anni, era già in crisi, come Rossini stesso aveva potuto constatare di persona a Napoli. Per rinsaldare il trono traballante di Ferdinando IV erano dovute intervenire le armi austriache, mentre in Francia i Borboni avrebbero retto ancora per poco più di un lustro. Esattamente il periodo che finirà per occupare la re-

stante carriera teatrale di Rossini che di quell'era fu il musicista più acclamato e, per certi versi, il più significativo. La destinazione di parte de *La riconoscenza* a celebrare Canova può sembrare peregrina. Salvo un paio di versi del recitativo, nulla del testo, ripreso di sana pianta, può riferirsi a Canova. Ma al sommo scultore può riferirsi la levigatezza del discorso musicale, l'eleganza calligrafica delle linee vocali, la perfezione del dettato (l'esecuzione, pur accompagnata dal solo pianoforte, organizzata a Pesaro in occasione del compleanno rossiniano 2004 ha dimostrato con tutta evidenza queste qualità). Non è dunque un presunto coinvolgimento sentimentale e contenutistico che occorre richiedere a questo tipo di composizioni, il cui scopo conclamato era far intravedere un mondo di armonia e di bellezza. Non a torto, scherzando con Hiller, Rossini aveva potuto dire che se l'armonia tra i popoli si fosse potuta fare con la musica, egli l'avrebbe conseguita.

*La riconoscenza* era nata come atto di omaggio e, se vogliamo, di conciliazione. Pur di fronte ad un testo diverso, il recensore de *Il vero omaggio* aveva colto nel segno quando indicava la scelta come fatta in atto di «riconoscenza e devozione». E come atto di «umile e giusta riconoscenza» la cantata è offerta nel frontespizio all'imperatore. La sua ambientazione allegorica, quella di un gruppo di pastori che esultano per la concordia e per la presenza di un giusto sovrano che dispensa grazie e virtù, nel bel mezzo di una natura rigogliosa e fiorente, sotto un cielo puro e in un «giorno sì bello», e che coniuga dunque la felicità privata e quella pubblica, risponde in tutto all'utopia proposta o contrabbandata dalla Santa Alleanza, quella del ritorno di un eden terrestre quale viene descritto per bocca di Fileno e in termini di biblico richiamo, dai

versi di Genio e nel Terzetto:

In giorno sì bello  
Sia libero il gregge;  
Di guida, di legge  
Bisogno non ha.  
Sicuro l'agnello  
Discorra sul monte,  
Si abbeveri al fonte  
A sua libertà;  
Che insidia non teme  
Di mano rapace;  
Né lupo vorace  
Più guerra gli fa.

A sua volta Rossini dispone di tutti i mezzi per ricostruire quell'aggiunta musicale che, per bocca di Arzene e Melania, deve collegarsi a quel mondo pacificato:

E intanto il mio labbro  
Quest'erte remote  
Di armoniche note  
Più liete farà.

Le «armoniche note» consistono in una scrittura vocale ricca di fioriture e di eleganti arditezze (la tessitura di Fileno si spinge al Mi bemolle acuto) in una orchestrazione leggera e fitta di soli, soprattutto dei legni, in un connubio tra vocalità e scrittura strumentale di estrema raffinatezza, alla quale, in alcuni momenti chiave, si aggiunge il tocco pastorale dell'arpa. Sagacissimo l'uso del coro: quello di donne, di rincalzo al duettino dell'Introduzione e quello di uomini per l'Aria di Elpino. Aggiunto a *Il vero omaggio* è poi, come si detto sopra, il coro festivo dei pastori «di dentro» accompagnato da fiati ed arpa. Naturalmente il coro si aggiunge anche nell'ultima parte, quella che, superando l'aura pastorale della prima, diventa più celebrativa. Questo blocco conclusivo inizia col grande Coro N. 8 a cui segue la Cavatina 'eroica' del Genio, le cui ardite fioriture sono assai vicine a quelle che Rossini aveva scrit-

to in quei mesi per *Semiramide*, ladove certi passi e certe eleganti agilità della parte precedente richiama-vano, se possibile, il Rossini più giovanile del *Tancredi*. Qui invece il tono è quello, arditto, che Rossini aveva iniziato ad utilizzare con *Mao-metto* e aveva poi messo a fuoco in *Zelmira*, della quale la cavatina riprende alcuni spunti. Il Quintetto Grande Finale diventa a questo punto la logica conclusione. Prendendo spunto dal famoso quartetto di *Bianca*, che introduce un vago tocco di romanticismo *ante litteram*, Rossini lo aveva sperimentato a Vienna volendo dare alla conclusione di *Elisabetta regina d'Inghilterra* un finale più grandioso e non quello, prettamente vocale e belcantistico, della versione originale. Così il Rossini postnapoletano (e alle sue ultime battute come compositore di opere italiane) interveniva sull'opera del suo esordio al San Carlo nel 1815, marcando le distanze nel momento stesso in cui la riproponeva. Di fatto la nuova conclusione risolve il problema del lieto fine al più alto livello di coinvolgimento scenico-vocale e strumentale. Il trionfo della regina che superava le lacerazioni degli affetti privati, diventava così l'epifania di un popolo, di una corte, di una regalità astratta, quella che, circondata com'è dalle allegorie delle virtù cardinali, deve sfiorare nella chiusa de *Il vero omaggio*. Non vi è, né vi può essere, passione privata in questo altorilievo che doveva esaltare la concordia, l'alleanza tra i popoli sotto la guida di sovrani che erano, sulla scena così come ambivano nella vita di tutti i giorni, immagini e rappresentanti delle divinità: quelle divinità pagane che per tutta la durata della Restaurazione erano riapparse in un pieno, quanto ambiguo fulgore. Canova, che aveva scolpito le Grazie, era morto da pochi giorni, a Londra l'esule Foscolo non riusciva a com-

pletare il poema ad esse dedicato. Rossini, attingendo al supremo mestiere appreso fin dai giorni in cui sui banchi di Bologna cantava Orfeo e le Muse, riesce in questo suo ultimo cimento celebrativo di un mondo che, al di là delle mura del teatro, era ormai in via di dissolvimento. Meno di due anni dopo un'ultima epifania regale non potrà più apparire sulla scena circondata da un eden mitologico: per il *Viaggio a Reims* intorno all'immagine sovrana si daranno convegno rappresentanti burleschi dei popoli seduti ai tavoli delle transazioni politiche. Anche qui l'arpa di Corinna tenterà di dare il via alla concordia e alla felicità universale. Ma «l'albergo del

Giglio d'oro» stenta a proporsi come un mitico rifugio: somiglia piuttosto ad un convegno borghese venato di esibizionismo ed affarismo. Il regno dei banchieri che, dopo pochi anni, Jacques Laffitte avrebbe intimato a Luigi Filippo<sup>23</sup> era già iniziato, scalzando quei principi del sangue richiamati dall'esilio nel 1815 i quali, per pochi anni e come pallidi fantasmi, avevano potuto regnare sul mondo restaurato che l'amico e protettore di Rossini, Klemens von Metternich, aveva tentato di proporre come eternamente stabile.

### Bruno Cagli

<sup>1</sup> Così Rossini a Ferdinand Hiller, citato e tradotto in Guido Johannes Joerg, *Gli scritti rossiniani di Ferdinand Hiller*, «Bollettino del centro rossiniano di studi», XXXII (1992), p. 121.

<sup>2</sup> Gioachino Rossini, *Lettere e Documenti*, a cura di Bruno Cagli e Sergio Ragni, Vol. II, Pesaro, Fondazione Rossini, 1996, p. 39. Per la ricostruzione delle vicende veronesi resta fondamentale Vittorio Cavazzocca Mazzanti, *Rossini a Verona durante il Congresso del 1822*, edito in estratto e in *Atti e Memorie dell'Accademia di Agricoltura, Scienze e Lettere di Verona*, serie IV, vol. XXIV, Verona, 1923, p. 57.

<sup>3</sup> *Lettere e Documenti*, Vol. II, cit., p. 55.

<sup>4</sup> Si veda in merito *Lettere e Documenti*, Vol. II, cit., pp. 58-61 e 66-73.

<sup>5</sup> *Ivi*, p. 64.

<sup>6</sup> *Ivi*, pp. 74-75.

<sup>7</sup> *La riconoscenza / Il vero omaggio*, a cura di Patricia B. Brauner, Pesaro, Fondazione Rossini, 2003 (Edizione Critica delle opere di G. Rossini, Sezione II - Musiche di scena e Cantate, vol. 5).

<sup>8</sup> Uno di provvedimenti conseguenti la nuova conduzione fu la soppressione del gioco

d'azzardo nel ridotto, ai cui proventi Rossini era cointeressato.

<sup>9</sup> Si vedano in merito Bruno Cagli, *Maometto o del 'Sentir tragico'*, programma di sala per il Teatro alla Scala, stagione 1993-1994, e il saggio sul programma di sala di *Matilde di Shabran, Virtuose fanciulle e accorte bugie*.

<sup>10</sup> Si veda *Lettere e Documenti*, a cura di Bruno Cagli e Sergio Ragni, Vol. IIIa, *Lettere ai Genitori*, Pesaro, Fondazione Rossini, 2004, p. 296.

<sup>11</sup> Cfr. *Prefazione in La riconoscenza / Il vero omaggio*, cit., p. XXIV.

<sup>12</sup> *Prefazione*, cit., pp. XXVIII-XXX.

<sup>13</sup> *Prefazione*, cit., p. XXVIII.

<sup>14</sup> La ricevuta firmata in *Lettere e Documenti*, Vol. II, cit., p. 87.

<sup>15</sup> Tutta la vicenda in *Lettere e Documenti*, Vol. II, cit., p. 90 sgg.

<sup>16</sup> In merito a Rossini e Treviso resta fondamentale il saggio di Giuliano Simionato, *Rossini, Canova e Treviso*, «Bollettino del centro rossiniano di studi», III (1975), pp. 13-25.

<sup>17</sup> *Lettere e Documenti*, Vol. II, cit., p. 141.

<sup>18</sup> Vedi *Lettere e Documenti*, Vol. IIIa, cit., p. 82.

<sup>19</sup> La notizia è in una biografia della Mali-

bran pubblicata dalla Merlin nel 1838. Si veda in merito *Prefazione*, cit., p. XLVIII.

<sup>20</sup> Negli anni Sessanta la Fondazione Rossini, come XIII numero delle collana dei *Quaderni Rossiniani* pubblicò, a cura di Guido Turchi, una cantata dal titolo *Argene e Melania*. In essa si utilizzava il materiale autografo de *La riconoscenza* e de *Il vero omaggio* custodito a Pesaro, dandone una ricostruzione che non corrisponde a nessuna delle versioni approntate da Rossini. Questa ricostruzione, del tutto arbitraria, ebbe tuttavia il merito, fino all'avvio dell'Edizione Critica,

di far conoscere almeno una parte di questa musica di Rossini.

<sup>21</sup> Così in una lettera del 4 gennaio 1822 in *Lettere e Documenti*, Vol. IIIa, cit., p. 315.

<sup>22</sup> Vedi *Lettere e Documenti*, a cura di Bruno Cagli e Sergio Ragni, Vol. I, Pesaro, Fondazione Rossini, 1992, p. 559.

<sup>23</sup> «D'ora innanzi regneranno i banchieri», pare dicesse il banchiere liberale Laffitte accompagnando il duca d'Orléans dopo la rivoluzione di luglio. Così in Giovanni Macchia, *Il mito di Parigi*, Torino, Einaudi, 1965, p. 101.

## Harmonious notes for harmonious alliances

### 1. Harmonious alliances

*I went there [to the Congress of Verona] at the invitation of Prince Metternich, who had written me a most agreeable letter: since I was the God of Harmony, he wrote, he would like me to be present where there was such need of harmony. If this could have been achieved by means of cantatas, I should have succeeded; in very short time I had to write five of them, for the bourgeoisie and the nobility, for the feast of concord or whatever it was!<sup>1</sup>*

So said Rossini, somewhat exaggerating the number of cantatas and even more about the trouble they cost him to write, when, many years later, he reminisced about his participation in the Congress of the Holy Alliance that took place in Verona in the autumn of 1822. The invitation sprang from his triumphant visit to Vienna that same year, a visit that had not only consolidated his success on an international scale, but had also won him precious friendships and protection. Among the most illustrious victims of the 'Rossini mania' infecting Viennese society was none other than Prince Klemens von Metternich, the powerful Chancellor of the Austrian Empire and an able manipulator of European politics during the Restoration period. Like many other Viennese, the Prince had been carried away, above all, by Zelmira, which on the 13th April had inaugurated the Italian season at the Kärntnertortheater. The newly married Rossini and Isabella Colbran became, it would seem,

*frequent visitors of the Chancellor, who overwhelmed them with kindness and gifts. Soon after his return to his country house at Castenaso, Rossini showed, with unusual enthusiasm, his gratitude for the kindness with which he had been treated during his «blessed stay in Vienna» and remembered «the meals and the evenings in which music also played a part. In this same letter of 30 August 1822 Rossini announced:*

*I am beginning to trust even more in the hope of meeting you in Verona.<sup>2</sup>*

We can see even in this first mention that the Prince's intention was to invite Rossini for the great Congress of the Holy Alliance which, after many uncertainties and after many European cities had competed for the honour, it had at last been decided to hold in Verona. Delegates to the Congress included the Tsar Alexander I, the Emperor of Austria Francis I, the King of Prussia Frederick William, Rossini's Neapolitan patron Ferdinando I of the Two Sicilies, the King of Sardinia and many other princes, ambassadors and politicians. The city took good care to put on worthy festivities for the meeting of so many crowned heads and potentates. The invitation to take part should obviously have come from the town hall and from the individual bodies responsible, but it is clear that the strings were being pulled by the Chancellor, who, a few

days after his arrival in Verona, wrote to Rossini repeating his invitation:

*J'ai voulu attendre mon arrivé à Verone, mon cher Rossini, pour dire avec quel plaisir j'ai vu, par la lettre que vous m'avez adressé de Bologne, que vous vous souveniez de la promesse que vous m'avez faite de venir nous voir à Verone. Je viens vous souvenir aujourd'hui de remplir votre promesse. Vous trouverez ici beaucoup de mes amis qui tous seront charmés de faire votre connaissance.<sup>3</sup>*

*I have waited until I arrived in Verona, my dear Rossini, to tell you how very pleased I was to see, from the letter that you sent me from Bologna, that you remember your promise to come and visit us at Verona. Today I am writing to remind you to fulfil your promise. Here you will find many friends of mine who will be delighted to make your acquaintance.*

*On the 12 November the composer was able to announce his arrival to the Prince, a delay of a few days having been created by an indisposition of Colbran's. The couple were staying at the «locanda delle due Torri» as was also the librettist Gaetano Rossi, who had also arrived from Castenaso, where he had been working with Rossini on the score of Semiramide and whose talents would be required for Verona too. So far the only engagement had been made with the Congregazione Municipale for a performance to be given in the Arena on the 24th November, a performance that was scheduled to include, besides the ballet Il convito degli dei with choreography by Salvatore Viganò and clearly alluding to the meeting of so many sovereigns, a cantata with music by Rossini, La Santa Alleanza. The weighty task of preparing it fell principally upon Gaetano Rossi, who had to submit various different versions of the text, both to adapt it to the requirements of the occasion, and to make it fit, in*

*verse and meter, with the music chosen by Rossini.<sup>4</sup> In fact, even though a score of the cantata has not come down to us, it is almost certain that it was a mixture of previously composed numbers, in particular the Coro dei Bardi from La donna del lago, a piece that, for decades, served its turn as a basis for the most diverse celebratory compositions. Rossini was engaged to conduct the cantata and to supervise «gli opportuni concerti cogli Artisti», in other words to conduct rehearsals, which took place on the 22nd and 23rd.<sup>5</sup> La Colbran, again unwell, could not sing, and for the same reason it proved impossible to perform Zelmira, a project greatly pushed by Metternich, who had longed to hear his favourite opera again in Verona. Meanwhile Rossini had engaged to take part in a series of Festivities – parallel with those given by the Congregazione Municipale – organized by the Verona Chamber of Commerce. Among these was a proposed Cantata allusiva alla fausta circostanza to be sung at the Teatro Filarmonico on the 4 December, a date on which Rossini and the librettist Rossi were contractually obliged to be present in Venice to begin work on the production of Semiramide. As a result Rossini got involved in yet another of those problems of dates and contracts to which he was all too accustomed, given his perennial lateness. The Chamber of Commerce went so far as to appeal to the Governor Inzaghi to force Rossini to be present at the first performance. The querelle was resolved by a compromise: the performance in Verona was moved forward a day, to the 3rd December, and the journey to Venice put back. Whilst these letters were being exchanged, Rossini had already planned the outline of the cantata in his mind and, above all, what music he would draw on for it. In fact on the 20th November he wrote to*

*Giulio Nicolini, one of the Chamber of Commerce delegates, giving a detailed plan of the work and stipulating the economic conditions with firmness:*

*This morning Sig. Rossi came to me to show me the outlines of the Cantata that I undertake to furnish complete by the end of the month. It is composed of the following pieces: Introduzione and duettino.*

1. Cavatina, for Velluti.
2. A Duet for Velluti and the Prima Donna.
3. A Trio for the Prima Donna, Campitelli, Velluti.
4. A little chorus.
5. A Cavatina etc.
6. A chorus and a song for Crivelli.
7. A Quintet, Grand Finale.

*Considering that this work corresponds in length to one long act of an opera, and the short time available for writing it in, I cannot undertake such an engagement except for the price of a hundred Louis in gold, net. The subjects and the number of pieces to remain as described. I shall await a firm answer to-day so that tomorrow I may begin to work with the zeal and honour that have always been my guide.<sup>6</sup>*

*This letter allows us to suppose what in fact will be confirmed, that Rossini, for this new work, still without a title, was intending to dip generously into his Neapolitan cantata *La riconoscenza*. We learn furthermore that among the singers the participation of the last great castrato, Giovanni Battista Velluti, was envisaged (he had already sung the role of Arsace in Rossini's *Aureliano in Palmira* given at *La Scala* in 1813) together with the two tenors Luigi Campitelli and Gaetano Crivelli. Since the name of the prima donna is not given, it is possible that Rossini was still hoping that Isabella might be able to perform, but as her illness continued, she was replaced by Adelaide Tosi. As for the bass, they chose Filippo Galli, who was also engaged for *Semiramide* in Venice.*

*Although Rossini imposed a time limit for confirmation of the contract before beginning work, it is evident that work on the elaboration of the text must already have begun. As in the case of *La Santa Alleanza*, here too most of the work fell to Gaetano Rossi's share.*

## 2. Celebrations in song

*A widely used genre, however ephemeral in its collocation (even though "solemn", as in the case of *Verona*, it was still an occasional work), the cantata was a professional duty for any composer of that period. In the Italy of the late eighteenth and early nineteenth centuries, a blessed realm of song, every public event (visits of sovereigns, births of heirs to the throne, the signing of treaties and whatever) was the occasion of a celebration in words and music. Political change, the fall and restoration of thrones and sovereigns so frequent in the period following the French Revolution (itself similarly celebrated in song) increased the demand for cantatas written by more or less illustrious names, and, if possible, made them even more ephemeral. It happened that some worthy poet laureate, such as Vincenzo Monti, was obliged to sing the praises of the pope and his relatives, celebrate the birth of the Dauphin, son of Louis XVI, but also to hymn the coronation of Napoleon or the return of Austria. Composers had to work in exactly the same way. In Naples the *San Carlo* had re-echoed to acclamations for the Bourbons, for the French and for Murat, as well as for the 'happy return' of King Ferdinando. These cantatas, which could be of small dimensions and only for concert performance, but also staged and of the duration of a long act of an opera, as Rossini indicates in the letter above, in any case required celebratory texts that alluded to the occasion – always 'happy' – and music*

ad hoc. Rossini's job and position in Naples had required him to compose no fewer than five works in this genre, all in praise of the royal house of Bourbon. Later he would close this chapter with a kind of monster specimen apotheosizing the genre, *Il viaggio a Reims*, still for the Bourbons, but this time for the branch restored to the throne of France. It goes without saying that these characteristics made the cantata the ideal vehicle for what we call self-borrowings. Having to set celebratory texts, liberally sprinkled with the Gods of Olympus, sylvan deities, shepherds and shepherdesses of old Arcadia, personifications of virtue or even states, each composer was free to make use of his own reserve stock of ad hoc pieces ready for re-use. The system was widely established and, as is well-known and to quote only one illustrious example, the internal relationships between scores of cantatas composed by Bach for occasions both sacred and profane, constitutes a fascinating puzzle with wholesale lifting, repeating and re-using of musical numbers. However, the case of Rossini's *La riconoscenza* and its successive multiple versions is among the most intriguing and rich in developments that only the recent publication of the critical edition edited by Patricia B. Brauner for the Fondazione Rossini<sup>7</sup> has, if not entirely, certainly in great part explained.

Rossini's last two years in Naples had been rather tormented. The composer's work was certainly influenced by the political climate established in the Kingdom of the Two Sicilies after a series up risings that, after their beginning in July 1820, forced Ferdinando I to grant a constitution and, in December, to leave the kingdom. The king was only able to return to his capital on the 15th May 1821, after the Austri-

ans had defeated the rebels. Perhaps partly because of the consequences of such a situation, which had closely affected the life of the theatre and also Rossini's private interests,<sup>8</sup> the composer could not keep up with his engagements. His late delivery of scores, already more or less chronic, involved both Maometto II, planned for the autumn, but which was only produced on the 3rd December 1820, and his next engagement for the Teatro Argentina, Rome, with Matilde di Shabran which was put off to the end of the carnival season of 1821.<sup>9</sup> The composer, then, totally neglected to fulfil his engagement with the Duchess of Lucca, Maria Luisa, a patron of the arts and passionately fond of music. To celebrate the marriage of her son Carlo Ludovico, which took place on 5th September 1820, the duchess had asked Rossini to write a new opera to be given at the Teatro del Giglio. Despite a tissue of promises, hopes and lies, the work never got written. In partial compensation Rossini sent Maria Luisa a copy of the *Messa di Gloria* that he had written that same year for the church of San Ferdinando. It is possible that, to make up for his serious lapse, Rossini had promised to compose a cantata for the duchess for circumstances still mysterious today (perhaps a visit of the sovereign to Naples that was then put off). The fact is that a first draft of *La riconoscenza* to a text by the poet and theatrical censor Giulio Genoino is clearly dedicated to Lucca and to the duchess, whose bust would have appeared, according to tradition in such compositions, on stage in the Finale. Even if there is no trace of a public performance of this version in that period, at least one copy or some separate parts were sent to Lucca and it must have had a private performance in Naples in the house of the Prince of Canosa. Of this singular "first night", of which noth-

ing had been known before today, Rossini himself bears witness in a letter to his mother of 10th August 1821:

*I wrote a Cantata for the Princess of Lucca, and it was performed here by Minister Canosa and had an enormous success.*<sup>10</sup>

It is possible that this performance took place in the house of Antonio Capece Minutolo, Prince of Canosa, at the beginning of August, to celebrate the Prince's nomination as Counsellor of State with the powers of a minister of police. In fact the duchess of Lucca was not present, nor could the performance satisfy the composer and librettist after all the work they had put into it. However, until further documents come to cast more light on the intricate origins of the work, this will remain partially mysterious. The fact remains that the poetic text is expressly written for Maria Luisa, as Patricia Brauner has amply demonstrated:

The text of *La riconoscenza* in its original version is full of specific references to Maria Luisa and the glorious history of the city of Lucca. Genoino embellished his allusions to Maria Luisa, Queen of Etruria, with words of Etruscan origin: the inhabitants of Lucca were defined «Lusar»; «Lucumon» [Lucca of the Etruscan gods, «Lucco», a word that in Etruscan meant the king, «Lucco» to the river skirt-are also numerous references to, and to the famous floods to which it was

ing re-used at least four times in arrangements by the composer. The first happened at the San Carlo on the evening of the 27 December 1821, shortly before Rossini's departure for Vienna. The composer, who by now was aiming at other scenes for the display of his art, took advantage of a benefit performance awarded him by his contract with Barbaja to stage the work as an homage of gratitude to King Ferdinando and the city to which he owed so much and to whom he had given so much. The singers were Girolama Dardanelli, Adelaide Comelli, Giovan Battista Rubini and Michele Benedetti, singers who had probably already been used in Prince Canosa's house and who, therefore, would not have had much difficulty in learning their parts. The evening, honoured by the presence of the king and his court, was a solemn occasion and involved the greatest artists from the royal theatre on the technical side. The only necessary interventions to the text must have been the substitution of all references to Lucca and Maria Luisa by analogous ones to an «August Prince» and a mysterious city which, if it was not Lucca, could with some small stretch of the imagination be identified with Naples. Rossini cannot have bothered himself very much about these changes, which appear in the printed libretto but not in the autograph score. The 1821 performance was extremely successful, as was the entire evening, making a large sum of money for the «benefitee».

The only person missing from the party was, therefore, the duchess of Lucca, for whom the cantata had been conceived, but who was able to hear it the following year when, with her son and daughter-in-law, she finally paid her visit to Naples. This performance took place at the Teatro del Fondo on the 23rd April 1822 with a libretto that not only restored the references to Lucca and her sou-

These are the premises of an affair that still remains to be unravelled. The one certain thing is that Rossini could not possibly have written a work that period of his career, write a work of such ample proportions without using it for public performance. And so it happened that the elusive can-tata for Maria L

ereign but also increased the cast from four to five characters. It does not seem, however, that Rossini, who was by now in Vienna, had anything to do with this performance.<sup>12</sup> He remembered the cantata, however, and with good reason, when he had to fulfil his contract with the Verona Chamber of Commerce.

In its original version, *La riconoscenza* consisted of seven numbers entrusted to four soloists and chorus. The orchestration was relatively light with the usual pair of woodwinds, two horns, two trumpets, timpani and harp, besides strings, of course. For the Verona version which ended up with the title *Il vero omag-*

*gio* the orchestra was increased. The new score consists in fact of ten numbers, but the additions and re-elaborations, as often happens in such reworkings, are mainly confined to the second part with a view to a more spectacular *Finale*, as is made clear by the references to the chorus.

Whilst, in fact, Genoino's libretto merely indicates «Chorus», in the Verona text Rossi calls for «Chorus of shepherds, farmers, shepherdesses» and adds four characters: *Mercy, Faith, Justice and Valour* (the four cardinal virtues) besides «Boys and girls». A comparison between the outlines of the two cantatas may be useful for showing Rossini's changes:

### La riconoscenza

#### 1. [Introduzione]

Cara sempre al nostro affetto

(Argene, Melania, Coro di Donne)

#### [Recitativo Dopo l'Introduzione]

Ecco i fervidi voti (Argene, Melania)

#### 2. [Aria Argene]

Al conforto inaspettato (Argene)

#### [Recitativo Dopo l'Aria Argene]

Comprendo il tuo disegno (Melania)

#### 3. [Duetto Argene-Melania]

E' ardito il tuo pensiero

(Argene, Melania)

#### 4. [Terzetto]

In giorno sì bello

(Argene, Melania, Fileno)

#### [Recitativo Dopo il Terzetto]

Argene mia (Argene, Melania)

#### 5. [Concerto pastorale]

#### [Recitativo Dopo il Concerto Pastorale]

Vedi il coro festivo

(Argene, Melania)

#### 6. [Aria Fileno]

Gratitudine, cara ai Celesti

(Fileno, Coro di Uomini)

#### [Recitativo Dopo l'Aria Fileno]

Dov'è Elpino? Alla Reggia.

(Argene, Melania, Fileno, Elpino)

#### 7. [Finale]

Sui nostri voti, o Nume

(Argene, Melania, Fileno, Elpino, Coro)

### Il vero omaggio

#### 1. [Introduzione]

Ah! ti rende il cielo omai

(Argene, Alceo, Coro di Donne)

#### [Recitativo] Dopo il Duetto d'Introduzione

Ecco i fervidi voti (Argene, Alceo)

#### 2. [Cavatina Alceo]

Al conforto inaspettato (Alceo)

#### [Recitativo Dopo la Cavatina Alceo]

Comprendo il tuo disegno (Argene)

#### 3. [Duetto Argene-Alceo]

E' ardito il tuo pensiero

(Argene, Alceo)

#### 4. [Terzetto]

In giorno sì bello

(Argene, Alceo, Fileno)

#### [Recitativo Dopo il Terzetto]

Amato Alceo (Argene, Alceo)

#### 5. [Coro]

Sì puro e fulgido (Coro di Uomini)

#### [Recitativo Dopo il Coro]

Odi il Coro festivo

(Argene, Alceo)

#### 6. [Cavatina Elpino]

Gratitudine, cara ai Celesti

(Elpino, Coro di Uomini)

#### [Recitativo Dopo la Cavatina Elpino]

Dov'è Elpino? Alla Reggia.

(Argene, Alceo, Fileno, Elpino)

#### 7. [Cavatina Argene]

De' gigli nel candor

(Argene)

**[Recitativo] Dopo la Cavatina [Argene]**

E noi di queste ulive  
(Argene, Alceo, Fileno, Elpino, Coro di Uomini)

**8. [Coro]**

Di quel soglio di tue glorie (Coro di Donne)

**9. Cavatina Genio**

Debellai nemici alteri  
(Genio, Coro di Uomini)

**[Recitativo] Dopo la Cavatina del Genio**

I voti intesi (Genio)

**10. [Quintetto Grande Finale]**

L'Adige esulti omai  
(Argene, Alceo, Genio, Fileno, Elpino, Coro)

As may easily be seen, the first four numbers are substantially the same. In fact Rossi made few textual changes (rather more in N. 1) whilst, on the musical side, having to adapt the score to a rather different cast, Rossini, who wrote his changes directly into the Neapolitan autograph of *La riconoscenza*, limited himself to a few touches, mostly in the vocal parts. The two versions begin to differ substantially in N. 5. In Verona, in place of the «Concerto pastorale», a Chorus was inserted, the music for which, however, in spite of the note in Rossini's hand «the Chorus will be found at the end», does not appear in the autograph. To reconstruct it it has been necessary to consult the musical sources still extant for the *Cantata a quattro voci con cori* of 1823, yet another re-working of *La riconoscenza*. In N. 6 the cantatas coincide once more, but with one important change. In *La riconoscenza* Fileno's Aria is for tenor, whilst Elpino's is for bass and was intended, as we have seen, for the great Filippo Galli. Rossini therefore adapted the part to the different tessitura, in some cases sticking collettes on his earlier autograph and also using some blank staves to fill in the new vocal line. The two versions continue in profoundly different ways. For *Il vero omaggio* Rossini wrote out the whole of two numbers in his own hand, the *Cavatina Argene* N. 7 and

the *Cavatina Genio* N. 9. The first of these is absolutely new. The second, on the other hand, partly utilizes material from Antenore's aria in *Zelmira*, but also includes some ideas used in Idreno's second aria in *Semiramide*, an opera on which Rossini was working both before (in his *Castenaso* home) and after (on his arrival in Venice) his stay in Verona. The situation gets more complicated in the remaining numbers, upon which the surviving autograph throws no light. First problem, the Chorus N. 8. As Patricia Brauner notes:

In view of the structure of the text and the tonal relationships linking the Chorus with the preceding and following piece, there is reason to believe that Rossini had borrowed the music of this number from the *Coretto, e Strofette* in *Ricciardo e Zoraide*. The title «*Coretto, e Strofette*» is only used this once in all Rossini's operas, and it is particularly significant that Rossini, in his letter of 20 November 1820 to Nicolini, referring to N. 8 of the cantata, should have used such an expression («*Coro e strofette*»), even if in the event he evidently decided to omit the soloist's text (the «*strofette*»). The pastoral touch conferred by the harp and flute offstage to the *Coretto* of *Ricciardo e Zoraide* may have suggested to Rossini its use in the cantata.<sup>13</sup>

Where the *Finale* is concerned, «*L'Adige esulti omai*», Rossini used the music of one of his *morceaux favoris*,

the famous quartet from Bianca e Falliero. He had already drawn on this great number (to be more exact, on the opening movement and the stretta), in Vienna on the occasion of the revival of Elisabetta regina d'Inghilterra, to confect a new Quartetto, «Osserva come esulta». And this is the version that Rossini used. We can assume this also from the fact that Rossi himself did not scruple to recycle some of the words from the Vienna text. It must be added that less than a month after the performance in Verona, on the 26th December, this number re-appears in the Venice revival of Maometto II. All these changes, which make the Finale of the cantata more grand and complex, also involve some additions to the orchestration: a second pair of horns and the band onstage for N. 8, besides three trombones for the last three numbers.

It was the Teatro Filarmonico, lent to the Chamber of Commerce in exchange for a half of the box-office takings, that witnessed the performance of *Il vero omaggio* on 3rd December in the presence of the crowned heads and nearly a thousand ticket payers. The bill included, after the Cantata, a pas-de-deux danced by Virginia Leon and Carlo Lechouque, followed by the second act of Morlacchi's *Tebaldo e Isolina*. Nothing was spared to make the event splendid. 1200 copies of the luxurious programme were given out free of charge, and another 50 were prepared with silk covers and yet another 11 in gold-embroidered satin. All, presumably, in homage to the crowds of notable worthies in the audience. The review appearing in the «Gazzetta privilegiata di Venezia» on 7th December dilated on the allegorical meaning of the evening:

In the evening, in a splendidly illuminated Teatro Filarmonico, a musical cantata was

performed that the Chamber of Commerce desired to offer as witness to their gratitude and devotion to our august sovereign, and their respect and homage to the august monarchs visiting Verona. The music composed by the celebrated Maestro Rossini to the words of Sig. Rossi was performed by very famous exponents of the art of singing, la Signora Tosi and Signori Velluti, Crivelli, Galli, and Campitelli. Various shepherds were depicted, going from the shores of the Adige to the court of the Genius of Austria who, surrounded by other genii, of whom the nearest to the throne represented various virtues, received from them as a sign of homage and veneration palms and branches of olive and laurel, and the scene ended with the Genius stating his intention of dedicating his days to the happiness of his shepherds, and with the shepherds' prayer that he might ever be happy, and add the length of their own lives to his own.

The success was not entirely unclouded for Rossini, who had desired to be paid after the dress rehearsal on the 2nd.<sup>14</sup> After the performance he made the maestro al cembalo give him back the full score which, in spite of the fact that theatrical practice of the day considered the score to be the property of who had commissioned it, the composer then did not want to surrender. Subsequently Rossini contested every claim of the delegate Nicolini and, although he took the maestro al cembalo's part when the latter was accused of being a party to the 'theft' and even of having been bribed, never gave the score back. It must be said that the Veronesi had some right on their side, but they never managed to get the better of Rossini, also because the Delegazione provinciale, invoked by the Chamber of Commerce, moved with a slowness that makes one suspect that they did not want to upset a protégé of Metternich's.<sup>15</sup> Certainly a few weeks later Rossini was not able to behave in the same way with the full score of *Semiramide*, which remained the property of the Teatro

*la Fenice. It is therefore possible that the composer's behaviour was also partly motivated by his fear that it might come out that a large part of the music was not new. But Il vero omaggio was only an incidental, if certainly the most glorious, stage in the long journey of La riconoscenza from one recycling to another.*

### **3. From Canova to the "Cuban wedding"**

*Even while Metternich was arriving at Verona, Italy had lost one of its greatest artists, he who, for Stendhal, together with Rossini and the choreographer Viganò, had personified Italian art of the day. Antonio Canova had died in Venice on the 13th October 1822. The body of the great sculptor was interred in his native village of Possagno. Among the cities wishing to honour him Treviso was well to the fore, thanks to two local institutions, the Ateneo Letterario and the Accademia Filarmonica.<sup>16</sup> These two institutions commissioned a bust and decided to coin a commemorative medal. The unveiling ceremony was fixed for the first of April 1823. For the occasion it was decided to organize poetical readings and, in the evening, a great vocal and orchestral concert which, as the programme announced, would «Have as its opening number a Cantata, with words and music expressly composed for the occasion by the honorary member of the Ateneo Maestro Professor Rossini». In fact the composer, on the 12th March 1823, just freed from his engagement in Venice with Semiramide, visited the neighbourhood of Treviso, perhaps with the aim of concluding his contract. Only five days later, on the 17th, he sent the music from Venice to the president of the Ateneo, thanking him for his nomination as honorary member:*

*I send you this little pastoral cantata in hom-*

*age to the genius of Canova.*

*I am overwhelmed with gratitude for my nomination as honorary member, which you have advised me of [...].<sup>17</sup>*

*The words and music especially composed consisted of 37 bars of recitative linking two numbers from La riconoscenza, the Trio N. 4 and the Duet N. 3, arranged therefore in reverse order with respect to the original, but otherwise reproduced without change. In this way the shepherds of the Neapolitan cantata busied themselves in praising the great Canova whom Rossini had known in Rome in 1815, when he was staying there and writing Torvaldo and Il barbiere di Siviglia.<sup>18</sup>*

*The swindle, if we want to call it that, was not restricted to the cantata, seeing that Rossini also supplied a «Gran Sinfonia a Piena Orchestra - composta espressamente» (an Overture for full orchestra, expressly composed) which was none other than the one that three months earlier, on the 26th December 1822, had introduced the Venetian revival of Maometto II. One is not so much flabbergasted by the behaviour of Rossini (who had contributed other notorious examples to the history of music) as by the innocence not to say credulity of the purchasers, who all came from the same geographical neighbourhood. Is it possible that no passionate music lover, no itinerant orchestral player discovered the trick? We cannot say, but so far history can do no more than record the triumphant reviews of the Treviso concert and the enthusiastic encomiums of the «Gazzetta di Venezia», which, after having praised the Overture (which was even encored) noted:*

*There followed a cantata for three voices, with not only music but also words by Rossini himself.*

*In this way Giulio Genoino and poor Rossi, who had perhaps had to scribe-*

ote the few lines of linking recitative, were summarily dismissed.

But the chronicles of *La riconoscenza* do not end even with the Treviso adventure. At the end of 1823, whilst he was on his way to London to fulfil his contract with the impresario Benelli, Rossini stayed for about a month in Paris, where he remained at the centre of the curiosity, even morbid, of high society and the press. On that occasion he conducted a cantata for the marriage of a certain Nicola Pegnalver, a member of a family of friends whose house he had frequented in Bologna. The Cantata a quattro voci con cori, as it is called on the title page of the surviving sources, was performed in the salon of the Comtesse Merlin, Maria de las Mercedes Santa Cruz y Montalvo, a relation of Pegnalver. In a book of hers, the countess talks about the cantata that Rossini «avait composé à l'occasion du mariage d'un de mes parents». <sup>19</sup> However, despite whatever the countess may have believed, the work, which Rossini conducted in person in Paris, was nothing more than the latest recycling of *La riconoscenza*. With the difference that the story now unfolded neither near Lucca nor the Hapsburg Empire, but rather in a «pleasant countryside on the island of Cuba», near the «Cuban shores». The reason for such a singular transportation lies in the fact that the countess Merlin's family had made a fortune in Cuba in the sugar business. The musical differences between the Cantata a quattro voci con cori and *La riconoscenza* are minimal and are limited to some changes in the vocal line in the recitative after the *Introduzione* and in the addition of the chorus to the *Concerto Pastorale*.

It is possible, but not certain, that after this occasion Rossini tried to get no more mileage out of this overworked cantata. Others, however,

would do so in his place. This happened in the case of Giovanni Battista Benelli himself, the impresario who had invited Rossini to London, and who in 1829 was asked to write the text of a cantata to be performed in honour of Cardinal Tommaso Bernetti, on the occasion of his solemn entry into Bologna as papal legate. This gave birth to *Il serto votivo* which is none other than a contrafactum of *La riconoscenza*. Given Rossini's relationship with Benelli, not to mention with Bologna, it is possible that the composer, now in Paris and working on *William Tell*, might at least have given his consent to this re-use. And so the story of shepherds born near Lucca, transmigrated to Naples, then to the Austrian Empire, to Treviso and even to the far-off isle of Cuba, ended up on the shores of the Vatican.

In essence this cantata, destined to fall into oblivion until our day, <sup>20</sup> had earned Rossini a considerable amount of money in the course of a little more than two years, from August 1821 (the performance in the Prince of Canosa's house) until that at the Comtesse Merlin's. Rossini had already written to his mother about his benefit performance at the San Carlo with sickening self-satisfaction:

I have had my benefit performance at the San Carlo and I made a surprising amount of money, as you will see in the newspapers. <sup>21</sup>

In fact, the «*Giornale del Regno delle Due Sicilie*» printed what amounts to a real hymn to Rossini and his activities as «director and composer of the royal theatres», a hymn that closed with a description of the evening and the cash intake:

The takings at the box office amounted to about three thousand ducats. <sup>22</sup>

This article was promptly sent home

to the Rossinis and glued into the album in which Papà Vivazza kept the documents attesting to the successes and glories of his son. As for the takings at Verona we know what they totalled from Rossini's receipts, but we know nothing of his earnings from Treviso or the Pignalvers'. It is possible that Rossini may have made no money out of the Bologna performance or the revivals in Naples, but certainly the five fees beginning from Palazzo Canosa and ending up chez Merlin demonstrate a skill in the administration of his own talent that Bach would never have been able even to imagine. With the passage of time the practice of self-borrowing had become commercially more solid. And it may have been an essential talent for a composer forced to deal with the powerful (a thing that Rossini succeeded in doing magnificently). In fact, without taking into consideration the moral judgment that might be given on this sort of behaviour, it must be said that in the period following his return from Vienna and before his departure for Paris and London, Rossini had written his monumental *Semiramide*, the culminating point of his Italian operas, and in addition he had composed various numbers for *Il vero omaggio* and for the Venetian revival of *Maometto II*. Even only considering the great masterpiece, which is almost entirely composed of absolutely new music, there is enough to justify not one but several years of production. On the other hand, whatever we might think about contractual matters and the practical destinations of this ubiquitous cantata, nothing can detract from the musical value of the piece nor from its capacity to adapt itself to different occasions, always however festive and celebratory. From this point of view the Verona version of *Il vero omaggio*, the only version to which Rossini made substantial

even if not very long additions, is perhaps the one that works best.

#### 4. The harmonious notes

The cynicism with which Rossini managed the music he had composed for *La riconoscenza* seems not dissimilar from that of the crowned heads gathered in Verona and perhaps borrowed from them. But fortunately for him the object of his cynicism was a pile of musical scores and not the disposition of subject peoples. Already in 1815 the Congress of Vienna had threshed out geographical boundaries and the disposition of thrones, and the scope of the Holy Alliance, so heartily desired by Metternich, was to maintain the status quo. This led to a period of relative calm, the so-called Restoration, with the triumph of neo-classicism, beneath the surface of whose smooth artistic works Romantic feelings were already stirring, just as under the concord imposed upon the people revolutionary spirits were seething. At the time of the Congress of Verona the system that had worked for some years was already breaking down, as Rossini himself had been able to witness in person in Naples. The Austrian armies had had to interfere to strengthen the shaky throne of Ferdinando IV, whilst in France the Bourbons would only survive another five years or so. This would be exactly the length of time comprising the remaining operatic career of Rossini, the most acclaimed composer of the epoch and, in some ways, the most significant. The way part of *La riconoscenza* ended up as a celebration of Canova might seem pure chance. Apart from a couple of lines of recitative, nothing in the text, which is copied in its entirety, refers to Canova. But the great sculptor might be referred to in the smoothness of the musical discourse, the calligraphic elegance of the vocal lines, the perfection of the

setting (although it was only piano accompanied, the performance organized in Pesaro on the occasion of Rossini's birthday in 2004 underlined all these qualities). It is therefore useless to pretend that this type of composition should evince deep significance of feeling and content, for their declared intention is merely to give us a glimpse of a world of harmony and beauty. Rossini, joking with Hiller, was not wrong when he said that if it were possible to achieve harmony among peoples by means of music, he would have done it.

La riconoscenza had been born as an act of homage and, if we will, of reconciliation. Though dealing with a different text, the reviewer of *Il vero omaggio* had hit the nail on the head when he identified the choice as an act of «gratitude and devotion». And as an act of «humble and just gratitude» the cantata is offered to the Emperor on the frontispiece. Its allegorical setting, that of a group of shepherds who are rejoicing over concord between nations and the presence of a just sovereign who dispenses favours and virtues, in the midst of a luxuriant and blooming country scene, beneath a pure sky and on so fine a day, and who therefore unites private and public happiness, answers in every detail to the Utopia proposed or shammed by the Holy Alliance, that of the restoration of an earthly paradise as described in Fileno's words and in terminology reminiscent of the bible, by Genoino's verses in the Trio:

In giorno sì bello  
Sia libero il gregge;  
Di guida, di legge  
Bisogno non ha.  
Sicuro l'agnello  
Discorra sul monte,  
Si abbeverì al fonte  
A sua libertà;  
Che insidia non teme  
Di mano rapace;

Né lupo vorace  
Più guerra gli fa.

On such a glorious day  
Let the flock go freely;  
There is no need  
Of guide or restraint.  
The lamb may gambol  
Safely on the hill,  
Drink at the fountain  
As it pleases;  
Fearing no trap  
From rapacious hand;  
Nor does the voracious wolf  
Attack him any more.

In his turn Rossini found readily available everything necessary to reconstruct the musical addition that, on the lips of Argene and Melania, must tune in with that world to which peace has been restored:

E intanto il  
Quest'erte mio labbro  
Di armonico remote  
Più liete farà  
he note

And mean while my lips  
Will make virtuous notes  
More happy these distant slopes

The «harmonious notes» consist of elegant diting rich in fioriture and reaches difficulties (Fileno's tessitura orchestral high E flat), in a light above all packed with solos, marriage for the woodwind, in a vocal and between extremely refined in some orchestral writing, which the pasty moments is enriched by use of the real touch of the harp. The chorus suphorus is expert: the ladies' Introducing the duettino in the pino's Arpone and the mens' in Eltve chorua. As stated above, a festive accompaniment of shepherds «offstage», added to lied by wind and harp, was the chorus. *Il vero omaggio*. Naturally last part, is also introduced in the which, once the earlier pas-

toral air has been superseded, becomes more celebratory. This block of the finale begins with the great Chorus, N. 8, followed by the 'heroic' Cavatina of the Genius, whose daring passages of agility are quite similar to the ones that Rossini had written in those same months for *Semiramide*, whereas certain passages and certain elegant florid passages in the earlier part recalled, if such were possible, the younger Rossini of *Tancredi*. Here, on the other hand, the tone is the daringly dazzling one that Rossini had begun using in *Maometto* and had then perfected in *Zelmira*, which the cavatina echoes in several places. At this point the *Quintetto Grande Finale* becomes the logical conclusion. Taking his inspiration from the famous Quartet in *Bianca*, which introduces a vague touch of Romanticism ante litteram, Rossini had tried it out in Vienna when he decided to conclude *Elisabetta regina d'Inghilterra* with a grander *Finale* in place of the original version, which depended mainly on one voice in a *bel canto* style. This is how the Rossini of his post-Neapolitan period (and in his last ventures as a composer of Italian operas) modified the opera of his first success at the San Carlo in 1815, marking the distances at the very moment of reviving the opera. In fact the new *Finale* resolves the problem of the happy ending at the highest level of fusion of vocal and instrumental elements. The triumph of a queen who rose above the pain of her private feelings, turned into the epiphany of a people, of a court, of an abstract kingship, one which, surrounded as it is by allegories of the cardinal virtues, would later burst forth in the conclusion of *Il vero omaggio*. There is not, nor could there be, any room for private passion in this high relief aiming at exalting concord, the alliance between peoples under the guidance of sovereigns

who were, on the stage just as in everyday life, images and representatives of the gods: those pagan gods who, for the whole duration of the Restoration, had reappeared in a full, though somewhat ambiguous glory. Canova, who had sculpted the *Graces*, had died a few days before; in London the exiled Foscolo did not succeed in finishing the poem he had dedicated to them. Rossini, relying on the supreme workmanship he had learned singing of Orpheus and the Muses during his schooldays in Bologna, succeeds in this last attempt of his to celebrate a world that, outside the theatre walls, was by now on the verge of dissolution. Less than two years later, one last regal epiphany could not be presented on the stage with a setting of a mythological Eden: in *Il viaggio a Reims* the figure of the sovereign will be surrounded by burlesque types drawn from the people sitting at the conference tables of political affairs. Here, too, Corinna's harp will attempt to launch concord and universal happiness. But «*The Inn of the Golden Lily*» can scarcely pass as one of the quiet retreats of mythology: it rather resembles a middle-class conference scored through with exhibitionism and one-upmanship. The reign of the bankers of which, a few years later, Jacques Laffitte would warn Louis Philippe,<sup>23</sup> had already begun, undermining those princes of the blood recalled from exile in 1815, who, for a few years and like pallid ghosts, had managed to reign over that restored world that Klemens von Metternich, friend and protector of Rossini, had tried to propose as an eternally stable one.

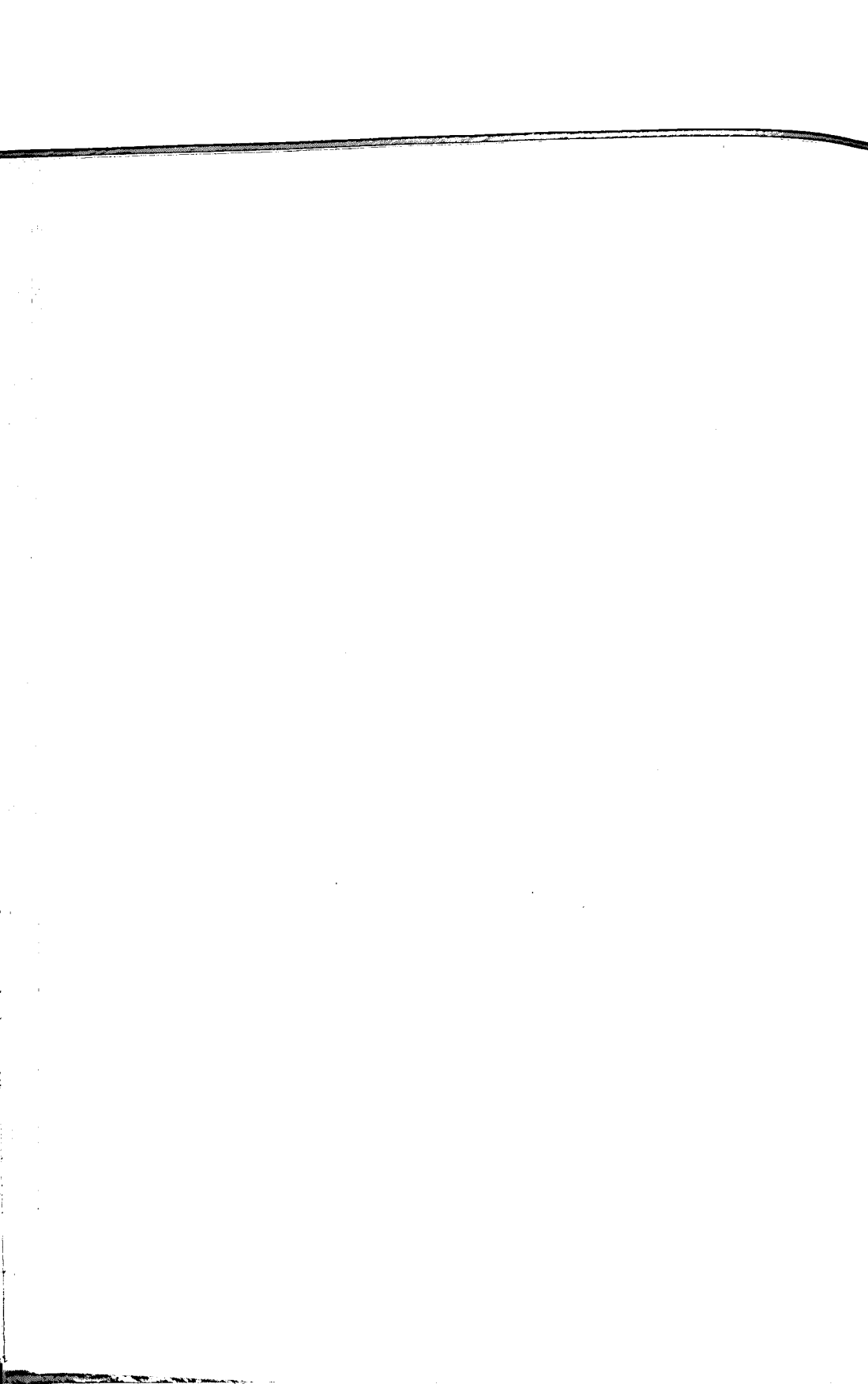
**Bruno Cagli**

Translation by Michael Aspinall

- <sup>1</sup> So Rossini wrote to Ferdinand Hiller, quoted and translated by Guido Johannes Joerg, *Gli scritti rossiniani di Ferdinand Hiller*, «*Bollettino del centro rossiniano di studi*», XXXII (1992), p. 121.
- <sup>2</sup> Gioachino Rossini, *Lettere e Documenti*, edited by Bruno Cagli and Sergio Ragni, Vol. II, Pesaro, Fondazione Rossini, 1996, p. 39. For the reconstruction of happenings at Verona the fundamental source is Vittorio Cavazzocca Mazzanti, *Rossini a Verona durante il Congresso del 1822*, published as an offprint and also in *Atti e memorie dell'Accademia di Agricoltura, Scienze e Lettere di Verona, Series IV, Vol. XXIV, Verona, 1923*, p. 57.
- <sup>3</sup> *Lettere e Documenti, Vol. II, op. cit.*, p. 55.
- <sup>4</sup> *À propos see Lettere e Documenti, Vol. II, op. cit.*, pp. 58-61 and pp. 66-73.
- <sup>5</sup> *Ibid.*, p. 64.
- <sup>6</sup> *Ibid.*, pp. 74-75.
- <sup>7</sup> *La riconoscenza / Il vero omaggio*, edited by Patricia B. Brauner, Pesaro, Fondazione Rossini, 2003 (*Critical Edition of the works of G. Rossini, Section II - Incidental Music and Cantatas, Vol. 5*).
- <sup>8</sup> One of the actions pursued by the new management was the suppression of gambling in the ridotto of the theatre, in the income from which Rossini owned shares.
- <sup>9</sup> See *à propos Bruno Cagli, Maometto o del 'Sentir tragico', programme note for the Teatro alla Scala, 1993-1994 season, and the essay Virtuose fanciulle e accorte bugie, in the programme for Matilde di Shabran in the current season of the Rossini Opera Festival*.
- <sup>10</sup> See *Lettere e Documenti, edited by Bruno Cagli and Sergio Ragni, Vol. IIIa, Lettere ai Genitori, Pesaro, Fondazione Rossini, 2004*, p. 296.
- <sup>11</sup> Cf. *Prefazione in La riconoscenza / Il vero omaggio, op. cit.*, p. XXIV.
- <sup>12</sup> *Prefazione, op. cit.*, pp. XXVIII-XXX.
- <sup>13</sup> *Prefazione, op. cit.*, p. XXVIII.
- <sup>14</sup> *The signed receipt is quoted in Lettere e Documenti, Vol. II, op. cit.*, p. 87.
- <sup>15</sup> *The whole story is in Lettere e Documenti, Vol. II, op. cit.*, p. 90 et seq.
- <sup>16</sup> For Rossini and Treviso the fundamental source is Giuliano Simionato's essay *Rossini, Canova e Treviso*, «*Bollettino del centro rossiniano di studi*», III, (1975), pp. 13-25.
- <sup>17</sup> *Lettere e Documenti, Vol. II, op. cit.*, p. 141.
- <sup>18</sup> See *Lettere e Documenti, Vol. IIIa, op. cit.*, p. 82.
- <sup>19</sup> *The information comes from the biography of Malibran published by Merlin in 1838. A propos see Prefazione, op. cit.*, p. XLVIII.
- <sup>20</sup> *In the sixties the Rossini Foundation, as n. XIII of its series Quaderni Rossiniani published, in an edition by Guido Turchi, a cantata called Argene e Melania. This drew upon all the autograph material preserved at Pesaro for La riconoscenza and Il vero omaggio, reconstructing it in a way that did not correspond to any of the versions prepared by Rossini. This reconstruction, completely arbitrary, did however serve the purpose of making a part of this music of Rossini's known well before the publication of the critical edition.*
- <sup>21</sup> *Thus in a letter of the 4th January 1822 in Lettere e Documenti, Vol. IIIa, op. cit.*, p. 315.
- <sup>22</sup> See *Lettere e Documenti, edited by Bruno Cagli and Sergio Ragni, Vol. I, Pesaro, Fondazione Rossini, 1992*, p. 559.
- <sup>23</sup> «*From now on the bankers will reign*», it seems the liberal banker Laffitte said as he accompanied the Duc d'Orléans after the July revolution. See *Giovanni Macchia, Il mito di Parigi, Torino, Einaudi, 1965*, p. 101.

# Schema musicale

- 
- N. 1 [Introduzione]** Ah! ti rende il cielo omai  
(Argene, Alceo, Coro di Donne)  
**[Recitativo] Dopo il Duetto d'Introduzione**  
Ecco i fervidi voti (Argene, Alceo)
- 
- N. 2 [Cavatina Alceo]** Al conforto inaspettato (Alceo)  
**[Recitativo Dopo la Cavatina Alceo]**  
Comprendo il tuo disegno (Argene)
- 
- N. 3 [Duetto Argene-Alceo]** E' ardito il tuo pensiero  
(Argene, Alceo)
- 
- N. 4 [Terzetto]** In giorno sì bello (Argene, Alceo, Fileno)  
**[Recitativo Dopo il Terzetto]** Amato Alceo  
(Argene, Alceo)
- 
- N. 5 [Coro]** Sì puro e fulgido (Coro di Uomini)  
**[Recitativo Dopo il Coro]** Odi il Coro festivo  
(Argene, Alceo)
- 
- N. 6 [Cavatina Elpino]** Gratitudine, cara ai Celesti  
(Elpino, Coro di Uomini)  
**[Recitativo Dopo la Cavatina Elpino]**  
Dov'Elpino? Alla Reggia (Argene, Alceo, Fileno, Elpino)
- 
- N. 7 [Cavatina Argene]** De' gigli nel candor (Argene)  
**[Recitativo] Dopo la Cavatina [Argene]**  
E noi di queste ulive (Argene, Alceo, Fileno, Elpino, Coro di Uomini)
- 
- N. 8 [Coro]** Di quel soglio di tue glorie (Coro di Donne)
- 
- N. 9 Cavatina Genio** Debellai nemici alteri (Genio, Coro di Uomini)  
**[Recitativo] Dopo la Cavatina del Genio**  
I voti intesi (Genio)
- 
- N. 10 [Quintetto Grande Finale]**  
L'Adige esulti omai (Argene, Alceo, Genio, Fileno, Elpino, Coro)
-



## **Libretto**

secondo l'Edizione critica  
edita dalla Fondazione Rossini, Pesaro  
in collaborazione con Casa Ricordi, Milano  
a cura di Patricia B. Brauner.



# Libretto

*La Decorazione rappresenta un'amena Campagna sulle rive dell'Adige.*

*Pastori, Coloni, Pastorelle, che, già riunendosi, formano vari gruppi: Alceo con altri Pastori, Argene con varie compagne, s'uniscono agli altri.*

## A 2

### Alceo e Argene

Ah! ti rende il cielo omai,  
Genio Augusto, al nostro amor:  
Della nostra fé potrai  
Or conoscere il candor!  
E, s'è il renderci felici  
Bel desio del tuo gran cor,  
Di tua gloria i Numi amici  
Sempre accrescan lo splendor.

## Coro

Della nostra fé potrai  
Or conoscere il candor!  
Di tua gloria i Numi amici  
Sempre accrescan lo splendor.

## Alceo

Ecco i fervidi voti,  
Che in questo doppiamente di beato,  
In cui ci unisce Imene,  
E che le nostre fortunate arene  
Torna a bear, ad onorar l'Invitto,  
L'alto Genio Possente,  
Nostro amato Signor, cogli Alti Augusti  
Genii Alleati suoi, che seco allori  
Colser pugnando, e della gente i cuori  
Seppero conquistar, giusta mercede  
Di lor virtù e bontà, noi scioglieremo  
A piè del trono, in nome  
De' suoi fidi pastor.

## Argene

Che dici? e come!

Oserem noi, di queste

Solitarie foreste

Incolti abitator, in rozze spoglie,  
 Di presentarci nelle Auguste soglie?  
 Io voci innanzi a lui  
 Proferir non saprei;  
 Mi mancherebbe il core  
 Il guardo a sostenerne.

**Alceo**

E qual timore?

Del Genio che ne regge  
 Con sì soave legge  
 A chi palesi le virtù non sono?  
 Fan sostegno al suo trono  
 La Pietà, la Clemenza.  
 La dolce sua presenza  
 Tutti gli animi lega, ed ama in noi,  
 Come tenero padre, i figli suoi.

**Argene**

Ma, narra, qual ti muove  
 Insolito desio  
 Oggi, la prima volta,  
 Di presentarci a lui: parla.

**Alceo**

M'ascolta.

Sai che l'Adige sovente  
 Dall'alpina sorgente,  
 Sboccando rovinoso,  
 Pel cammin tortuoso,  
 Rompe gli argini suoi, sdegna la sponda,  
 E i pingui campi, e i verdi prati inonda.  
 Il colono, il pastor trepida allora,  
 Palpita, si scolora;  
 Ché vede a un punto sol rapirsi tutto  
 Di sue fatiche il frutto:  
 Co' mesti figli insieme  
 Piange il suo danno, e povertà lo preme.  
 Né scampo avria, se del Signor pietoso  
 Magnanimo soccorso  
 Pronto non era a deviarne il corso.  
 Al conforto inaspettato  
 Sorge speme in ogni core,  
 Il colono, ed il pastore  
 Torna lieto a respirar;  
 E contento, e fortunato  
 Alla valle, al colle, al prato  
 Del benefico Signore  
 Fa la gloria risuonar.  
 E della tenera  
 Prole innocente,

Che ode ripeterla  
Così sovente,  
Nell'alma ingenua  
Rimane impressa:  
L'impara anch'essa  
A replicar.

**Argene**

Comprendo il tuo disegno.  
A questo nuovo pegno  
Di sovrana bontà ti vien talento  
Di offrire oggi d'amor nuovo argomento.  
E' ardito il tuo pensiero:  
Decidermi non so.

**Alceo**

E' troppo ardito, è vero:  
Ma il ciel me l'ispirò.

**Argene**

Il labbro mio verace  
Dell'alma tutti i voti  
Esprimer no, non sa.

**Alceo**

Quelli che il labbro tace  
Soavi interni moti  
In volto a noi vedrà.

**A 2**

Pietoso il cielo  
Sì puro zelo  
Seconderà.

*(In questo odesi prelude di cetra, e cantasi da Fileno)*

**Fileno**

In giorno sì bello  
Sia libero il gregge;  
Di guida, di legge  
Bisogno non ha.  
Sicuro l'agnello  
S'aggiri sul monte,  
S'abbeveri al fonte  
A sua libertà,  
Ché insidie non teme,  
Di mano rapace;  
Né lupo vorace  
Più guerra gli fa.

**Alceo e Argene**

Qual tenero io sento  
Soave concento!

**Alceio**

Qual voce, qual suono  
 Le valli remote  
 D'armoniche note  
 Beando sen va!  
 Più dolce contento  
 Del mio non si dà.

**Argene**

Amato Alceo, di questa  
 Che vien dalla foresta,  
 Insolita armonia, dimmi, non sai  
 La cagione? Io l'ignoro.

**Alceo**

*[guardando verso le colline]*

Or la saprai.

**Coro**

*(di dentro)*

Sì puro e fulgido  
 Mai sorse il dì:  
 Vesti Natura  
 Nuove beltà.  
 Più dolce l'aura  
 Spirando va:  
 Ignoto ardor  
 Agita i cor:  
 Vita novella  
 Tutto senti.  
 Al Sovran Genio  
 Di questi Stati,  
 A' suoi magnanimi  
 Alti Alleati,  
 Alla lor gloria,  
 Sacro è tal dì.  
 Per lunghi secoli  
 Ridente, e fausto  
 Per lor rinascere  
 Possa così!

**Alceo**

Odi il Coro festivo  
 Di giovani Pastori,  
 Che coronati il crin di verde olivo,  
 Co' pifferi sonori  
 Sue gioie esprime?

**Argene**

Ah! sì... Verso di noi  
 Rivolge il suo cammino.  
 Veggo il canuto Elpino,

Che tratta l'arpa armoniosa: ei lieto  
Move dal Monte.

**Alceo**

E' già ispirato: oh quanto  
Sulle sue labbra è mai soave il canto!

**Elpino**

*(con arpa, seguito da' Pastori, comparisce cantando)*

Gratitudine, cara ai Celesti,  
Qui discendi, te supplice invoco:  
Deh! m'accendi del sacro tuo foco,  
In un giorno che pari non ha.  
Tu che l'inno di grazia sciogliesti  
Quando il Nume a natura diè vita;  
Tu del Genio che in terra lo imita  
Fa ch'io canti la bella pietà.  
La Diva m'intese  
Con volto sereno:  
La sento nel seno  
Che m'agita il cor.

**Coro**

La sento nel seno  
Che m'agita il cor.

**Alceo**

Dov'Elpino?

**Elpino**

Alla Reggia.

**Argene**

E chi nel petto

Così strano desio  
Venne a destarti in questo giorno?

**Elpino**

Un Dio.

Ei, che ne regge i cuori,  
Vuol che da noi s'onori  
Colui che in pugno ha stretto  
Il nostro fato, e il volge in lieto aspetto.  
Giusto insieme, e clemente,  
Rispetto desta, e amor, o che si degni  
Di protegger gl'Ingegner,  
O che di tanti miseri le sorti  
Di sue grazie conforti,  
O che all'uopo impiegando or pene, or doni,  
Reprima il vizio, e la virtù coroni.

**Alceo**

Lo crederesti, Elpino? Il Nume istesso  
 Che ispirò te, destò nel petto mio  
 Pari ardente desio:  
 Or non fia meglio, a lui, ch'è nostra speme,  
 Di presentarsi insieme?

**Elpino**

Saggio è il pensier.

**Argene**

*[prende dalle mani di una Pastorella canestrino di fiori]*

Di questi eletti fiori,  
 Che a' mattutini albori han l'odoroso  
 Vergin seno aperto  
 Noi l'offriremo un serto.  
     De' gigli nel candor  
     La fé ravviserà:  
     De' nostri cor l'ardor  
     La rosa esprimerà.

**Fileno**

E noi di queste ulive,  
 Frutto di nostre fortunate rive,  
 Con immortale allor, premio ben giusto,  
 Intesserem corona al crine Augusto.

**Alceo**

A sua difesa armati, voleremo  
 Alla gloria con lui:  
 Sfideremo i perigli...  
 Noi gli offrirem le nostre braccia... i figli...

**Elpino**

*(con entusiasmo)*

E il cuore, amici, e il cuore!...  
 La nostra fede!... il nostro vivo amore!...  
 La nostra gratitudine!... Sì, questo  
 Semplice omaggio, e vero, a piè del trono,  
 Più gradito a lui fia d'ogni altro dono.

**Alceo**

Che più s'indugia?

**Fileno**

Andiamo.

**Argene**

Io non resisto

Al desio di mirarlo.

**Elpino**

Or dunque andiamo. Io vi son guida, amici.

**Argene**

Voi potrete adorarlo.

**Tutti**

Oh! noi felici!

*(partono tutti con Elpino)*

*(Cangia la decorazione, e mostra la magnifica splendida Reggia del Genio: egli è assiso sul suo trono: la Clemenza, la Giustizia, la Fede, il Valore lo circondano: Genii disposti all'intorno che sventolano le Auguste Insegne dell'Austria)*

*(Elpino precede i Pastori, fra i quali primi Alceo e Fileno: in mezzo ad essi Argene che porta una corona d'ulivo e d'alloro: altri serti, e rami d'ulivo, e d'alloro portano i Pastori, le Pastorelle, i Fanciulli. Arrivati al trono si prostrano, e in atto d'affettuosa venerazione, cantano in Coro)*

**Coro**

Di quel soglio di tue glorie  
Il dover ci guida al piede:  
E il più dolce a noi lo chiede  
Rispettoso umile amor.  
Ed in mezzo al suo rispetto  
A te dica il nostro aspetto  
Quel che il labbro dir non osa,  
Ma che sente il nostro cor.  
Questo accetta doppio serto  
Dalla fé, da amore offerto:  
Grato in cielo a' Numi ognora  
Fu l'omaggio del candor.

**Il Genio**

Debellai nemici alteri,  
Fui felice in alte imprese,  
Ma sì lieto mai mi rese  
D'un trionfo lo splendor.  
Di mie glorie in tal momento  
Tutta colgo la mercede,  
Nel trovar sì pura fede,  
Nel mirar sì bell'amor.

**Coro**

Mai cangiar la nostra fede,  
Mai scemar vedrai l'amor.

### **Il Genio**

I voti intesi; i doni accetto: e cari  
A questo cor già sono; e ognor presenti  
Avrò, fidi Pastori, i vostri accenti.  
Serbatemi que' vivi, que' sinceri  
Moti di fé, d'amore,  
Che in ogni labbro ascolto,  
Che miro in ogni volto,  
Che leggo a tutti in sen. Tenero Padre  
Io veglierò su voi: già il vostro bene  
E' mio dolce pensiero: e così bella  
E generosa cura  
Dividon meco tanti Alti, Possenti,  
Invitti Genii. Stabile, verace  
Vogliono del mondo assicurar la pace,  
E la felicità. Devoto ad Essi  
Della riconoscenza  
Il puro omaggio offrite;  
Adoratene il cor. Abbandonate  
La vostra sorte a noi. Sperate.

**A 5**

### **Il Genio**

L'Adige esulti omai:  
Sorga dall'onde algenti:  
Gloriosi, contenti  
Vedrà i suoi figli ognor.

**Argene, Alceo, Fileno ed Elpino**

Oh! come l'alma esulta  
Al suon de' cari accenti!  
Quai lieti di contenti  
Già mi predice il cor!

**Coro**

Viva il Genio Clemente, Possente,  
Gloria agli Alti Alleati, ed onor.

**A 5**

**Il Genio**

Voi di questo bel regno custodi,  
Numi amici, i miei voti intendete:  
Voi felici i miei figli rendete,  
Tutti ad essi consacro i miei dì.

**Argene, Alceo, Fileno ed Elpino**

Voi di questo bel regno custodi,  
Numi amici, i miei voti accogliete:  
Voi felici i suoi giorni rendete,  
Ed i nostri aggiungete a' suoi dì.

*Fine.*



**I protagonisti**







## Donato Renzetti

Direttore d'orchestra, nato a Torino di Sangro, studia composizione e direzione d'orchestra al Verdi di Milano, perfezionandosi con F. Ferrara. Della sua attività direttoriale si ricordano i concerti con le orchestre London Philharmonic, London Sinfonietta, American Symphony, RIAS di Berlino, Accademia di S. Cecilia, Filarmonica di Tokyo. Notevoli, in campo operistico, le collaborazioni con Teatro alla Scala di Milano, Opéra di Parigi, Covent Garden di Londra, Grand Théâtre di Ginevra, Staatsoper di Monaco, Carnegie Hall e Metropolitan di New York, Colòn di Buenos Aires, Festival di Glyndebourne. Dal 1994 è Direttore Principale della Stabile di Bergamo e dal 1997 Direttore Musicale di Macerata Opera.

Presenze al Rossini Opera Festival

1981 *L'Italiana in Algeri*

1982 *L'Italiana in Algeri*

1983 *Il Turco in Italia* - Concerto

1984 *Le Comte Ory* - Concerto

1985 *Mosè in Egitto*

1986 *Bianca e Falliero*

1987 Concerto con Salvatore Accardo

2002 *L'equivoco stravagante*



## Darina Takova

Soprano, nata a Sofia, ha studiato all'Accademia di Musica della sua città debuttando poi al Teatro dell'Opera di Sofia.

Vincitrice dei concorsi Francisco Viñas di Barcellona 1993 e T. Dal Monte 1994, è chiamata dai più importanti teatri e festival del mondo dove, con direttori quali B. Bartoletti, M.W. Chung, G. Gelmetti, R. Jacobs, T. Koopman, P. Maag, J.C. Malgoire, F. Mannino, R. Muti e A. Zedda, interpreta un vasto repertorio che comprende, fra l'altro, *La Traviata*, *Rigoletto*, *I due Foscari*, *Celos aún del aire matan* di Hidalgo, *Missa pro Jubileo* di Mannino, *La rondine*, *Le siège de Corinthe*, *Tancredi*, *Semiramide* e *Stabat Mater* di Rossini, *Lucia di Lammermoor*, *Così fan tutte*.

Ultimamente ha cantato *Faust* (Marguerite) a Napoli e *Le nozze di Figaro* (la Contessa) a Los Angeles. Ha inciso *L'étoile du Nord*, *L'Italiana in Algeri* e un recital di arie operistiche.

Presenze al Rossini Opera Festival

1999 *Tancredi* (Amenaide)

«E fra i colpi d'un doppio cannone...»

2003 *Semiramide* (protagonista)



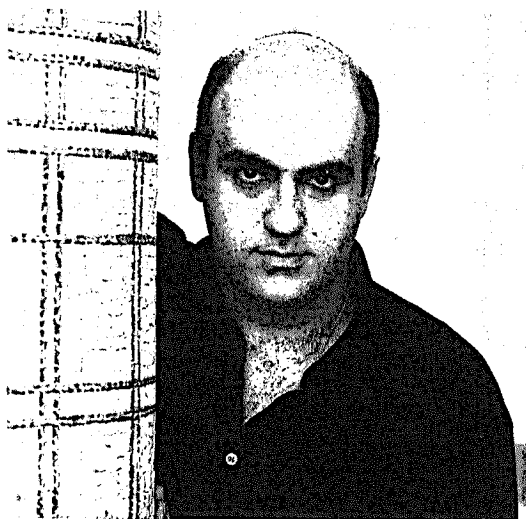
## Manuela Custer

Mezzosoprano, nata a Novara, studia al Conservatorio di Torino con E. Battaglia e I. Seefried e debutta nel 1985 in *Elisabetta regina d'Inghilterra* (Enrico). All'Opera di Lucerna canta nelle *Nozze di Figaro* e nell'*Enfant et les sortilèges* di Ravel.

Da allora il suo nome figura nelle locandine dei più importanti teatri e festival del mondo per gli allestimenti di opere, fra cui: *Les dialogues des Carmelites*, *Maria Stuarda*, *Il barbiere di Siviglia*, *Il mondo della luna* di Haydn, *Carmen*, *Così fan tutte*, *La sonnambula*, *Norma*, *Les contes d'Hoffmann*, *Eugène Onegin*, *Otello*, *Bajazet* e *Giustino* di Vivaldi, *Arminio* di Händel, *L'amico Fritz*, *Manon Lescaut*, *I Capuleti e i Montecchi*, *Il matrimonio segreto*. Ha cantato anche musiche sacre e oratori, quali *Stabat Mater* e *La morte di San Giuseppe* di Pergolesi, *Juditha Triumphans* di Vivaldi, *Petite Messe Solennelle* e *Messa da Requiem* di Verdi.

Nel 2003 ha cantato nel *Faust*, *Ariadne auf Naxos*, *La Passione di Nostro Signore Gesù Cristo* di Salieri e *Zelmira* di Rossini.

Debutta nel 2004 al Rossini Opera Festival



## Mario Zeffiri

Tenore, nasce ad Atene, dove si laurea in Giurisprudenza e inizia gli studi di canto, che proseguirà in Italia grazie ad una borsa di studio della Fondazione M. Callas.

Frequenta l'Accademia del Teatro alla Scala, ed in quel teatro canta in una produzione di *Falstaff* (Fenton) diretta da R. Muti. Si perfeziona con Juan Oncina e Michel Sénéchal privilegiando la vocalità del belcanto italiano ottocentesco e del barocco italiano e francese.

In quest'ambito si esibisce in vari teatri e festival in Europa e America, dove interpreta i ruoli principali dell'*Italiana in Algeri*, *Elisabetta regina d'Inghilterra*, *La donna del lago*, *Il barbiere di Siviglia*, *La Cenerentola*, *Semiramide*, *Il viaggio a Reims*, *Le Comte Ory*, *La finta giardiniera*, *Il Re Pastore*, *Die Entführung aus dem Serail*, *Don Giovanni*, *Così fan tutte*, *Die Zauberflöte*, *La sonnambula*, *I puritani*, *Don Pasquale*.

Recentemente è stato Idreno in *Semiramide* al Regio di Torino, ed Ernesto in *Don Pasquale* all'Opera Nazionale Greca di Atene.

Debutta nel 2004 al Rossini Opera Festival



## Carlo Lepore

Basso, nato a Napoli. Compiuti gli studi a Roma, vince diversi concorsi e debutta nella *Locandiera* di Salieri, *L'elisir d'amore*, *Il figliol prodigo* di Britten e *Il ballo delle ingrate* di Monteverdi.

Il suo repertorio comprende, fra l'altro, *Don Pasquale*, *Il barbiere di Siviglia*, *La Cenerentola*, *L'Italiana in Algeri*, *La cambiale di matrimonio*, *Don Giovanni*, *Il matrimonio segreto*, *Die Zauberflöte*, *Le Comte Ory*, *Nina, o sia la pazza per amore*, *Mosè in Egitto*, *Le siège de Corinthe*, *Il viaggio a Reims* e *Turandot*.

E' attivo anche nel repertorio barocco con opere di Hidalgo, Monteverdi, Händel, Vivaldi, Stradella, Cavalli e Sartorio, nonché in quello concertistico con musiche di Agazzari, Giordani, Paisiello, Schubert, Wagner, Bernstein e Wolf-Ferrari.

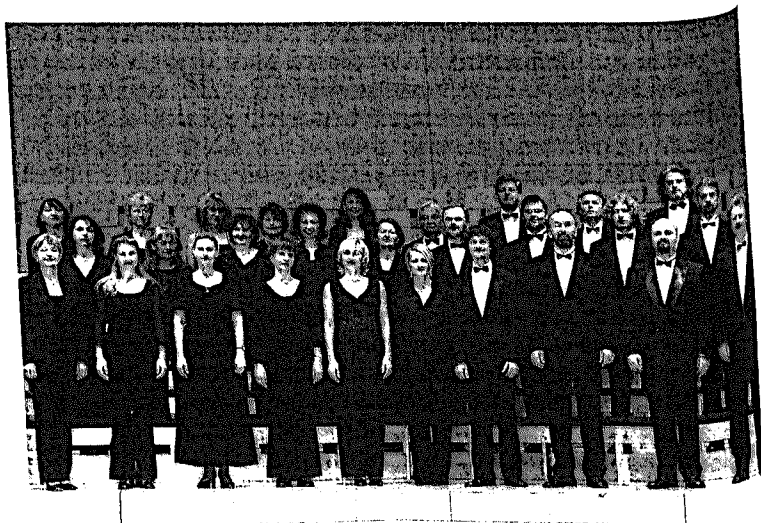
Ha eseguito registrazioni discografiche e radiotelevisive.

Presenze al Rossini Opera Festival

1996 «*All'idea di quel metallo*»

2000 *Le siège de Corinthe* (Hièros)

2003 *Adina* (Mustafà)



### **Coro da Camera di Praga**

Nato nel 1990 come gruppo selezionato dei migliori coristi di Praga, ha subito ricevuto inviti da prestigiose istituzioni musicali europee.

Il Coro da Camera di Praga ha partecipato a numerose tournées in diversi paesi, tra cui Germania, Austria, Italia, Spagna, Francia, Svizzera, Belgio, Lussemburgo, Olanda, Irlanda, Polonia, Grecia, Israele, Libano, Slovenia, Croazia e Finlandia.

Ha lavorato anche in Giappone e in Australia, sempre in collaborazione con le migliori orchestre e con direttori tra cui si ricordano V. Neumann, G. Sinopoli, Z. Mehta, G. Gelmetti, R. Norrington, A. Zedda.

E' stato ospite all'esposizione mondiale di Siviglia e nei teatri di Firenze, Genova, Ginevra e Wexford.

I suoi concerti sono stati trasmessi, tra l'altro, dalla BBC, dall'ORF, dalla Radio Bavarese, dalla RAI.

Ha preso parte a registrazioni in CD e in video.

## Presenze al Rossini Opera Festival

1993 *Maometto II*, Concerto

1994 *Semiramide, Stabat Mater*, Concerto

1995 *Guillaume Tell*, Concerto

1996 *Ricciardo e Zoraide*  
*Matilde di Shabran*  
Concerto

1997 *Moïse et Pharaon*

*Il barbiere di Siviglia*

Concerto, *Petite Messe Solennelle*  
Concerto

1998 *Otello, Isabella, La Cenerentola*  
Concerto

1999 *Adina, Tancredi*  
Concerto

2000 *Le siège de Corinthe*  
*La Cenerentola*  
Concerto

2001 *Le nozze di Teti, e di Peleo*  
*La gazzetta, La donna del lago*  
*Stabat Mater*

2002 *La pietra del paragone, L'equivoco stravagante*  
*Il Turco in Italia*

2003 *Semiramide, Adina*  
*Le Comte Ory, Stabat Mater*



### **Lubomír Mátl**

Direttore di coro e d'orchestra, nato a Brno. Ha studiato organo e pianoforte al Conservatorio della sua città e direzione di coro e d'orchestra all'Accademia musicale di Janacek, iniziando a lavorare con il Coro Accademico di Brno. E' stato direttore generale del Coro Filarmonico di Ostrava e del Coro Filarmonico Slovacco di Bratislava. Nel 1981 è stato nominato direttore principale del Coro Filarmonico di Praga presso la Filarmonica Ceca e poi direttore del Coro misto della Radio Ceca. Dal 1992 dirige il Coro da Camera di Praga e dal 1996 lavora con il Coro vocale di Radio France; è inoltre direttore artistico e maestro del Coro da Camera di Moravia, recentemente fondato. Dal 1983 è maestro principale del Coro al Rossini Opera Festival. E' ospite di altri cori e festival in tutta Europa. Collabora con le orchestre ceche e slovacche e con diverse compagnie discografiche.

## Presenze al Rossini Opera Festival

- 1983 *La donna del lago, Mosè in Egitto*  
*Stabat Mater, Dixit* di Vivaldi
- 1984 *Il viaggio a Reims, Le Comte Ory*
- 1985 *Maometto II, Mosè in Egitto*
- 1986 *Il Turco in Italia, Bianca e Falliero*  
*Le Comte Ory*
- 1987 *Stabat Mater*
- 1988 *Otello*
- 1989 *La gazza ladra, Bianca e Falliero*  
Concerti
- 1991 *Otello, Le Cantate per i Borboni*
- 1993 *Maometto II*
- 1994 *Semiramide*
- 1995 *Guillaume Tell, Concerto*
- 1996 *Ricciardo e Zoraide, Matilde di Shabran*  
Concerto
- 1997 *Moïse et Pharaon, Il barbiere di Siviglia*  
*Petite Messe Solennelle, Concerto*
- 1998 *Otello, Isabella, La Cenerentola*
- 1999 *Adina, Tancredi, Concerto*
- 2000 *Le siège de Corinthe, La Cenerentola*  
Concerto
- 2001 *Le nozze di Teti, e di Peleo*  
*La gazzetta, La donna del lago*  
*Stabat Mater*
- 2002 *La pietra del paragone, L'equivoco stravagante*  
*Il Turco in Italia*
- 2003 *Semiramide, Adina, Le Comte Ory*  
*Stabat Mater*



## **Orchestra del Teatro Comunale di Bologna**

L'Orchestra del Teatro Comunale di Bologna si è consolidata come complesso stabile nel 1957.

Nel corso della sua attività, l'Orchestra ha visto avvicinarsi nell'incarico di direttore stabile o direttore principale: S. Celibidache, Z. Peskò, V. Delman, R. Chailly e Daniele Gatti, attuale Direttore Musicale. Tra i direttori saliti in tempi recenti sul podio dell'Orchestra, si segnalano: L. Berio, G. Bertini, R. Frübeck de Burgos, M.W. Chung, J. Conlon, G. Gavazzeni, G. Gelmetti, V. Gergiev, E. Inbal, V. Jurowskj, P. Maag, N. Marriner, K. Masur, F. Molinari Pradelli, R. Muti, E. Tchakarov, D. Oren, M. Rostropovic, E. Pekka Salonen, G. Solti.

L'Orchestra svolge regolare attività nei principali centri della regione, partecipa alle produzioni di alcuni importanti festival in Italia e all'estero e ha compiuto tournées in Giappone negli anni 1993, 1998 e 2002. Ha al proprio attivo significative produzioni discografiche e radiotelevisive.

- Presenze al Rossini Opera Festival
- 1987 *Petite Messe Solennelle*
- 1988 *La scala di seta*, Concerto
- 1989 *Bianca e Falliero*, Concerto  
*Requiem in F <sup>maggiore</sup> e min. K 626*
- 1990 *Ricciardo e Zoraide*  
*Le Cantate per i Borboni*
- 1991 *Tancredi*, Concerto
- 1992 *Semiramide*  
*Le Cantate per i Borboni*
- 1993 *Armida*, Concerto R. Kabaivanska
- 1994 *L'Italiana in Algeri*
- 1995 *Zelmira*, *Messa di Gloria*
- 1996 *Matilde di Saba*  
Concerto
- 1997 *Moïse et Pharaon*  
Concerto
- 1999 *Il viaggio a Reims*  
*Petite Messe Solennelle*
- 2000 *Le siège de Calcinthe*, Concerto  
*La Cenerentola*, e di Peleo
- 2001 *Le nozze di Figaro*, *Stabat Mater*  
*La donna del lago*, *paragone*
- 2002 *La pietra del Reims*  
*Il viaggio a Reims*
- 2003 *Adina*, *Le Cenerentola*