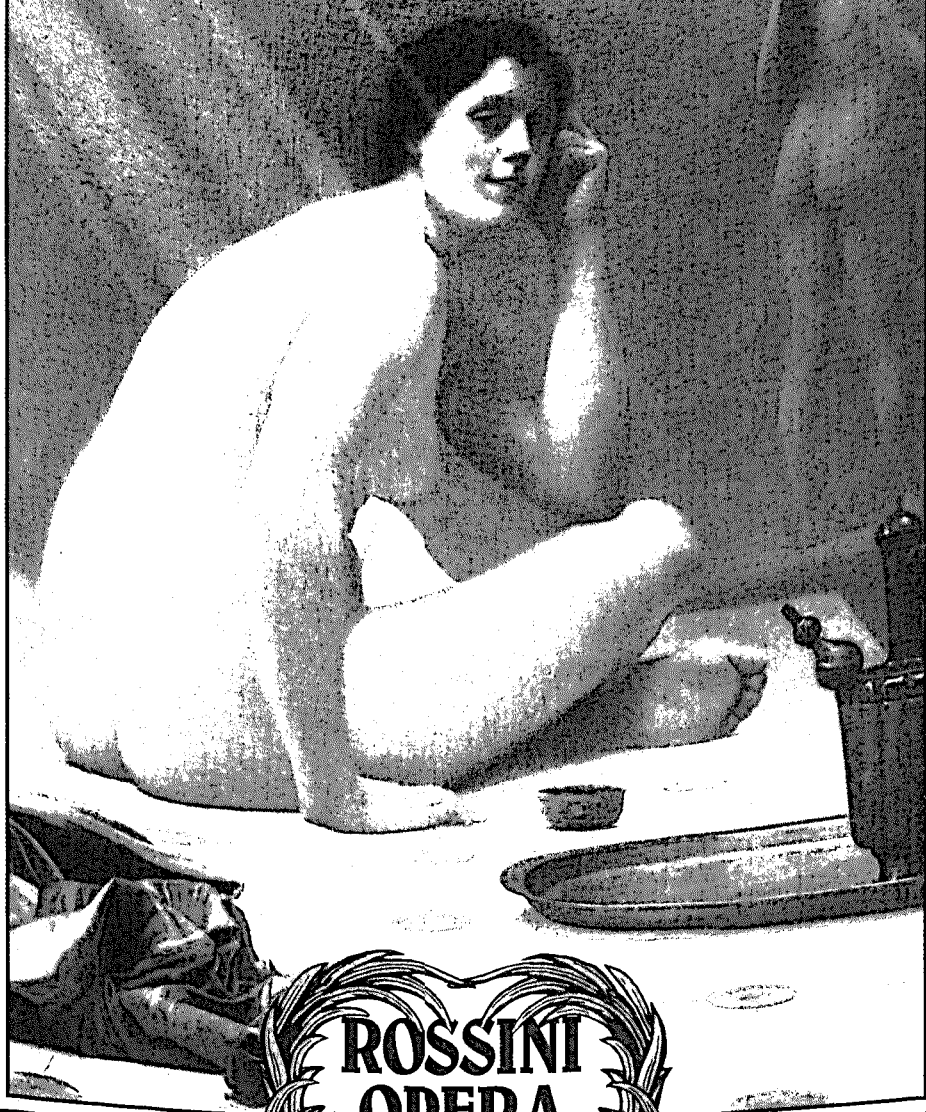


1868
03031

ADINA



ROSSINI
OPERA
FESTIVAL

SCAVOLINI
SPONSOR



Sotto l'Alto Patronato
del Presidente della Repubblica



Ministero per i Beni e le Attività Culturali



Regione Marche

Enti fondatori



Comune di Pesaro



Provincia di Pesaro e Urbino



Fondazione
Cassa di Risparmio
di Pesaro

1841



**BANCA POPOLARE
DELL' ADRIATICO**
GRUPPO SOCIOFINANZIARIO



Fondazione Scavolini



Il Rossini Opera Festival è una fondazione promossa dal Comune di Pesaro, dall'Amministrazione provinciale di Pesaro e Urbino, dalla Fondazione Cassa di Risparmio di Pesaro, dalla Banca Popolare dell'Adriatico e dalla Fondazione Scavolini.

Il Festival si avvale della collaborazione scientifica della Fondazione Rossini.

Il Festival 2003 si attua

con il contributo di: Ministero per i Beni e le Attività Culturali,
Comune di Pesaro, Regione Marche,
Fondazione Cassa di Risparmio di Pesaro, Provincia di Pesaro e Urbino;

con la partecipazione di: Scavolini Spa, Banca Popolare dell'Adriatico,
Banca delle Marche, Peter Moores Foundation;

con l'apporto di: Abanet Internet Provider,
Classicauto-Concessionaria Lancia, Gorini Banqueting,
Ratti Abbigliamento, Vittoria & Savoy Hotels;

collaborano il Conservatorio di musica «G. Rossini»,
Consorcio para la Promoción de la Música de la Coruña,
IAT-Centro di informazione e accoglienza turistica.

Il Festival è membro dell'Associazione Europea dei Festival.



Presidente
Oriano Giovanelli
Sindaco di Pesaro

Consiglio d'amministrazione
Rosaria Rita Bonatti
Germano Buzzi
Catervo Cangiotti
Paolo Dal Poggetto
Renato Raffaelli
Rolando Tittarelli

Collegio sindacale
Flavio Cavalli (presidente)
Lorella Megani
Renata Balestrieri



Sovrintendente
Gianfranco Mariotti

Direttore artistico
Alberto Zedda

Segretario generale
Dario Zini

Direzione tecnica
Mauro Brecciaroli

Direzione amministrativa
Marco Angelozzi

Coordinamento generale
di Segreteria
Maria Rita Silvestrini

Coordinamento tecnico
Claudia Falcioni

Coordinamento artistico
Ludovico Bramanti

Coordinamento di Produzione
Caterina de Rienzo

Segreteria artistica
Sabrina Signoretti

Direzione Teatri comunali
Giorgio Castellani

Ufficio Sovrintendenza
Annalisa De Franchi

Contabilità ed Economato
Loris Ugolini

Pubbliche Relazioni
Welleda Fochesato Donovan

Edizioni e Archivio storico
Carla Di Carlo

Servizi di Biglietteria
Patricia Franceschini

Archivio musicale
Federica Bassani

Promozione
Francesca Maria Carboni
Marco Cadeddu

Ufficio Stampa
Simona Barabesi
Segreteria Ufficio Stampa
Giacomo Mariotti

La Fondazione Rossini

La Fondazione Rossini è il referente musicologico del Rossini Opera Festival: ad essa compete la responsabilità scientifica delle partiture eseguite e, dal canto suo, il Festival è partner istituzionale e primo referente teatrale della Fondazione.

Sorta nel 1869 per volontà del Comune di Pesaro - erede universale di Gioachino Rossini - la Fondazione ha oggi come scopo precipuo quello dello studio e della diffusione della musica del Maestro. A tale fine, con la nomina di Bruno Cagli alla direzione artistica nel 1971, ha avviato la pubblicazione in edizione critica dell'intera produzione rossiniana con un primo comitato, del quale facevano parte Philip Gossett e Alberto Zedda. Il grandioso progetto si sta puntualmente realizzando con l'apporto dei più importanti studiosi internazionali e sulla base di un piano articolato in otto sezioni (Opere Teatrali; Musiche di Scena e Cantate; Musica Sacra; Inni e Cori; Musica Vocale da Camera; Musica Strumentale; Pêchés de Vieillesse; Varie). La ricerca che è alla base dell'edizione critica ha portato, nel corso degli ultimi anni, a scoperte fondamentali nel campo delle fonti autografe e documentarie e al recupero di musiche considerate perdute, come, per fare qualche esempio, Il viaggio a Reims o il Finale tragico del Tancredi. Accanto all'edizione critica si è sviluppata la ricerca sui documenti storico-biografici, ricerca approdata nel 1992 all'avvio della pubblicazione del nuovo epistolario rossiniano che, col titolo Lettere e Documenti e la cura di Bruno Cagli e Sergio Ragni, ha visto la pubblicazione dei primi tre volumi.

L'attività editoriale della Fondazione si è inoltre arricchita nel corso del tempo di collane destinate a occuparsi di ulteriori aspetti della produzione rossiniana: "Saggi e Fonti" ospita atti di convegno e studi specialistici; "I libretti di Rossini" riproduce, in versione anastatica e con un ampio commento introduttivo, le fonti letterarie e le principali edizioni del libretto di ogni opera; "Iconografia rossiniana" include volumi dedicati all'analisi delle fonti iconografiche (bozzetti, figurini, materiali scenici, ecc.). A queste collane si affianca la pubblicazione del "Bollettino del Centro rossiniano di studi", rivista di studi musicologici di alto profilo internazionale.

L'attività artistica della Fondazione è coordinata da Bruno Cagli. Philip Gossett è direttore editoriale dell'edizione critica del cui comitato fanno parte Patricia B. Brauner e, in qualità di segretario, Cesare Scarton. La Fondazione, insieme al Rossini Opera Festival e a Casa Ricordi, è membro del "Comitato per la Restituzione rossiniana" che ha lo scopo di coordinare e rafforzare l'azione delle tre istituzioni.

ADINA

Rossini Opera Festival 2003

**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 2003

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

Sommario

I segreti di <i>Adina</i> <i>di Fabrizio Della Seta</i>	p. 13
The secrets of <i>Adina</i> <i>by Fabrizio Della Seta</i>	p. 25
La beffa notturna <i>di Arrigo Quattrocchi</i>	p. 37
A hoax by night <i>by Arrigo Quattrocchi</i>	p. 47
<i>Soggetto</i>	p. 57
<i>Story</i>	p. 61
<i>Argument</i>	p. 65
<i>Handlung</i>	p. 69
<i>Schema musicale dell'opera</i>	p. 72
<i>Libretto</i>	p. 75
<i>Gioachino Rossini, elementi biografici</i>	p. 99

Ritratto di Gioachino Rossini. Litografia Ricordi (Collezione Reto Müller, Sis-sach)



Gioachino Rossini

ADINA

Farsa in un atto di
Gherardo Bevilacqua Aldobrandini

Musica di
Gioachino Rossini

Personaggi

Il Califo, che poi si scopre padre di
Adina, amante di
Selimo, giovane Arabo
Alì, confidente del Califo
Mustafà, giardiniere del Serraglio

Coro, e Compare

La scena si rappresenta in Bagdad, nel Serraglio del Califo

Prima rappresentazione
Lisbona, Theatro de São Carlos
12 giugno 1826

I segreti di *Adina**

Diverse sono le difficoltà che si presentano nello studio e nell'edizione di opere che hanno avuto immediato successo e vasta circolazione e di opere che, al contrario, dopo la loro nascita sono rimaste praticamente sconosciute. Per le prime si tratta sia di ricostruire la storia della loro circolazione, per identificare le varianti che possono essere attribuite all'autore, sia di "ripulire" la partitura dalle stratificazioni della tradizione esecutiva posteriore; il tutto, di solito, avendo a disposizione fonti e documenti in quantità ragguardevole. Per le seconde si tratta invece di scrutinare le poche fonti e documenti disponibili per ricostruirne la genesi e per comprendere le intenzioni fissate dall'autore in un testo che non ha avuto modo di passare al vaglio di una prolungata pratica teatrale.

Tra le opere di questa seconda categoria *Adina* è una delle più misteriose, certamente la più misteriosa tra le opere della maturità di Rossini. Solo da pochi anni, dopo la pubblicazione del primo volume dell'epistolario rossiniano, abbiamo qualche certezza sulle date e sui modi della commissione. Ma continuiamo a restare nell'oscurità per quanto riguarda la genesi del libretto, il luogo e il tempo della composizione, il nome della cantante cui era desti-

nata la parte principale; non sappiamo perché l'opera rimase ineseguita a Lisbona nel 1818, né perché la partitura fu finalmente portata alla luce in quella città otto anni più tardi.¹

E' in situazioni come queste che si tocca con mano l'intreccio strettissimo tra la ricerca filologica, l'indagine storica e la considerazione critica. Solo per mezzo di un esame diretto delle fonti testuali di *Adina* è possibile dare qualche risposta, sia pure non esaustiva, agli interrogativi lasciati aperti dalla lacunosa documentazione esterna, ed anche approfondire la nostra conoscenza del modo di lavorare di Rossini. I pochi studiosi che in precedenza si erano occupati di *Adina* si erano infatti accorti che il compositore aveva seguito il sistema a lui consueto di riutilizzare brani di opere precedenti non più in circolazione; in particolare erano stati identificati tre brani provenienti dal *Sigismondo* (1814), mentre di altri pezzi si aveva il dubbio che non fossero stati scritti espressamente per *Adina*, o addirittura che non fossero di Rossini. Questi dubbi sono stati ora quasi interamente sciolti, e sappiamo che *Adina* è un collage di pezzi di provenienza diversa in misura superiore a quanto si fosse sospettato. Prima di affrontare in dettaglio que-

* Il presente saggio, già pubblicato in occasione della prima esecuzione di *Adina* al Rossini Opera Festival 1999, viene riproposto con lievi ritocchi per aggiornarlo allo stato delle conoscenze dopo la pubblicazione dell'edizione critica dell'opera, «Edizione critica delle opere di Gioachino Rossini», Sezione I, vol. 25, Pesaro, 2000.

ADINA.

FARÇA EM 1 ACTO,

PARA SE REPRESENTAR

NO REAL THEATRO

DE

S. CARLOS.



LISBOA.

NA TYPOGRAFIA DE BULHÕES. 1826.

Com Licença da Mesa do Desembargo do Paço.

ACTORES.

O CALIFA, que depois se descobre Pai de
João Oracio Cartagenova.

ADINA, Amante de
Luiza Valesi.

SELIMO, Joven Arabico,
Luiz Ravaglia.

ALI, Confidente do Califa,
Gaspar Martinelli.

MUSTAFA, Jardineiro do Serralho,
Filippe Spada.

Coro, e Comparças.

A Scena se representa em Bagdad, no
Serralho do Califa.

A Musica he de JOAQUIM ROSSINI.

A ii

Adina: frontespizio, distribuzione delle parti e incipit del libretto (Biblioteca del Conservatorio di Santa Cecilia, Roma)

sti problemi, è necessario fornire un resoconto sommario dello stato delle fonti su cui si basa l'edizione critica di *Adina*. La più importante di esse è la partitura "autografa" conservata presso la Fondazione Rossini di Pesaro (sigla: A). A quanto pare Rossini non si separò mai da essa - un indizio dell'affetto che portava a quest'opera così poco fortunata - e a Lisbona dovette inviare una copia, che tuttavia non sembra essere sopravvissuta. Essa consta di nove "numeri" musicali, oltre ai recitativi che li connettono. Il manoscritto è però chiamato autografo solo per comodità: alla sua stesura hanno infatti contribuito non meno di cinque persone diverse, oltre allo stesso Rossini, alcuni semplici copisti, altri veri e propri collaboratori. In sintesi:

— Rossini ha scritto di proprio pugno tre pezzi (NN. 1, 7 e 9) e la parte

sostanziale di un quarto (N. 2). Inoltre è intervenuto saltuariamente nel resto del manoscritto con piccole correzioni e annotazioni per l'ordinamento dei pezzi;

— un altro musicista (su cui torneremo più avanti, e che per la sua importanza chiameremo il Collaboratore per antonomasia) ha scritto per intero un pezzo (N. 4), ed ha aiutato Rossini nella stesura del N. 2; — la maggior parte dei recitativi è stata redatta da due persone diverse: la prima, un copista, ha predisposto i pentagrammi e ha scritto il testo poetico, la seconda, un collaboratore-compositore, ha scritto le note, correggendo le parole dove necessario. Un secondo collaboratore-compositore ha scritto per intero l'ultimo recitativo;

— quattro pezzi ripresi da opere precedenti (NN. 3, 5, 6 e 8), sono di mano del predetto copista.

La struttura del manoscritto mostra che Rossini e i suoi collaboratori lavorarono contemporaneamente alle varie parti, che solo alla fine trova-

(4)

ATTO UNICO.

SCENA PRIMA.

Giardini del Serraglio.

Coro, *Selimo*, e *Mustafà*.

Coro.

Splende sereno e fulgido
 Oltre l'usato il giorno;
 Per che secreto giubilo
 Empia ogni cosa intorno,
 Or che comincia a sorgere
 Beltà dal suo dolor.
 A lei frescura apprestino
 La palma, il lauro, il mirto;
 Le aurette a lei sollevino
 Dei fior l'olente spirito,
 Ed il ruscel che mormora
 Ragioni a lei d'amor.
Sel. Quando m'offre amica sorte
 Così prospero momento
 Vuoi ch'io manchi d'ardimento,

(5)

ACTO UNICO.

SCENA PRIMEIRA.

Jardins do Serralho.

Coro, *Selimo*, e *Mustafà*.

Coro.

ODia resplandece fóra do costume bri-
 lhante e sereno; parece que hum secreto
 júbilo se apodera de todos os objectos:
 agora que começa a belleza a experimen-
 tar allivios da sua dôr: A palma, o lou-
 ro, e a murta: forneça-lhe a fresquidão.
 O ar suave lhe traga das flores o odorife-
 ro espirito, e o regato murmurando lhe
 falla d'amor.

Sel. Quando a amiga sorte me offerece
 hum tão prospero momento, queres què
 me falte o animo, e aconselhas-me a fu-

rono il loro ordine definitivo. Inoltre, in epoca imprecisata, l'ordine di alcuni pezzi fu modificato, non sappiamo se da Rossini stesso. Ciò non si può escludere, dato che il manoscritto restò sempre con lui, ma la sua mano non compare tra quelle che annotarono le modifiche.

Un gruppo di fonti di grande importanza per la comprensione del metodo di lavoro di Rossini è costituito da alcune carte conservate nella Biblioteca del Conservatorio Reale di Bruxelles; esse fanno parte del fondo lasciato da Edmond Michotte, il musicofilo amico di Rossini da cui quasi certamente le ebbe in dono (sigle: BR¹⁻⁵). In alcune di esse compare la mano del Maestro, come si spiegherà meglio più avanti.

L'unica fonte a stampa per il testo poetico di *Adina* è il libretto pubblicato a Lisbona nel 1826 in occasione della prima esecuzione dell'opera (sigla: LI¹⁸²⁶).² Esso fu probabilmente ricavato da un libretto manoscritto inviato a Lisbona insieme alla copia della partitura, e la pub-

blicazione fu curata da persone del luogo, come mostrano alcuni particolari linguistici e alcune incomprendimenti del testo originale. Si tratta di una fonte preziosa, più che per stabilire il testo poetico dell'opera, per sapere come essa fu eseguita in quell'occasione. Infatti, oltre ai nomi dei cantanti, apprendiamo dal libretto che i recitativi furono ampiamente accorciati, riformulando molti versi per adattarli alla nuova versione, che uno dei pezzi originali fu omissso, e che un altro pezzo fu invece aggiunto. (E' quasi superfluo avvertire che il testo pubblicato in questo programma è quello che si ricava dalla partitura autografa dell'opera, integrato dove occorre con didascalie sceniche e segni di punteggiatura ecc., ed emendato dai piccoli errori che si trovano normalmente nelle fonti manoscritte).

La riduzione per canto e pianoforte di *Adina* (sigla: rR) fu pubblicata da Ricordi negli anni 1855-59, nell'ambito della «Nuova compiuta edizione di tutte le opere teatrali edite e

inedite del celebre maestro Gioachino Rossini». Essa non fu ricavata dall'autografo, ma da una copia della partitura che risulta essere stata posseduta da Ricordi, ma che purtroppo deve essere andata distrutta nell'incendio dello stabilimento nel 1943. Tale copia proveniva probabilmente da Lisbona (importante piazza teatrale, in cui Ricordi aveva corrispondenti che potevano procurargli il materiale di cui aveva bisogno); infatti lo spartito diverge dall'autografo proprio per le omissioni ed aggiunte di pezzi notate nel libretto. Non osta con questa ipotesi il fatto che i recitativi corrispondano, a parte varianti locali, a quelli dell'autografo: a Lisbona il lavoro di abbreviatura potrebbe essere stato svolto su fogli separati, lasciando intatta la copia originale.

Oltre alle fonti principali descritte sopra, nel preparare l'edizione critica si è tenuto conto di alcune altre fonti che saranno menzionate più avanti, quando se ne presenterà l'occasione. Possiamo dunque passare ad un esame dettagliato dei problemi relativi ai singoli pezzi.

N. 1. Introduzione («Splende sereno e fulgido»). Questo brano, il più vasto dell'opera (346 battute), è interamente di mano di Rossini, che lo compose espressamente per *Adina*. Per esso Rossini impiegò l'organico orchestrale completo e, poiché la carta da lui impiegata non aveva un numero sufficiente di pentagrammi, annotò sul margine della prima pagina: «Gran Cassa, Timpani e Sister in Fine». Infatti alla fine del pezzo si trova uno «spartitino» per «Gran Cassa, Piatti, e Sister dell'Introduzione», mentre manca una parte per i timpani, di cui Rossini aveva certamente previsto l'uso, dato che essi sono presenti in altri tre pezzi; l'edizione critica ha perciò introdotto una parte di timpani realizzata dal curatore.

Della parte finale dell'Introduzione, a partire dal coro che precede l'entrata del Califo,³ esiste una copia presso la Fondazione Rossini, tra le carte lasciate dal Maestro. In essa alle parole originali ne sono state aggiunte altre diverse, ed anche i nomi dei personaggi sono stati cambiati: il Califo in «Guido», Mustafà in «Timoteo», Selimo in «Lotario»; ad essi si aggiunge un quarto personaggio, «Adelaide». Tre di questi nomi corrispondono ad altrettanti personaggi dell'*Ugo re d'Italia*, l'opera che Rossini avrebbe dovuto scrivere nel 1824 per il King's Theatre di Londra, e per il quale avrebbe cercato di utilizzare brani dall'*Ermione*.⁴ Il frammento di Pesaro fa quindi ritenere che Rossini abbia pensato di utilizzare per l'opera mai completata anche parte della musica di *Adina*.

Recitativo dopo l'Introduzione («Andate, e del Serraglio»). Il Recitativo fu scritto dal copista per le parole, da un collaboratore per la musica. In generale la stesura dei recitativi, escluso l'ultimo, non è molto accurata, ed è spesso necessario apportare modifiche ai valori e addirittura al numero delle note per ottenere una declamazione accettabile.

Un problema di una certa entità riguarda l'ordine dei due pezzi che seguono il Recitativo. Alla fine di esso il copista scrisse «Segue Cavatina e Coro di Adina», e Rossini aggiunse di proprio pugno «In Cadenza», per indicare l'attacco immediato del pezzo successivo. Tuttavia la scritta del copista fu cancellata e sostituita da un'altra mano, con «Segue Coro e Cavatina di Adina». Infatti dopo il Recitativo è attualmente collocato il Coro N. 3, seguito dalla Cavatina N. 2. Altri interventi, mai di mano di Rossini, segnalano ulteriormente lo spostamento. Una spiegazione per questa situa-

zione potrebbe essere fornita dal titolo che compare all'inizio del successivo Recitativo «Doppo il Coro e Cavatina»: la successione Coro-Cavatina è la più comune, e fu adottata dal copista, che lavorava senza conoscere l'ordine dei pezzi che Rossini avrebbe stabilito. Questo titolo potrebbe aver tratto in inganno anche chi riordinò sommariamente il manoscritto. Che l'ordine corretto sia Cavatina-Coro è comunque suggerito da considerazioni sia musicali sia drammaturgiche: 1) la "cadenza" annotata da Rossini alla fine del Recitativo porta a Si bemolle maggiore, la tonalità della Cavatina, mentre il Coro è in Do maggiore; 2) non ha molto senso che Adina si rivolga alle «Fragolette fortunate» dopo essere stata fragorosamente acclamata regina dal coro, mentre ne ha se essa crede di essere sola e non osservata. L'edizione critica ha quindi ripristinato l'ordine originale dei due pezzi, che è per altro confermato da tutte le altre fonti.

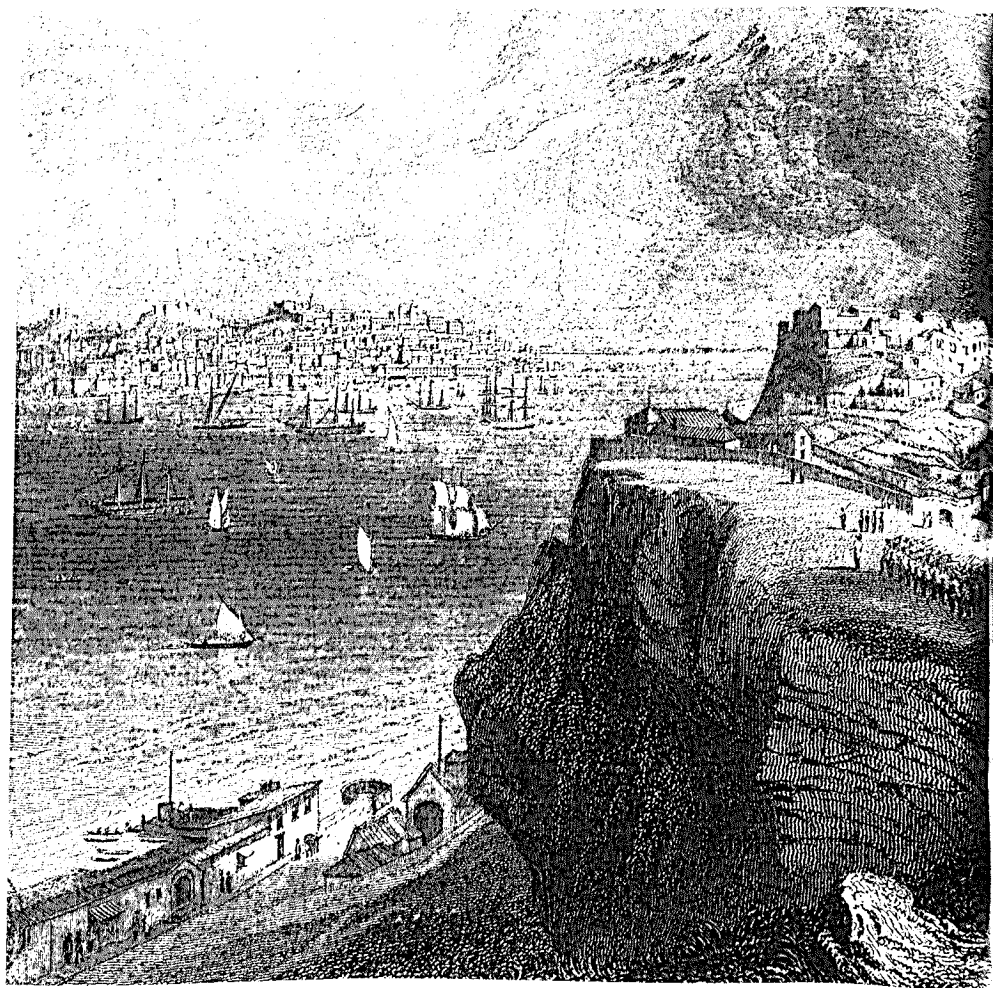
N. 2. Cavatina Adina («Fragolette fortunate»). La Cavatina è composizione originale di Rossini, benché alcuni passaggi vocali e alcune figure di accompagnamento siano ripresi dall'Aria di Lucia nella *Gazza ladra*. Non si tratta comunque di "autoimprestiti", quanto di nuova elaborazione di materiale preesistente. Tuttavia la stesura non è interamente di mano di Rossini. Egli scrisse per intero le prime 18 battute, poi solamente la parte vocale e il basso, con qualche accenno strumentale (questa stesura, che rappresenta il metodo compositivo comunemente usato all'epoca, viene chiamata modernamente "partitura scheletro"). In seguito l'orchestrazione fu completata dal Collaboratore, che scrisse tutte le parti mancanti; il lavoro è realizzato con grande perizia, in uno stile del tutto aderente a quello rossiniano. Ignoriamo il motivo per

cui Rossini non completò di persona la Cavatina; il più probabile è la mancanza di tempo. Tuttavia la Cavatina Adina fu verosimilmente uno dei primi pezzi ad essere composti; in origine il nome del personaggio era stato annotato da Rossini come «Fatinetta», e ciò sembra indicare che, quando si mise al lavoro, non aveva ancora a disposizione un libretto definitivo.

N. 3. Coro («Vezzosa Adina»). Il brano riprende il Coro «Viva Aldimira» del *Sigismondo* (II, 3), ed è di mano del copista. Poiché le parole sono diverse, Rossini fece preparare un estratto delle sole parti vocali, sotto cui scrisse il nuovo testo; questo estratto si trova ora nel Fondo Michotte (BR¹). Il copista lavorò quindi con due diversi modelli, una copia del *Sigismondo* per la musica, BR¹ per le parole.

Poiché, in generale, la stesura del copista contiene varie errori, per questo come per gli altri brani derivati dal *Sigismondo* l'edizione critica adotta come fonte per la musica l'autografo di quest'opera (Milano, Archivio storico di Casa Ricordi), e utilizza le altre fonti solo per stabilire il testo poetico.

Recitativo dopo il Coro («Quando d'intorno vedi»). E' il Recitativo più lungo dell'opera (152 battute), e presenta alcuni problemi di continuità che fanno sospettare un certo grado di incompiutezza. Alla fine della Scena VI, dopo il verso di Adina «Ah! tu non sai... che far potea, crudele», era scritto in origine «Terzetto». Questa indicazione fu poi cancellata, e non sembra che un Terzetto sia mai stato presente in questo punto. E' però strano che, subito dopo le parole di Adina, che segnano il momento di massima tensione tra i due amanti, Selimo si rivolga, evidentemente soddisfatto, a Mustafà per predisporre la fuga («Or vola,



Veduta di Lisbona da Fort Almeida. Incisione di E. Finden, 1833 (Civica Raccolta di Stampe "A. Bertarelli", Milano)

amico»), come se fosse intervenuta una riconciliazione; si sente la mancanza di qualcosa. Anche a Lisbona si avvertì questa discontinuità, alla quale si rimediò aggiungendo dopo le ultime parole di Adina alcuni versi di recitativo che sintetizzano quello che avrebbe potuto essere il contenuto del fantomatico Terzetto:

Selimo

Fuggir da queste mura.

Adina

Io non potea.

Selimo

E se il potessi adesso?

Adina

Lo farei.

Selimo

E sei pronta a seguirmi?

Adina

Telo giuro.

Selimo

Oh eccesso di piacer; tu dunque m'ami?

Adina

E sempre ti amerò dolce mio bene!

(Si abbracciano)

Mustafà

Dal timore mi gelano le vene.



Questi versi, dei quali non esiste la musica, non fanno parte della concezione originale di *Adina*, tuttavia il loro inserimento consente di risolvere l'incongruenza drammatica con un intervento minimo, che riproduce la situazione dell'esecuzione del 1826 a Lisbona. In occasione del presente allestimento essi sono eseguiti in una versione appositamente realizzata da Philip Gossett.

E' interessante, a questo punto, citare un'altra fonte secondaria, un libretto manoscritto conservato nell'Archivio storico Ricordi, il cui testo sembra essere stato ricavato proprio dalla partitura scomparsa da

cui fu tratto lo spartito. Dopo il verso «Ah! tu non sai... che far potea, crudele» il copista del libretto annotò: «manca il terzetto che non esiste». Evidentemente il modello di questa fonte conteneva l'indicazione «Terzetto», e questa non può essere stata copiata altro che da A, prima che qualcuno la cancellasse; ciò rafforza l'opinione che questa copia fosse proprio quella che Rossini aveva inviato a Lisbona (ovvero un'altra da essa derivata). Anche i redattori di Ricordi avvertirono l'incongruenza che abbiamo segnalato. Infatti, dopo la pagina che contiene il passaggio incriminato è stato aggiunto un foglio scritto da mano diversa, dove si legge la seguente annotazione:

«Per eventual recita, affinché il dramma corra più regolare, né sienvi mancanze nell'azione, si potrebbe introdurre quanto di appresso, che si legge nel libretto dell'opera la Schiava di Bagdad, poesia del Pezzi, musica del M° Pacini, addatando [sic] alle parole musica di Rossini se pur non si volesse ritenere l'originale di Pacini / continua Adina, dopo le parole che far potea? crudele».

Nel seguito del foglio è trascritto appunto un pezzo di recitativo ed il terzetto da *La schiava di Bagdad*, o *Il papucciaio*, dramma giocoso di Vittorio Pezzi e Giovanni Pacini rappresentato a Torino nel 1820, il cui libretto è un rifacimento di quello de *Il Califo di Bagdad* di Romani e Basili, lo stesso da cui sarebbe stato tratto il libretto di *Adina*.

Un altro difetto si avverte nel passaggio dalla Scena VI alla VII: dobbiamo supporre che *Adina* sia uscita di Scena, ora la vediamo ricomparire dopo l'uscita di Selimo e Mustafa, con un andirivieni poco convincente. Anche in questo caso a Lisbona si cercò di rimediare introducendo una mutazione scenica («Appartamento nel serraglio», che è stata adottata dall'edizione critica) e un

Coro, col testo seguente:

Il regio talamo
A te si appresta
E torni mesta
A sospirar?
Qual nuovo palpito
Ti può turbar?

La musica del Coro si trova in rR, naturalmente solo in riduzione per canto e pianoforte (e il testo è presente nel libretto manoscritto dell'Archivio Ricordi). E' un brano garbato e spiritoso, il cui stile è almeno altrettanto "rossiniano" di quello degli abituali collaboratori di Rossini, e quindi non sfigura nel contesto di *Adina*. Tuttavia si deve quasi certamente escludere che esso appartenesse alla stesura originale dell'opera; infatti in A non v'è traccia di una sua presenza, e neppure lo spazio fisico in cui potrebbe essere stato inserito. La composizione fu probabilmente opera di un musicista locale, o forse il Coro fu ripreso da un'altra opera. Anche in questo caso, però, il suo inserimento nel Recitativo ne migliora la funzionalità teatrale riproducendo, se non la concezione originale di Rossini, la situazione dell'unica rappresentazione storicamente attestata. Nel presente allestimento il Coro viene eseguito in una versione orchestrale realizzata appositamente dal curatore dell'edizione critica.

N. 4. Duetto («Se non m'odii, o mio tesoro»). Questo pezzo era stato sempre ritenuto opera di Rossini da chi conosceva *Adina* solo dallo spartito, finché non ci si accorse che il manoscritto contenuto in A non è di sua mano, bensì di quella del Collaboratore, che ne è sicuramente l'autore: il tipo di scrittura e le correzioni compositive mostrano infatti che non si tratta della copia di un brano preesistente, bensì di una composizione originale. L'abbaglio non deve

però meravigliare: si tratta di un brano veramente squisito nell'intreccio delle voci e nella delicata orchestrazione, e Rossini non deve certo essersi vergognato a farlo passare per suo.

Recitativo dopo il Duetto («Che ti arresta o Signor?»). Il Recitativo fu scritto, come i precedenti, da due mani diverse. Esso non presenta problemi particolari, ma è interessante notare che in origine esso proseguiva con un recitativo, poi eliminato, il cui contenuto corrisponde a quella che ora è la Scena ed Aria Selimo (N. 6), e poi ancora con quello che ora è il Recitativo dopo la Scena ed Aria Selimo (vedi sotto). Ciò significa che le due arie del Califo e di Selimo furono introdotte in questo punto solo dopo che il Recitativo era già stato completato.

N. 5. Aria Califo («D'intorno il Seraglio»). Il manoscritto è di mano del copista, il che aveva già fatto sospettare che si trattasse del rifacimento di un'altra aria, che però non poteva essere identificata in opere precedenti di Rossini. Il mistero è ora risolto col ritrovamento dell'originale in uno dei manoscritti del Fondo Michotte (BR²), ancora una volta di mano del Collaboratore, che ne è l'autore. L'aria era destinata al primo atto di un'opera sconosciuta (e forse mai stata rappresentata), e doveva essere cantata da un "Conte" col seguente testo:

Mi sento nel seno
Dubbiosa quest'alma,
Deh cessino appieno
I palpiti al cor
E rieda la calma
Sol figlia d'amor.

Dolce speme lusinghiera,
Non tradire un dolce affetto
Ed al cor che teme e spera
Riconduci il bel piacer.

E' soccorso d'incognita mano
 Quell'ardore che il seno m'accende,
 Che la forza, il vigore mi rende
 E di gioia m'addita il sentier.

Anche quest'aria rivela un musicista di grande talento, uno di cui Rossini si fidava e di cui era abbastanza amico da farsi cedere un intero pezzo (pagandolo, si può credere). Anche in questo caso egli fece preparare un estratto della parte vocale (BR⁴) cui adattò le nuove parole dell'aria, e che servì da modello al copista.

N. 6. Scena ed Aria Selimo («S'alza la notte [...] Giusto ciel, che i dubbi miei»). Come si è visto sopra, quest'aria non era prevista in origine. Quando Rossini decise di inserirla, ricorse di nuovo a un pezzo del *Sigismondo*, la Scena e Cavatina Ladislao (II, 7), il cui tempo lento aveva già usato nella cantata *Le nozze di Teti, e di Peleo* (1816), la cabaletta nell'Aria Matilde di *Elisabetta, regina d'Inghilterra*. Il manoscritto fu approntato dal copista, che dovette usare lo stesso sistema dei NN. 3 e 5, una copia della partitura più un estratto della parte vocale adattata da Rossini, che in questo caso non ci è pervenuto.

Recitativo dopo la Scena ed Aria Selimo («Ahi! Ahi! - Che avvenne?»). In origine questo Recitativo era la continuazione del Recitativo dopo il Duetto, scritta come il resto dal copista e da un collaboratore. Quando Rossini decise di inserire i NN. 5 e 6, riscrisse di propria mano l'esclamazione di Mustafà «Ahi! Ahi!» all'inizio della pagina che ora era la prima del nuovo Recitativo.

N. 7. Quartetto («Nel lasciarti, o caro albergo»). Questo brano di ampie proporzioni (328 battute) è composizione originale di Rossini, che lo scrisse interamente di sua mano. E'

notevole che egli non abbia mai ripreso questa pagina di grande valore drammatico-musicale; tuttavia riutilizzò la melodia all'unisono della Stretta («Ah qual notte orrenda è questa») per il coro che apre *Mao-metto II* («A un tuo cenno, Erisso, accolti»), con un ritmo completamente diverso.

Recitativo dopo il Quartetto («Oh! sconoscente Adina»). Il breve recitativo fu scritto due volte, la prima, come al solito, da due mani, di seguito alla Scena ed Aria Selimo, ma con l'indicazione «Dopo il Quartetto», la seconda dal copista sul verso dell'ultimo foglio del Quartetto stesso, restato vuoto.

N. 8. Aria Ali («Purtroppo la donna»). Il manoscritto è di mano del copista. Si tratta di una ripresa del Rondò Anagilda («Sognava contenti»), dal *Sigismondo* (II, 5), un brano anche troppo lussuoso per quella che doveva essere l'aria di sorbetto di una parte secondaria. Rossini utilizzò lo stesso procedimento impiegato per gli altri autoimprestati, facendo preparare una parte vocale cui aggiunse le nuove parole. Tuttavia il copista trasferì questa parte nella partitura con poca precisione, commettendo diversi grossolani errori di divisione delle parole, che l'edizione critica ha dovuto correggere.

L'Aria Ali e il Recitativo che la precede mancano del tutto sia in LI¹⁸²⁶ sia in rR; se ne deduce che a Lisbona questi brani non furono eseguiti, e che furono rimossi dalla partitura. Tuttavia non vi sono dubbi sul fatto che essi facessero parte della concezione originale di Rossini.

Recitativo dopo l'Aria Ali («Sì, dalla mia presenza»). L'ultimo recitativo secco si distingue dai precedenti per essere opera di un unico compositore, la cui mano compare

solo in questo punto del manoscritto. Anche da un semplice recitativo si può notare che si tratta di un musicista di livello superiore a quello che compose gli altri recitativi: la declamazione delle parole è assai corretta e non necessita di aggiustamenti, c'è una maggiore varietà ritmica, e l'abito delle modulazioni è assai più vasto. Il collaboratore concluse il Recitativo pensando che l'aria che lo segue fosse in Mi bemolle maggiore; Rossini intervenne nell'ultima battuta aggiungendo al basso quattro note che portano alla vera tonalità dell'Aria finale, Mi maggiore.

N. 9. Aria di Adina, e Finale («Apri i begli occhi al dì»). L'ultimo numero dell'opera è di Rossini, che lo scrisse interamente di sua mano. Anche questo brano non fu più utilizzato in opere successive, ma lo spunto iniziale del coro è affine a quello dell'Introduzione di *Adelaide di Borgogna*, poi ripreso in *Eduardo e Cristina*.

Molti sono i problemi che l'edizione critica di *Adina* ha risolto, ma molti sono quelli ancora aperti. Il più affascinante riguarda l'identità del misterioso Collaboratore che, per i motivi che abbiamo illustrato, si distingue dai molti altri aiutanti cui Rossini ricorse nella sua carriera. Ne possiamo ora aggiungere un altro, la cui scoperta si deve all'infallibile memoria visiva di Philip Gossett: Rossini si valse della sua collaborazione in almeno altre due occa-

sioni. La prima fu nello stesso 1818, per completare l'orchestrazione delle musiche di scena per l'*Edipo Coloneo* di Giambattista Giusti; poiché queste, come probabilmente *Adina*, furono composte a Bologna, è forse in quella città che dobbiamo cercare tracce del nostro anonimo. La seconda occasione cadde nel 1819, quando Rossini, impegnato nella composizione della *Donna del lago*, affidò al Collaboratore la stesura di quasi tutti i recitativi accompagnati e di un importante brano solistico, l'Aria Douglas. Già H. Colin Slim, curatore dell'edizione critica della *Donna del lago*, aveva notato che «il collaboratore prescelto fu musicista di valore, e i recitativi dell'opera sono molto accurati e perfettamente integrati nel discorso musicale. Tra i tanti si potrà citare quello Dopo il Terzetto (N. 9), dove la narrazione di Serano è realizzata con notevole impeto drammatico».⁵ Ma ciò non fa che acuire la nostra curiosità sulla sua persona: come mai un musicista così dotato, ed evidentemente apprezzato dall'"astro maggiore" dell'opera italiana, rimase nell'oscurità? (Per ora, infatti, non si è potuto attribuire la sua grafia a nessuno dei giovani musicisti che si stavano facendo un nome in quegli anni, per esempio a Mercadante o a Pacini). Morì forse in giovane età? O si trattava di un ricco dilettante che non praticava l'opera per mestiere, ma che voleva partecipare in qualche modo della gloria del Maestro? Sono fantasie, certo, legittime

però finché non sarà possibile trovare qualche dato più concreto; uno dei quali potrebbe venire dall'identificazione dell'opera cui doveva appartenere l'aria «Mi sento nel seno». Per tornare ad *Adina*, la ricostruzione della sua genesi basata sullo studio delle fonti ci ha permesso di dare uno sguardo al modo di lavorare di Rossini, che ricorda quello della "bottega" di un pittore rinascimentale piuttosto che il solitario rovello del-

l'artista romantico. Solo in un mondo in cui la creazione teatrale era un fatto di alto artigianato, e in cui artisti, esecutori e pubblico condividevano un linguaggio fondamentalmente omogeneo, era possibile che un'opera nata in circostanze così accidentali riuscisse un tale gioiello di coerenza e di unità stilistica.

Fabrizio Della Seta

¹ Su questi problemi rimandiamo al saggio di Arrigo Quattrocchi pubblicato in questo stesso programma.

² Questo libretto, di cui si conosce un solo esemplare (Roma, Biblioteca del Conservatorio di S. Cecilia, Collezione Carvalhaes), è la fonte dell'edizione pubblicata in *Tutti i libretti di Rossini*, a cura di Marco Beghelli e Nicola Gallino, Milano, Garzanti, 1991, pp. 545-554.

³ Per la ricostruzione dell'intera vicenda si veda l'Introduzione a *Ermione*, Sezione I, vol. 27 dell'«Edizione critica delle opere di Gioachino Rossini», pp. XXXV-XXXVII.

⁴ L'edizione adotta la forma "Califo", usata sia da Rossini nell'autografo sia dal libretto di Lisbona, e di uso normale all'epoca.

⁵ Introduzione a *La donna del lago*, Sezione I, vol. 29 dell'«Edizione critica delle opere di Gioachino Rossini», p. XXXVII.

Ritratto di Giovanni Orazio Cartagenova, primo interprete di *Adina* nel ruolo del Califo (Museo teatrale alla Scala, Milano)



Giovanni Orazio Cartagenova

The secrets of *Adina**

The difficulties involved in studying and publishing operas that enjoyed immediate success and widespread circulation are different from those presented by operas that, on the contrary, after their first performances remained practically unknown. In the former case one has both to reconstruct their performance history, in order to identify the variants that may be attributed to the composer, and to "purge" the score of the subsequent incrustations of performing tradition; normally one has substantial quantities of sources and documents at one's disposal. In the latter case one has, instead, to inspect the few sources and documents available in order to reconstruct their genesis and to understand the composer's meaning in a text that has not had the opportunity to pass through the test of repeated performances on the stage.

*Among the operas in this latter category *Adina* is one of the most mysterious, certainly the most mysterious of the operas of Rossini's maturity. It is only in recent years, since the publication of the first volume of Rossini's letters, that we have come to have any clear idea about when the opera was commissioned and how this came about. However, we remain in the darkest ignorance concerning the genesis of its libretto, the*

place and the duration of the composition period, and the name of the singer for whom the main role was written; we do not know why the opera was not performed as planned in Lisbon in 1818, nor why the score finally saw the light of day in that city eight years later.¹

*It is in situations like this that one experiences the close bond uniting philological research, historical investigation and critical evaluation. Our only way of finding an answer, however incomplete, to the questions left open by the lack of documentation, and, incidentally, of widening our knowledge of Rossini's methods of work, is a direct inspection of the textual sources for *Adina*. The few previous researchers who had studied *Adina* had, in fact, realized that the composer had followed his usual system of recycling numbers from earlier operas of his that had disappeared from the stage; in particular, three numbers had been identified as coming from *Sigismondo* (1814), whilst other pieces were suspected either of not having been expressly composed for *Adina*, or of not being by Rossini at all. These doubts have now been almost entirely resolved, and we know that *Adina* is even more of a patchwork of pieces deriving from different sources than had been suspected.*

* The present essay, already published on the occasion of the first performance of *Adina* at the Rossini Opera Festival 1999, is here presented anew with some slight changes to bring it up to date with our present knowledge following the publication of the critical edition of the opera, «Edizione critica delle opere di Gioachino Rossini», Sezione I, vol. 25, Pesaro, 2000.

Before dealing with these problems in detail, it is necessary to describe briefly the nature of the sources on which the critical edition of *Adina* is based. The most important of these is the "autograph" preserved in the collection of the *Fondazione Rossini* in Pesaro (referred to as A). Apparently Rossini never let it out of his hands - a clue to the affection with which he regarded this relatively unsuccessful opera - and he had to send a copy to Lisbon, which does not seem to have survived. It consists of nine musical numbers, besides the recitatives linking them. The manuscript, however, is referred to as an autograph only for convenience: no fewer than five different people collaborated in its compilation, not counting Rossini himself, some of them mere copyists, others collaborators in the full sense of the word. To sum up:

— Rossini wrote out, in his own hand, three numbers (Nos. 1, 7 and 9) and most of a fourth (N. 2). Furthermore he occasionally contributed to the rest of the manuscript, making little corrections and notes concerning the order of the pieces;

— another musician (whom we shall come back to later, and whom, for his importance, we will term the *Collaborator par excellence*), composed one entire number (N. 4) and helped Rossini in the composition of N. 2;

— most of the recitatives have been written out by two different people: the first, a copyist, drew up the staves and wrote out the words; the second, a collaborator-composer, wrote down the notes, correcting the words where necessary. A second collaborator-composer wrote the whole of the last recitative;

— four numbers drawn from earlier operas (Nos. 3, 5, 6 & 8), are in the hand of the above-mentioned copyist.

The structure of the manuscript

shows that Rossini and his collaborators worked together at the same time on the various sections, which were only grouped in their definitive order at the end. Furthermore, at some time not yet established, the order of some pieces was changed, we do not know whether by Rossini himself. This cannot be excluded, seeing that the manuscript remained in his hands for ever, but his handwriting does not appear in the notes concerning these changes.

A collection of sources of great importance for the understanding of Rossini's working methods is preserved in the library of the Royal Conservatoire of Brussels; these papers form part of the legacy left by Edmond Michotte, the music lover who almost certainly had been given them by his friend Rossini (referred to as BR¹⁻⁵). The composer's autograph appears in some of these, as will be more fully explained later.

The only printed source for the poetic text of *Adina* is the libretto published in Lisbon in 1826 on the occasion of the first performance of the opera (referred to as LI¹⁸²⁶).² This probably derived from a hand-written libretto sent to Lisbon together with the copy of the full score, and its publication was edited by people on the spot, as is shown by certain linguistic peculiarities and by some occasional misunderstanding of the original text. This is undoubtedly an invaluable source, not just for determining the poetic text of the opera, but even more for understanding how it was performed on that occasion. In fact, besides giving the singers' names, the libretto tells us that the recitatives were heavily cut, many lines being changed to adapt them to the new version, that one of the original numbers was omitted, and that another number was added. (It is almost superfluous to point out that the text published in this programme is derived from the



Adina: pagine autografe (Fondazione Rossini, Pesaro)

autograph full score of the opera, with the addition, where necessary, of stage directions, punctuation marks, etc., and with the various little mistakes always found in manuscript sources duly corrected.)

The vocal score of Adina (referred to as rR) was published by Ricordi between 1855-59, as part of the «Nuova compiuta edizione di tutte le opere teatrali edite e inedite del celebre maestro Gioachino Rossini» (Newly completed edition of the published and unpublished operas of the celebrated composer Gioachino Rossini). This was not based on the autograph, but on a manuscript copy of the full score that seems to have been owned by Ricordi, but was unfortunately destroyed in the fire that damaged the firm's buildings in 1943. This copy probably came originally from Lisbon (an important operatic centre, where Ricordi had agents who could have procured for

him the material he needed); in fact, the vocal score differs from the autograph precisely in those very omissions and additions that we have noted in the libretto. The fact that the recitatives, local variants apart, correspond to those in the autograph does not clash with this hypothesis: in Lisbon the work of shortening may have been carried out on separate pages, leaving the original manuscript copy intact.

Besides the principal sources described above, in the preparation of the critical edition we have consulted other sources that will be described below, as occasion arises. We may now pass to a detailed description of the problems involved with the separate numbers.

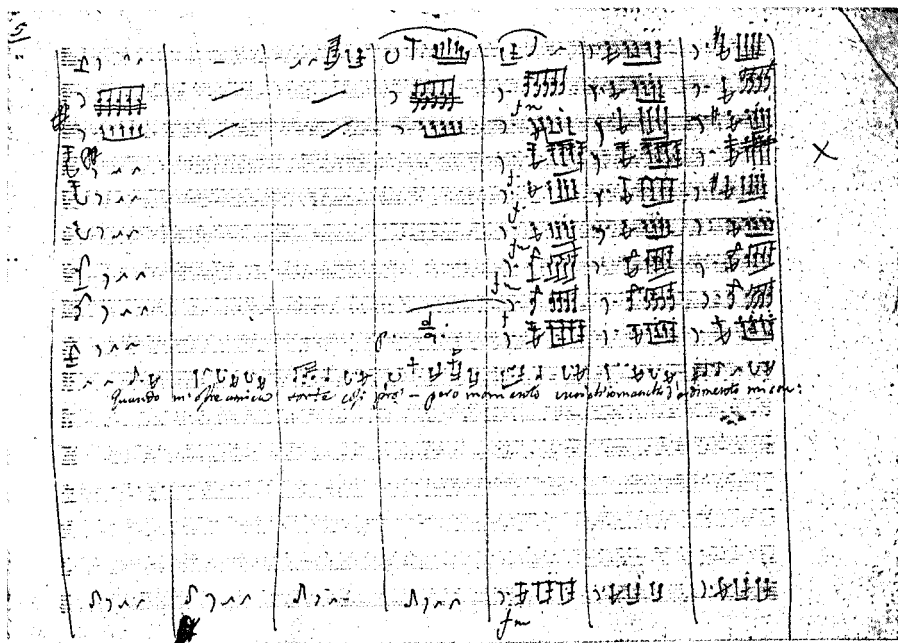
N. 1. Introduzione («Splende sereno e fulgido»). This number, the most ambitious in the opera (346 bars), is entirely in the hand of Rossini, who composed it expressly for Adina. Here Rossini employed the full orchestra and, since the manu-



script paper he was using did not have enough staves, he wrote in the margin of the first page: «Gran Cassa, Timpani e Sister in Fine» (Big drum, timpani and sistrum at the end). In fact, at the end of the piece we find a "short score" for «Gran Cassa, Piatti, e Sister dell'Introduzione» (Big drum, cymbals and sistrum in the Introduzione), whereas there is no part for timpani, which Rossini must certainly have envisaged using, seeing that they are present in three of the other numbers; the critical edition has therefore included a timpani part written by the editor. Among the papers left by the composer and now in the Fondazione Rossini there is a copy of the last part of the Introduzione, beginning at the chorus preceeding the entrance of the Caliph.³ In this copy new words replace the original ones, and the names of the characters have also been changed: the Caliph becomes «Guido», Mustafà «Tìmoteo» and Selimo «Lotario»; a fourth character, «Adelaide», is added to these. Three of these names correspond to char-

acters in Ugo re d'Italia, the opera that Rossini should have written in 1824 for the King's Theatre, London, and for which he would have tried to recycle numbers from Ermione.⁴ The Pesaro fragment therefore leads us to suppose that Rossini must have thought of using part of the music of Adina for the opera that he never completed.

Recitativo dopo l'Introduzione («Andate, e del Serraglio»). The words of this recitative were written by the copyist, the music by a collaborator. In general the writing of the recitatives, save for the last one, is not very accurate, and it is often necessary to correct note values and even sometimes add extra notes in order to arrive at a correct declamation. A problem of no small importance concerns the order of the two pieces following the Recitative. At the end of this the copyist wrote «Segue Cavatina e Coro di Adina» (Here follows Adina's entrance aria and Chorus), and Rossini added in his own hand «In Cadenza», indicating that



the next number should be attacked immediately. However, the copyist's note was crossed out and replaced by the words «Siegue Coro e Cavatina di Adina» (Here follows the Chorus and Adina's entrance aria) in another hand. In fact, after the *Recitativo* we now find in the autograph first the Chorus N. 3, followed by the *Cavatina* N. 2. Other entries, none of them in Rossini's handwriting, confirm this change of order. An explanation of this situation may perhaps be found in the heading to the following *Recitativo*: «Doppo il Coro e Cavatina» (After the Chorus and entrance aria): the most usual order in those days would have been Chorus followed by *Cavatina*, and this was adopted by the copyist, who was working in ignorance of the order of pieces that Rossini might have decided upon. This heading may also have misled whoever it was who bound the manuscript haphazardly together. That the correct order should really be *Cavatina* followed by the Chorus is, however, suggested by both musical and dramatic con-

siderations: 1) the «cadenza» noted by Rossini at the end of the *Recitativo* leads into B flat major, the key of the *Cavatina*, whilst the Chorus is in C major; 2) it does not make much sense for Adina to address the «Fragolette fortunate» (happy little strawberries) after she has been enthusiastically acclaimed queen by the chorus, whilst it does make sense if she believes herself to be alone and unobserved. The critical edition has therefore gone back to the original order of these two numbers, which moreover is confirmed by all the other sources.

N. 2. Cavatina Adina («Fragolette fortunate»). This *Cavatina*, or entrance aria, is an original composition of Rossini's, even though some vocal passages and accompanimental figures are adapted from Lucia's aria in *La gazza ladra*. However, we are not dealing with «self-borrowings», but rather a new re-elaboration of already existing material. However, not all the piece is written out in Rossini's hand. He wrote out

the first 18 bars in full, and from then on only the vocal part and the bass, with just a few hints here and there as to the scoring (this type of sketch, a commonly used method of composition at the time, is known today as "partitura scheletro" or a skeleton score). Subsequently the orchestration was filled in by the Collaborator, who added all the missing parts; this work has been carried out with great skill, and in a style wholly consonant with Rossini's own. We do not know why Rossini did not complete the Cavatina himself, but it was probably for lack of time. However, Adina's Cavatina seems likely to have been one of the first pieces composed; originally Rossini had written the character's name as «Fatinetta» and this seems to suggest that, when he started work, he still did not have a definitive libretto to hand.

N. 3. Coro («Vezzosa Adina»). This number is based on the chorus «Viva Aldimira» from Sigismondo (Act II Scene 3) and is in the copyist's hand. Since the words are different, Rossini had an extract prepared consisting of the vocal parts only, under which he wrote the new text; this extract is now to be found in the Michotte Collection (BR¹). The copyist, therefore, worked from two different originals, a copy of Sigismondo for the music and BR¹ for the words. Since the copyist's work generally contains a number of mistakes, for this and other numbers derived from Sigismondo the critical edition has adopted as a source for the music the autograph full score of this opera (to be found in the Ricordi archives in Milan), and has used the other sources only to establish the words.

Recitativo dopo il Coro («Quanto d'intorno vedi»). This is the longest recitative in the opera (152 bars), and offers some problems of conti-

nuity leading us to suspect that it is to some extent unfinished. At the end of Scene VI, after Adina's line «Ah! tu non sai... che far potea, crudele», the indication «Terzetto» originally appeared. This indication was subsequently crossed out, and it does not seem that there was ever a Trio at this point. It is strange, however, that immediately after Adina's words, which represent the climax of tension between the two lovers, Selimo should turn with evident satisfaction to Mustafà to arrange their escape («Or vola, amico» - hurry up now, my friend), as is there had been a reconciliation in the meantime; one feels that something is missing. This lack of continuity was noticed in Lisbon, and the problem was solved by adding, after Adina's last words, some lines of recitative synthesizing what might have been the content of the phantomatic Trio:

Selimo

Fuggir da queste mura.

Adina

Io non potea.

Selimo

E se il potessi adesso?

Adina

Lo farei.

Selimo

E sei pronta a seguirmi?

Adina

Telo giuro.

Selimo

Oh eccesso di piacer; tu dunque m'ami?

Adina

E sempre ti amerò dolce mio bene!

(Si abbracciano)

Mustafà

Dal timore mi gelano le vene.

(**Selimo** To escape from here! **Adina** I could not. **Selimo** And if I could do so now? **Adina** I should do it. **Selimo** And are you ready to follow me? **Adina** I swear it. **Selimo** O what joy; you love me, then? **Adina** I'll always love you, my dear! (They kiss) **Mustafà** Fear chills my blood.)

These lines, for which no music has survived, do not belong to Adina as originally conceived, however their insertion does permit us to resolve the dramatic incongruity with the minimum of interference, repeating the solution resorted to in the 1826 Lisbon performances. On the occasion of the present revival they will be sung in a version written for the occasion by Philip Gossett.

At this point it is interesting to quote another secondary source, a manuscript libretto found in the Ricordi archives, in which the words seem to have been taken from the lost copy of the full score upon which the vocal score was based. After the line «Ah! tu non sai... che far potea, crudele» the copyist of the libretto notes: «the trio, which does not exist, is missing here». Obviously the original used by the copyist contained the indication «Terzetto» here, and this can only have been copied from A, before someone crossed it out; this reinforces the opinion that this copy must have been the very one that Rossini had sent to Lisbon (or another deriving from it). Ricordi's editorial staff also noticed the incongruity that we have mentioned. In fact, after the page containing the dubious passage another page has been added, containing the following note in a different hand:

«In the event of a public performance, to make the plot flow more smoothly and to avoid gaps in the action, it might prove convenient to introduce the following, taken from the libretto of *La schiava di Bagdad*, words by Pezzi, music by Maestro Pacini, adapting to the words some music of Rossini's if this should be preferred to using Pacini's / after the words che far potea? crudele Adina continues».

In fact, the page continues with a transcription of a section of recitative and the trio from *La schiava di Bagdad*, o *Il papucciaio*, a dramma giocoso by Vittorio Pezzi and Gio-

vanni Pacini performed in Turin in 1820, the libretto of which is a reworking of the very same *Califo di Bagdad* by Romani and Basili from which the libretto of Adina would be adapted.

Another flaw is noticeable in the passage from Scene VI to Scene VII: we must suppose that Adina has left the stage, and now we see her reappear after Selimo and Mustafà go off, in an unconvincing coming and going. At this point, too, they tried to remedy matters in Lisbon, this time introducing a scene change («An apartment in the serraglio», which change has been adopted in the critical edition) and a Chorus, to the following text:

Il regio talamo
A te si appresta
E torni mesta
A sospirar?
Qual nuovo palpito
Ti può turbar?

(The royal marriage bed / Is being prepared
for you / And are you starting / To sigh again?
/ What new dread / Can possibly trouble you?)

The music of this Chorus is found in rR, naturally only in a reduction for voice and piano (and the text is present in the manuscript libretto in the Ricordi archives). It is a charmingly witty number, of a style that is as «Rossinian» as that of any of Rossini's habitual collaborators, and therefore it is not out of place in Adina. However, we must almost certainly exclude the possibility of its belonging to the original setting of the opera; in fact, in A there is no trace of its ever having been present nor any physical space in which it could have been inserted. The piece was probably written by a local composer, or perhaps the Chorus was borrowed from some other opera. In this case too, however, its insertion in the recitative greatly increases the

theatrical effect of the passage and if it does not reproduce Rossini's original conception it does reproduce the pattern of the only performances of the work that history records. In the present performances the Chorus will be performed as orchestrated specially for the occasion by the editor of the critical edition.

N. 4. Duetto («*Se non m'odii, o mio tesoro*»). Those whose knowledge of Adina was limited to the vocal score had always believed this duet to be by Rossini, but then it was discovered that in A the manuscript is not in his hand, but rather in that of the Collaborator, who is certainly also the author of it: the type of vocal writing and the corrections in the music demonstrate, in fact, that far from being a copy of an already existing piece, it is, rather, an original composition. We should not, however, be surprised by the mistake: we are dealing with a piece in which both the mingling of the voices and the delicate orchestration are truly exquisite, and Rossini need not have been ashamed of passing it off as his own.

Recitativo dopo il Duetto («*Che ti arresta o Signor?*»). The recitativo was written, like the previous ones, by two different hands. It presents no particular problems, but it is interesting to observe that originally it continued with a recitativo, subsequently eliminated, the contents of which correspond to what is now the *Scena and Aria for Selimo* (N. 6), and then again with what is now the recitativo after the *Scena and Aria for Selimo* (see below). This means that the two arias for the Caliph and Selimo were introduced at this point only after the recitativo had already been completed.

N. 5. Aria Califo («*D'intorno il Ser-raglio*»). The manuscript is in the

copyist's hand, already creating the suspicion that it might be the re-working of an earlier aria, of which, however, there was no trace in preceding operas by Rossini. The mystery has now been solved by the discovery of the original in one of the manuscripts of the Michotte collection (BR²), yet again in the hand of the Collaborator, who is the author of it. The aria was intended for the first act of an unknown (and perhaps unperformed) opera, and was to have been sung by a "Count" to the following words:

Mi sento nel seno
Dubbiosa quest'alma,
Deh cessino appieno
I palpiti al cor
E rieda la calma
Sol figlia d'amor.

Dolce speme lusinghiera,
Non tradire un dolce affetto
Ed al cor che teme e spera
Riconduci il bel piacer.

E' soccorso d'incognita mano
Quell'ardore che il seno m'accende,
Che la forza, il vigore mi rende
E di gioia m'addita il sentier.

(*I feel my soul doubtful / Within my breast, / Ah, may my beating heart / Become quite calm / And may peace return / The sole daughter of love.*

Sweet cheering hope, / Do not betray loving feelings, / And bring a fearful and hopeful heart / Back to fair joy.

The fire that begins to inflame my breast / Is help from an unknown hand, / That gives me back strength and vigour / And points out to me my happy path.)

This aria, too, reveals a very talented musician, one trusted by Rossini and with whom he was friendly enough to allow him to compose an entire piece (for which there is every reason to suppose that he paid him). In this case, too, he had an extract pre-

pared giving just the vocal line (BR⁴) to which he adapted the new words of the aria, and which served as a model for the copyist.

N. 6. Scena ed Aria Selimo («S'alza la notte [...] Giusto ciel, che i dubbi miei»). As we saw above, this aria was not originally planned. When Rossini decided to insert it, he resorted yet again to a piece from *Sigismondo*, the *Scena e Cavatina* *Ladislao* (Act II, Scene 7), the slow section of which he had already used in the cantata *Le nozze di Teti, e di Peleo* (1816), and its cabaletta for *Matilde's* aria in *Elisabetta, regina d'Inghilterra*. The manuscript was put together by the copyist, who must have used the same method as he did with Nos. 3 and 5, a copy of the full score plus an extract of the vocal line as adapted by Rossini, which in this case has not survived.

Recitativo dopo la Scena ed Aria Selimo («Ahi! Ahi! - Che avvenne?»). Originally this *Recitativo* was the continuation of the *Recitativo* after the *Duet*, written like the others by the copyist and the Collaborator. When Rossini decided to insert Nos. 5 and 6, he rewrote in his own hand *Mustafà's* exclamation «Ahi! Ahi!» at the top of the page which had now become the first of the new *Recitativo*.

N. 7. Quartetto («Nel lasciarti, o caro albergo»). This generously proportioned number (328 bars) is an original composition by Rossini, who wrote it out completely in autograph. It is remarkable that he should never have recycled this number of great musical and dramatic worth; however he used the unison melody of the *Stretta* («Ah qual notte orrenda è questa») for the opening chorus of *Maometto II* («A un tuo cenno, Errisso, accolti»), with a completely different rhythm.

Recitativo dopo il Quartetto («Oh! sconoscente Adina»). This short *recitativo* was written twice, the first time, as usual, in two different hands, following the *Scena* and *Aria* for *Selimo*, but with the note «After the Quartet»; the second time the copyist wrote it out on the back of the last page of the *Quartet* itself, which was blank.

N. 8. Aria Ali («Purtroppo la donna»). The manuscript is in the copyist's hand. It amounts to a recycling of *Anagilda's* *Rondò* («Sognava contenti»), from Act II Scene 5 of *Sigismondo*, a number that could be thought even too splendid for what was essentially a "sorbet" aria for a secondary character. Rossini used the same method he employed in the other self-borrowings, having a vocal part prepared to which he added the new words. However, the copyist transferred this part to the full score carelessly, committing various crass errors in the division of words, which the critical edition has had to set to rights.

Ali's *Aria* and its preceeding *Recitativo* are lacking altogether both in LI¹⁸²⁶ and rR; one can deduce from this that these pieces were not performed in Lisbon, and were removed from the full score. However there is no doubt that they formed part of Rossini's original conception.

Recitativo dopo l'Aria Ali («Sì, dalla mia presenza»). The last secco *recitativo* differs from all the preceding ones in being entirely the work of just one composer, whose handwriting appears only at this point of the manuscript. Even from a simple *recitativo* we can gather that we are dealing with the work of a musician on a higher level than the one who composed the other *recitatives*: the declamation of the words is notably correct and does not require any adjustments, there is more rhythmic

variety, and there is a much wider range of modulations. The Collaborator ended the recitative believing that the aria into which it led would be in *E flat major*; Rossini altered the last bar, adding to the bass line four notes that lead into the true key of the Final Aria, *E major*.

N. 9. Aria di Adina, e Finale (*«Apri i begli occhi al dì»*). The last number in the opera is by Rossini, who wrote the whole of it in *auto-graph*. This piece, too, was never used again in subsequent operas, but the opening theme of the chorus is rather like that in the *Introduzione* to *Ade-laide di Borgogna*, repeated in *Eduardo e Cristina*.

The critical edition of *Adina* has resolved many problems but many more are still unresolved. The most fascinating concerns the identity of the mysterious Collaborator who, for reasons that we have explained, is to be considered on a higher level than the many other helpers to whom Rossini had recourse during his career. We can now add another one, the discovery of which is due to the infallible visible memory of Philip Gossett: Rossini turned to him for help on at least two other occasions. The first was in the same year of 1818, to complete the orchestration of the incidental music to *Giambattista Giusti's Edipo Coloneo*; since this was composed in Bologna, as *Adina* too may have been, this may be the city in which we should search for traces of our mystery man. The second occasion was in 1819, when Rossini, employed in writing *La donna del lago*, entrusted the Collaborator with the composition of almost all the accompanied recitatives and an important solo number, *Duglas's Aria*. H. Colin Slim, the editor of the critical edition of *La donna del lago*, had already noted that «his chosen collaborator was a

distinguished musician, and the recitatives in the opera are carefully composed and perfectly integrated into the musical development. Amongst others we might quote the recitative after the Trio (N. 9), in which Serano's narrative is realized with notable dramatic impact».⁵ But all this only serves to sharpen our curiosity about his identity: how is it that so gifted a musician, evidently appreciated by the "shining star" of Italian opera, should have remained in obscurity? (In fact, so far it has not been possible to match his handwriting to that of any of the young composers who were beginning to make a name for themselves at the time, for example *Mercadante* or *Pacini*). Did he, perhaps, die young? Or are we dealing with a rich amateur who did not write opera professionally, but who wanted in some way to share in the Maestro's glory? These are fantasies, of course, but perfectly admissible until we are finally able to discover more precise information; an important clue might be the identification of the opera to which the aria «*Mi sento nel seno*» should have belonged. Going back to *Adina*, the reconstruction of its genesis based upon the study of the sources has allowed us a glimpse into Rossini's working method, which reminds us of the workshop of some Renaissance painter rather than the solitary raging of the Romantic artist. Only in a world in which theatrical creation was a question of high-class workmanship, and in which artists, performers and audiences spoke more or less the same fundamentally homogeneous language could it have been possible for an opera born in such casual circumstances to turn out to be such a gem of consistency and of stylistic unity.

Fabrizio Della Seta

Translation by **Michael Aspinall**

¹ For more about these problems see Arrigo Quattrocchi's essay in this programme.

² This libretto, of which only one copy is known (Rome, Library of the Conservatorio di Santa Cecilia, Carvalhaes Collection), is the source of the version printed in *Tutti i libretti di Rossini*, edited by Marco Beghelli and Nicola Gallino, Milan, Garzanti, 1991, pp. 545-554.

³ For a reconstruction of the whole episode see the Introduction to *Ermione*, Sezione I, vol.

27 of the *«Edizione critica delle opere di Gioachino Rossini»*, pp. XXXV-XXXVII.

⁴ The edition adopts the form "Califo", used both by Rossini in the autograph and by the Lisbon libretto, and which was a normal spelling at the time.

⁵ Introduction to *La donna del lago*, Sezione I, vol. 29 of the *«Edizione critica delle opere di Gioachino Rossini»*, p. XXXVII.

Lettera indirizzata a Rossini, con la
quale si commissionava l'opera. Lisbo-
na, 21 dicembre 1817 (Collezione Ragni,
Napoli)

Respettissimo Sig.^{ro} Rossini

68

La stima d'amicizia che ho professato e professo ad una signora
che ha in questa capitale tantanto nel Regio Teatro di S. Carlo,
mi impegna a volersi far un presente d'una farsa nuova in
Musica, per quanto mi sia istruito non ho saputo meglio dirigi-
germi se non al suo ben... conossuto merito, acciò si degni scrivere
la mia farsa essendo con sicuro tanto dell'ottimo suo stile,
come dell'gratimento della detta signora... ha scelto d'un
grazioso libretto l'affido al suo buon gusto e spogione, pochi
ingaggiamento tribuisci il servizio suo attivo. Lottanto vero
sperando che la detta farsa si vedrà coi Cori ed essendo
di prechettia fornita da Capaci Professori tanto in strumenti da
fiato che da Corda potrà a suo piacere e senza essere limitato
disoglieri franco il voto alla sua immaginazione tanto che
nessuno commetterà di esattamente seguire le loro obbligazioni
strumentali. — ha sud.^o Sig.^{ro} tanta insistenza di sopra di ha
nella mia tutto l'attenzione ma le sue Cordi favorite sono dal
di in prima riga, che al fa sopra le regole con un taglio in
tutto. Di i parimenti abili di in fragilità come nel doctissimo,
nell'abbigliamento, tutto ciò potrà servirle di governo. —
Ho non mi resta che raccomandarle di nulla risparmiare nel far
vivere avendo lei da trattare con una persona che sopra premiare
con giuste ricompense la fatica del suo ingegno.
attendendo con ansietà risposta per mia quiete, spinto ai graziosi suoi
comandi ho il vantaggio di sottoscrivere
Lisbona 21. Decembre 1817. — *Fazio M. de' Ob. f. r.*
Giuseppe Perzani

La beffa notturna

1. Il committente e la primadonna

E' noto da tempo come, fra le trentanove opere teatrali di Rossini, *Adina* occupi una posizione per molti versi anomala. Anomale sono certamente le circostanze della nascita, al di fuori da una precisa destinazione contingente, per un palcoscenico lontano e ignoto al compositore; anomalo il lasso di tempo di otto anni fra il periodo della composizione e la prima rappresentazione; anomalo il genere della "farsa" semiseria, che Rossini aveva praticato solo nei primissimi anni della carriera, e abbandonato da lungo tempo; anomalo infine - ed è questa la scoperta recentissima dovuta all'edizione critica¹ - il contributo non marginale di mani diverse da quelle del compositore nella definizione della partitura.

Tutte queste anomalie sono in qualche modo riconducibili a un "peccato originario": il fatto che l'opera sia stata richiesta a Rossini - impegnato nella fase più intensa e fertile della sua esperienza presso i teatri di Napoli - da un facoltoso committente, che intendeva farne dono a una primadonna in contratto presso il Teatro São Carlos di Lisbona. Tutt'altro che chiari sono però molti particolari, anche importanti, relativi alla nascita dell'opera.

Pochi i dati oggettivi. A scrivere a Rossini, che si trovava a Milano, con una lettera da Lisbona datata 21 dicembre 1817,² fu un certo Gaetano Pezzana, che, dal tenore della let-

tera, sembrerebbe essere egli stesso il committente dell'opera: «La stima di amicizia che ho professato, e professo ad una Signora che ha in questa Capitale cantanto [sic] nel Regio Teatro di S. Carlo, m'impegna a volergli fare un presente d'una farsa nuova in Musica». A Rossini spettava la scelta del libretto, come anche l'indicazione del compenso; uniche condizioni, la presenza dei "cori" e il rispetto delle caratteristiche vocali della cantante. Il contratto dell'opera³ venne poi stipulato a Napoli il 7 aprile 1818 fra Rossini e il banchiere genovese Emanuele Gnecco, incaricato da un tale Giovanni Buzzone di Milano, che era probabilmente a sua volta un intermediario indicato dal committente. Vantaggiose erano le condizioni economiche per Rossini, e piuttosto ravvicinati i tempi di consegna: un paio di mesi.

E qui cominciano le ipotesi. Il Gaetano Pezzana che scrisse a Rossini era infatti in realtà un contrabbassista italiano che suonava presso il Teatro São Carlos; è difficile che potesse essere così facoltoso da commissionare un'opera a Rossini; fece verosimilmente da prestanome per qualcun altro. Non a caso il giornalista portoghese Thomas Oom, primo cronachista a offrire nel 1855 una versione della genesi di *Adina* di fonte lusitana,⁴ indica come committente una persona del tutto diversa: Diogo Ignácio de Pina Manique, intendente di polizia di Lisbona, personaggio noto e potente, che



67

Il presente foglio singolarmente De-
notare quest'atto autentico, ed i termini
del foglio civile, le parti contrattate sono
diventate alla presente convenzione —

Il Sig. D. Emanuele Greco Incaricato del
Sig. Giovanni Brazoni, e m. dom. di Milano,
si far compone, — per un'opera d'opera
nuova, la Poesia d'una farsa Semiseria, —
accorda, stabilisce il Sig. D. Gioacchino
Rossini Maestro di scuola, il quale s'obbliga di fornire
al presente Sig. Greco il completo spartito alle seguenti
condizioni:

1.^o Il Sig. Rossini si obbliga di scrivere, e finire di
Musica la Poesia d'una farsa Semiseria, già d'un
Melodramma intitolato l'Adina, il cui Libro viene
adesso dal detto Sig. Greco. —

2.^o Il Sig. Rossini si è obbligato, — si obbliga di dare
finito, e completo lo spartito suddetto entro il termine
di due mesi prossimi vicini, da incominciare il giorno
dieci del mese corrente di aprile —

In compimento delle istanze fatte dal detto Sig. D.
Emanuele Greco, si obbliga pagare, e corrispondere
al detto Sig. Maestro Rossini, Leudione Donafante di
Milano, si farà consegnare la detta Musica in
Bologna, — dunque datate cinquecento Quaranta
Lire, si farà consegnata qui in Napoli, e tutto —

Contratto per la composizione dell'ope-
ra firmato da Rossini. Napoli (Collezio-
ne Ragni, Napoli)

però è sicuramente estraneo ai fat-
ti, in quanto deceduto nel 1805.

Correggendo Oom un successivo cro-
nachista, Francisco da Fonseca Be-
nevides, nel suo *Studio storico sul*
Teatro São Carlos di Lisbona,⁵ at-
tribuisce la committenza al figlio di

de Pina Manique, il quale, secondo
Radiciotti (il grande biografo di Ros-
sini), sarebbe stato ispettore di tut-
ti i teatri del Portogallo.⁶ Da Fonse-
ca Benevides aggiunge alcuni det-
tagli - il committente avrebbe mol-
to insistito per avere una sinfonia,
e Rossini si sarebbe rifiutato soste-
nendo che non faceva parte della
commissione - che, data la distanza
di quasi settant'anni dagli eventi

Pagamento sarà diviso in tre' equali rate consecutive.
La prima Rate in Luchini septuaginta, e due Torzi
opra di Ducati Cento Ottanta Negro, all'atto della consegna
del Libro da porsi in musica. —

La Seconda in altri Luchini septuaginta, e due Torzi
opra di Ducati Cento Ottanta Negro, all'atto della
consegna di pezzi contravolta, che il detto Sig. Maestro
avrà posti in musica. —

La Terza a saldo in Luchini septuaginta, e due Torzi
opra di Ducati Cento Ottanta Negro, alla finale consegna
dell'intero spartito, giusta la pratica Teatrale, e
cio' entro il termine prefisso nella presente. —

E se sopravvenisse di quanto sopra li Contrattanti l'obbligo
di attendere, si osservano, sotto la riserva del danno
dalla parte mancante, ad ogni di allora stabilita in
Ducati duecento Negro, da pagarsi, ovunque s'era
presenti in quel della presente, e come se non
fosse cambiata. —

Fatto in quadrupla originale, queste giomo Sette.
Del mese di Aprile Mille ottocento dieotto
= in Napoli. —

Manuela Pucca
Giacchino Rossini. »

narrati, potrebbero essere frutto della copiosa e fertile aneddotica sul compositore. Tuttavia, anche se il nome di de Pina Manique non risulta da nessuno dei documenti pervenuti, non si può accantonare a priori l'indicazione del cronachista portoghese.

Si aggiunga che, secondo Azevedo, biografo che apparteneva alla cerchia degli intimi del vecchio Rossini, si era supposto che «le seigneur portugais était amoureux d'une cantatrice»,⁷ in sostanza che fra la cantante e il committente esistesse una relazione. Si spiega dunque come il desiderio del committente - de Pina Manique figlio o chi per lui

- di lasciare nel riserbo la sua relazione, lo spingesse a servirsi di un prestanome. D'altra parte, del tutto ignoto è il nome della cantante, che va verosimilmente identificata fra le primedonne attive fino al 1818 presso il Teatro São Carlos di Lisbona; forse Carolina Neri-Passerini, elemento di spicco della compagnia, che sosteneva ruoli di contralto, o Giuditta Favoni, prima donna buffa sembra di più limitate risorse.

Oscuri sono anche i motivi per cui Adina non andò in scena al São Carlos di Lisbona né in quel 1818 né nei sette anni seguenti; fra le possibili cause, possiamo immaginare la fine della relazione fra il committente e

l'interprete designata, oppure un ritardo di Rossini nella consegna della musica, sufficiente a far slittare l'esecuzione a una data in cui la cantante aveva risolto i suoi rapporti con il teatro portoghese; o anche qualche dissapore economico-organizzativo fra il committente e la direzione del teatro; o ancora l'eventuale dissidio fra Rossini e il committente, relativo alla mancata sinfonia. Fatto sta che *Adina* venne rappresentata sul palcoscenico del São Carlos solamente il 12 giugno 1826.⁸ Con una sola curiosa eccezione,⁹ nessun'altra esecuzione è attestata fino alla ripresa moderna, avvenuta all'Accademia Chigiana di Siena nel 1963.

2. Da Zora a Adina

Dal contratto stipulato fra Rossini e Gnecco è possibile desumere che nell'aprile del 1818 il libretto dell'opera era già pronto ed aveva il nome attuale («Il Sig.r Rossini si obbliga di scrivere, e vestire di Musica la Poesia d'una farsa Semiseria, ossia d'un Melodramma intitolato l'Adina, il cui Libro riceve adesso dal detto Sig.r Gnecco»).¹⁰ Sembra difficile tuttavia che il libretto potesse essere fornito da uno degli intermediari; la paternità del libretto di *Adina* venne rivendicata, una ventina d'anni più tardi, dal marchese Gherardo Aldobrandini Bevilacqua, pittore e letterato che in svariate occasioni ebbe modo di collaborare con Rossini;¹¹ anche in questa circostanza deve essere stato il compositore ad appoggiarsi all'amico.

Lungi dall'essere nuovo, il libretto di Bevilacqua costituisce la riduzione di un altro libretto preesistente, scritto da Felice Romani e messo in musica da Francesco Basili: *Il Califo e la schiava*,¹² non solo le linee generali dell'argomento sono le stesse, ma numerosi versi risultano del tutto uguali in entrambi i libretti.

Che il libretto di Romani sia antecedente a quello di Bevilacqua è pressoché certo per molti indizi (la diversa statura dei due poeti, il carattere di "riduzione" del libretto di Bevilacqua, l'improbabile circolazione del libretto di *Adina*). Tuttavia *Il Califo e la schiava* di Romani-Basili andò in scena alla Scala solamente il 21 agosto 1819, ed è dunque probabile che Rossini fosse venuto già in contatto in qualche modo del testo di Romani, e che ne avesse fatto trarre una riduzione all'insaputa del librettista scaligero.¹³

Che il libretto di Romani apparisse idoneo a Rossini per ricavarne la sua farsa semiseria, non può stupire. Si tratta infatti di un testo molto abile,¹⁴ costruito sulla base di schemi archetipi e meccanismi consolidati, che affondano le loro radici nell'antichità classica.¹⁵ Ridotto al livello di "fabula", il libretto del *Califo* si configura come segue:

A è prigioniero di B, che ha su di lui potere coercitivo; A desidera riunirsi a C, che crede morto, o del quale, comunque, non ha notizie, ma proprio in quel momento C arriva presso A e i due si riconoscono; C escogita allora un piano contro B, che mette in azione con la cooperazione di A, fruendo dell'aiuto di altra persona (D); il piano non riesce, ma B riconosce in A un proprio congiunto e si riconcilia con A e con C.

Abbiamo dunque una tripartizione dell'azione secondo la scansione: "agnizione-beffa-agnizione". Se aggiungiamo, come elementi dell'intreccio, l'innamoramento di B (*Il Califo*) nei confronti di A (la schiava, che si chiama Zora), la relazione amorosa fra A-Zora e C (Nadir, governatore della Siria), il tentativo di rapimento come "beffa", il rapporto padre-figlia della seconda agnizione, nonché l'ambientazione turchesca, abbiamo qualcosa di molto simile al

dramma *Belmonte und Konstanze* di Bretzner da cui Mozart e Stephanie trassero (con modifica dello scioglimento) il libretto di *Die Entführung aus dem Serail*.

Non è tuttavia il dramma di Bretzner il modello diretto di Romani, e non è detto che *Il Califo* abbia avuto un preciso precedente letterario (fino ad oggi, comunque, non identificato). La "turquerie" e la "pièce-à-sauvetage" circolavano nel mondo teatrale di fine Settecento-inizio Ottocento secondo infinite varianti. La versione proposta da Romani si distingue per il grande spazio donato al personaggio D, il calzolaio Mustafa, che diviene una sorta di Figaro-factotum, determinante nell'introdurre C-Nadir presso A-Zora, avvalendosi dell'aiuto di un personaggio E (Zulma, vecchia custode delle schiave nel serraglio, invaghita del calzolaio); si distingue inoltre per far coincidere il momento della prima agnizione con quello del rito nuziale (ovviamente interrotto) fra A-Zora e B-Califo, come Finale I dell'opera.

Il lavoro compiuto da Bevilacqua nel ridurre in un atto unico il "melodramma in due atti" di Romani - certamente apprezzato da Rossini, che non a caso si avvale del medesimo arrangiatore, l'anno seguente, per compiere un lavoro analogo con *Eduardo e Cristina*¹⁶ - consistette, paradossalmente, nell'eliminare tutte le principali superfetazioni imposte da Romani alla "fabula" quale la si è narrata. Rossini e Bevilacqua erano del tutto ignari delle tecniche analitiche del moderno strutturalismo; ciò nonostante erano dotati di un pragmatismo teatrale e di un intuito infallibile. Ecco dunque che Bevilacqua trasformò il calzolaio Mustafa in un giardiniere, ne abbreviò drasticamente la parte (amputando tutta l'Introduzione, incentrata sul personaggio del calzolaio), eliminò del tutto il personaggio di Zul-

ma, sopprime la cerimonia nuziale. Quanto al nome della protagonista, fu sufficiente invertire fra di loro i nomi della figlia Zora e della madre Adina, in modo da attribuire all'opera un titolo del tutto nuovo.

3. Dal giorno alla notte

E' probabile che l'obiettivo della semplificazione operata da Bevilacqua non fosse solamente quello di abbreviare il libretto, ma anche di renderlo drammaticamente più "neutro"; e qui il discorso si sposta sulle intenzioni e sulle necessità di Rossini nello scrivere *Adina*. La commissione portoghese era certo molto allettante per Rossini in quanto gli consentiva un lauto guadagno con uno sforzo tutto sommato limitato. E, ciò nonostante, gli impegni che attendevano il compositore in quel 1818 (primo fra tutti la imminente composizione di *Mosè in Egitto*) non gli lasciavano grande spazio da dedicare alla farsa semiseria. In questa prospettiva il ricorso alla tecnica degli autoimprestiti, con la riproposizione di pagine tratte da dimenticate opere giovanili, e l'aiuto di uno o più collaboratori, diventavano passaggi quasi obbligati. La neutralità drammatica dell'azione di *Adina* aveva dunque la precisa funzione di consentire più agevolmente l'inserimento di pagine caratterizzate secondo "affetti" stereotipati, senza che questo incidesse negativamente sulla coerenza e sulla qualità del prodotto compiuto. E' infatti da escludersi che le semplificazioni alle quali Rossini ricorse per portare a termine la partitura - e che erano d'altronde per lui usuali, anche se impiegate in questa circostanza in misura ben maggiore del solito - corrispondessero a una sottovalutazione dell'impegno. Al contrario, nella partitura di *Adina* ogni elemento appare perfettamente calcolato, frutto di un preciso progetto in cui l'autoimprestito o



Adina: frontespizio della prima edizione dello spartito. Milano, Ricordi (Collezione Ragni, Napoli)

il prestito da altri si inseriscono con naturalezza.

Ben note al compositore erano, innanzitutto, le esigenze del genere, la "farsa semiseria"; laddove gioverà ricordare che il termine "farsa" indicava un'opera in un unico atto, buffa o semiseria, senza le connotazioni moderne del termine. Le cinque farse (*La cambiale di matrimonio*, *L'inganno felice*, *La scala di seta*, *L'occasione fa il ladro*, *Il signor Bruschino*) destinate, nei primi due anni di carriera (novembre 1810-gennaio 1813), al Teatro San Moisè di Venezia avevano costituito, per Rossini, una straordinaria esperienza formativa, che si era tradotta nella messa a punto di tutti i meccanismi del comico, poi reinvestiti nei grandi capolavori degli anni successivi. Ma proprio l'unica farsa semiseria, *L'inganno felice*, per quanto oggi negletta rispetto alle altre, aveva

garantito al compositore i suoi primi larghi successi italiani ed europei.

Nell'accingersi a scrivere una nuova farsa semiseria, dunque, Rossini guardò quasi naturalmente verso il modello delle farse giovanili, che seguì, tuttavia, con una certa libertà. Come *L'inganno felice*, anche *Adina* comprende soli cinque personaggi, con un'unica figura femminile. Se tutte e cinque le farse veneziane si articolano in nove numeri musicali, sinfonia inclusa, anche *Adina* comprende nove numeri, compensando la mancanza della sinfonia con l'aggiunta di un coro; se le farse comprendono tre arie e due duetti, o quattro arie e un duetto, *Adina* segue questo secondo schema; se le farse si appoggiano soprattutto su tre vasti ed elaborati numeri musicali - Introduzione, Pezzo d'insieme in posizione centrale, Finale - anche *Adina* ripropone questi tre numeri, con la variante (significativa, come si dirà) di spostare il pezzo d'insieme verso la fine.

Non è certamente un caso che la musica scritta interamente ex novo da Rossini sia relativa proprio a questi tre numeri di vasta articolazione, oltre alla cavatina della protagonista. Le altre pagine non necessitavano di una stesura musicale innovativa, perché nel libretto dovevano esplicitare "affetti" paradigmatici. Così i tre brani musicali derivati dal *Sigismondo* assolvono, nel nuovo contesto, egregiamente alla loro funzione: il coro «Vezzosa Adina» (N. 3) è giustamente festoso, l'aria di Ali «Purtroppo la donna» (N. 8) è la tipica aria del comprimario, in uno stile più arcaico rispetto al resto dell'opera; la scena ed aria di Selimo «S'alza la notte - Giusto ciel, che i dubbi miei» (N. 6) risulta bene appropriata alla situazione (l'attesa della fuga) nella sua parte lenta, e al carattere passionale ed entusiasta del personaggio nella sua parte veloce.

Non meno funzionali le due pagine di levigata fattura e di buono stile "proto-rossiniano" prestate da un anonimo collaboratore (il N. 4, duetto «Se non m'odii, o mio tesoro» e il N. 5, aria del Califo «D'intorno il seraglio»); la seconda di queste pagine era, peraltro, a sua volta preesistente, e venne dunque selezionata "su misura" per alternare i differenti stati d'animo del personaggio, già suggeriti dalla varietà metrica del testo di questa pagina, ignota al rimanente del libretto. Erano così già definiti i caratteri vocali e tipologici dei personaggi di contorno (tenore lirico per Selimo, basso nobile per il Califo), che vennero mantenuti anche nei pezzi d'insieme.

L'attenzione si sposta insomma sui numeri di nuova composizione. E' ovvio che due di essi riguardino in modo diretto l'eroina del titolo, che doveva essere interpretata dalla cantante all'origine della commissione, e di cui Rossini conosceva le caratteristiche vocali non per averla

ascoltata in teatro, ma per la descrizione epistolare che ne aveva avuto attraverso le parole del prestanome Pezzana: «Canta in chiave di Soprano, ed ha nella med.ma tutta l'estensione, ma le sue Corde favorite sono dal dō in prima riga fino al fā sopra le righe con un taglio in testa ed è parimente abile, sì in agilità, come nel sostenuto, e nell'abbellimenti».¹⁷ Si trattava in sostanza di un contralto, o meglio di un mezzosoprano nel senso moderno del termine. Rossini servì questa voce con una cavatina non eccessivamente lunga né eccessivamente impegnativa (N. 2, «Fragolette fortunate») ma estremamente graziosa, e con un vasto finale; al posto del finale con più personaggi delle farse veneziane abbiamo dunque un'ulteriore aria solistica, ma preceduta da un coro introduttivo e arricchita da pertichini, oltre che quadripartita in un "tempo d'attacco", un patetico cantabile, un "tempo di mezzo" e una brillante cabaletta. Un atto dovuto verso la committenza, svolto con inappuntabile cura.

Un'aria solistica si inserisce anche, in qualche modo, all'interno del primo numero dell'opera, l'Introduzione, che pure si articola in cinque diverse sezioni: coro, duetto (Selimo-Mustafà, in cui il "buffo" afferma la sua vocazione verso il sillabato stretto), coro di impronta "turchesca", cavatinetta, stretta; queste ultime due sezioni riservate all'ingresso del Califo. In definitiva l'unico vero e proprio pezzo d'insieme dell'intera partitura consiste nel Quartetto (N. 7), pagina che, peraltro, assume, nell'economia dell'intera opera, un'importanza davvero centrale. Non a caso già nelle farse giovanili il concertato centrale «è anche il numero in cui Rossini mette maggior cura nell'alternanza dei movimenti».¹⁸

L'affermazione è vera anche per il Quartetto di *Adina*, che, nell'azione, illustra la "fuga" sventata che è

ADINA
D. MA
IL CALIFFO DI BAGDAD
Farsa d'un solo atto di V. V.
posta in musica da
G. ROSSINI

Musica per CANTO con accompagnamento di PIANOFORTE di ALF. TRUZZI
Proprietà dell'Editore.

N. 2. DUETTO «Quando m'offre amica sorte», [TENORE E BASSO] Fr. 1.75
SCENA II.

Andante mosso.

Firchow, Ricordi e Zucchi
N. 20561 2

MILANO
STABILIMENTO NAZIONALE
TITO DI G. RICORDI

Quadrini, Bortolli-Musi

Adina: incipit del Duetto Selimo-Mustafà nella prima edizione dello spartito. Milano, Ricordi (Collezione Ragni, Napoli)

l'evento nodale dell'opera. Abbiamo così una prima sezione intonata da Adina, e circoscritta da un prezioso ritornello orchestrale; segue il duettino «O notte amica», in cui Adina e Selimo procedono per terze e seste, ma con un ritmo ternario e i disegni incisivi dei legni che sottraggono qualsiasi connotazione contemplativa alla pagina. La fuga vera e propria viene scoperta su un «crescendo», e i personaggi hanno modo di esprimere a turno i loro sentimenti; la stretta, «Oh qual notte orrenda è questa!», si compone di due parti: una introduzione in cui le voci entrano in successione, e una conclusione con un tema all'unisono, legate dall'uso di un'armonia cromatica. Non è solo la qualità altissima della veste musicale - con la perfetta alternanza dei vari momenti, la pre-

ziosità della strumentazione e della definizione timbrica, la raffigurazione precisa di ciascuno dei personaggi e del suo carattere - a fare di questo Quartetto un capolavoro. Ci troviamo di fronte a una scena che deve parte del suo fascino all'ambientazione notturna; lo spunto deve essere venuto da uno dei versi di Romani sopravvissuti nel libretto di Bevilacqua: «Oh qual notte orrenda è questa»; di qui l'idea di incentrare l'intero numero musicale sull'idea della notte, che da «amica» diviene «orrenda», con un rivolgimento che coinvolge tutti i personaggi nella disillusione. Proprio il fatto che il quartetto di *Adina* sia una scena notturna, peraltro, spiega la collocazione particolare di questo brano all'interno dell'architettura dell'opera, rispetto ai «Pezzi d'insieme» delle farse giovanili, ovvero non al centro, come nelle farse, ma - come si è già rilevato - più avanzata, poco prima dello scioglimento - in posizione affine, dunque, a quella di altre sce-

ne notturne del teatro di Rossini. La presenza di scene "notturne", infatti, è ricorrente all'interno del teatro comico e semiserio del compositore; troviamo dei numeri musicali che puntano su ritmi cullanti e atmosfere diafane nella giovanile farsa semiseria dell'*Inganno felice*, nell'altra farsa della *Scala di seta*, e ancora nel celebre terzetto del tardo *Comte Ory*. Non può sfuggire il fatto che in tutte queste opere la scena notturna abbia degli elementi in comune: si trova a ridosso della conclusione dell'opera, e segna il momento dell'equivoco e della disillusione che precede lo scioglimento. La notte assume qui un ruolo simile a quello assunto, nell'opera seria, da sotterranei e prigionieri, dove il dramma raggiunge l'apice prima dello scioglimento.¹⁹ Le tenebre del paesaggio, insomma, sono l'ambientazione ideale per le tenebre della ragione, diventano anzi metafora di queste altre tenebre, dopo le quali il lieto fine non può che acquistare una connotazione ambigua. In questa prospettiva si comprende meglio il significato del Quartetto di Adina. Nello schema "agnizione-beffa-agnizione" il Quartetto segna il momento della beffa (sventata), su

cui cade il peso della maggiore tensione musicale e drammaturgica dell'intera operina; posto che l'agnizione conclusiva - tanto fortuita quanto scontata - appare di fatto un atto dovuto, un ossequio quasi posticcio alle convenzioni del lieto fine e all'impegno verso il committente. Che la scena notturna costituisca una sorta di pre-finale che ribalta e inghiotte tutte le aspettative dei personaggi, si comprende anche dall'opposizione fra il primo verso del libretto dell'opera («Splende sereno e fulgido/Oltre l'usato il giorno») e il testo del Quartetto, fra il giorno, con le sue luminose aspettative, e la notte, prima «amica» e poi «orrenda». Difficile pensare a una direzionalità più precisa. L'operina in un atto, scritta in fretta e con numerose «agevolazioni» artigianali ben occultate fino ad oggi, rivela così il suo volto meno appariscente e più fascinoso, quello che la sottrae alla convenzionalità degli archetipi e degli stilemi, e la restituisce alle tematiche, ricorrenti e inquietanti, di tutto il teatro di Rossini.

Arrigo Quattrocchi

¹ Vedi, in questo stesso fascicolo, l'articolo *I segreti di Adina* di Fabrizio Della Seta, che, insieme a numerosi altri documenti relativi alla genesi dell'opera, la cortesia dell'autore ha messo in anteprima a mia disposizione per la prima versione di questo mio testo, pubblicata in *Adina*, programma di sala, Rossini Opera Festival, Pesaro 1999. Per la revisione di questo testo, legata alla attuale ripresata, è stato un punto di riferimento obbligato la Prefazione di *Adina* in «Edizione critica delle opere di Gioachino Rossini», Sezione I, vol. 25, a cura di Fabrizio Della Seta, Pesaro, Fondazione Rossini, 2000, pp. XXI-XLVII.

² *Gioachino Rossini. Lettere e documenti*, a

cura di Bruno Cagli e Sergio Ragni, vol. 1 (29 febbraio 1792-17 marzo 1822), Pesaro, Fondazione Rossini, 1992, pp. 234-235.

³ *Ibidem*, pp. 274-276.

⁴ T[omas] O[om] junior, «Ephemerides musicaes (II anno)», *Revista dos espectaculos. Periodico de litteratura, theatros e variadas*, III, n. 11, 15 junho 1855, p. 86.

⁵ Francisco da Fonseca Benevides, *O Real Theatro de S. Carlos de Lisboa desde a sua fundação em 1793 até á actualidade. Estudo historico*, 2 voll., Lisbona, Typographia Castro Irmao, 1883-1902, vol. 1, p. 144.

⁶ Giuseppe Radiciotti, *Gioacchino Rossini. Vita documentata, opere ed influenza su l'ar-*

te, 3 voll., Tivoli, Arti Grafiche Majella, 1927-1929, vol. 1, pp. 340-341.

⁷ Alexis Jacob Azevedo, *G. Rossini. Sa vie et ses oeuvres*, Paris, Heugel et C., 1865, p. 144.

⁸ Secondo il libretto ("ADINA / FARÇA EM 1 ACTO / PARA SE REPRESENTAR / NO REAL THEATRO / DE / S. CARLOS / LISBOA / NA TYPOGRAFIA DE BULHOES. 1826 / Com Licença da Mezado Dezembro do Paço") interpreti dell'opera erano Giovanni Orazio Cartagenova (Il Califo), Luisa Valesi (Adina), Luigi Ravaglia (Selimo), Gaspare Martinelli (Ali), Filippo Spada (Mustafà). Curioso che proprio Spada avesse tenuto a battesimo, quattordici anni prima, un'altra farsa, *L'occasione fa il ladro*, il 24 novembre 1812 al Teatro San Moisè di Venezia, nel ruolo del servitore Martino.

⁹ Il 14 febbraio 1828 *Adina* venne rappresentata al Teatro S. Pedro di Rio de Janeiro con il titolo di *O Grão Duque de Granada*.

¹⁰ Cfr. nota 3.

¹¹ Gherardo Aldobrandini Bevilacqua, *G. Rossini*, in «Omnibus», 5 ottobre 1839 (riportato in *Gioachino Rossini. Lettere e documenti*, op. cit., p. 370).

¹² "IL CALIFO E LA SCHIAVA / MELODRAMMA / DEL SIG. FELICE ROMANI / DA RAPPRESENTARSI / NELL'IMPERIAL REGIO TEATRO / ALLA SCALA / l'autunno dell'anno 1819 / MILANO / DALLA STAMPERIA DI GIACOMO PIROLA / dirincontro al detto I. R. Teatro". Nessuna relazione con l'opera di Rossini ha invece il libretto de *Il Califfò di Bagdad* scritto da Andrea Leone Tottola per la musica di Manuel Garcia, rappresentato al Teatro del Fondo di Napoli nell'autunno 1813.

¹³ Secondo Sergio Ragni «Un'ipotesi affascinante [...] è che il soggetto del Romani fosse lo stesso offerto nel 1817 a Rossini, che preferì invece musicare quello della 'Gazza ladra'»; in *Gioachino Rossini. Lettere e documenti*, op. cit., p. 275, nota.

¹⁴ La vitalità del libretto di Romani è confermata dal fatto che esso venne in una successiva occasione preso come base di un nuovo libretto di Vittorio Pezzi musicato da Giovanni Pacini: *La schiava in Bagdad ossia il pappucchio*, opera eseguita al Teatro Carignano di Torino il 28 ottobre 1820. Il libretto di Pezzi non solo ricalca fedelmente quello di Ro-

mani, ma ne cita testualmente ampi stralci; dettaglio curioso ma non sorprendente che, nella copia del libretto relativa all'esecuzione veneziana del 1825 (Teatro San Benedetto), l'opera si chiuda con l'inserimento integrale del testo (e certamente anche della musica) del rondò finale della *Donna del lago*, a conferma di come la moda rossinista dettasse legge.

¹⁵ Vedi a questo proposito Cesare Questa, *Il ratto dal serraglio. Euripide Plauto Mozart Rossini*, Bologna, Pàtron, 1979; da questo volume sono tratti anche, con qualche modifica, la "fabula" valida anche per il *Califo* (pp. 19-20) e il riferimento a *Belmonte und Konstanze* di Bretzner (p. 153, nota).

¹⁶ Sul lavoro compiuto da Bevilacqua e Tottola a proposito di *Eduardo e Cristina* vedi Arrigo Quattrocchi, *La logica degli autoimprestati: 'Eduardo e Cristina'*, in *Gioachino Rossini 1792-1992. Il testo e la scena*, Convegno internazionale di studi, a cura di Paolo Fabbri, Pesaro, Fondazione Rossini, 1994, pp. 338-341.

¹⁷ Cfr. nota 2.

¹⁸ Bruno Cagli, *Il San Moisè e le farse rossiniane* in *Il signor Bruschino*, programma di sala, Pesaro, Rossini Opera Festival, 1988, p. 28.

¹⁹ Vedi a questo proposito: Daniela Tortora, *Drammaturgia del Rossini serio. Le opere della maturità da "Tancredi" a "Semiramide"*, Roma, Torre d'Orfeo, 1996, pp. 194 sgg.

A hoax by night

1. *The purchaser and the prima donna*

We have known for a long time that *Adina* occupies a somewhat anomalous position amongst Rossini's thirty-nine operas. Anomalous certainly in the circumstances attending its birth, quite apart from its having been destined for a theatre unknown to the composer and in a far-off country; anomalous in the lapse of eight years between the time of its composition and its first performance; anomalous in its category of *farsa semiseria*, a type of comic opera that Rossini had only produced in the very first years of his career, and had long before given up; anomalous, finally – and this has only recently been discovered, thanks to the critical edition¹ – in the help given to the composer by various different hands in the writing out of the score.

All of these different anomalies can be in some way or another traced back to one "original sin": the fact that the opera was commissioned from Rossini – who was engaged in the most intensely productive phase of his work in the royal theatres of Naples – by a wealthy purchaser, who meant to give it as a present to a *prima donna* then under contract to the São Carlos theatre in Lisbon. The details – important details – relating to the birth of the opera are anything but clear.

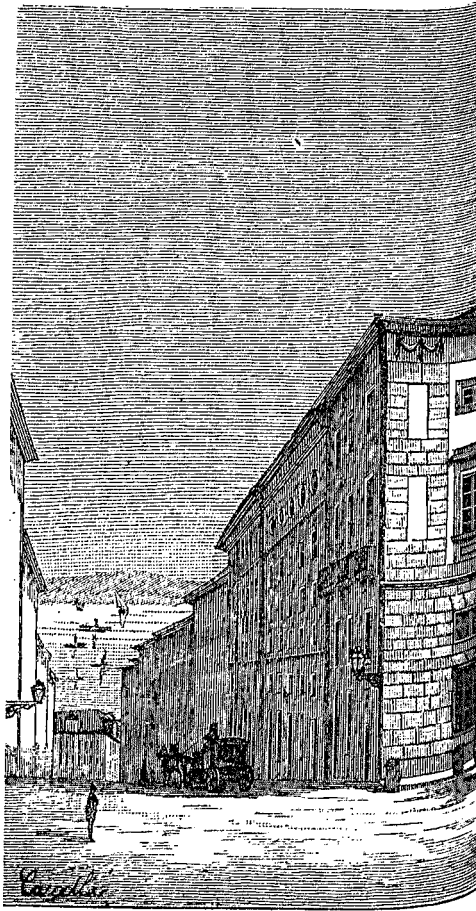
There are few facts available. It was a certain Gaetano Pezzana who, from the tone of the letter, would seem to

have been himself the purchaser of the opera, who wrote to Rossini, who was in Milan at the time, in a letter dated 21 December 1817² from Lisbon: «The friendly admiration that I have felt, and feel, for a lady who has been singing at the Royal Theatre of São Carlos in this capital, inspires me to desire to make a present to her of a new *farsa* in *musica* (short comic opera)». Rossini was expected to choose the libretto and to indicate the amount that he would accept as a fee; the only conditions were the inclusion of the chorus and the tailoring of the music to suit the lady's voice. The contract for the opera³ was then drawn up in Naples on 7 April 1818 between Rossini and the Genoese banker Emanuele Gnecco, acting on behalf of a certain Giovanni Buzzone of Milan, who was probably in his turn an intermediary chosen by the purchaser. The financial conditions were favourable towards Rossini, and the date of delivery was rather close: only two months away.

And it is here that hypothesis takes over. The Gaetano Pezzana who wrote to Rossini was, in fact, an Italian double-bass player in the orchestra of the São Carlos theatre; he could scarcely have been rich enough to commission an opera from Rossini; it seems likely that he lent the use of his name to someone else. It cannot be an accident that the Portuguese journalist Thomas Oom, the first writer to offer, in 1855, a version of the genesis of *Adina* from

Lusitanian sources,⁴ names as the purchaser of the opera an entirely different man: Diogo Ignácio de Pina Manique, the head of the Lisbon police, a well-known and powerful person, who, however, certainly had nothing to do with it, as he had died in 1805.

A later chronicler who corrects Oom, Francisco da Fonseca Benevides, writing in his *Estudio historico of the São Carlos theatre of Lisbon*,⁵ attributes the commission to the son of de Pina Manique, who, according to Radiciotti (the great Rossini biographer), had been inspector of all the Portuguese theatres.⁶ Da Fonseca Benevides adds other details - the purchaser, it seems, strongly insisted that an Overture be included, and Rossini refused, claiming that this was not included in the terms of the original agreement - which, seeing that everything had happened nearly seventy years earlier, might only be yet another typical example of the endless anecdotes that sprung up about Rossini. However, even though the name of de Pina Manique does not appear in any of the documents that have come down to us, this does not permit us to reject a priori the Portuguese chronicler's information. In addition, according to Azevedo, the biographer who was a member of Rossini's circle of intimate friends, people had supposed that «le seigneur portugais était amoureux d'une cantatrice» (the Portuguese gentleman was in love with a singer),⁷ meaning that there was a relationship between the singer and the purchaser. This explains why the commissioner of the opera - de Pina Manique junior or whoever - was so eager to keep his relationship secret by making use of a friend's name. On the other hand, the singer's name is completely unknown, though presumably she must have been among those prima donnas active at the São Carlos theatre of Lisbon in the years



up to 1818; perhaps Carolina Neri-Passerini, a leading member of the company, who undertook contralto roles, or Giuditta Favoni, a prima donna buffa of less spectacular resources.

We also have no idea why Adina was not produced at the São Carlos theatre of Lisbon either in 1818 or in the seven subsequent seasons; amongst the possible reasons, we might imagine a rupture between the purchaser and the intended star, or a delay on Rossini's part in delivering the music, long enough to postpone the performance into a period when the singer had terminated her contract with the Portuguese theatre; or perhaps a disagreement of an organizational or economic nature be-



Litografia del Theatro de São Carlos di Lisbona. Inaugurato nel 1793, resta uno dei più antichi e famosi del Portogallo (Collezione Cavallari, Milano)

tween the purchaser and the directors of the theatre; or again, perhaps, some disagreement between Rossini and the purchaser about the missing Overture. The fact remains that *Adina* was performed on the São Carlos stage only on the 12 June 1826.⁸ With one curious exception,⁹ no other performance is recorded before the first modern revival, which took place in Siena at the Accademia Chigiana in 1963.

2. From *Zora* to *Adina*

From the contract drawn up between

Rossini and Gnecco it is possible to deduce that in April 1818 the libretto of the opera was already ready and bore the name that the opera bears today («Il Sig.r Rossini si obbliga di scrivere, e vestire di Musica la Poesia d'una farsa *Semiseria*, ossia d'un Melodramma intitolato *l'Adina*, il cui Libro riceve adesso dal detto Sig.r Gnecco») (Sig.r Rossini undertakes to set to music the text of a farsa semiseria, the libretto to which is hereby delivered to him by the aforesaid Sig.r Gnecco).¹⁰ It does not seem likely, however, that the libretto could have been supplied by one of the intermediaries; about twenty years later the authorship of the libretto of *Adina* was claimed by the marchese Gherardo Aldobrandini Bevilac-

qua, painter and man of letters who was called upon to collaborate with Rossini on numerous occasions;¹¹ on this occasions, too, it must have been the composer who asked his friend to lend him a hand.

Far from being new, Bevilacqua's libretto consists of a compressed version of another, already existing libretto, written by Felice Romani and set to music by Francesco Basili: *Il Califo e la schiava*,¹² not only are the general outlines of the story the same, but numerous lines are identical in both libretti. It is practically certain that Romani's libretto pre-dates Bevilacqua's (amongst many different clues we might cite the very different level of the two poets, the air of a "compressed version" hanging over Bevilacqua's libretto, the unlikely chance that many people had been able to see the libretto of Adina). However, Romani and Basili's *Il Califo e la schiava* only found its way onto the stage on 21 August 1819 at La Scala, and it is therefore possible that Rossini might already have come into contact with Romani's text in some way, and that he had a compressed version made without the knowledge of the famous librettist of La Scala.¹³

That Romani's libretto should appear to Rossini as a suitable source for his *farsa semiseria* should not surprise anybody. It is, in fact, an ably written text,¹⁴ constructed upon a base of well-tried archetypes and mechanisms, whose roots go back to classical antiquity.¹⁵ Reduced to the proportions of a fabula, the libretto of *Il Califo* runs on these lines:

A is the prisoner of B, who has absolute power over A; A wishes to be reunited to C, believing him dead, or of whom, at any rate, she has no recent information, but at this very moment C comes back to A and they recognize one another; C then invents a plan against B and sets it afoot

with the connivance of A, making use of the assistance of another person (D); the plan is not successful, but B recognizes that A is a near relation of his and makes his peace with A and C.

The action is therefore divided into a tri-partite scheme in the following way: "recognition-hoax-recognition". When we add to the plot such elements as B (the Caliph) falling in love with A (the slave, whose name is Zora), the romantic relationship between A-Zora and C (Nadir, Governor of Syria), the hoax of the attempted carrying-off, the father-daughter relationship of the second recognition scene, not to mention the Turkish setting, we are left with something very similar to Bretzner's play *Belmonte und Konstanze*, which Mozart and Stephanie drew on for the libretto of *Die Entführung aus dem Serail*.

However, Bretzner's play was not a direct source for Romani, and *Il Califo* may not have had any precise literary antecedent (if it did, we have not been able to identify it yet). "Turkishness" and "Rescue-pieces" ran the gamut of the theatres at the end of the eighteenth and beginning of the nineteenth centuries, in an infinite number of variations. The version offered by Romani is distinguished by the large role played by D, Mustafa the shoemaker, who becomes a kind of *Figaro-factotum*, instrumental in getting C-Nadir into the vicinity of A-Zora, relying on the assistance of character E (Zulma, the old overseer of the slaves in the seraglio, in love with the shoemaker); it also stands out in making the moment of the first recognition coincide with that of the nuptial rites (interrupted, obviously) between A-Zora and B-the Caliph, setting the scene for the finale to Act One of the opera. Bevilacqua's work in reducing Romani's «Melodrama in two acts» into

a one-act opera, which was certainly appreciated by Rossini, who engaged the same arranger – not by coincidence – the following year to perform a similar operation upon *Eduardo e Cristina*,¹⁶ consisted, paradoxically, of eliminating all the principal accretions imposed by Romani upon the fabula narrated above. Rossini and Bevilacqua did not know anything about the analytical techniques of modern structuralism; despite this, they were endowed with theatrical pragmatism and an infallible intuition. This is why Bevilacqua transformed *Mustafà* the shoemaker into a gardener, drastically cutting the part down (deleting all the *Introduzione*, in which the shoemaker played a central role), and why he completely cut out the role of *Zulma* and removed the wedding ceremony. With regard to the main character's name, all he had to do was invert the names of the daughter, *Zora*, and the mother, *Adina*, to give the opera an entirely new title.

3. From day to night

It is likely that Bevilacqua's objective in such simplifying was not only to shorten the libretto, but also to make it more "neutral" dramatically, and here the question turns to Rossini's aims and needs in writing *Adina*. This Portuguese commission was certainly very attractive to Rossini in that it brought in a big fee for only a limited amount of effort on his part. However, despite this, his composing engagements in 1818 (first among them *Mosè in Egitto* on which he was about to start working) did not leave him much time to dedicate to this *farsa semiseria*. In such a situation it was almost inevitable that he should resort to the technique of self-borrowing, the re-proposal of numbers from forgotten operas of his youth, and the help of one or more collaborators. The dramatic neutrality of the plot of *Adina*

was therefore intended to allow all the more easily the insertion of numbers expressing conventional "affects" or states-of-feeling, without these having any negative effect on the coherence or on the quality of the finished product.

And, in fact, we can exclude any idea that the simplifications to which Rossini resorted in order to finish the score in time indicate that he did not take his task seriously: in fact, such measures were usual for him, even if on this occasion he resorted to them much more than usual. On the contrary, every element in the score of *Adina* seems perfectly calculated, the outcome of an individual project in which self-borrowing or borrowing from others can naturally find a place.

Above all, the composer was very familiar with the needs of the particular genre, the *farsa semiseria*, à propos of which it would be opportune to remind the reader that the term *farsa* merely indicated an opera in one act only, either *buffa* or *semiseria*, without the modern connotations of the word "farce". The five *farse* (*La cambiale di matrimonio*, *L'inganno felice*, *La scala di seta*, *L'occasione fa il ladro*, *Il signor Bruschino*) written for the *San Moisè* theatre in Venice between November 1810 and January 1813 had constituted an extraordinary formative experience for Rossini, by which he had gained mastery of every comic device, which he was able to bring to fruition in the great masterpieces of the following years. It was just that *Inganno felice*, the only *semiseria* of the series of *farse*, which carried the composer's name all over Italy and all over Europe, however much we might neglect it today in comparison with the others.

Therefore, when he set out to write a new *farsa semiseria*, Rossini naturally took his own youthful *farsa* as a model, which, however, he followed

with a certain freedom. As in the case of *L'inganno felice*, Adina too has only five characters, including only one female figure. Just as all five Venetian *farse* consist of nine musical numbers, including the Overture, Adina is also made up of nine numbers, and the lack of an Overture is compensated for by the addition of a chorus; just as the *farse* contain three arias and two duets, or four arias and one duet, Adina follows this second plan; just as the *farse* are built mainly upon three vast and elaborate musical numbers - Introduzione, centrally-placed ensemble, Finale - so Adina resurrects these three numbers, with the variant (a significant one, as will be seen) of moving the ensemble more towards the end.

It is certainly no coincidence that the completely new music written by Rossini involves just these three numbers of vast proportions, besides the heroine's cavatina (entrance aria). The other numbers did not need to be newly composed, because their function in the libretto is merely to articulate stereotyped emotions. In this way the three musical numbers deriving from Sigismondo function perfectly in their new context: the chorus «Vezzosa Adina» (N. 3) is properly festive, Ali's aria «Purtroppo la donna» (N. 8) is a typical comprimario's aria, in a style rather more archaic than the rest of the music in the opera; Selimo's scena ed aria «S'alza la notte - Giusto ciel, che i dubbi miei» (N. 6) seems very well suited to the situation (awaiting the escape) in its slow section, and conveys the character's impassioned and enthusiastic nature in the quick section.

Equally suitable are the two smoothly-written numbers in good "proto-Rossinian" style borrowed from an anonymous collaborator (N. 4, the duet «Se non m'odii, o mio tesoro» and N. 5, the Caliph's aria

«D'intorno il serraglio»): moreover, the latter had, in its turn, been written for some previous occasion, and was therefore especially chosen as suitable to display the fluctuating state of mind of the character, already suggested by the metrical variety of the text of this number, a variety not to be found anywhere else in the libretto. These selections determined the vocal types and characteristics of the supporting characters (lyric tenor for Selimo, basso nobile for the Caliph) and these were maintained also in the newly composed ensembles.

In other words, our attention is drawn to the newly composed numbers. It is obvious that two of them directly involve the heroine of the opera, a role that should have been sung by the singer who gave rise to the commission, and whose vocal characteristics were known to Rossini, not from having heard her in the theatre, but from the words of Pezzana, the man who obligingly lent his name: «She sings in the soprano range, of which she possesses the complete extension, but her favourite range is from C below the stave to the F (fifth line), where she passes into the head register, and she is equally expert in agility, in sostenuto singing, and in ornaments».¹⁷ In other words, we are dealing with a contralto, or rather with a mezzosoprano in the modern sense of the term. Rossini obliged this singer with a cavatina neither too long nor too taxing (N. 2, «Fragolette fortunate») but extremely charming, and also with an elaborate final scene; in place of the finale with various characters singing together typical of the Venetian *farse* we have here, therefore, another solo aria, but preceded by an introductory chorus and enriched with supporting singers; it is a quadri-partite aria divided into an opening section (tempo d'attacco), a pathetic cantabile, a middle-sec-

tion (tempo di mezzo) and a brilliant cabaletta. This was a due tribute to the parties commissioning the opera, a duty performed with meticulous care.

Some kind of a solo aria has also been inserted into the structure of the first number in the opera, the *Introduzione*, which is in itself divided into five different sections: chorus, duet (between Selimo and Mustafà, in which the buffo makes it clear that patter-singing is his forte), a chorus in the "Turkish" style, a cavatina or short aria, and a stretta; these last two sections are reserved for the Caliph's entrance. In the event we can say that the only true ensemble in the entire score is the Quartet (N. 7), a number which, moreover, assumes a truly central importance in the structure of the opera as a whole. It is no coincidence that, already in his youthful *farsa*, the central ensemble «is also the number to which Rossini dedicates the most care in the contrasting of sections».¹⁸

This is also true of the Quartet in *Adina*, which, in the development of the plot, is the musical setting of the foiled escape which is the basic event in the story. And so we have an opening section sung by Adina, framed by a delicious orchestral ritornello; next comes a duet «O notte amica», in which Adina and Selimo sing together in thirds and sixths, but in triple rhythm and with decisive woodwind patterns that rob the piece of any suggestion of contemplation. Their escape is discovered to the accompaniment of a crescendo, and then each character has a chance to express his feelings, one after the other; the stretta, «Oh qual notte orrenda è questa!» is divided into two parts: an introduction in which the voices come in one after the other, and a conclusion with the tune in unison, both parts united in their use of chromatic harmony.

It is not only the superb quality of

the musical material - with the perfect alternating of the various movements, the refined orchestration and contrast of timbres, the precise exposition of each character and of his personality - that makes this Quartet a masterpiece. We are dealing with a scene that derives part of its fascination from its nocturnal setting; the idea must have come from one of Romani's lines that found its way into Bevilacqua's libretto: «Oh qual notte orrenda è questa»; this inspired him to base the entire musical number on the idea of night, which has been transformed from a friendly night to a night of horror, an upheaval plunging all the characters into disenchantment. The very fact that the Quartet in *Adina* is a nocturnal scene explains, moreover, the particular position of this piece in the overall architecture of the opera, in comparison with the ensembles in his youthful one-act comic operas, which were always placed in the middle: here, as has already been noted, the ensemble has been placed further on, nearer to the denouement, in a similar position, then, to that of other nocturnal scenes in other operas of Rossini's.

"Nocturnal" scenes, in fact, are repeatedly found in the composer's comic and semi-serious operas; we find musical numbers relying on a rocking rhythm and a diaphanous atmosphere in his youthful "*farsa semiseria*" *L'inganno felice*, in his other farces *La scala di seta*, and yet again in the famous trio in the late opera *Le Comte Ory*. One cannot help but observe that in all these operas the nocturnal scenes have some elements in common: they are placed very near the end of the opera and mark the moment of confusion and disillusion which will immediately be followed by explanation and resolution. Here night takes on a role similar to the one played in serious opera by cellars and dun-

geons, where the drama is wound up to its highest point before all is unravelled.¹⁹ The darkness of the background, in other words, is an ideal setting for the darkness of the mind, becoming in fact the metaphorical equivalent of that other darkness, after which the happy ending cannot but acquire an ambiguous side. In this framework one understands better the meaning of the Quartet in Adina. In the scheme "recognition-hoax-recognition" the Quartet seals the moment of the hoax (thwarted), on which falls the weight of the greatest musical and dramaturgical tension in all this little opera; seeing that the concluding recognition - as fortuitous as it is obvious - comes to seem almost obligatory, an almost posthumous salute to the conventions of the happy ending and the obligations to the commissioner of the work. The nocturnal scene constitutes a sort of pre-finale that turns upside down and swallows up everything that the characters were hop-

ing for, as can be understood from the contrast between the first line of the libretto of the opera («Splende sereno e fulgido / Oltre l'usato il giorno») (The day is brighter and calmer than usual) and the words of the Quartet, between the day, with its bright hopes, and the night, «friendly» at first but then «horrid». It would be difficult to think of a more precise pointer. This little one-act opera, written in a hurry and using numerous "quick ways out" from the operatic workshop of the time that have been concealed from us till now, thus reveals its more secret and more fascinating aspects, removing it from the pure conventionality of archetypes and stereotypes, and earning it a place among those stage works of Rossini that deal recurrently with disturbing themes.

Arrigo Quattrocchi

Translation by Michael Aspinall

¹ See Fabrizio Della Seta's article *The secrets of Adina in this programme, which the author was so kind as to place at my disposal together with numerous other documents dealing with the genesis of the opera when I was preparing the first version of this essay, published in the programme for the first revival of Adina at the Rossini Opera Festival, Pesaro 1999. For this revision of my essay, related to the current revival, a fundamental work of reference has been the Preface to Adina in «Edizione critica delle opere di Gioachino Rossini» Sezione I, vol. 25, edited by Fabrizio Della Seta, Pesaro, Fondazione Rossini, 2000, pp. XXI-XLVII.*

² Gioachino Rossini, *Lettere e documenti*, edited by Bruno Cagli and Sergio Ragni, vol. 1 (29 February 1792-17 March 1822), Pesaro, Fondazione Rossini, 1992, pp. 234-235.

³ *Ibid.*, pp. 274-276.

⁴ [Thomas] O[om] junior, «Ephemerides musi-

caes (II anno)», *Revista dos espectaculos. Periodico de litteratura, theatros e variedades*, III, N. 11, 15 June 1855, p. 86.

⁵ Francisco da Fonseca Benevides, *O Real Theatro de S. Carlos de Lisboa desde a sua fundação em 1793 até á actualidade. Estudo historico*, 2 Vols., Lisbon, Tipographia Castro Irmao, 1883-1902, vol. 1, p. 144.

⁶ Giuseppe Radiciotti, *Gioacchino Rossini, Vita documentata, opere ed influenza sull'arte*, Tivoli, Arti Grafiche Majella, 1927-1929, vol. 1, pp. 340-341.

⁷ Alexis Jacob Azevedo, *G. Rossini. Sa vie et ses oeuvres*, Paris, Heugel et C., 1865, p. 144.

⁸ According to the libretto ("ADINA / FARÇA EM 1 ACTO / PARA SE REPRESENTAR / NO REAL THEATRO / DE / S. CARLOS / LISBOA / NATYPOGRAFIA DE BULHOES. 1826 / Com Licença da Mezado Dezembargo do Paço") the opera was sung by Giovanni Orazio Cartagenova (Il Califo), Luisa Valesi

(Adina), Luigi Ravaglia (Selimo), Gaspare Martinelli (Ali), Filippo Spada (Mustafà). It is curious that this very same Spada, fourteen years earlier, had sung in the first performance of another farsa, *L'occasione fa il ladro*, on the 24 November 1812 at the *San Moisè* theatre in Venice, in the role of the servant Martino.

⁹ On the 14 February 1828 Adina was performed at the *Teatro S. Pedro*, Rio de Janeiro, under the title of *O Grão Duque de Granada*.

¹⁰ C.f. note 3.

¹¹ Gherardo Aldobrandini Bevilacqua, G. Rossini, in «*Omnibus*», 5 October 1839 (quoted in Gioachino Rossini. *Lettere e documenti*, op. cit., p. 370).

¹² "IL CALIFO E LA SCHIAVA / MELO-DRAMMA / DEL SIG. FELICE ROMANI / DA RAPPRESENTARSI / NELL'IMPERIAL REGIO TEATRO / ALLA SCALA / l'autunno dell'anno 1819 / MILANO / DALLA STAMPERIA DI GIACOMO PIROLA / dirincontro al detto I. R. Teatro". On the other hand, the libretto of *Il Califfo di Bagdad*, written by Andrea Leone Tottola and set to music by Manuel Garcia, first produced at the *Teatro del Fondo*, Naples, in the autumn of 1813, has nothing to do with Rossini's opera.

¹³ According to Sergio Ragni «a fascinating hypothesis is that Romani's subject was offered first to Rossini in 1817, but instead he preferred to set *La gazza ladra*»; in Gioachino Rossini. *Lettere e documenti*, op. cit., p. 275, note.

¹⁴ The vitality of Romani's libretto is confirmed by the fact that it was later used as the basis of a new libretto by Vittorio Pezzi set to music by Giovanni Pacini: *La schiava in Bagdad* ossia *il papucciajo*, which opera was performed at the *Teatro Carignano* in Turin on 28 October 1820. Pezzi's libretto not only follows faithfully in Romani's footsteps, but also directly quotes long passages of his; a curious though not surprising detail is that in copies of the libretto referring to the performances of this opera at the *Teatro San Benedetto* in Venice in 1825, the opera ends with the interpolation of the complete text (and certainly the music too) of the *Rondò finale* from *La donna del lago*, confirming the ascendancy at that time of the Rossini craze.

¹⁵ On this subject see Cesare Questa, *Il ratto*

dal serraglio. Euripide Plauto Mozart Rossini, Bologna, Pàtron, 1979; from this volume I have also taken, with some modifications, the "fabula" (plot synopsis) also valid for *Il Califo* (pp. 19-20) and the reference to Bretzner's Belmonte und Konstanze (p. 153, note).

¹⁶ For the revision work done by Bevilacqua and Tottola on Eduardo e Cristina see Arrigo Quattrocchi, *La logica degli autoimprestati: 'Eduardo e Cristina'*, in Gioachino Rossini 1792-1992. *Il testo e la scena*, International congress, edited by Paolo Fabbri, Pesaro, Fondazione Rossini, 1994, pp. 338-341.

¹⁷ C.f. note 2.

¹⁸ Bruno Cagli, *Il San Moisè e le farse rossiniane in Il signor Bruschino*, programme of the performances in Pesaro, Rossini Opera Festival, 1988, p. 28.

¹⁹ On this subject see: Daniela Tortora, *Drammaturgia del Rossini serio. Le opere della maturità da "Tancredi" a "Semiramide"*, Roma, Torre d'Orfeo, 1996, pp. 194 et seq.

Giovanni Carluccio: bozzetto per il costume di Adina. Pesaro, 1999



Tirante / accendiscopa rete a
filo grosso e cuciture

Guanti di lana

Capotondo seta e staminallo + inserti

Fascia in vita a richiavi

Lungo gilet

Adina
G. Rossini
Aprile 99
Giovanni Carluccio
Pesaro Opera Festival

ADINA
DIREZIONE TECNICA

23 APR 1999

Soggetto

A Bagdad, nel serraglio del Califo.

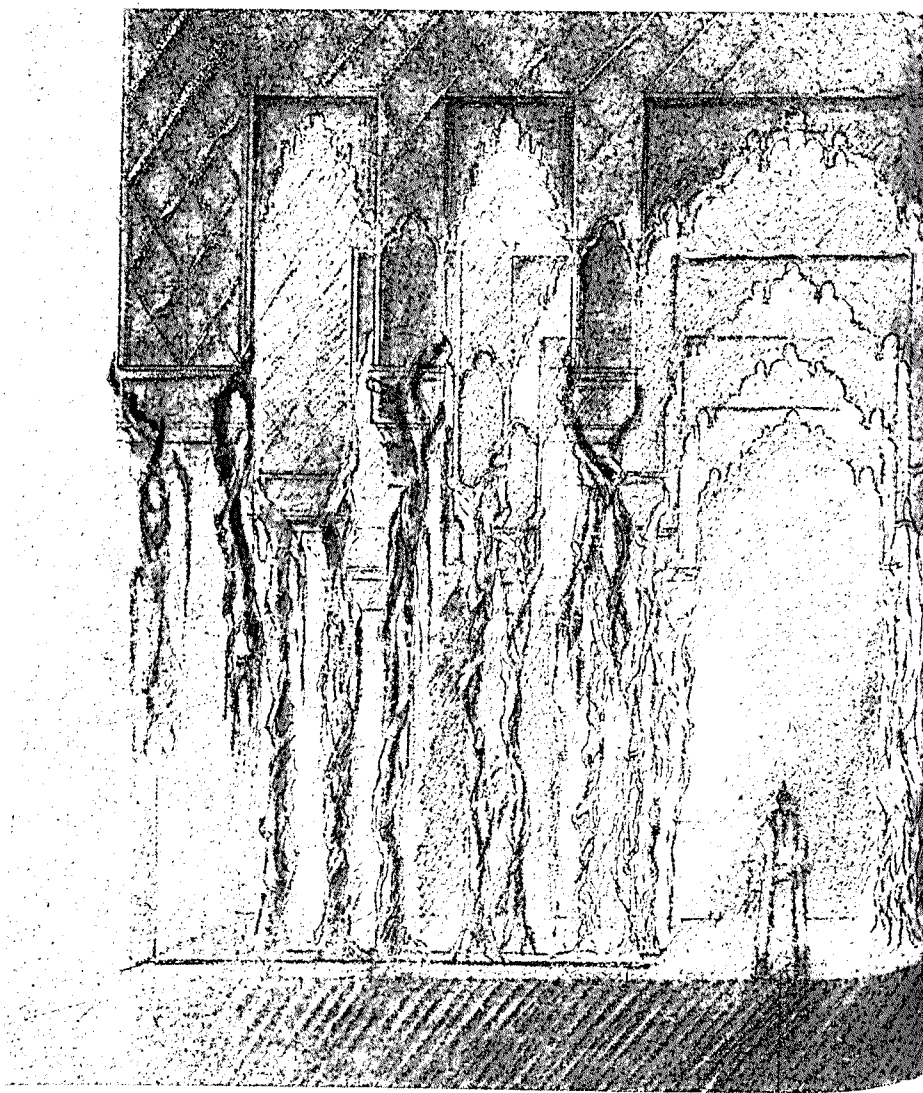
Quadro primo

Nei giardini del serraglio. E' il giorno fissato per le nozze fra il maturo Califo e la giovane Adina; tutti inneggiano alla lieta circostanza. Di queste nozze è del tutto ignaro il giovane arabo Selimo, innamorato di Adina; egli ha appreso che la fanciulla è prigioniera presso il serraglio del Califo, e gioisce al pensiero di poterla presto rivedere. I due giovani, innamorati fin dall'adolescenza, erano ormai prossimi alle nozze, quando furono tragicamente divisi dai briganti, che tramortirono Selimo e rapirono Adina. Nel tentativo di avvicinare la giovane, Selimo si avvale della collaborazione del giardiniere del serraglio, Mustafà, che è insieme lieto dell'oro ricevuto e timoroso di essere scoperto. Accolto festosamente da tutti, fa il suo ingresso lo stesso Califo, che annuncia pubblicamente le nozze; suscitando la disperazione di Selimo, che si ritiene tradito dalla sua promessa sposa. Il Califo dispone gli ultimi ordini per i festeggiamenti, e rivela al suo confidente Ali il segreto della sua passione per Adina; la giovane schiava, infatti, gli ricorda un'altra fanciulla, Zora, della quale, in gioventù, si era perduto innamorado. Le progettate nozze con Zora furono tuttavia impedita dalla sorte, poiché il Califo, impegnato in una battaglia presso Medina, venne tratto prigioniero dal nemico, e, una volta libero, non riuscì più a rintrac-

ciare l'amata. Quando Adina venne ceduta come schiava al Califo, proprio la straordinaria somiglianza con Zora suscitò una nuova passione nel seno del sovrano, che tuttavia mostrò verso la virtù della schiava un profondo rispetto. L'iniziale disperazione della giovane per lo stato di schiavitù, e la sua naturale ritrosia vennero progressivamente vinte dall'affetto e dalla compassione del Califo, che ne ebbe in premio la mano dell'amata. Entra così la stessa Adina, recando con sé un cesto di fragole appena colte, e riflette sui suoi veri sentimenti; il suo pensiero infatti non può mancare di rivolgersi al compagno della sua adolescenza, che crede morto. Acclamata da tutti, e in procinto di diventare sovrana, essa nutre verso il Califo sentimenti di affetto sincero e di eterna gratitudine, ma non di amore. Ecco però che Mustafà, accostatosi alla padrona e riuscito a rimanere in disparte con lei, le annuncia che Selimo è vivo e che si è introdotto nel serraglio. Immensi sono il turbamento e la gioia di Adina nel rivedere l'amato; ingiusti sono i rimproveri che egli le muove; Adina, che lo credeva morto ed era prigioniera, è pronta infatti ad abbandonare il serraglio e a fuggire con lui. Selimo incarica Mustafà di disporre ogni cosa per la fuga.

Quadro secondo

Appartamento nel serraglio. Adina è profondamente turbata nel rivedere il Califo; gli chiede di concedere



Giovanni Carluccio: bozzetto per la scena di Adina. Pesaro, 1999

re al suo dolore un'altra notte di riflessione prima di compiere le nozze. Non meno turbato è il Califo, che non sa individuare la causa di quella dilazione e intuisce un inspiegabile cambiamento nell'atteggiamento della promessa sposa. E' Ali, che giunge invano per esortare il sovrano ad affrettare la cerimonia, a mettere il Califo sulla giusta strada: egli infatti sospetta un inganno, avendo

appreso che Adina ha avuto un lungo e animato conciliabolo con un ignoto schiavo in giardino, e che uno sconosciuto pescatore stava celato presso il serraglio con la sua imbarcazione. Agitato da opposti sentimenti di dolore, gelosia, ira, il Califo ordina di sorvegliare tutte le uscite del serraglio.

Quadro terzo

Luogo remoto vicino al serraglio in cui scorgesi un ramo di fiume. E' ormai notte, e Selimo aspetta fre-



mente l'arrivo della fuggitiva. Preceduta dal pavido Mustafà, appare la stessa Adina, che, nonostante la gratitudine verso il Califo, ha scelto di seguire le voci del cuore. Si ricongiunge così a Selimo, e i due innamorati, confidando nella complicità dell'oscura notte, si dirigono verso il fiume. Un colpo di fucile annuncia però che la spiaggia è presidiata da soldati, e che la fuga è scoperta; lo stesso Califo giunge a cogliere in flagrante i fuggiaschi; e la sua ira viene ancor più stimolata dal corag-

gio di Selimo e dalle implorazioni di Adina; la notte di speranza si trasforma per tutti in una notte d'orrore.

Quadro quarto

[Appartamento nel serraglio]. Alì riflette sulla volubilità dell'animo femminile, che ha spinto Adina a rifiutare un trono per amore di uno straniero. Nonostante il Califo non voglia riceverla, Adina riesce ad eludere la sorveglianza e ad inginocchiarsi ai piedi del sovrano, per chiedergli perdono, implorando inoltre la grazia per l'uomo che ha amato fin dalla più tenera età; furente di gelosia, il Califo ordina invece di affrettare il supplizio del rivale. Adina, sconvolta, smarrisce i sensi, e, nel cadere a terra, perde un monile che portava con sé; intenerito da tanto dolore, il Califo è anche incuriosito dal monile, nel quale non tarda a riconoscere il dono che egli stesso aveva fatto tanti anni prima all'amata Zora, e che reca l'effigie giovanile dello stesso sovrano. Non a caso, dunque, le sembianze di Adina richiamavano alla mente del Califo l'antica fiamma; il monile consente di individuare nella fanciulla il frutto di quella focosa passione giovanile; e lo stesso Califo si affretta personalmente a fermare l'esecuzione di Selimo. Vegliata dai cortigiani, Adina riprende i sensi, e si dispera al pensiero della prematura fine dell'amato. Ma ecco che accorrono a lei il promesso sposo e il genitore, alla cui paternità aggiunge ulteriore testimonianza il nome della madre di Adina, finora da questa mai proferito, Zora appunto. Gli affanni del passato sono dunque solo un ricordo per la fanciulla, a cui si dischiude un futuro rischiarato dal coronamento del suo amore e dal conforto della figura paterna.

Arrigo Quattrocchi

Giovanni Carluccio: bozzetto per il costume di *Mustafà*. Pesaro, 1999



23 APR. 1999

Story

In Baghdad, in the Caliph's seraglio.

Scene One

In the seraglio gardens. *It is the day that has been set aside to celebrate the wedding of the middle-aged Caliph to young Adina; everyone is rejoicing about the event. The young Arab Selimo, who is in love with Adina, has not heard anything about the wedding; he has learned that the girl is a prisoner in the Caliph's seraglio, and is looking forward to being able to see her again soon. The two young people, who have been in love since their adolescent years, were actually on the point of getting married when they were tragically separated: brigands severely wounded Selimo and carried off Adina. In his attempts to contact Adina Selimo is helped by Mustafâ, the gardener of the seraglio, who is both overjoyed by the gold of his bribe and terrified of being found out. The Caliph himself comes on, joyously welcomed by all, and makes a public announcement of his wedding, to the despair of Selimo, who believes that his own fiancée has betrayed him. The Caliph makes the last arrangements necessary for the wedding celebrations, and reveals to his trusted friend Ali the reason for his passion for Adina: the young slave girl, in fact, reminds him of another girl, Zora, with whom he fell desperately in love when he was a young man. His planned marriage with Zora was, however, frustrated by destiny, since the Caliph, occupied*

in fighting a battle near Medina, was taken prisoner by the enemy, and, once he was set free, could never trace his beloved again. When Adina was delivered as a slave to the Caliph it was just this extraordinary resemblance to Zora that aroused his passion again, even though he showed the deepest respect for the girl's innocence. The affection and compassion shown by the Caliph gradually overcame the girl's despair at finding herself in slavery, and her natural timidity, and he was rewarded by her agreeing to marry him. Adina herself now comes on, carrying a basket of strawberries that she has just been gathering, and she ponders on her real feelings; in fact, she can hardly help thinking about the companion of her youth, whom she believes to be dead. Acclaimed by everyone, and about to become a Sovereign, she has feelings of sincere affection and eternal gratitude for the Caliph, but she cannot love him. Now, however, Mustafâ approaches his mistress and once he has succeeded in getting her on one side, he reveals that Selimo is still alive and that he has found his way into the seraglio. Reunited with her lover, Adina is both greatly disturbed and full of joy; his reproaches are unjust; Adina, who had thought him dead and who was herself a prisoner, is, in fact, ready to escape from the seraglio and run away with him. Selimo asks Mustafâ to look after all the arrangements for their escape.

Giovanni Carluccio: bozzetto per il costume di *Selimo*. Pesaro, 1999



Adina
G. Rossini
Aprile 99
Giovanni Carluccio
Pesaro Opera Festival

SELIMIO

FESTIVAL
DIREZIONE TECNICA

23 APR. 1999

Scene Two

Room in the seraglio. Meeting the Caliph again, Adina is deeply disturbed; she asks him, in consideration for her sorrow, to grant her another night to think things over before they get married. The Caliph is equally disturbed, because he cannot imagine the reason behind this delay and guesses that his promised bride has in some inexplicable way changed her mind about him. It is Ali, who comes on in vain to beg the Caliph to hurry up with the ceremony, who opens the Caliph's eyes to the truth: in fact, he suspects some trick, having learned that Adina has been having a long and animated confabulation with an unknown slave in the garden, and that an unknown fisherman is hiding in his boat near the seraglio. The Caliph, torn by conflicting feelings of sorrow, jealousy and anger, orders that all exits from the seraglio be closely watched.

Scene Three

A lonely spot near the seraglio, by the branch of a river. It is night now, and Selimo is anxiously awaiting the arrival of his runaway love. The pale-faced Mustafa arrives, followed by Adina, who, in spite of her gratitude to the Caliph, has chosen to follow the dictates of her heart. And so she is reunited to Selimo, and the lovers, trusting to the aid of the dusky night, move towards the river. However, a cannon shot tells them that the beach is guarded by soldiers, and that their flight has been discovered; the Caliph himself comes in to discover the fugitives in the act; his anger is further increased by Selimo's courage and Adina's pleas; the night of hope has been transformed for all of them into a night of horror.

Scene Four

[Room in the seraglio.] Ali ruminates

on the fickleness of the female heart that has spurred Adina to give up a throne for love of a stranger. Although the Caliph does not want to see her, Adina manages to escape the vigilance of her guards and comes to kneel at her Sovereign's feet, begging for forgiveness, and furthermore for mercy for the man she has loved from her earliest years; furiously jealous, the Caliph orders, instead, that the execution of his rival be hurried on. Distraught, Adina faints, and falling to the ground, loses a necklace that she had been wearing; moved by her suffering, the Caliph is also curious about the necklace, which he is quick to recognize as a gift that he himself had given, many years before, to his beloved Zora, and which bears a portrait of the Sovereign as a young man. And so it is no coincidence that Adina reminded the Caliph so much of his old flame; as a result of the necklace Adina is recognized as the fruit of that fiery youthful passion; and the Caliph himself hurries off to personally halt the execution of Selimo. Looked after by the courtiers, Adina regains her senses, but becomes desperate when she thinks of the premature death of her beloved. But now she is greeted by her fiancé and her father, who come running in; yet another proof of her parentage is forthcoming when she mentions, for the first time, her mother's name: Zora. And so the sorrows of the past are now just a memory for the girl, whose rosy future is blessed by the crowning of her love and by the comforting paternal figure of the Caliph.

Arrigo Quattrocchi

Translation by **Michael Aspinall**

Giovanni Carluccio: bozzetto per il costume del Califo. Pesaro, 1999



Adina
G. Carluccio
Aprile '99
G. Carluccio
Pesaro Opera Festival



DIREZIONE TECNICA
CALIFFO
23 APR. 1999

Argument

A Bagdad, dans le sérail du Calife.

Tableau I

Dans les jardins du sérail. Le jour fixé pour les noces du Calife, homme d'âge mûr, avec la jeune Adina est arrivé et tout le monde se réjouit de l'heureux événement. Seul le jeune arabe Selimo, amoureux d'Adina, ignore tout de ce mariage; il a appris que la jeune fille était prisonnière dans le sérail du Calife, et se réjouit à l'idée qu'il pourra bientôt la revoir. Les deux jeunes gens, liés par un amour réciproque depuis leur adolescence, étaient sur le point de se marier lorsqu'ils furent tragiquement séparés par des brigands, qui assommèrent Selimo et enlevèrent Adina. Dans la tentative d'approcher la jeune fille, Selimo s'assure la collaboration du jardinier du sérail, Mustafâ, partagé entre la joie de l'or à peine reçu et la crainte d'être découvert. Accueilli joyeusement par la foule, le Calife fait son entrée pour annoncer publiquement son mariage, au grand désespoir de Selimo, qui se considère trahi par sa fiancée. Le Calife donne les derniers ordres pour les réjouissances, et révèle à son confident Ali le secret de sa passion pour Adina; la jeune esclave lui rappelle, en effet, une autre jeune fille, Zora, dont il s'était éperdument épris dans sa jeunesse. Mais les noces prévues avec Zora furent contrariées par le sort, puisque le Calife, qui s'était engagé dans une bataille près de Médina, fut fait prisonnier par l'ennemi, et, une fois libéré, ne

réussit plus à retrouver sa bien-aimée. Lorsqu'Adina fut cédée au Calife en tant qu'esclave, la ressemblance extraordinaire avec Zora enflamma d'une nouvelle passion le cœur du souverain, qui manifesta cependant un profond respect pour la vertu de la captive. Le désespoir initial de la jeune fille pour son asservissement et son aversion naturelle cédèrent progressivement, grâce à l'affection et à la compassion du Calife, qui gagna ainsi la main de sa bien-aimée. Adina entre alors, portant un panier de fraises fraîchement cueillies, et elle s'interroge sur ses sentiments véritables; en effet, sa pensée ne peut éviter de se reporter vers le compagnon de son adolescence, qu'elle croit mort. Acclamée par les courtisans, et sur le point de devenir souveraine, elle éprouve pour le Calife des sentiments d'affection sincère et de gratitude éternelle, mais pas d'amour. Mais voila que Mustafâ, qui s'est approché de sa maîtresse et qui a réussi à l'attirer à l'écart, lui annonce que Selimo est bien vivant et qu'il s'est introduit dans le sérail. A la vue de son bien-aimé Adina ressent une joie et un trouble immenses; les reproches qu'il lui adresse sont injustes; en fait, Adina, qui le croyait mort et qui était prisonnière, est prête à abandonner le sérail et à s'enfuir avec lui. Selimo charge Mustafâ de tout préparer pour la fuite.

Tableau II

Appartement dans le sérail. Adina

Giovanni Carluccio: bozzetto per il costume di Ali. Pesaro, 1999



est profondément troublée à la vue du Calife; elle lui demande de concéder à sa douleur une autre nuit de réflexion avant la cérémonie du mariage. Le Calife est troublé lui aussi, sans parvenir à déterminer la cause de cette prolongation et il devine un changement inexplicable dans l'attitude de sa future épouse. C'est alors qu'Ali, qui arrive en vain pour exhorter le souverain à hâter la cérémonie, met le Calife sur la bonne voie; il soupçonne en effet une duperie, ayant appris qu'Adina avait eu un long conciliabule animé dans le jardin avec un esclave inconnu, et qu'un pêcheur étranger se tenait caché avec son embarcation près du sérail. En proie à des sentiments contrastés de douleur, de jalousie, de colère, le Calife ordonne de surveiller toutes les issues du sérail.

Tableau III

Lieu à l'écart près du sérail où l'on entrevoit le bras d'un fleuve. Il fait nuit et Selimo attend frémissant l'arrivée de la fugitive. Précédée du peureux Mustafà, apparaît Adina qui, malgré sa gratitude envers le Calife, a choisi de suivre la voix du cœur. Elle rejoint donc Selimo et les deux amoureux, comptant sur l'obscurité de la nuit profonde, se dirigent vers le fleuve. Mais un coup de fusil annonce que la rive est occupée par des soldats et que la fugue est découverte; le Calife arrive en personne pour surprendre les fuyards en flagrant délit; et sa colère est d'autant plus stimulée par le courage de Selimo et par les implorations d'Adina; la nuit d'espoir se transforme pour tous en nuit d'horreur.

Tableau IV

[Appartement dans le sérail]. Ali médite sur l'inconstance de l'âme féminine, qui a poussé Adina à refuser un trône par amour pour un étranger. Bien que le Calife refuse de la recevoir, Adina réussit à tromper

la surveillance et vient s'agenouiller aux pieds du souverain, pour lui demander pardon, en implorant en outre la grâce de l'homme qu'elle aime depuis sa plus tendre enfance; ivre de jalousie, le Calife ordonne au contraire de hâter le supplice de son rival. Adina, bouleversée, perd connaissance et laisse tomber dans sa chute un médaillon qu'elle portait sur elle; attendri par une telle douleur, le Calife est également intrigué par le bijou, dans lequel il ne tarde pas à reconnaître le cadeau qu'il avait fait lui-même à sa chère Zora, bien des années auparavant, et qui reproduit le portrait du souverain lorsqu'il était jeune. Ce n'est donc pas un hasard si la ressemblance d'Adina rappelait au Calife son ancienne flamme; le médaillon permet de déterminer que la jeune fille est le fruit de cette ardente passion de jeunesse; et le Calife se hâte personnellement d'arrêter l'exécution de Selimo. Entourée des courtisans, Adina reprend ses sens, et se désespère à l'idée de la fin prématurée de son bien-aimé. Mais voici qu'accourent vers elle son futur époux et son père, dont la paternité est témoignée ultérieurement par le nom de la mère d'Adina, Zora justement, que celle-ci n'avait encore jamais prononcé. Les angoisses du passé ne sont donc plus qu'un souvenir pour la jeune fille, à laquelle se présente un avenir transfiguré par le couronnement de son amour et le réconfort de la figure paternelle.

Arrigo Quattrocchi

Traduction de *Brigitte Pasquet*

Giovanni Carluccio: bozzetto per il costume delle figuranti. Pesaro, 2003



Handlung

In Bagdad, im Serail des Kalif.

Erster Akt

Im Garten des Serails. An diesem Tag soll die Hochzeit zwischen dem schon älteren Kalifen und der jungen Adina stattfinden. Alle freuen sich über den fröhlichen Anlaß. Nur der junge Araber Selim, verliebt in Adina, weiß nichts von dieser Hochzeit; er hat nur erfahren, daß das Mädchen im Serail des Kalifen gefangen gehalten wird und freut sich in Gedanken bereits auf ein Wiedersehen. Die beiden sind seit ihrer Jugendzeit ineinander verliebt und standen bereits kurz vor der Hochzeit, als sie auf tragische Weise von Räubern überfallen wurden, die Selim bewußtlos schlugen und Adina raubten. Selim versucht mit Hilfe des Gärtners Mustafä zu seiner Geliebten zu gelangen. Mustafa freut sich einerseits über das dafür erhaltene Gold, fürchtet sich aber andererseits, entdeckt zu werden. Der Kalif wird bei seinem Erscheinen von allen festlich begrüßt und kündigt öffentlich seine Hochzeit an. Selim wird von Verzweiflung erfaßt, denn er fühlt sich von seiner Verlobten verraten. Der Kaliferteilt die letzten Anordnungen für die Festlichkeiten und gesteht seinem Vertrauten Ali seine Leidenschaft für Adina. Die junge Sklavin erinnert ihn nämlich an eine anderes Mädchen, Zora, in das er sich in seiner Jugend heftig verliebt hatte. Die geplante Hochzeit mit Zora wurde aber vom Schicksal vereitelt, da der Kalif in einer

Schlacht bei Medina von den Feinden gefangen genommen wurde und nach seiner Befreiung seine Geliebte nicht mehr ausfindig machen konnte. Als Adina dem Kalifen als neue Sklavin vorgestellt wurde, entfachte gerade diese außergewöhnliche Ähnlichkeit mit Zora die neue Leidenschaft in der Brust des Kalifen, der jedoch tiefen Respekt für die Tugend der Sklavin zeigte. Die anfängliche Verzweiflung des Mädchens über die Versklavung und seine natürliche Zurückhaltung wurden schrittweise von der Zuneigung und dem Mitleid des Kalifen überwunden, der dafür mit der Hand der Geliebten belohnt wurde. Nun erscheint Adina mit einem Korb frisch gepflückter Erdbeeren und überläßt sich ihren wahren Gefühlen; ihre Gedanken kehren zu ihrem Jugendgefährten zurück, den sie tot glaubt. Als zukünftige Herrscherin wird sie von allen mit Applaus empfangen, doch sie empfindet für den Kalifen zwar echte Zuneigung und ewige Dankbarkeit, aber keine Liebe. Da nähert sich Mustafä seiner Herrin und abseits von allen verkündet er ihr, daß Selim am Leben sei und sich in den Serail eingeschlichen habe. Unermeßlich sind Aufregung und Freude von Adina, als sie ihren Geliebten erblickt. Ungerecht sind seine Vorhaltungen, denn Adina, die ihn tot glaubte und gefangen gehalten wird, ist bereit, den Serail zu verlassen und mit ihm zu fliehen. Selim beauftragt Mustafä, alles nötige für die Flucht vorzubereiten.

Giovanni Carluccio: bozzetto per il costume delle figuranti. Pesaro, 2003



Zweiter Akt

Wohnraum im Serail. Adina ist zu tiefst verwirrt beim Anblick des Kalifen; sie bittet ihn, vor der Hochzeit ihrem Schmerz noch eine Nacht des Nachdenkens zu gewähren. Auch der Kalif ist verwirrt, da er den Grund dieses Hinausschiebens nicht kennt und eine unerklärliche Veränderung im Benehmen der Verlobten ahnt. Erst durch Ali, der vergeblich auf den Beginn der Feier drängt, wird der Kalif auf die richtige Spur geführt: Ali vermutet einen Betrug, da er erfahren hat, daß Adina heimlich eine lange und lebhafte Verhandlung mit einem unbekannten Sklaven im Garten geführt habe, und daß ein unbekannter Fischer sein Schiff in der Nähe des Serails verankert halte. Aufgebracht von wechselnden Gefühlen wie Schmerz, Eifersucht und Zorn befiehlt der Kalif, alle Ausgänge des Serails zu überwachen.

Dritter Akt

Einsamer Ort in der Nähe des Serails, von dem man den Flußlauf wahrnimmt. Es ist bereits Nacht, und Selimo wartet aufgeregt auf das Erscheinen der Entflohenen. Hinter dem furchtsamen Mustafâ erscheint endlich Adina selbst, die trotz ihrer Dankbarkeit für den Kalifen der Stimme ihres Herzens gefolgt ist. Erneut vereint mit Selimo, eilen die beiden Verliebten auf den Fluß zu, auf die Dunkelheit der Nacht vertrauend. Ein Gewehrscuß kündigt jedoch an, daß das Ufer von Soldaten bewacht und die Flucht entdeckt wurde; der Kalif selbst erwischt die Beiden auf frischer Tat; sein Zorn wird noch mehr angefacht durch den Mut von Selimo und das Flehen von Adina; die Nacht der Hoffnung verwandelt sich für alle in eine Nacht des Schreckens.

Vierter Akt

[Wohnraum im Serail]. Ali denkt über die Unbeständigkeit der weib-

lichen Seele nach, die Adina aus Liebe zu einem Unbekannten auf den Thron verzichtet läßt. Obwohl der Kalif Adina nicht empfangen will, gelingt es ihr, die Bewachung zu umgehen und sich dem Herrscher zu Füßen zu werfen, um ihn um Verzeihung zu bitten und für den Mann, den sie seit ihrer Kindheit liebt, Gnade zu erwirken. Außer sich vor Eifersucht gibt der Kalif jedoch Anordnung, die Hinrichtung des Rivalen zu beschleunigen. Adina verliert völlig verstört das Bewußtsein und während sie auf den Boden gleitet, verliert sie ein Schmuckstück, das sie auf sich trug. Besänftigt durch so viel Schmerz, wendet sich der Kalif neugierig dem Schmuckstück zu, das er als Geschenk wiedererkennt, welches er selbst vor vielen Jahren seiner geliebten Zora überreicht hatte, mit einem

Bildnis des jungen Herrschers. Also war es kein Zufall, daß die Erscheinung von Adina den Kalifen an seine alte Liebe erinnert hatte; auf Grund des Schmuckstückes wird das Mädchen als Frucht jener jugendlichen, feurigen Leidenschaft erkannt; der Kalif selbst beeilt sich, die Hinrichtung von Selimo zu verhindern. Von den Höflingen bewacht, kommt Adina wieder zu sich und verzweifelt über den Gedanken an den vorzeitigen Tod des Geliebten. Aber da eilen der Verlobte und der Vater auf sie zu, und der bisher nie ausgesprochene Name der Mutter von Adina, nämlich Zora, ist ein weiterer Beweis für die Vaterschaft des Kalifen. Die Leiden der Vergangenheit verblassen und dem Mädchen erschließt sich eine von der Erfüllung seiner Liebe und der Zuneigung des Vaters erhellte Zukunft.

Arrigo Quattrocchi

Übersetzung Annamaria Spichtig

Schema musicale

N. 1 Introduzione

Splende sereno e fulgido

(Selimo, Mustafà, Califo, Coro)

[Recitativo Dopo l'Introduzione]

Andate, e del Serraglio

(Alì, Califo)

N. 2 [Cavatina Adina]

Fragolette fortunate

(Adina)

N. 3 Coro

Vezzosa Adina

(Coro)

[Recitativo] Dopo il Coro

Quanto d'intorno vedi

(Adina, Selimo, Mustafà, Califo)

N. 3 bis Coro

Il regio talamo

(Coro)

[Recitativo] Dopo il Coro

Dove son io?

(Adina)

N. 4 Duetto [Adina-Califo]

Se non m'odii, o mio tesoro

(Adina, Califo)

[Recitativo Dopo il Duetto]

Che ti arresta o Signor?

(Alì, Califo)

N. 5 Aria [Califo]

D'intorno il Serraglio

(Califo)

N. 6 [Scena]

S'alza la notte

[e Aria Selimo]

Giusto ciel, che i dubbi miei

(Selimo)

[Recitativo Dopo la Scena e Aria Selimo]

Ahi! ahi! Che avvenne?

(Selimo, Mustafà)

N. 7 Quartetto

Nel lasciarti, o caro albergo

(Adina, Selimo, Mustafà, Califo)

[Recitativo] Dopo il Quartetto

Oh! sconoscente Adina

(Alì)

N. 8 Aria [Alì]

Pur troppo la donna

(Alì)

[Recitativo Dopo l'Aria Alì]

Sì, dalla mia presenza

(Adina, Califo)

N. 9 Aria di Adina, e Finale

Apri i begli occhi al dì

(Adina, Selimo, Califo, Coro)

Libretto

secondo l'Edizione critica
edita dalla Fondazione Rossini, Pesaro
in collaborazione con Casa Ricordi, Milano
a cura di Fabrizio Della Seta.

Atto unico

Scena prima

*Giardini del Serraglio.
Coro, Selimo, e Mustafà.*

Coro

Splende sereno e fulgido
Oltre l'usato il giorno;
Par che segreto giubilo
Empia ogni cosa intorno,
Or che comincia a sorgere
Beltà dal suo dolor.

A lei frescura apprestino
La palma, il lauro, il mirto;
Le aurette a lei sollevino
Dei fior l'olente spirto,
Ed il ruscel che mormora
Ragioni a lei d'amor.

Selimo

Quando m'offre amica sorte
Così prospero momento
Vuoi ch'io manchi d'ardimento,
Mi consigli di fuggir?
Vo' parlarle un solo istante
Se credessi di morir.

Mustafà

Ah! Signor non è la morte
Come prendere un sorbetto,
E' un boccone maledetto
Che si stenta a mandar giù.
Un milion darei d'amanti
Per poter campar di più.

Selimo

Non temer: vivrai poltrone,
Saran salvi i giorni tuoi.

Mustafà

Se si scopre la finzione
Io son fritto al par di voi.

Selimo

Qui non sono conosciuto,
Per tuo servo io son tenuto.

Mustafà

Siete troppo delicato
Per garzon di giardinier.

Selimo

Sia di me che vuole il fato.
Prendi... e seguita a tacer.
(*gli porge una borsa*)

Per vederti o mio tesoro
Io non odo alcun timore.
Sommo ardir mi dona amore,
E il pensier di tua beltà.
Dolce speme a me predice
Che felice il cor sarà.

Mustafà

E' pur dolce il suon dell'oro,
L'armonia mi sento in core,
Il timore è un suonatore
Che di più sentir si fa.
La sua musica mi dice:
Infelice, il palo è là.
(*odesi lieta musica*)
Il Califo! ritiriamoci.

Selimo

Zitto.

Mustafà

Ma fate a modo mio.

Selimo

Non temer: sta cheto, o stolido,
Sconosciuto a lui son io.

Scena seconda

Il Califo, Ali, e detti.

Coro

Viva, viva dei credenti
Il sublime reggitor.

Il Profeta ognor contenti
Renda i voti del suo cor.

Califo

Qual nei vaghi ed eterni giardini
Che a' suoi fidi promette il Profeta,
Qui sorrida ogni cosa più lieta,
Ogni core festeggi con me.

Oggi Adina, dell'Uri più bella,
L'egre piume contenta abbandona,
Oggi alfine la destra mi dona,
Mi concede l'impero di sé.

Mustafà

Intendeste? potete partire,
Qui per voi da far niente non c'è.

Selimo

Ciel! che intendo? mi sento morire,
L'incostante mancommi di fé.

Califo

Questo istante di dolce contento
Quanto parve a' miei voti più lento,
Tanto più giunge grato a quest'alma,
Or che calma - sì lungo timor.

Mustafà

(La capite, da far non c'è niente:
Ei raccoglie, voi state all'odor.)

Selimo

(Me infelice! Smarrita è la mente,
Mille smanie mi sento nel cor.)

Coro e Califo

Ah! che amor ci tormenta sovente
Per recarci diletto maggior.

Califo

Andate, e del Serraglio
Tutte quante le logge ornate e sparse
Sian di ghirlande e fiori, e ognun si appresti
A presentar con lieti canti omaggio
A quello di beltade amabil raggio.
(partono i Cori)

Scena terza
Il Califo, e Ali.

Califo

Alfin mi vedi al colmo,
Ali, dei voti miei.

Ali

Grazie al Profeta
Del vostro bene io rendo;
Ma Signor, non intendo,
Come in voi tanto amor durato sia
Ad onta di sì lunga ritrosia.

Califo

Ah! tu non sai quale al mio cor si aggiunga,
Oltre all'incanto della sua beltade,
Stimolo più possente ond'io l'adori:
Chi mai vagheggio in quei begli occhi ignori.

Ali

Chi può del mio Signore
Gli arcani penetrar?

Califo

Odi: quand'io
Guerrier privato, e giovinetto ancora,
In Medina pugnava, arsi d'amor
Per Araba donzella, e sposa mia
Farla giurai; ma prepotente fato
Altrimenti, o mio fido, avea prescritto.
Preso in mortal conflitto
E prigionier due lune, a lei contezza
Dar del mio stato io non potei giammai.
Libero alfin, volai
Ai cari luoghi ove lasciato avea
Sì dolce pegno, e fu il viaggio vano.
Ella disparve, e invano
Tre lustri io la cercai per l'Asia intera.
La misera o fu spenta, o prigioniera.

Ali

Tristo caso mi narri.

Califo

In seno impressa
Sempre portai quell'adorata imago,
Né per sanarmi altra beltà trovai.

Or pensa qual restai
Quando Adina mi offristi. In lei di Zora
Vidi le note forme, i noti vezzi,
La stessa voce, il suo sorriso istesso,
E il foco invan represso,
Al dolce lume di quegli occhi bei,
Arse più vivo, ed amai Zora in lei.

Ali

Ma come i pianti suoi
A tergere giungesti, e destra e core
Ad ottenerne? Tanto afflitta ell'era,
Tanto il Serraglio essa abborria da prima.

Califo

Nel suo bel sen nacque l'amor da stima.
Io di quell'alma rispettai l'affanno,
Lasciai libero sfogo
Al suo dolore, e mia pietà le piacque,
Né in me più vide chi prigion la tiene.
Quindi felice io son... Ecco che viene.
(*si ritirano*)

Scena quarta

Adina [, indi il] Coro [, e detti].

Adina

Fragolette fortunate,
Pel mio ben io vi destino,
Il suo labbro di rubino
Voi ne andrete a ristorar.

Io frattanto su quel volto
Volgerò furtivo un guardo,
Ma la fiamma ond'io tutt'ardo
Spero invano di calmar.

No, non deve umile ancella
Aspirar a tanto bene,
Nuovi affanni, e nuove pene
Avrò sempre da provar.

Fragolette fortunate,
Io v'invidio e nol sapete,
Voi que' labbri toccherete
Che mi fanno delirar.

Le trombe annunziano

Coro

Vezzosa Adina,
De' cor regina,
Qui voluttade,
Serva d'amor,

Renda il tuo aspetto
Più vago ancor.

Al brio vivace
Della tua face
Ha in te virtude
Nuovo splendor.

In ogni petto
Desti l'ardore,
Viva l'Adina,
Trionfi onor.

Califo

Quanto d'intorno vedi, o bella Adina,
Tutto da te dipende, e in questo giorno
Comincia nel Serraglio il tuo bel regno.

Adina

Del mio cor grato in segno
Nulla prova poss'io darti, o mio Signore,
Che non vincan d'assai
I benefici onde colmata m'hai.

Califo

Nulla io ti diedi al paragon di quanto
Avrò da te: dell'Asia intera il trono
Non val la destra che mi porgi in dono.
Il felice momento
Che la posseda io solo
Impaziente volo
Al tempio ad affrettar. Or tu rimani
E a voglia tua disponi
Di questi istanti.
(ai Cori)

Rispettate voi
Come fosser miei cenni, i cenni suoi.

*Parte: Adina lo accompagna in fondo al teatro.
In questa esce Mustafà.*

Scena quinta

Adina, Mustafà, indi Selimo.

Mustafà

(Coraggio Mustafà: questo è il momento
In cui l'ingegno tuo chiaro dimostri.)

(Adina ritorna e Mustafà gli si presenta)

Signora ai piedi vostri

Eccovi del Serraglio il giardiniere,

Che vi prega umilmente

D'udir benignamente i voti suoi.

(tenta di farle capire che deve parlarle)

Adina

(Qual mistero ha costui!) Sorgi: che vuoi?

Mustafà

Giacché siete sì buona,

Fatemi grazia intera,

Ascoltatemi senza testimoni:

Quella gente mi mette in soggezione.

Adina

(Che mai vorrà?)

al Coro (che si ritira)

Partite.

Mustafà

(Or va benone.)

Adina

Ebben: s'iam soli; appressati,

Parla liberamente.

Mustafà

Sì, Signora.

Io parlerò; ma zitto per pietà:

Politica ci vuol. Selimo è qua.

Adina

Selimo? oh ciel! che ascolto,

Ei vive? il ver mi dici, o sogno è questo;

Deliro del pensiero?

Mustafà

Altro che sogno!

Eccolo in carne e in ossa a voi davanti.

(esce Selimo)

Selimo

Sì, mira: io vivo ancor, donna incostante.

Adina

Selimo... e sei pur tu? così d'Adina
Vieni agli amplessi?

Selimo

Disperato io vengo
A rinfacciarti il tuo perpetuo scorno.
Ah! perché mai quel giorno
Che i rapitori tuoi trafitto, esangue,
Mi lasciarono al suol non giacqui spento...
Risparmiato mi avria morte pietosa
Il dolor di mirarti a me infedele.

Adina

Ah! tu non sai... che far potea, crudele?

Selimo

Fuggir da queste mura.

Adina

Io non potea.

Selimo

E se il potessi adesso?

Adina

Lo farei.

Selimo

E sei pronta a seguirmi?

Adina

Telo giuro.

Selimo

Oh eccesso di piacer; tu dunque m'ami?

Adina

E sempre ti amerò dolce mio bene!
(*s'abbracciano [Adina parte]*)

Mustafà

Dal timore mi gelano le vene.

Scena sesta*Selimo, e Mustafà.*

Selimo*(a Mustafà)*

Or vola, amico, e tutto
Disponi quanto è d'uopo al mio disegno.
Premio dell'opra degno
Ne avrai se arride il cielo al nostro intento.

Mustafà

Riesca la faccenda, e son contento.

Selimo

E riuscirà, lo spero; appo il Serraglio
Corre un braccio del fiume: ivi ci attenda
Con lieve schifo il pescator fedele
Che tragittarci deve oltre le mura.
Se intrepida e sicura
Giunge Adina a calar, senza esser vista,
Il veron delle stanze ove riposa,
E' fatto il colpo, e in un istante siamo
Fuor del Serraglio.

Mustafà

A meraviglia: andiamo.

(partono)

Scena settima*Appartamento nel Serraglio.**Adina, e suo seguito.*

Coro

Il regio talamo
A te si appresta,
E torni mesta
A sospirar?
Qual nuovo palpito
Ti può turbar?

Adina

Dove son io? Quale tumulto ho in seno
Di contrari pensieri? Alma incostante!
Brami seguir l'amante, e ti rincesce
Lasciar chi prigioniera
Qui dentro ti trattiene.
Or libertà tu brami, ed or catene.
Ah! sì: tradir mi spiace,

Ingannar in tal modo un cor pietoso,
Un mio benefattor; non so qual forza
Mio malgrado pensar a lui mi faccia...
Eccolo... io tremo.

Scena ottava

Il Califo, e detta.

Califo

Di te vengo in traccia.
Tutto è disposto, o cara,
Il tempio, il foco, e l'ara, e a far compito
Il sacro e dolce rito
Manchi tu sola... ma che vedo mai?
Tu non rispondi, e volgi altrove i rai?

Adina

Signor...

Califo

Favella: qual pensier funesto
Turba il sereno del tuo bel sembiante?

Adina

Sappi... Fatale istante!

Califo

Segui.

Adina

Che dir poss'io? De' mali miei
La sorgente è inesausta. Ah! dona ancora
Questa notte, Signor, al mio dolore.

Califo

Dolor? Che dici... mi trafiggi il core.
Pur dianzi eri tu lieta, e rispondevi
Al mio tenero amor: come in te nasce
Questo improvviso barbaro consiglio?
Dimmi se m'odii ancor, dimmi spietata.

Adina

Odiarti? ah! no: tanto non sono ingrata.

Califo

Se non m'odii, o mio tesoro,
Se pur caro ancor ti sono,
Perché mai mi neghi il dono
Del tuo cor promesso a me?

Adina

No, non t'odio: il ciel che imploro
A' tuoi giorni ognor sereno
Sa quai moti io sento in seno
Quando io son vicino a te.

Califo

Ma, se m'ami, a che t'ostini
A deluder la mia speme?

Adina

Sappi, oh Dei! che il cor mi geme,
Ma non chiedermi perché.

Califo

(Ah! che strano cambiamento
Ch'io comprendere non posso!
Fiero dubbio il sen mi ha scosso,
Né so dir, o Dio, qual è.)

Adina

(All'affanno, o ciel! ch'io sento
Più resistere non posso.
Novo affetto il cor mi ha scosso,
Né so dir, o Dio, qual è.)

Califo

Se del cor mi neghi il dono
Dimmi almen, crudel, perché?

Adina

Sappi sol che oppressa io sono,
Ma non chiedermi perché.
[esce]

Scena nona

Alì, e il Califo.

Alì

Che ti arresta o Signor? Già da gran tempo
Il popolo affollato
Ti attende al Tempio, e la solenne pompa
Con mille voti impaziente affretta.

Califo

Del popolo l'amor invan mi aspetta.

Alì

Come?

Califo

Ricusa Adina
Oggi all'altare di giurarmi fede,
E l'indugio d'un giorno a me richiede.

Ali

Perdonate, Signor; ma il mio sospetto
Svelarvi io voglio: crederei tacendo
Di mancarvi di fé.

Califo

Numi! che intendo?
Quale sospetto è il tuo?

Ali

Segretamente
Con un schiavo favellar fu vista
Oggi Adina in giardin; e a quel che parve
D'alto affar favellò.

Califo

Con un schiavo?
Chi fu l'audace, e chi guidollo a lei?

Ali

Intender nol potei; ma ben più grave
Cagion m'induce a paventar, che a voi
Qualche inganno si trami. Appo il Serraglio
Ignoto pescator stava celato
Siccome esplorator posto in agguato.

Califo

Ali, le tue parole
Di mille punte mi han trafitto il core.
Se qualche traditor
Ardisse insidie mai... se amor segreto
A me celasse Adina?... Oh! qual mi serpe
Freddo veleno in petto!
Perché mai mi svelasti il tuo sospetto?

D'intorno il Serraglio
Le porte guardate,
Le mura osservate
Con tutto il rigor,
Ché incerta è quest'alma
Fra i dubbi del cor.

Dolce Adina lusinghiera
Non tradire un dolce affetto.
Ah! che il cor fedel la spera,
Grata al tenero mio amor.

Ah! se infida ritrovo colei
Che sì pura sembrava a' miei sguardi,
Di chi mai più fidarmi potrei?
Dove amor, dove fede sperar?
Gelosia già m'infiammi, già m'ardi,
La mia fede già fai vaneggiar.
(parte con Ali)

Scena decima

Luogo remoto vicino al Serraglio in cui scorgesi un ramo di fiume.

E' notte.

Selimo, indi Mustafà.

Selimo

S'alza la notte. Ascosa
La luna è in ciel. Già copre i passi miei.
Del bell'astro il favor compite o Dei!
Salva ed illesa guida[te] a queste braccia
L'adorato mio ben, la bella Adina,
Lei per cui solo respirar desio;
Datele voi coraggio eguale al mio.

Giusto ciel, che i dubbi miei
Tu conosci e appien intendi,
L'idol mio, deh! a me tu rendi,
Deh! mi calma per pietà.

Ah! se al sen per un momento
Il mio ben mi stringerà,
Palpitar di bel contento
Questo cor allor potrà.

Mustafà

(entrando paventato)

Ahi! ahi!

Selimo

Che avvenne?

Mustafà

L'aria è così scura

Che in una sepoltura
Mi par di passeggiare,
E fredda è sì che parmi di gelare.

Selimo

Silenzio: a questa volta
Si appressa un calpestio.

Mustafà

Sarà la ronda.
E' meglio ch'io m'asconda.

Selimo

Vieni meco:
Nulla temer tu dei.

Mustafà

Signor, il palo
Non usa a chicchessia
Rispetto, o cortesia. Va dove va.

Selimo

Vieni, sciocco.

Mustafà

Pian, pian, per carità.
(*si ritirano*)

Scena undicesima

*Adina esce furtivamente dal Serraglio, indi ritornano
Selimo e Mustafà.*

Adina

Nel lasciarti, o caro albergo
Di quell'anima ben nata,
Una voce ascolto a tergo
Che mi sgrida e chiama ingrata!

Ah! parlò con più potenza
Altra voce a questo cor.
Della mia riconoscenza
Mi parlò più forte amor.

Selimo

(*di dentro*)

Qui vi è gente...

Adina

(*volgendosi*)

Alcun s'appressa!

Mustafà

Tosto indietro ritorniamo.

Adina

(*avvicinandosi*)

E' Selimo.

Selimo

E' Adina.

Mustafà

E' dessa.

Adina e Selimo

Oh contento! Salvi siamo.

Selimo

Corri, vola il pescatore
Prontamente ad avvisar.

Mustafà

(Se ne scampo con onore
E' una cosa da contar.)
(parte)

Adina e Selimo

Oh notte amica!
Addensa il velo,
Stella nemica
Non splenda in cielo,
La nostra fuga
Non palesar.

*(mentre vogliono partire odesi un colpo di fucile.
Mustafà ritorna spaventato)*

Adina

Ah! Qual colpo!

Mustafà

Aiuto! Aiuto!

Selimo

Che mai fia?

Mustafà

Siam rovinati.
Il battello è trattenuto,
Pieno è il lido di soldati.

Adina e Selimo

Sorte avversa! Ove nasconderci?

Adina, Selimo e Mustafà

Prepariamoci a morir.

Scena dodicesima*Il Califo, Ali, Soldati [e detti].*

Califo

Arrestate, invano o perfidi
Procurate a me fuggir.

(ad Adina)

Tu non osi o donna ingrata
Di fissarmi il ciglio in volto...

[a Selimo]

E tu vile, quanto stolto,
Sei coperto di pallor...
Sì, tremate: già v'ho colto,
Già v'opprime il mio rigor.

Selimo

Io non tremo, un ferro solo
Porgi a me, che mille n'hai.
S'io son vile allor saprai,
Chi son io ti apprendereò.

Califo

Temerario! Olà! costoro
Tolti sian dal mio cospetto.

Adina

Ah! Signor, pietà di loro,
Vibra il ferro in questo seno.
Solo in me la rea tu vedi,
Solo Adina t'oltraggiò.

Califo

Tu pregar ancor mi puoi?...
Tu per lui?... perfidia estrema!
Va, non t'odo: iniqua, trema!
D'ambidue vendetta avrò!

Adina

Crudele!

Califo

Sian divisi.

Selimo

Oh dispetto! Oh furor mio!

Adina

Vana speme!

Mustafà

Testa addio!

Califo

L'ira mia non so frenar.

Adina, Selimo, Mustafà e Califo

Ah qual notte orrenda è questa!
Qual momento, oh Dio! d'orrore!
Fiera in sen mi fan tempesta
Tra l'affanno, sdegno, amore,
E a vicenda, a brani, a brani
Io gli sento il cor spezzar.

Mustafà

Ah! l'ho detto, che la festa
Non finiva con onore.
Ah! per me di già s'appresta
Qualche palo traditore.
Ah! qual mai dovrò domani
Fiero ballo incominciar.
(partono)

Scena tredicesima

Alì solo.

Alì

Oh! sconoscente Adina,
Qual dai crudel mercede
All'uom più generoso,
Al più tenero cor, e per chi mai
Sprezzi l'offerto impero,
E il talamo real? Per un straniero.

Pur troppo la donna,
Per dolce natura,
Il meglio disprezza,
Ma il peggio sol cura;
La rende felice
Volubil pensier.

Se nobil orgoglio
La guida ad un soglio
Sé stima infelice
Con strano piacer.

Scena quattordicesima*Califo, e Adina [seguita dal Coro].*

Califo

Si, dalla mia presenza
Si bandisca l'indegna. Oltraggio tanto
Stancò la mia clemenza. A sé d'innante
Vegga l'audace amante,
Per cui mi disprezzò, cader trafitto.

Adina*(di dentro)*

Lasciatemi crudeli,
Morir al regio piè.

Califo

Guardie! all'iniqua
Sia vietato l'ingresso.

Adina*(in scena)*

Il crudo cenno
Tardi ne desti... Ah! tu, Signor, mi udrai,
O svenar mi farai.

Califo

Che tenti, ingrata?
Da me che sperì ancor?

Adina*(prostrando a' suoi piedi)*

Il tuo perdono.

Califo

Scostati: parti... irremovibil sono.

Adina

Quei che condanni a morte
Fu dell'infanzia mia primo compagno,
E destinato a me fin dalla culla.
Egli mi amò fanciulla,
Adulta m'adorò: per me la vita
Espose ai colpi dell'armata gente
Che dal materno tetto
A forza mi strappò. Se a lui degg'io
Intero l'amor mio, Signor, lo vedi,
Grazia, grazia per lui.

Califo

Perfida! e il chiedi?

Ed a vantarmi in faccia
Venisti il mio rival? Di tua costanza
A far pompa venisti a me davanti?
Trema: fra pochi istanti
Vendicato sarò. Tosto si affretti
Il suo supplizio estremo...

Adina

(prostrandosi di nuovo)

Ah! no: pietade!

Un'altra volta a' piedi tuoi l'imploro.

Califo

Non è più tempo. Ite: volate.

Adina

(si abbandona fra le braccia del Coro)

Io moro.

Califo

(correndo a lei)

Adina!... Il duol l'opresse,
Soccorretela voi. Numi! a tal vista,
Qual mai mi sento in petto
Risvegliar di pietà senso novello?
Ma che monile è quello?
Porgetelo... Che vedo? Il dono è questo
Ch'io feci a Zora... Ecco il ritratto mio.
Ma quai note vegg'io?... D'Adina il padre!
Ella è mia figlia, o Dei... Zora l'è madre.
O cara figlia... ma frattanto more,
More l'amante suo... Corra si tosto...
E si sospenda la fatal sentenza
Se pur n'è tempo ancora...
Su lei vegliate... Oh istante! o figlia! o Zora!
(parte velocemente)

Scena quindicesima

[Adina e Coro.]

Coro

Apri i begli occhi al dì,
Conforta il core.
Non ti oscurar così
Raggio d'amore.

Adina*(ritornando in sé)*

Dove sono? Ancor respiro?
Egli è spento, oppur deliro?
Ah dov'è l'amante mio?
Chi dal sen me lo strappò?
Voi tacete... intendo... oh Dio!
Il tiranno l'involò.

Ah! che per piangerlo
Com'io vorrei
Non han più lagrime
Quest'occhi miei!
Non basta il pianto
Al mio dolor.

Coro

Deh! spera, e calmati:
Serena i rai,
Forse potrai
Vederlo ancor.

Scena ultima*Selimo, il Califo, e gli altri.*

Selimo*(di dentro)*

Cara Adina!

Adina

O ciel! qual voce.

Coro

Egli è desso.

Adina*(correndo)*

Oh mio diletto!
Chi ti rende a questo petto?

Selimo

(additando [il] Califo)
La bontà del genitor.

Adina

Come! tu...

Califo

Sì, a te son padre,
Se il natal da Zora avesti.

Adina

Ah! tal nome avea mia madre.

Califo

Tu da me, da lei nascesti.
(l'abbraccia indi l'unisce a Selimo)
Vieni o cara al sen paterno,
E da questo in sen d'amor.

Adina

Ah! che angusto a tal contento
Sento, o cari, in seno il cor.

Oh Dio! che comprendere
Sì lieti momenti
Non sanno quell'anime
Avvezze ai contenti,

Che mai non conobbero
Che cosa è penar.
Per poco lasciatemi
Almen respirar.

Selimo, Califo e Coro

Per sempre dimentica
Gli scorsi tormenti,
Per tutti cominciano
Bei giorni ridenti.
Ti appresta sol teneri
Affetti a provar.

Gioachino Rossini

Elementi biografici e cronologia delle opere

a cura di Marco Mauceri

-
- 1792** Nasce a Pesaro il 29 febbraio da Giuseppe detto "Vivazza" e da Anna Guidarini. Il padre, proveniente da Lugo di Romagna, è a Pesaro dalla fine del 1788, ma vi si stabilisce definitivamente solo nel 1790, dopo un breve soggiorno a Ferrara. E' suonatore di corno e di tromba nella banda cittadina e nei teatri.
-
- 1797** Ai primi di febbraio le armate napoleoniche durante la prima campagna d'Italia del 1796-1797 occupano Pesaro. Giuseppe si schiera con i Francesi, ma restaurato il governo pontificio è costretto a fuggire.
-
- 1798** Giuseppe tenta di avviare, senza successo, l'attività di impresario teatrale, mentre Anna mette a frutto le sue naturali doti musicali, finora espletate solo da dilettante tra amici, esibendosi come cantante nei teatri marchigiani e dell'Emilia Romagna. La sua attività si protrarrà fino al 1808. In questi anni Gioachino segue i genitori nelle tournées.
-
- 1799** A Bologna Giuseppe viene arrestato e, riportato a Pesaro, processato come rivoluzionario e rinchiuso in carcere.
-
- 1800** I Rossini si trasferiscono a Bologna. Gioachino è affidato a Giuseppe Prinetti che lo avvia agli studi e gli impartisce lezioni di musica su una spinetta.
-
- 1801** Nel Carnevale il giovane Gioachino, nove anni non ancora compiuti, è presente come viola nell'orchestra del Teatro della Fortuna di Fano, occasione in cui si esibisce anche la madre.
-
- 1802** Un nuovo trasferimento conduce la famiglia Rossini a Lugo, dove Gioachino viene affidato al canonico don Giuseppe Malerbi che gli impartisce lezioni di basso cifrato e composizione.
-
- 1804** Durante le vacanze estive trascorse nella villa del proprietario terriero e contrabbassista dilettante Agostino Triossi al Conventello, presso Ravenna, scrive le *Sei sonate a quattro*. Si esibisce anche come cantante a Imola.
-
- 1805** Sostiene la parte del piccolo Adolfo nella *Camilla ossia il sotterraneo* di Ferdinando Paër, rappresentata nella stagione autunnale al Teatro del Corso di Bologna.
-
- 1806** Dopo aver preso lezioni da padre Angelo Tesei, il 14 aprile entra nel Liceo Musicale di Bologna, di recente fondazione (1804), nelle classi di violoncello di Vincenzo Cavedagna e pianoforte, e in seguito in quella di contrappunto con padre Stanislao Mattei. Sostiene la parte contraltile di Maria Maddalena nell'oratorio *La passione di Cristo* di Mattei, dato al Liceo, e si esibisce, sempre come cantante, in alcune accademie private. Sembra che a questo periodo risalga la composizione della sua prima opera, *Demetrio e Polibio*, scritta su richiesta della famiglia Mombelli, che verrà però rappresentata solo nel 1812. E' aggregato all'Accademia Filarmonica di Bologna come "cantore" e li incontra per la prima volta Isabella Colbran, sua futura moglie, aggregata anch'essa all'Accademia.
-
- 1807** E' impegnato come "maestro al cembalo" nella stagione di primavera al Teatro di Faenza, mentre il padre è "primo corno da caccia". Nei registri del Liceo di Bologna risulta assente nelle classi di violoncello, pianoforte e contrappunto da metà dicembre fino a metà marzo 1808.
-

-
- 1808** E' un anno intenso per il giovane compositore che oltre a scrivere le due sinfonie dette *Al Conventello* e *Obbligata a contrabbasso*, affronta per la prima volta il pubblico con la cantata *Il pianto di Armonia sulla morte di Orfeo* scritta come saggio di fine anno ed eseguita al Liceo Musicale l'11 agosto. Gli anni bolognesi vedono anche la nascita di almeno due composizioni sacre: le messe di *Ravenna* e di *Milano* (così denominate in relazione al luogo dove sono nate e/o conservate, mentre è ormai accertata la non autenticità della cosiddetta *Messa di Rimini*).
-
- 1809** E' incaricato dal Comitato degli insegnanti del Liceo di mettere in musica una cantata su testo di padre Ruggia. Sempre per la distribuzione dei premi di fine anno al Liceo, scrive una *Sinfonia a più strumenti obbligati* e una *Sinfonia concertata* eseguite il 28 agosto. Nella stagione di Carnevale 1809-10 viene scritturato come "maestro al cembalo" al Teatro Comunale di Ferrara e al Teatro Comunale di Bologna.
-
- 1810** Sempre come "maestro al cembalo" si esibisce il 9 aprile e il 25 maggio in due concerti all'Accademia dei Concordi a Bologna. Il 3 novembre 1810 va in scena la sua prima farsa *La cambiale di matrimonio* al Teatro San Moisè di Venezia, su libretto di Gaetano Rossi. Il successo ottenuto gli procura l'incarico di scrivere un'opera buffa per il Teatro del Corso di Bologna.
-
- 1811** In maggio dirige *Le quattro stagioni* di Haydn al Liceo. Nella stagione d'autunno al Teatro del Corso è "maestro al cembalo e direttore dei cori" nel *Ser Marcantonio* di Pavesi (21 settembre), mentre il 26 ottobre va in scena senza successo il suo "dramma giocoso" in due atti *Lequivoco stravagante*, ritirato dopo la terza replica per motivi di censura. Nel corso della stessa stagione dirige ancora la *Ginevra di Scozia* di Mayr e il *Quinto Fabio* di Domenico Puccini nel quale inserisce una sua cavatina per Maria Marcolini. Durante la prova generale di quest'ultimo (8 novembre) ha un alterco con i coristi, che minaccia col bastone, e viene tradotto in carcere.
-
- 1812** Cinque opere (sei, se si include *Demetrio e Polibio*, rappresentata a Roma al Teatro Valle il 18 maggio) vedono la luce questo anno: tre farse date al Teatro San Moisè di Venezia, *L'inganno felice* (8 gennaio), *La scala di seta* (9 maggio) e *L'occasione fa il ladro* (24 novembre). Scrive anche la prima opera seria *Ciro in Babilonia*, ossia *La caduta di Baldassarre* (Ferrara, Comunale, stagione di Quaresima); e debutta alla Scala di Milano con una grande opera comica in due atti *La pietra del paragone* (26 settembre), su libretto di Luigi Romanelli, il cui successo gli vale l'esonero dal servizio militare.
-
- 1813** La carriera di Rossini prosegue intensamente nell'Italia settentrionale: il fiasco clamoroso de *Il signor Bruschino*, ossia *Il figlio per azzardo* (Venezia, San Moisè, 27 gennaio) è riscattato poco dopo dai trionfi del *Tancredi* (Venezia, La Fenice, 6 febbraio) e de *L'Italiana in Algeri* (Venezia, San Benedetto, 22 maggio); *Aureliano in Palmira*, su libretto di Giuseppe Felice Romani alla prima collaborazione con Rossini, cade alla Scala il 26 dicembre.
-
- 1814** Ancora su libretto di Romani, *Il Turco in Italia* (Scala, 14 agosto) viene accolto con freddezza dal pubblico milanese che considera il "dramma buffo" una parodia dell'*Italiana*. Non migliore accoglienza ha *Sigismondo* (Venezia, La Fenice, 26 dicembre).
-
- 1815** Il 5 aprile dirige al Teatro Contavalli di Bologna l'inno *Agli Italiani* su testo di Giambattista Giusti per l'ingresso di Gioacchino Murat in città. Inizia a comporre le musiche di scena per l'*Edipo Coloneo* di Sofocle tradotto da Giusti. In estate si trasferisce a Napoli, ingaggiato dall'impresario dei Teatri Reali Domenico Barbaja e il 4 ottobre va in scena il "dramma in due atti" *Elisabetta, regina d'Inghilterra* con protagonista Isabella Colbran. Il clamoroso successo ottenuto gli spiana la strada e inaugura la nuova stagione creativa napoletana. Al contrario la semiseria *Torvaldo e Dorliska* viene accolta freddamente al Teatro Valle di Roma (26 dicembre).
-
- 1816** E' l'anno di *Almaviva*, ossia *L'inutile precauzione* (poi *Il barbiere di Siviglia*) che va in scena al Teatro Argentina di Roma il 20 febbraio. L'iniziale fiasco si tramuta in un successo clamoroso alle repliche. Il 29 successivo firma il contratto per *La Cenerentola*.

Prosegue il suo impegno a Napoli con l'opera seria *Otello, ossia Il moro di Venezia* (Teatro del Fondo, 4 dicembre), preceduta tuttavia da due obblighi contrattuali: la cantata *Le nozze di Teti, e di Peleo*, composta per il matrimonio della Principessa Maria Carolina con il duca di Berry (Fondo, 24 aprile) e l'opera comica *La gazzetta* (Teatro dei Fiorentini, 26 settembre).

-
- 1817** L'anno vede Rossini fare la spola tra Napoli, Roma e Milano con la produzione di tre diversi capolavori: *La Cenerentola, ossia la bontà in trionfo* va in scena a Roma (Teatro Valle, 25 gennaio), *La gazza ladra*, grande opera semiseria, a Milano (Scala, 31 maggio), *l'Armida* a Napoli (San Carlo, 11 novembre) con protagonista ancora la Colbran. A Roma è la volta del centone *Adelaide di Borgogna* (Argentina, 27 dicembre).
-
- 1818** Di nuovo a Napoli per l'azione tragico-sacra *Mosè in Egitto* (San Carlo, 5 marzo) che riscuote un enorme successo. Recatosi a Bologna il compositore accetta l'invito dell'ispettore dei teatri del Portogallo Diego Ignazio de Pina Manique di scrivere la farsa *Adina*. L'opera andrà in scena solo il 12 giugno 1826 (Lisbona, San Carlos). Il 3 dicembre va in scena al Teatro San Carlo di Napoli *Ricciardo e Zoraide*.
-
- 1819** Il 7 marzo il *Mosè in Egitto* viene riproposto al San Carlo con l'aggiunta della preghiera «Dal tuo stellato soglio» nel terzo atto. Altre tre opere serie si aggiungono al catalogo rossiniano: *Ermione* (Napoli, San Carlo, 27 marzo), *La donna del lago* (Napoli, San Carlo, 24 ottobre), *Bianca e Falliero, ossia Il consiglio dei tre* (Milano, Scala, 26 dicembre). A Venezia presenta ancora un centone, *Edoardo e Cristina* (San Benedetto, 24 aprile).
-
- 1820** Il 24 marzo viene eseguita la *Messa di Gloria* nella Chiesa di S. Ferdinando. Nonostante il lungo periodo di gestazione, *Maometto II* viene accolta da un insuccesso (Napoli, San Carlo, 3 dicembre) e mai più ripresa nell'Ottocento.
-
- 1821** La rappresentazione di *Matilde di Shabran, ossia Bellezza e cuor di ferro* (Teatro Apollo, 24 febbraio) segna l'ultimo soggiorno romano di Rossini. Le lunghe trattative con la Deputazione dei Teatri di Roma per scrivere una nuova opera comica per il Carnevale 1821-22 infatti non hanno buon esito.
-
- 1822** Con *Zelmira* (San Carlo, 16 febbraio) si conclude il soggiorno napoletano di Rossini che un mese dopo a Castenaso sposa Isabella Colbran. Con lei e la compagnia del San Carlo, capeggiata da Barbaja, si reca a Vienna dove il 13 aprile viene allestita *Zelmira* (Kärntnertortheater) e la ripresa di altre sue opere. Dopo un breve soggiorno a Bologna, a dicembre è invitato dal principe di Metternich a Verona in occasione del Congresso delle Nazioni per scrivere quattro cantate (*La santa alleanza, Il vero omaggio, L'augurio felice, Il bardo*). Composizioni queste che negli anni successivi gli procureranno non pochi dissapori quando sarà accusato di essere reazionario.
-
- 1823** *Semiramide*, su libretto di Gaetano Rossi, il suo "papà di parole" (Venezia, La Fenice, 3 febbraio), conclude trionfalmente la carriera italiana di Rossini. Dopo una breve sosta a Parigi, si reca a Londra su invito di Giovanni Battista Benelli, impresario del King's Theatre, per dirigere alcune sue opere e scriverne una nuova. Sarebbe dovuta essere *Ugo, re d'Italia*, di cui compone forse un atto completo, ma il fallimento dell'impresa nel 1824 lo costringe ad abbandonare Londra e tornare a Parigi. Dell'opera non è stata finora ritrovata alcuna traccia.
-
- 1824** Il 9 giugno, a Londra, esegue la parte del tenore solo (Apollo) nella sua cantata *Il pianto delle Muse in morte di Lord Byron*. Il 26 novembre è nominato "Directeur de la musique et de la scène" del Théâtre Italien di Parigi.
-
- 1825** Il periodo francese di Rossini si apre con la cantata *Il viaggio a Reims, ossia L'albergo del giglio d'oro* (Parigi, Théâtre Italien, 19 giugno) scritta per l'incoronazione di Carlo X.
-
- 1826** Sembra che stia lavorando a *La figlia dell'aria* per Giuditta Pasta, ma nessuna musica è stata finora ritrovata. Il 9 ottobre presenta al Théâtre de l'Académie Royale de Musique (l'Opéra) *Le siège de Corinthe*, radicale rifacimento del *Maometto II*, che viene accolto con entusiasmo.
-

-
- 1827** Alla vigilia della rappresentazione trionfale di *Moïse et Pharaon, ou Le passage de la Mer Rouge* (Parigi, Académie Royale de Musique, 26 marzo) la morte della madre lo colpisce profondamente.
-
- 1828** Pronto a cimentarsi con un'opera nuova Rossini, nella primavera, ha già scelto il soggetto: *Guillaume Tell*. Ma nel desiderio di far rivivere parte della musica scritta per *Il viaggio a Reims*, propone *Le Comte Ory* (Parigi, Académie Royale de Musique, 20 agosto), su libretto di Scribe e Delestre-Poirson.
-
- 1829** *Guillaume Tell* è l'ultima fatica rossiniana nel teatro musicale. L'opera va in scena a Parigi il 3 agosto (Académie Royale de Musique) ottenendo solo un "succès d'estime" da parte del pubblico, mentre è esaltato dalla critica e dai musicisti (tra questi Bellini che lo considera la sua "Bibbia musicale"). L'opera fa il giro d'Europa in edizioni più o meno amputate. Il 7 agosto Carlo X conferisce al compositore la *Légion d'honneur*. Sempre in agosto parte per Bologna con la moglie.
-
- 1830** Di ritorno a Parigi, nel frattempo sconvolta dalla rivoluzione di luglio che aveva visto la caduta di Carlo X, Rossini intenta una causa al nuovo governo di Luigi Filippo d'Orléans che non gli riconosce il contratto che aveva stretto con la precedente amministrazione.
-
- 1831** Ai primi di febbraio si reca in Spagna con l'amico banchiere Aguado, mentre Isabella viene affidata alle cure del padre Giuseppe a Bologna. Durante il soggiorno spagnolo Rossini accetta l'invito dell'Arcidiacono di Madrid Don Fernandez Varela di scrivere lo *Stabat Mater*. Riuscirà a comporre solo sei dei dieci pezzi finché, tornato a Parigi, non darà l'incarico a Tadolini di completarlo. Lo *Stabat* in questa versione viene eseguito il venerdì santo del 1833 nella cappella di San Filippo el Real a Madrid.
-
- 1832** Nel frattempo si avvertono i primi sintomi dell'esaurimento nervoso che colpirà gravemente il compositore, legatosi ormai a Olympe Pélissier. Ad essa dedica la cantata per soprano e pianoforte *Giovanna d'Arco*.
-
- 1835** Publica le *Soirées Musicales* scritte negli anni tra il 1830 e il 1835 e scrive altre brevi composizioni.
-
- 1836** Si conclude la causa contro il governo francese che gli riconosce una pensione vitalizia. Prima di tornare in Italia intraprende un viaggio in Germania e Belgio in compagnia del banchiere Rotschild.
-
- 1837** In settembre viene legalizzata la separazione da Isabella Colbran.
-
- 1839** In aprile accetta la nomina di Consulente perpetuo del Liceo Musicale di Bologna. Il 29 dello stesso mese muore il padre Giuseppe. Per un breve periodo si reca a Napoli.
-
- 1841** Riprende la composizione dello *Stabat Mater*, sollecitato dal pericolo che l'edizione ultimata da Tadolini venga data alle stampe dall'editore francese Aulagnier.
-
- 1842** Lo *Stabat Mater*, completato con l'aggiunta delle parti in sostituzione di quelle scritte da Tadolini, viene eseguito a Parigi il 7 gennaio. Segue l'esecuzione bolognese del 18 marzo diretta da Gaetano Donizetti.
-
- 1843** Dopo un breve soggiorno a Parigi, dove si reca per curare la malattia uretrale, i primi di ottobre è nuovamente a Bologna, città in cui probabilmente intende stabilirsi definitivamente.
-
- 1845** Il 7 ottobre assiste sconvolto alla morte di Isabella Colbran nella villa di Castenaso, presso Bologna.
-
- 1846** Il 16 agosto Rossini sposa in seconde nozze Olympe Pélissier.
-
- 1847** Il 1. gennaio viene eseguita la *Cantata in onore del Sommo Pontefice Pio Nono* (Roma, Senato del Campidoglio), approntata dal compositore su adattamenti delle proprie opere, per celebrare l'elevazione al soglio pontificio, il 16 giugno dell'anno precedente, del cardinale Giovanni Mastai Ferretti.
-

-
- 1848** Rossini non gode fama di simpatizzante per i moti liberali. La sera del 27 aprile a Bologna viene fatto oggetto di dimostrazioni ostili, mentre si presenta al balcone di casa per ringraziare la banda militare dei volontari che si è recata sotto le sue finestre per rendergli omaggio. Sconvolto, il giorno dopo parte per Firenze. Ugo Bassi si fa immediatamente latore delle scuse della cittadinanza bolognese e lo invita a scrivere un inno che sarà il *Coro della Guardia Civica di Bologna*, di cui Rossini scrive solo le parti vocali e un abbozzo dell'accompagnamento, incaricando Domenico Liverani di completarlo per banda. L'esecuzione ha luogo la sera del 21 giugno in Piazza Maggiore.
-
- 1850** Verso la metà di settembre torna a Bologna, ma solo per sistemare i suoi affari e prepararsi al definitivo trasloco a Firenze.
-
- 1855** Alla fine di aprile lascia Firenze per recarsi a Parigi. In questi anni la sua salute, resa malferma dalla malattia nervosa e da altri disturbi fisici, non ha avuto alcun giovamento. Un miglioramento comincia invece a riscontrarsi già dai primi giorni di permanenza nella capitale francese.
-
- 1857** Il 15 aprile regala alla moglie Olympe la *Musique Anodine*, album che fa parte dei *Péchés de vieillesse*, titolo ironico sotto cui Rossini raccolse le sue ultime composizioni.
-
- 1859** In primavera la villa di Passy, fatta costruire appositamente (oggi distrutta) è pronta. I Rossini alternano il soggiorno parigino al numero 2 della Chaussée d'Antin, dove danno accademie musicali, a quello a Passy diventato luogo di incontro della società musicale internazionale.
-
- 1860** In marzo, secondo il biografo Edmond Michotte, riceve la visita di Richard Wagner. Il 9 luglio all'Opéra viene rimessa in scena con grande sfarzo la *Sémiramis*, eseguita dalle sorelle Barbara e Carlotta Marchisio.
-
- 1863** Scrive la *Petite Messe Solennelle*.
-
- 1864** Il 14 marzo la *Petite Messe Solennelle* per soli, coro, due pianoforti e harmonium, viene eseguita in forma privata nel palazzo parigino della contessa Louise Pillett-Will, alla quale la messa è dedicata. Rossini la strumerà per grande orchestra nel 1867, ma questa versione sarà eseguita solo il 24 febbraio 1869 dopo la sua morte. Il 21 maggio, suo giorno onomastico, la città di Pesaro gli dedica solenni festeggiamenti con lo scoprimento di una statua.
-
- 1867** Il 1. luglio prima esecuzione de l'*Hymne à Napoleon III et à son Vaillant Peuple* (Parigi, Palais de L'Industrie).
-
- 1868** Dopo una grave malattia spira nella villa di Passy il 13 novembre, mentre Parigi si appresta a tributargli grandi onoranze per il suo prossimo settantasettesimo compleanno. Viene tumulato nel cimitero di Père Lachaise.
-
- 1887** Il 30 aprile la salma di Rossini è esumata e trasportata in Santa Croce a Firenze dove viene tumulata il 3 maggio.
-
- 1902** Il 13 giugno viene inaugurato nella basilica di Santa Croce il monumento sepolcrale di Rossini realizzato dallo scultore Cassioli. Illustre testimone della cerimonia è Pietro Mascagni che dirige l'orchestra del Liceo Musicale Rossini di Pesaro, nella preghiera del *Mosè in Egitto* «Dal tuo stellato soglio», nella trascrizione sulla quarta corda di Paganini.
-



Tanti affetti

Amici e Sostenitori del Festival 2003

Presidente

Paola Pierangeli Tittarelli

Soci Fondatori

Germano Buzzi

Eugenio Ceccolini

Maurizio Gennari

Vittorio Livi

Francesco Merloni

Silvana Ratti

Anna Selci

Sostenitori

Luciano Bovicelli, *Bologna*

Mary Ann e Lawrence Tucker,
Greenwich

Industrie PICA SpA, *Pesaro*

Elvira Cantelmo, *Fano*

James David Draper, *New York*

Lois e Alan Freeman, *Detroit*

Francesco Merloni, *Fabiano*

Maria Camilla Bianchini d'Alberigo,
Venezia

Paolo Mannelli, *Roma*

Luciana Pierangeli, *Roma*

Vincenzo De Leo, *Udine*

Beatrice Molinari Mangiameli, *Milano*

Beryl Mustill, *London*

Vittoria e Paolo Albini Riccioli,
Pesaro

Carla e Arrigo Archibugi, *Ancona*

Antonla Ausenda Fattori, *Milano*

Kay Bearman, *New York*

Liliana Belli Paci Segre, *Milano*

Ada Bertozzini, *Pesaro*

Grazia Biscontini Ugolini, *Pesaro*

Canducci Holzservice Srl, *Pesaro*

Liliana e Agostino Cesaroni, *Pesaro*

Wanda Del Gobbo, *Bologna*

Suzanne e David De Yong, *London*

Maurizio Dolcini, *Pesaro*

Claudia Farina Liguori, *Pesaro*

Graziella e Marco Fazi, *Pesaro*

Javier Ferradal, *Madrid*

Francesca e Pietro Fiocchi, *Lecco*

Galleria di Franca Mancini, *Pesaro*

Monika e Dieter Koch, *Herrshing*

José Antonio Lipperheide Guimón,
Bilbao

Helga e Hans Lübow, *Bremen*

Mariella e Francesco Lungarini, *Fano*

Franca Maestri Forlani, *Pesaro*

Anna Majani, *Bologna*

Giola Marchi Falck, *Milano*

Cristina Morici Ghislieri, *Pesaro*
 Adriana Pagani Lora Totino, *Torino*
 Sophie e Marcel Pommerell-Wintringer,
Echternach
 Maria Grazia e Benedetto Pototschnig,
Pesaro
 Silvana Ratti, *Pesaro*
 Richard Wagner-Verband, *Wien*
 Annalisa e Carlo Ripanti, *Pesaro*
 Hae Kyung e Fabio Rossini, *Pesaro*
 Georg Stöffler, *Hall*
 Marco Tamino, *Pesaro*
 Ida e Giuseppe Ugolini, *Roma*

Amici

Miranda Paolucci, *Pesaro*

Christian Enders, *Kehl*

Elisabeth Beare, *Berlin*
 Alberto Bonetti, *Reggio Emilia*
 Margaret e Albert Borg, *Swieqi*
 Giovanni Graniti, *Firenze*
 Juana Herrera Marroquin, *Valencia*
 Janet e Hugh Hitchcock, *New York*
 José Periel Garcla, *Madrid*

Klaus P. Arnold, *Gaithing*
 Reto Müller, *Sissach*
 Vincenzo Tessitore, *Palermo*

Werner Adam, *Karlsruhe*
 Francesco Agostini, *Magenta*
 Kazumi Arai, *Sano-City*
 Bernward Bachmann, *München*
 Manlio Bassano, *Marmirolo*
 Willi Bauer, *Gaggenau*
 Jean-Jacques Beauvois, *Bruxelles*
 Filippo Beck, *Zürich*
 Jack Belsom, *New Orleans*
 Anna Berardi Marinuzzi, *Roma*
 Teresa Berry, *Chicago*
 Carlo Bertellotti, *Pesaro*
 François Bise, *Villars-sur-Glâne*
 Matelda Bisigotti, *Urbino*
 Martine Blech, *Paris*
 Laurent Boccon-Gibod, *Paris*
 Adalberto Boetti, *Milano*
 Gaetano Bonafini, *Castenaso*
 Paolo Bonetti, *Fano*
 Gérard Bonnel-Dangler, *Paris*
 Marco Borini, *Torino*
 Pietro Boscolo, *Trviso*
 Giuseppe Bosoni, *Antegnate*
 Alain Bouer, *Saint-Cloud*
 Vassilis Brakoulis, *Atene*
 Stephen Brier, *Orpington*
 Paul Butler, *London*
 Lucius Cafilisch, *Gingins*
 Marina Cascini, *Roma*

Giulio Ceruti, *Milano*
 Sylvain Chambre, *Avon*
 Giuseppe Chiarante, *Roma*
 Kathleen Chiti, *Milano*
 Akihiro Chiyoda, *Tokyo*
 Edmondo Cotignoli, *Pesaro*
 Rafael Cowley, *Valencia*
 Salvador Crespo Picò, *Alicante*
 James Curtis, *London*
 Heinz Dabringer, *Sattendorf*
 George Dansker, *New Orleans*
 Pieter K. de Haan, *Harderwijk*
 Mario de Martiis, *Genova*
 Guillaume De Saint-Seine, *Paris*
 Hans-Leopold De Waal, *Saarbrücken*
 Laura Del Monte Raffaelli, *Pesaro*
 Vivienne Dimant, *London*
 Michael Dlabka, *Berlin*
 Alberto Dolci, *Pesaro*
 Heinrich Dülz, *Seeshaupt*
 Camron Dyer, *Roseville*
 James Eaton, *Birmingham*
 Giovanni Emiliani, *Roma*
 Gerd Endmayr, *Wien*
 Bodo Fahlbusch, *Paris*
 Luciano Felici, *Roma*
 Claude Fernandez, *Aubervilliers*
 Henry Forgues, *Bayonne*
 Patrick Furniss, *Norwich*
 Juan Gherzi, *Montevideo*
 Giorgio Girelli, *Pesaro*
 Günter R. Gruber, *Bludenz*
 Werner Gumbert, *Karlsruhe*
 Rose-Marie e Rainer Hagen, *Hamburg*
 Susumu Hasegawa, *Tokyo*
 Keith Hatchick, *London*
 Birgit-Maria Hauser, *München*
 Maria Luisa Herrmann Semeraro,
Cisternino
 Freya Hezel-Kübert, *München*
 Toshihiko Hirabayashi, *Tokyo*
 Chizuko Hironaka, *Yokohama*
 Yoko Hosojima, *Utsunomiya*
 Denise Huon, *Paris*
 Gerard Hurl, *Dublin*
 John Hyde, *York*
 Howard Hyman, *London*
 Barbara Inglese, *Oakland*
 Leo Iona, *Trieste*
 Greta Jacobs, *Moreland Hills*
 Halvor Jaeger, *Ile Bizard*
 Charles Jernigan, *Long Beach*
 Howard Douglas Jones, *London*
 Bernd Kabas, *Salzburg*
 Tomio Kameoka, *Tokyo*
 Noriko Kanai, *Tokyo*
 Patricia e Jerome Karet, *London*
 Kiyoko Kato, *Tokyo*
 Tadao Kato, *Tokyo*
 Jürgen Kazlur, *Oberursel*
 Bernd-Rüdiger Kern, *Taucha*
 Michiko Kobayashi, *Tokyo*
 Oswald Köberl, *Innsbruck*

Hiroshi Kojima, *Tokyo*
 Anja Korpiola, *Helsinki*
 Yoshiko Kumakura, *Ichikawa*
 Françoise Lafuge, *Paris*
 Michael Lambarth, *Norwich*
 Wolfgang Lambrecht, *Hamburg*
 Trevor Lau, *Auckland*
 Jacques Libert, *Bruxelles*
 George Likierman, *Paris*
 Gaetano Maccaferri, *Bologna*
 Sarah McNicholas, *London*
 Susan e Roberto Malpeli, *Roma*
 Silvana Mangiameli, *Milano*
 Gianfranco Maretta Tregiardinì,
Felonica
 David Martocci, *Elberon*
 Franco Masseroni,
Desenzano del Garda
 Héctor Matamoros Rossi, *Madrid*
 Mina Matsukawa, *Tokyo*
 Gianni Mazzoni, *Bologna*
 Jan E. Mellema, *The Hague*
 Elio Menzione, *Roma*
 Gen Mochi Zamperoli, *Pesaro*
 Christos Mortzos, *Köln*
 Paola Muccini Costa, *Roma*
 Mitsuko Murase, *Ichikawa*
 Michel Nasser, *Arles*
 Dieter Neukirch, *Wettenberg*
 Keiko Nishiyama, *Tokyo*
 Giancarlo Nisoli, *Zogno*
 Renata Ognibene-Borghì, *Pesaro*
 Gian Battista Ortoni della Croce, *Milano*
 Giulia Panichi Pignatelli,
Castel di Lama
 Grazia Paoletti, *Firenze*
 Edoarda Paolini, *Milano*
 Marcello Paolino, *Bern*
 Federico Passariello Jr., *Taranto*
 Peter Pauwels, *Deinze*
 Ian Peacock, *London*
 Jean-François Pechberty, *Paris*
 Jean-Gabriel Peyre, *Paris*
 Stefano Pilo, *Roma*
 François Poli, *Paris*
 Liviu Popescu, *Paris*
 Lucia e Alessandro Properzi, *Roma*
 Cesare Questa, *Urbino*
 Kurt Rademacher, *Neuwied*
 Ingrid Rant, *Wien*
 Bruno Recchia, *Zollikofen*
 Ambra Giulia Redaelli, *Albiate*
 Hanspeter Riede, *Rüschlikon*
 Renate e Peter Ritter, *Graz*
 Lorenzo Rocchetti, *Ancona*
 Ercole Romagna, *Pesaro*
 Eiko Sakamoto, *Roma*
 Raffaele Semeraro, *Cisternino*
 Rudolf Sevcik, *Wien*
 Alfred Stercke, *Hamburg*
 Elena Sormani, *Pesaro*
 Sara Staccioli, *Roma*
 Michael Staff, *Alfriston*

Jürgen Steinberg, *Berlin*
 Peter Ster, *Wien*
 Lucki Stipetic, *München*
 Paul Storm-Larsen, *Richmond*
 Masaya Suzuki, *Yokohama*
 Yasuo Suzuki, *Tokyo*
 Olivia Swinnerton, *Herts*
 Yasuo Takasaki, *Tokyo*
 Yoshiko Takasaki, *Saitama*
 Hideo Takeishi, *Kamakura City*
 Shumpei Takemori, *Tokyo*
 Floriana Tessitore, *Palermo*
 Heinrich Tettinek, *Wien*
 Sylvie Thierry, *Fumay*
 Hedwig D. Thimig, *Wien*
 Irene Tomacelli, *London*
 Erich Trachtenberg, *Wien*
 Roberto Tramarin, *Pavia*
 Lydia Treleani Masetti, *Pesaro*
 Andrew Valentine, *London*
 Nicole Vecchioli, *Paris*
 Michela e Enrico Vitali, *Milano*
 Giacomo Vivanti, *Ancona*
 Maria Pia Vivanti, *Roma*
 Bart Vlek, *Zandvoort*
 Tomoo Wakimura, *Tokyo*
 Janet A. Wallhouse, *Wallingford*
 Poodchong Wanglee, *Villanova*
 Michael Watts, *Milano*
 Uriel Weltsch, *Heredia*
 Ulla Wernicke, *Frankfurt/Main*
 Astrid Wilk, *Oberhaslach*
 Heinz Willner, *München*
 Jeremy Willoughby, *London*
 Mary Woods, *Monterchi*
 Trevor Woods, *Monterchi*
 Kinji Yamamoto, *Hong Kong*
 Yukako Yasaki, *Tokyo*
 Kouji Yoshida, *Chiba-ken*
 Masashi Yoshida, *Tokyo*
 Cristina e Vittorio Zaffarana, *Pavia*
 Gianfranco Zanetti, *Vignola*
 Bernd Zeytz, *Gauting*
 Riccardo Zoja, *Milano*

Guido Bartoli, *Firenze*
 Monella Cerri, *Bologna*
 Anthony Edmunds, *Cardiff*
 Giulio Iona, *Trieste*
 Maxime Massonnat, *Paris*
 Gianluca Montinaro, *Pesaro*
 Elvire Padovani, *Dunkerque*
 Tommaso Ranfagni, *Firenze*
 Alexander Jan Renner, *Groningen*
 Alessandro Sampò, *Torino*
 Chiara Terenzi, *Pesaro*
 Mathias Terenzi, *Pesaro*
 Corinna Zaffarana, *Pavia*

Il Festival ringrazia:

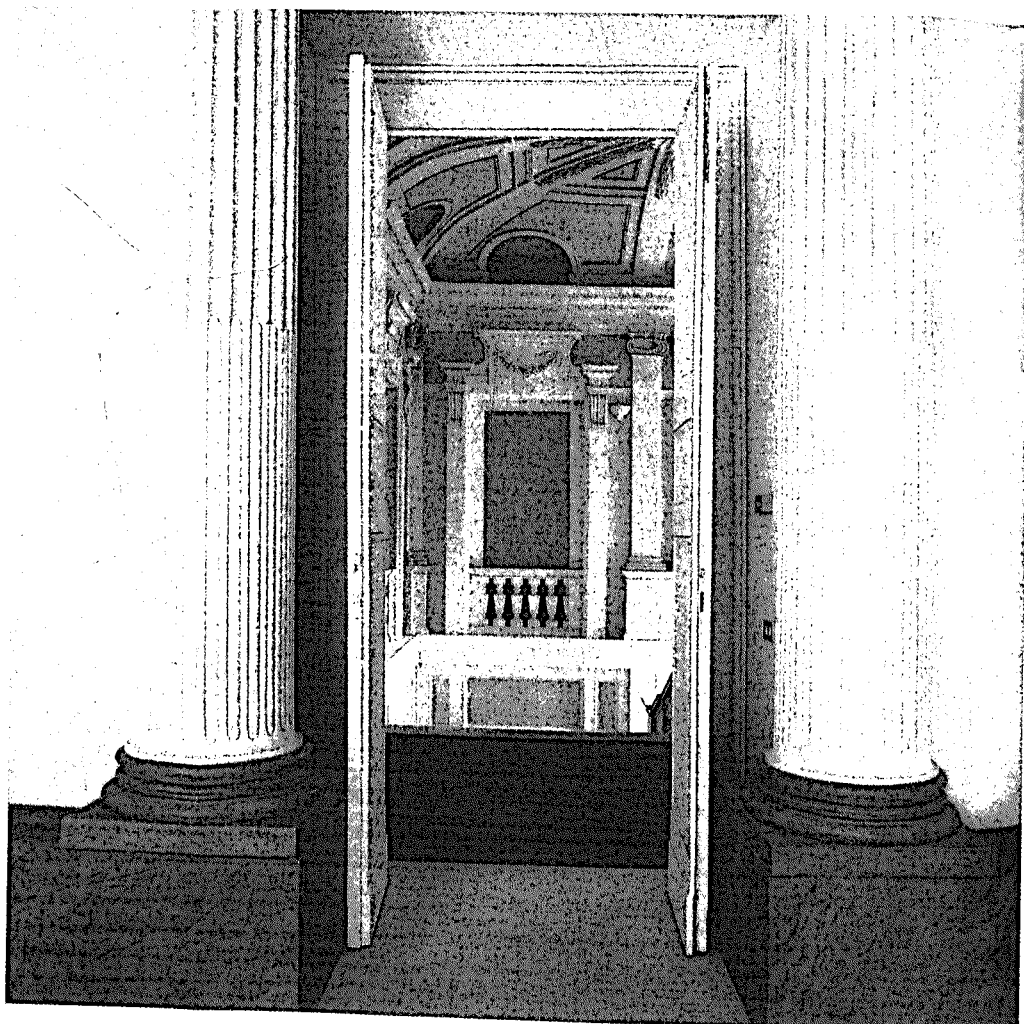




8~22 agosto 2003

SCAVOLINI®

Sponsor ufficiale del Rossini Opera Festival



interno Palazzo Montani Antaldi

Azioni socialmente utili.

La Fondazione Cassa di Risparmio di Pesaro persegue esclusivamente obiettivi di utilità sociale e di promozione dello sviluppo economico operando preminentemente nei settori rilevanti dell'arte, attività e beni culturali, della salute pubblica, medicina preventiva e riabilitativa, del volontariato, filantropia e beneficenza e nei settori dell'educazione, istruzione e formazione, delle patologie e disturbi psichici e mentali, della ricerca scientifica e tecnologica, dell'assistenza agli anziani. Fra i suoi obiettivi primari figura la valorizzazione del patrimonio artistico-culturale del territorio.





La banca che riflette la tua cultura.

Banca delle Marche crede nel suo territorio: nella sua gente e nella sua cultura. Per questo, da sempre, rivolge un'attenzione continua alle manifestazioni culturali e artistiche della nostra regione. Pittura, scultura, danza, letteratura, musica e cinema. Banca delle Marche sponsorizza e valorizza tutti gli eventi di maggior rilievo, perché siano alla portata di tutti. Perché Banca delle Marche riflette i tuoi interessi e i tuoi valori.



Banca delle Marche

www.bancamarche.it

Ratti

Ratti

Ratti

Ratti

Ratti

Ratti

Ratti

Ratti

Ratti

Ratti

Ratti

Pesaro - 71, Via Rossini

Bologna - 15, Via Clavature

Pesaro - 45, Corso XI Settembre

www.rattiboutique.com

MA GUARDA QUANTI
SERVIZII



Ideale

il conto con tutto ciò che vuoi

BRUNO MAGLI
BOUTIQUE

[illegible]**connettività internet**

web hosting

web application

web marketing

housing

e-commerce

sicurezza

extranet

software gestionale

consulenza**formazione**The logo for Arbanet Netpeople. It features the word "ARBANET" in a large, bold, black, sans-serif font. Below it, the word "NETPEOPLE" is written in a smaller, black, sans-serif font. To the left of the text is a stylized graphic of a satellite or probe with a circular head and a long, curved tail, appearing to orbit or approach the text.

www.abanet.it

info@abanet.it

0721.35425

A Pesaro e Urbino



non avrete
problemi!

Ci siamo
noi....



Hotel Vittoria ★★★★★

a Pesaro
"il massimo"



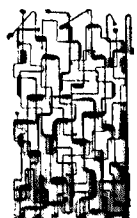
Hotel Savoy ★★★★★

a Pesaro
"il più
centrale"



Hotel BONCONTE ★★★★★

a Urbino
"con giardino"
dentro le mura



Hotel & Residence ★★★★★
dei Duchi

a Urbino
"con garage"



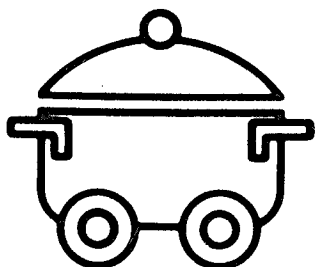
Albergo San Domenico ★★★★★

a Urbino
"di fronte al
Palazzo
Ducale"

Vi aspettiamo!

ospitalità, arte, eleganza, cortesia, comforts,
e servizi di ogni genere

VIP HOTELS Centro prenotazioni: 800.867.148
e.mail: info@viphotels.it web: www.viphotels.it



BUFFET & CATERING GORINI
BANQUETING

MILANO

TEL. (02) 55302028 - FAX (02) 5471255

PESARO

TEL. (0721) 31469 / 24839 - FAX (0721) 64993

ClassicCar
Concessionaria Ancona e provincia
Via l°Maggio, 66 T.071.2865184



classiccar

gruppoDiba, la scelta in movimento

Lancia Thesis viaggiare è un'arte



Concessionaria Lancia
per le province di Pesaro e Ancona
www.gruppodiba.it



ClassicAuto
Concessionaria Pesaro e provincia
Via Gagarin Pesaro T.0721.404705



classicauto

gruppoDiba, la scelta in movimento



Via Umbria, 18
61100 Pesaro (PU)
Tel. e Fax 0721.415676
pesarofeste@libero.it
www.pesarofeste.it



Progettazione • Organizzazione
Allestimenti • Noleggio strutture



WHO'S WHO IN ITALY. SOLO UOMINI CHE LASCIANO UN' IMPRONTA.

WHO'S WHO IN ITALY da oltre trent'anni il **vero e unico WHO'S WHO**, che, in rispetto alla tradizione, seleziona e presenta in tutto il mondo managers, imprese e istituzioni italiani. Il nostro Gruppo multinazionale, puntando sull'importanza strategica della comunicazione d'impresa, è attrezzato tecnicamente, ma soprattutto culturalmente, per offrire **un efficace strumento di informazione e business**. Grazie ad uno staff composto da persone con una profonda cultura d'impresa internazionale vengono raccolti, attraverso dirette testimonianze imprenditoriali, **4500 profili di imprese e istituzioni e 7000 biografie dei personaggi che in Italia oggi lasciano la loro impronta significativa**. Ecco perché **WHO'S WHO IN ITALY** garantisce un elevato standard di autorevolezza ed affidabilità, e supporta, con una visibilità costante e mirata, l'immagine delle realtà inserite nell'opera.

Il Portale www.whoswho-sutter.com, che contiene oggi 30 milioni di dati con aggiornamento costante, è utilizzato in tutto il mondo da oltre 250.000 navigatori al mese per conoscere, approfondire e sviluppare affari con l'Italia.



WHO'S WHO IN ITALY 2003 EDITION.
3 volumi 3.030 pagine. Tutta l'Italia nelle tue mani.
Presso le migliori librerie.



www.whoswho-sutter.com www.whoswhoinitaly.it