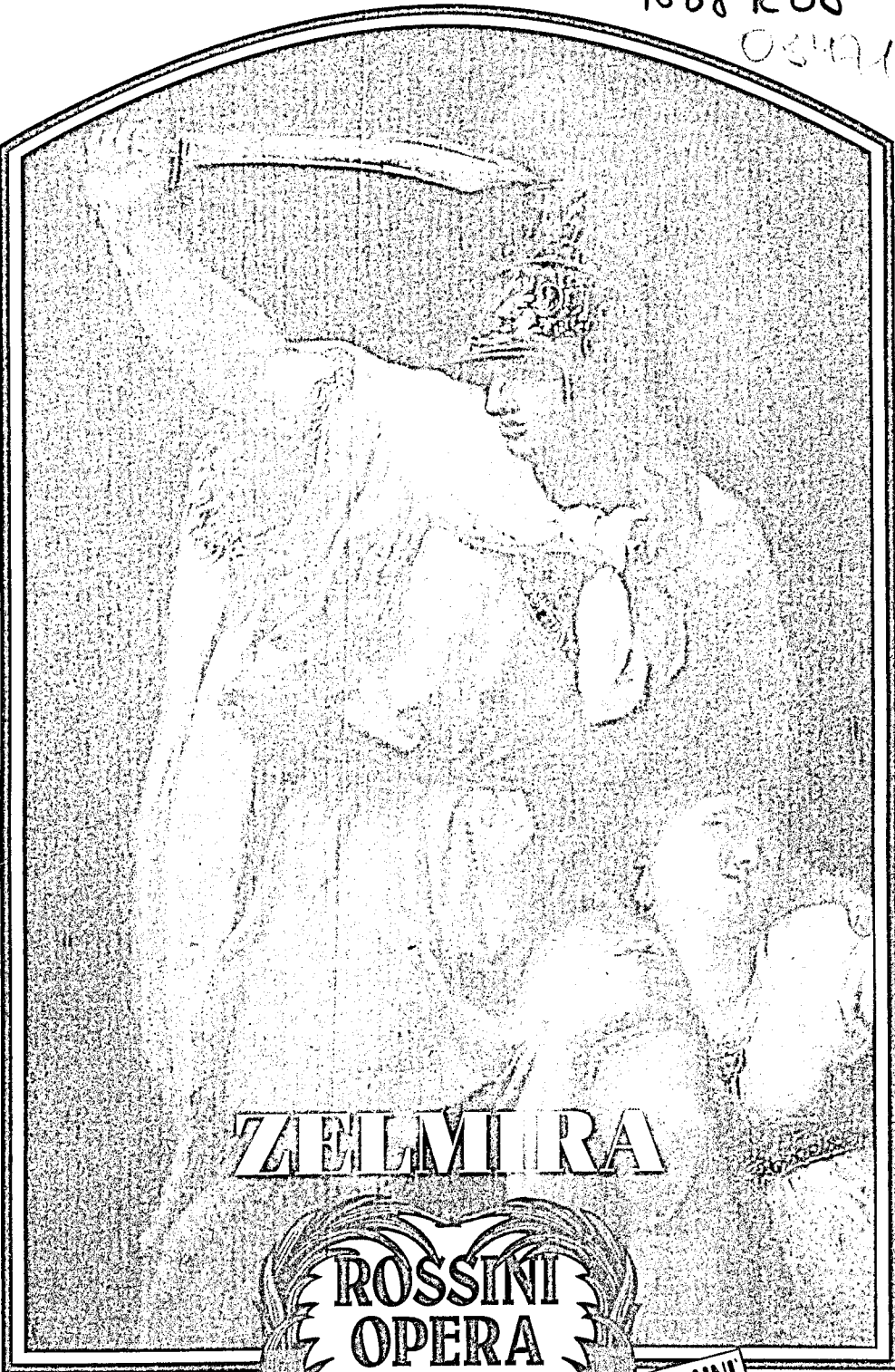


1868 ROS

03191



# ZELMIRA

ROSSINI  
OPERA  
FESTIVAL

SCAVOLINI  
SPONSOR



## La Fondazione Rossini

---

*La Fondazione Rossini è il referente musicologico del Festival: ad essa compete la responsabilità scientifica dei testi eseguiti. L'Istituzione è nata nel 1869 per volontà del Comune di Pesaro, che ha in tal modo reso autonomo il complesso patrimoniale ricevuto in qualità di erede universale di Gioachino Rossini.*

*Dal 1974, in collaborazione con la Casa Ricordi di Milano, la Fondazione ha avviato la pubblicazione degli Opera Omnia rossiniani in Edizione critica, prevista in ottanta volumi. Sotto la responsabilità del Comitato di redazione collaborano al progetto, come curatori delle singole Edizioni critiche, i maggiori studiosi del settore in campo internazionale.*

*Assieme al Rossini Opera Festival e alla Casa Ricordi, la Fondazione è membro del «Comitato per la restituzione rossiniana», che ha lo scopo di coordinare e rafforzare l'azione delle tre istituzioni negli specifici ambiti.*

### FONDAZIONE ROSSINI

*Presidente*  
**Alfredo Siepi**

*Direttore artistico*  
**Bruno Cagli**

*Consiglieri*  
**Alberto Berardi, Sandro Forlani**  
**Cesarina Gattoni, Michele Marvulli**

*Comitato di redazione dell'Edizione critica*  
**Philip Gossett** (direttore)  
**Bruno Cagli, Patricia B. Brauner, Paolo Fabbri**

*Segretario culturale*  
**Catia Amati**

*Segretario ragioniere*  
**Claudio Andreani**

---

*In copertina*  
**Luigi Sab. Radamist**  
1803 ca.  
Olio su tela  
Museo Civ.

# **ZELMIRA**

**Rossini Opera Festival 1995**

---

**A cura dell'Ufficio Edizioni e Archivio storico  
del Rossini Opera Festival**

Consulenza scientifica della Fondazione Rossini

---

grafica  
*Dolcini Associati - A.D. Massimo Dolcini*

service  
*Donal Cliché - Pesaro*

ampa  
*AT Pesaro*  
*glio 1995*

---

# Sommario

|                                                                                                       |        |
|-------------------------------------------------------------------------------------------------------|--------|
| Un'opera per Metternich<br><i>di Bruno Cagli</i>                                                      | p. 13  |
| An Opera for Metternich<br><i>by Bruno Cagli</i>                                                      | p. 31  |
| Sulla genesi e la musica della Zelmira di Rossini<br><i>di Kathleen Kuzmick Hansell</i>               | p. 53  |
| On the Genesis of Rossini's Zelmira and its Music<br><i>di Kathleen Kuzmick Hansell</i>               | p. 65  |
| <i>Schema musicale dell'opera</i>                                                                     | p. 76  |
| <i>Libretto</i>                                                                                       | p. 81  |
| "L'altro" Rossini serio nel mondo (1949/1995)<br><i>a cura di Alberto Bottazzi e Giorgio Gualerzi</i> | p. 127 |
| Pesaro tappa obbligata della Rossini Renaissance<br><i>di Giorgio Gualerzi</i>                        | p. 161 |
| Pesaro: a focal point in the Rossini Renaissance<br><i>by Giorgio Gualerzi</i>                        | p. 165 |
| <i>Soggetto</i>                                                                                       | p. 171 |
| <i>Story</i>                                                                                          | p. 175 |
| <i>Argument</i>                                                                                       | p. 179 |
| <i>Handlung</i>                                                                                       | p. 183 |
| <i>Gioachino Rossini, elementi biografici</i>                                                         | p. 189 |



Ritratto di Gioachino Rossini risalente a un disegno di L. Dupré del 1819. Incisione di anonimo (Collezione Reto Müller, Sissach)

# ZELMIRA

---

Dramma per musica  
in due atti di  
**Andrea Leone Tottola**

Musica di  
**Gioachino Rossini**

---

## Personaggi

---

**Polidoro**, re di Lesbo

**Zelmira**, sua figlia

**Ilo**, principe di Troia, consorte di Zelmira

**Antenore**, principe di Mitilene, aspirante al trono di Lesbo

**Emma**, confidente di Zelmira

**Leucippo**, seguace di Antenore

**Eacide**, seguace di Ilo

**Gran Sacerdote** di Giove

Un picciolo figlio di Zelmira

Sacerdoti di Giove, Popolo di Lesbo, Guerrieri di Mitilene,  
Seguaci di Ilo

---

*L'azione è in Lesbo*

*Prima rappresentazione  
Napoli, Teatro San Carlo  
16 febbraio 1822*

---

Ritratto del Principe di Metternich. Incisione di Nasi su disegno di Lerard (Museo del Risorgimento, Bologna)



PRINCIPE DI METTERNICH )  
*Ministro degli affari esteri di S. M. S. R. Apostolica*

In copie  
 Luigi S  
 Radam  
 1803 ca  
 Olio su  
 Museo

## Un'opera per Metternich

### Napoli 1820

La vicenda creativa ed umana del Rossini napoletano, racchiusa tra il 1815 e l'inizio del 1822, ha un momento di crisi e di svolta nel 1820, in coincidenza, non certo casuale, con i moti che misero per la prima volta in forse la stabilità del restaurato trono dei Borboni. Quell'anno cruciale si era aperto per il compositore con l'impegno di concertare al S. Carlo il *Fernand Cortez* di Spontini. In tal modo il Pesarese assolveva ad uno degli obblighi di 'direttore della musica' dei Reali Teatri e della compagnia di Barbaja e cioè, come diremmo oggi, di direttore artistico e musicale. Alla decisione di rappresentare in prima italiana il più ambizioso lavoro del compositore di Majolati (composto nel 1809 e profondamente riveduto nel 1817) si era giunti dopo che Spontini, impegnatosi con Barbaja a scrivere una nuova opera per il S. Carlo, aveva accettato l'invito di Federico Guglielmo III a trasferirsi a Berlino come General-Musik-Direktor. Pur di avere il musicista italiano, del quale era un fervente ammiratore, il Re di Prussia si era assunto l'onere della rescissione del suo contratto precedente. La rinuncia di Spontini, al quale si teneva a Napoli per rinnovare il repertorio e anche per l'ambizione di riportarvi quella che veniva considerata una gloria locale, finì per provocare una serie di cambiamenti nella programmazione del S. Carlo in generale e anche, in particolare, nei piani di Rossini

compositore, assorbendolo tra l'altro pesantemente nella imprevidita incombenza della preparazione del titolo scelto per supplire il vuoto, che fu appunto il *Cortez*.<sup>1</sup> Nulla fu ommesso per assicurare il successo della macchinosa e ambiziosissima opera sulla conquista del Messico, né sul piano musicale né su quello dell'allestimento, che fu adeguatamente sfarzoso. Ad onta di ciò il successo fu tiepido e i napoletani ebbero occasione di stabilire, per dirla con il recensore del «Giornale delle Due Sicilie», la differenza che correva tra «i melodiosi modi di Rossini con quelli faticosi e studiati di Spontini». Del che non c'è da dubitare, anche se è impossibile non ipotizzare una qualche diretta influenza dello stile spontiniano e della concezione grandiosa dell'opera parigina di cui il *Cortez* era espressione, sulla successiva produzione rossiniana. Fatto sta che quando Rossini poté dedicarsi di nuovo nella composizione la sua scelta sarebbe andata verso una analoga vicenda spettacolare di conquista e di scontro tra popoli: *Mao-metto II*, la cui gestazione e rappresentazione si intrecciò e fu certo anche influenzata dai moti carbonari, dalla concessione della costituzione da parte di Ferdinando e da una serie di accadimenti che toccarono la vita stessa dei Reali Teatri e determinarono il loro futuro destino. Quando nel marzo successivo il sovrano, forte dell'appoggio delle truppe austriache, poté ristabilire il dominio assoluto, tanto Barbaja che

Rossini erano consapevoli della situazione precaria in cui comunque si sarebbero trovati nel futuro. La conseguenza fu un allentamento dell'impegno di Rossini come compositore nei confronti di Napoli e l'accentuarsi del suo interesse verso altre piazze, prima tra tutte quella, privilegiata anche per motivi politici, di Vienna. Indice evidente della crisi fu il fatto che, unico tra i suoi sette anni napoletani, il 1821 non registrò nessuna prima del Pesarese al S. Carlo (il solo lavoro nuovo di quell'anno, *Matilde di Shabran*, fu scritto per Roma) e che l'opera prevista per il 1822 fu pensata e composta espressamente per essere portata a Vienna dove Barbaja, con contratto firmato il 21 novembre 1821, aveva assunto l'impresa del Kärntnertortheater. Così Napoli, come ho già notato altrove, si apprestava «ad esportare il meglio della sua vita culturale come implicita forma di ringraziamento per l'invasione e per la protezione interessata del potentissimo Metternich, appassionato di musica e che, di lì a poco, sarebbe divenuto amico di Rossini». <sup>2</sup>

### Il congedo e gli allori

Già nel febbraio del '21 la Deputazione dei Teatri, ansiosa di programmare il futuro, aveva espressamente fissato per il 12 gennaio successivo una nuova opera di Rossini al S. Carlo. Concretamente però di essa non si comincia a parlare che nell'autunno. Solo ad ottobre la medesima Deputazione chiede all'imprenditore di avere il testo del libretto prescelto e la relativa «distribuzione delle parti». Il 12 ottobre l'ufficio di Barbaja rispose alle sollecitazioni comunicando che «il Libro del Dramma» su cui Rossini doveva comporre la musica non era ancora terminato, ma ne prometteva l'invio entro due o tre giorni «avendone fato al Poeta Sig. Tottola tutta la premu-

ra di farmene prontamente la consegna». <sup>3</sup> Non è citato il titolo né la fonte della nuova opera, che comunque doveva essere certo già decisa: si trattava di *Zelmira*, che Andrea Leone Tottola stava traendo da *Zelmire*, tragedia di Dormont de Belloy. Sembra difficile ipotizzare che mentre il librettista lavorava, Rossini fosse già impegnato nella composizione. In quei mesi era infatti alle prese con l'allestimento al Teatro del Fondo della prima napoletana di *Matilde di Shabran*, andata in scena l'11 dicembre, per la quale provvide a riscrivere i pezzi che nella precedente esecuzione romana, sopraffatto dalla mole del lavoro, aveva affidato a Giovanni Pacini. E prima di metter mano alla nuova opera, o comunque mentre attendeva ad essa, lo aspettava un altro significativo impegno che la dice lunga sulle sue intenzioni e sulla sua posizione nei confronti della città e dei Borboni. Poiché il contratto con Barbaja gli assicurava una «serata di beneficio» al S. Carlo (e cioè una serata con incasso a lui riservato) egli volle scrivere *ex-novo* per l'occasione una cantata scenica, dal titolo emblematico: *La Riconoscenza*. Eseguita il 27 dicembre, alla presenza della famiglia reale e in una serata che comprendeva anche la riduzione in un atto del *Ricciardo e Zoraide*, la cantata, il cui testo «è fitto di metafore sui temi della gratitudine, della clemenza, delle virtù regali e del loro utopico pendant, la felicità dei sudditi», <sup>4</sup> costituì un significativo omaggio di Rossini alla città di Napoli e a quella sovrana committenza che gli aveva reso possibile la più fulgida e ricca stagione creativa. Alla quale mancava soltanto il coronamento ultimo, che fu appunto costituito dalla *Zelmira*. Coronamento che si volle circoscritto di gloria e di allori, come, con prosa alata, non mancò di sottolineare il recensore del «Giornale delle Due

Sicilie», annunciando che colui che era ormai definito l'«ornamento dell'Italia» stava per abbandonare Napoli:

Nella dimora di sei anni qui in Napoli in qualità di direttore e compositore dei Reali Teatri, scrisse l'Elisabetta, l'Otello, l'Armida, la Zoraide, la Donna del lago, l'Ermione, il Marmotetto II e il Mosè, opere di cui una sola sarebbe bastata a consacrare nel tempio dell'immortalità il suo nome; e qui pure ha messo in musica la Zalmira [sic!], che ascolteremo nei primi del mese venturo. Cinto il crine dei numerosi allori colti sulle scene di Partenope, egli lascia le rive del Sebeto, e preceduto dalla fama va a recarsi su quelle dell'Istro. In Vienna darà la Donna del lago; e da Vienna, sul cominciar della bella stagione, passerà in Inghilterra, indi a Parigi, e reduce dalle sponde della Senna dimorerà tra di noi di bel nuovo per più anni...<sup>5</sup>

La glorificazione di Rossini era in atto e il roseo futuro era disegnato con sufficiente precisione, salvo per il finale: quella auspicata seconda dimora a Napoli, vista come il felice ritorno alla terra della musica dopo le peregrinazioni, non ci sarebbe infatti mai stata!

### Dormont de Belloy

Nessun documento ci è pervenuto che possa far luce sulle ragioni che fecero cadere la scelta sulla *Zelmire*, una scelta quanto meno singolare e assai meno comprensibile di quella che aveva portato nel 1816 ad attingere a Shakespeare per *Otello* e nel 1819 a Racine per *Ermione* (sempre su libretto di Tottola) e cioè a due massimi e pur così diversi tragediografi. Con i quali l'autore di *Zelmire* aveva ben poco in comune. Nato nel 1727, Pierre-Laurent Buirette, che in arte avrebbe adottato il nome di Dormont de Belloy, aveva abbandonato gli studi giuridici, cui lo aveva destinato uno zio tutore, ed era fuggito in Russia per seguire l'irrefrenabile vocazione al

teatro. Tornato a Parigi, aveva fatto rappresentare nel 1758 la tragedia *Titus*, subito ritirata dopo l'insuccesso della prima. Miglior sorte era toccata il 6 maggio 1762 alla *Zelmire*. Ma la vera celebrità era toccata a Belloy nel 1765 con *Le siège de Calais*, rimasta a lungo in repertorio e che fu tra quelle opere cui si attribuì il merito di aver sostituito sul palcoscenico soggetti ispirati all'antichità (fosse essa greco-romana o biblica) con altri più recenti tratti dalla storia nazionale. Operazione analoga a quella che aveva appunto operato Shakespeare in Inghilterra, ma che nella Francia ancora legata ai paludamenti del 'grand-siècle' poté sembrare rivoluzionaria. Dopo un *Gaston et Bayard* e un *Pierre-le-Cruel*, Belloy, morto nel 1777, non aveva fatto a tempo ad assistere al successo della sua *Gabrielle de Vergy*, rappresentata nel 1775 e allineata alla moda dell'orroroso e del terrificante (il *genre sombre*) diffusasi nell'ultima parte del secolo. Tanto basti per dire che, di diritto, Belloy era entrato tra i tragici laureati della Francia del XVIII secolo, anche se nel 1822, quando Tottola e Rossini misero mano alla riduzione di *Zelmire*, del suo autore in patria restava poco più che il nome e lo stesso *Siège* era considerato una onorevole e dignitosa anticaglia. Ciò non impedì una certa fortuna di Belloy nel melodramma italiano. Merito prima di tutto proprio di Andrea Leone Tottola che, seguendo il gusto per la ricerca di nuovi soggetti e particolarmente per quelli a fosche tinte che si sperimentarono a Napoli in quel periodo, si era ispirato a Belloy per la *Gabrielle di Vergy* musicata da Michele Carafa e rappresentata al Fondo il 6 luglio 1816, giusto pochi mesi prima dell'*Otello* rossiniano. All'opera di Carafa era toccato un grande successo e, portata subito al S. Carlo appena riaperto dopo l'incendio, vi

era rimasta in repertorio per almeno un decennio, sempre ben accolta e sempre affidata a cast di prim'ordine (Colbran, Nozzari, Benedetti, David, al quale ultimo subentrò nella seconda fase Rubini). Va ricordato che nel 1826 Donizetti sarebbe rimasto a tal punto affascinato dal libretto di Tottola da mettersi a musicarlo per proprio diporto<sup>6</sup> e senza alcuna possibilità di farlo rappresentare, secondo William Ashbrook per il sospetto con cui la censura napoletana di quegli anni guardava ai soggetti troppo crudi,<sup>7</sup> anche se può aver influito il desiderio di non sfidare il potente Carafa, il cui lavoro era tuttora in auge. La vicenda non finì lì, dato che nel 1838, dopo la proibizione del *Poliuto*, Donizetti preparò una seconda versione dell'opera, anche questa volta senza avere la possibilità di vederla sulla scena. Nel frattempo, a testimonianza della fortuna del soggetto, nel 1828 era stata rappresentata a Lisbona una *Gabriella di Vergy* con musica di Mercadante.

Dato il precedente dell'opera di Carafa, è ben possibile che sia stato proprio Tottola ad indirizzare Rossini e la Sovrintendenza sulla *Zelmire*, nella quale però i pregi drammaturgici che avevano assicurato il successo della *Gabrielle* erano assai meno avvertibili e molto più evidenti erano i difetti. Ambientata nell'isola di Lesbo, la tragedia di Belloy mette in scena una lambiccata vicenda di assassini e tradimenti intorno al trono del re Polidor, deposto e messo a morte dal proprio figlio usurpatore Azor. Con uno stragemma, e fingendosi per necessità complice del sanguinario fratello, Zelmire, altra figlia di Polidor e sposa di Ilus, principe troiano (assente perché impegnato a vendicare la patria!) riesce a salvare il padre celandolo in un sepolcro e nutrendolo anche col proprio latte materno. Questo il fosco antefatto. Nel-

le prime scene apprendiamo tuttavia che Azor, nonché godere dei frutti del parricidio, è stato a sua volta assassinato. Artefice di questo nuovo delitto è Antenor che aspira allo stesso al trono di Lesbo. Tutto il resto della vicenda verte intorno alle malefatte di questo secondo usurpatore e al continuo dissidio di Zelmire, creduta da un lato complice del parricidio e quindi additata all'odio del popolo e dello stesso marito rientrato vincitore a Lesbo, e dall'altro vittima dell'impossibilità di svelare la sopravvivenza del padre. Sullo sfondo (ma non presente nella scena come avverrà nell'opera rossiniana) c'è anche un figlio di Zelmire e di Ilus che Antenor tiene come ostaggio. Nel corso dei cinque atti Antenor riesce perfidamente ad incolpare tutti di ogni specie di crimine, compresi i propri (Zelmire, oltre che di parricidio, del tentativo di eliminare Ilus, Polidor di essere stato l'assassino del proprio figlio, lo stesso Ilus di congiura) finché al termine della tragedia il suo trionfo sembra completo in spregio ad ogni giustizia divina ed umana: Zelmire e Polidor sono condannati a morte, mentre Ilus e il figlio sono destinati a rimanere come ostaggi nelle mani di Antenor. Ma un colpo di scena rovescia la situazione: Ramnès, che Antenor crede fido complice, vinto dalla forza della verità e dell'innocenza, esibisce il foglio con cui Azor morente indicava col proprio sangue il nome dell'assassino. Antenor viene così smascherato e Lesbo torna sotto il felice regno del vecchio Polidor e della giustizia.

È facile indicare, in questa macchinosa trama, cosa poteva aver interessato il pubblico francese del Settecento: l'insistenza sull'innocenza perseguitata (un tema che stava venendo di moda e che sarebbe stato alla base del genere *larmoyant*), la presenza della figura del re-padre che esce dalla tomba-nascondi-

glio e vi rientra in continuazione e anche il nucleo tragico del parricidio. Si aggiunga la figura di Antenor, una specie di Jago al quadrato, anche se assai meno credibile. Ma tra le peculiarità del testo di Belloy c'è un altro elemento da non trascurare: *Zelmire* è tra i pochissimi lavori teatrali in cui non esiste rivalità e contesa d'amore. L'amore di cui si parla e che domina la vicenda è di volta in volta quello filiale, paterno o materno. Un unico accenno nel corso dei cinque atti ad un qualsivoglia diverso amore tra uomo e donna si ha quando Ilus (III, 2), reso certo della colpa di *Zelmire*, lamenta di averla preferita alla gloria delle armi! Quest'assenza di intreccio amoroso non è un limite da poco, dato che riduce i personaggi a meri fantocci alle prese con una catena di delitti dettati solo da folle e meccanica ambizione. Altro limite è la mancanza di un preciso referente storico. Agli spettatori Belloy non offre la chiave di lettura di un evento preciso e azioni legate a personaggi della storia, antica o recente che fosse, ma marionette inventate di sana pianta al pari della Lesbo nella quale compiono le loro malefatte. Sono singolarità capaci di mettere in crisi qualsivoglia librettista, figurarsi Tottola il cui forte non era certo la credibilità degli intrecci. Alle prese con un testo che, da un lato difettava degli elementi spettacolari che avevano reso così tipico il precedente *Maometto*, dall'altro era privo di quel dissidio interiore dei personaggi che era stata la base di tutte le precedenti opere serie di Rossini dall'*Ermione* a *La donna del lago*, Tottola non ebbe nemmeno il conforto di un qualche stimolo offerto dall'ambientazione, fosse quella legata alla *couleur locale* (come nella stessa *Donna del lago*) o quella legata alle seduzioni della fantasia (come in *Armida*). Non stupisce dunque che l'arduo compito di ridurre

la farragine e salvare il meglio della tragedia, semplificando l'accavallarsi dei colpi di scena o rendendoli teatralmente più credibili, non gli sia riuscito. Se infine si tiene conto che la censura (negli anni della Restaurazione assai più vigile e attenta ai contenuti morali che a quelli politici o presunti tali) difficilmente avrebbe consentito che si spingesse il pedale sul coté *sombre* e anzi avrebbe preteso di ridurre l'impatto dei personaggi negativi a tutto tondo dell'originale non si comprendono le ragioni che indussero Rossini ad accettare questo soggetto. È veramente possibile che, preso dagli impegni pressanti di quei mesi, non abbia in questo caso potuto far di meglio che intervenire quando la scelta era ormai irreversibile e che non gli sia rimasta altra strada che trarre, come fece, il miglior partito dal peggior libretto. Si tratta di semplici ipotesi, dal momento che non abbiamo alcuna documentazione in merito che non sia quella offerta dai cambiamenti operati da Tottola sull'originale e dalla musica di Rossini. Libretto e partitura dunque, a loro modo tuttavia assai eloquenti e in qualche modo chiarificatori.

### Il libretto

Inviato all'approvazione, come promesso, il 15 dicembre, il libretto di Tottola fu restituito dalla Polizia Generale del Regno munito di regolare permesso di stampa il 23.<sup>8</sup> Mancò dunque il tempo per interventi censori. Ma Tottola era parte integrante della Deputazione dei Teatri e troppo addentro del mondo teatrale napoletano per rischiare di sollecitarli o per non poterli prevenire per tempo. A censura o autocensura si deve dunque certamente l'eliminazione del parricidio nella riduzione da lui operata, dove Azorre diventa il «signor di Mitilene» che, approfittando dell'assenza di Ilo, ed



Frontespizio di una edizione bolognese del 1828 del "dramma serio per musica", edita per i tipi del Sassi (Biblioteca Comunale dell'Archiginnasio, Bologna)

«irritato contra Polidoro, perché gli avea negata la destra di Zelmira, con poderoso esercito invase il suo regno, e vi recò la strage, ed il terrore». Così il poeta nell'Argomento premesso al libretto. Col che non solo si eliminava l'orrore del parricidio, ma si nobilitava alquanto la figura dell'usurpatore, trasformandolo da traditore a nemico spinto alla vendetta da una delusione d'amore. Conseguentemente nella stessa premessa e alquanto mutata la vicenda del tentato assassinio di Polidoro:

Riusci a Zelmira di nascondere il padre nella tomba, che serbava le ceneri de' Re di Lesbo, e per dissipare ogn'indizio del suo asilo, con simulata ferocia si presentò all'usurpatore, e fingendosi bramosa della morte del padre, perché l'avea privata di sì felice acquisto, gli disse, che Polidoro erasi rifugiato nel tempio

di Cerere. Allora Azorre condannò quel sacro recinto alle fiamme.

Anche la nequizia del secondo usurpatore, Antenore, risulta nel libretto alquanto mitigata. Tottola gli affianca infatti Leucippo (solo in parte corrispondente al Ramnès della tragedia) che diventa l'esecutore dei delitti e la vera anima nera del tiranno. A lui si attribuisce l'uccisione di Azorre (che nella tragedia Antenore rivendica a se stesso) ed è lui che tenta di uccidere Ilo e, fermato da Zelmira che si impossessa del pugnale che sta per colpire il marito, riesce ad accusarla del delitto che stava per compiere lui stesso. Anche di questa scena nella tragedia è protagonista in prima persona Antenore. La conseguenza di questa operazione di restauro morale o moralistico è di rendere il protagonista (usurpatore, ma pur sempre sovrano) meno odioso, affiancandogli un deuteragonista-confidente che è invece un malvagio a tutto tondo. Esattamente l'opposto di quanto avveniva nell'originale dove Ramnès era invece depositario del bene superstiti e colui che provocava la finale catarsi. Di conseguenza Tottola sarà costretto a mutare anche l'ultima parte della vicenda e il finale. Si giustifica così quanto afferma nella chiusura della premessa: «l'aneddoto è tratto in parte dalla tragedia Zelmira del Sig. Belloy».

A conti fatti però, quanto aggiunto e quanto mutato, anche profondamente, non contribuisce davvero a migliorare l'originale, anche se è evidente che molti dei cambiamenti introdotti, oltre all'intenzione di creare personaggi più familiari al pubblico del teatro musicale italiano, sono dettati dalla necessità di enucleare situazioni adatte ai numeri musicali e di snellire e movimentare insieme la vicenda.

L'opera si apre sull'orrore dell'uccisione di Azorre, al quale fingono di

associarsi Antenore e Leucippo i quali, rimasti soli, decidono di incolpare Zelmira dell'assassinio. Nella terza scena Zelmira, insieme ad Emma, incontra il padre nel sotterraneo. Secondo la prassi dell'opera seria dell'epoca, e di quella rossiniana in particolare, segue il solenne ingresso dell'altro eroe maschile, in questo caso Ilo, reduce vittorioso dalle sue imprese. Il successivo incontro tra i due sposi è certo uno dei punti più deboli del libretto. Come Amenaide nel *Tancredi*, Zelmira non riesce a chiarire le ragioni del suo turbamento e a spiegarsi col marito. Altrettanto inverosimile la facilità con cui nella scena seguente Antenore e Leucippo convincono Ilo della colpevolezza di lei.

Tali incongruenze, evidenti alla lettura del libretto, non impediscono tuttavia di creare situazioni adatte alla musica. La scena seguente, con Zelmira che affida il figlioletto ad Emma, è un felice intervallo patetico che troverà superba soluzione in sede musicale. Gli altri momenti dell'atto sono la solenne investitura regale di Antenore cui segue, per contrasto, il già ricordato tentativo di Leucippo di uccidere Ilo, tentativo del quale viene incolpata la stessa Zelmira. Ciò consente di chiudere il primo atto con l'arresto della protagonista, che anche in questo segue le sorti di Amenaide e di tante altre eroine delle opere serie dell'epoca.

Il secondo atto si discosta molto di più dalla tragedia. Antenore e Leucippo hanno intercettato una lettera di Zelmira e, sospettando che Polidoro sia vivo, decidono di farla liberare per seguirne le mosse e scoprire così dove si nasconda il padre. Intanto Ilo, che non ha di meglio che sfogare il proprio dolore presso le tombe, si vede comparire davanti Polidoro che può dimostrargli l'innocenza della sposa. Le confidenze di Zelmira con Emma sono poi sor-

prese da Antenore e Leucippo i quali scoprono così il nascondiglio di Polidoro. Padre e figlia vengono di conseguenza inviati in un orrido carcere dove si svolge l'ultima scena: mentre Zelmira assiste il padre, entrano Antenore e Leucippo intenzionati ad ucciderli. Nel momento in cui «rumore di armi, voci indistinte, e vari colpi al muro» preannunciano l'arrivo del salvatore Ilo, Antenore alza la mano armata per colpire Polidoro, ma Zelmira a sua volta estrae un pugnale dal proprio seno opponendosi al delitto. A questo punto «crolla il muro» ed entrano Ilo con i guerrieri, il popolo e perfino Emma col figlio di Zelmira.

Antenore e Leucippo sono disarmati ed arrestati e l'opera si chiude sulla rinnovata felicità dell'eroina con il padre e lo sposo.

Balzano agli occhi i difetti di questo libretto: se l'originale peccava di eccesso e di macchinosità, la riduzione va anche oltre. Incapace (e forse c'è da dire impossibilitato) a conferire un minimo di verosimiglianza al succedersi degli eventi, Tottola finisce per ignorare ogni logica drammaturgica che non sia quella, liberatoria, di creare (non di rado senza alcun pretesto narrativo) i vari *topoi* dell'opera seria, i quali sembrano emergere di volta in volta a sorpresa al pari di quanto fa Polidoro dalla sua tomba-prigione. Inutile chiedersi perché mai Zelmira non possa svelarsi ad Ilo e cosa faccia mai questi prima di intervenire nel finale come 'deus ex machina' liberatore (Belloy aveva almeno avuto il buon senso di far mettere anche lui in ceppi). Questi gravi limiti del testo, uniti a quelli della versificazione dura e poco elegante, furono ben evidenti anche ai critici dell'epoca e allo stesso abate Carpani, difensore ad oltranza dei valori musicali dell'opera:

L'autore delle parole è sempre agli antipodi

19. Introduzione nel 2<sup>o</sup> Atto di Zelmira  
Introduzione con Coro And. (Ciel pietoso)

Manoscritto Originale del Maestro Rossini, conservato a Vienna 1822

In cop  
Luigi  
Radat  
1803 c  
Olio s  
Museo

Manoscritto autografo di Gioachino  
Rossini con l'Aria di Emma «Ciel pieto-  
so, ciel clemente» (Fondazione Rossini,  
Pesaro)

di quello delle note; sublime il lavoro di questo, meschino per tutti i numeri dell'arte quello dell'altro... Havvi per altro del movimento nell'azione, e qua e là della veemenza di dialogo. Vi s'incontrano delle situazioni d'effetto; v'è contrasto di caratteri e d'accidenti, se volete, inverosimili e mal preparati, ma che porgono al maestro il mezzo di far parlare la musica; il che non è poco: Dello stile e dei versi è meglio il tacerne. È questo un libro intieramente scritto come si scrive da chi vuole e sa scriver male. Il dramma fu preso da una tragedia di Belois. Forza di dialogo, enfasi di versi, quantunque un po' troppo ampollosi, le acquistaron un favor passeggero nella Francia natia. Ora è quivi totalmente dimenticata. Questa meritata disgrazia non toccherà al poema del signor Tottola perché la musica farà viver lunga pezza questo drammatico aborto, strappato a forza dall'utero francese, a dispetto della ragione e del buon gusto.<sup>9</sup>

Parole che possono essere sottoscritte in pieno anche oggi, fatto salvo l'onore delle armi alle buone intenzioni e ai meriti altrove guadagnati da Tottola (ad esempio nella riduzione di *Ermione* che si rifaceva a ben altra fonte letteraria, ma anche nel *Mosè in Egitto* e nella *Donna del lago*, non immuni da difetti, ma certo assai più credibili sul piano drammaturgico). In realtà l'unico vero pregio del libretto di *Zelmira* è proprio quello di essere un centone di situazioni melodrammatiche di forte connotazione. Quasi per *absurdum* il librettista riesce a mettere insieme una serie di luoghi privilegiati, non solo e non tanto dell'opera seria di quegli anni, ma di quella rossiniana in particolare. In qualche caso Tottola sembra voler pescare dagli stessi immediati antecedenti delle opere di Rossini rappresentate e ancora in repertorio al S. Carlo. A parte la lettera intercettata (eterno espediente dei librettisti di quella e di altre epoche) e la scena del carcere nel quale irrompono i salvatori (che ricorda *Elisabetta*

*regina d'Inghilterra*), il pugnale segreto estratto da *Zelmira* ha un immediato antecedente in quello di Anna nel *Maometto II*. A quest'opera rimanda anche il fatto che l'ultima scena si svolge nel rifugio-ara costituito dalle tombe degli antenati, anche se questo elemento, assai pregnante nel *Maometto*, qui fatalmente diventa generico. Nessuno di questi particolari figura nella tragedia di Belloy e sono tutti inseriti da Tottola. Il lieto fine poi, che in Belloy, certo con maggior coerenza, sottolinea la vittoria della giustizia e l'intervento degli Dei con il solenne ingresso nel Tempio, è ridotto da Tottola al trionfo di una domestica felicità con la cabaletta «Deh circondatemi, miei cari oggetti» che ricorda fin troppo da vicino quella analoga della *Donna del lago*, «Fra il padre e fra l'amante».

Impossibile dire fino a che punto Tottola sia stato responsabile in prima persona dei cambiamenti e quanto possa essere intervenuto lo stesso Rossini nel tentativo di salvare il testo e se stesso e quanto anche sia intervenuta quella fretta e quell'ansia di completare l'opera che avevano sempre accompagnato i suoi lavori, ma a cui spesso si era ovviato con reiterati rinvii. Espediente impraticabile con *Zelmira*, dato l'impegno di portarla subito a Vienna. Certo il suo compito con quest'opera fu probabilmente il più arduo tra quanti ne aveva affrontati nel periodo napoletano. Forse nemmeno col lambiccato *Ricciardo e Zoraide* Rossini si era trovato a risolvere analoghi problemi di coerenza drammaturgica. Per di più con ben differenti responsabilità e prospettive. Giunto alla fine della sua strepitosa stagione napoletana, doveva superare se stesso, senza contare che a quell'opera toccava l'onore e l'onere di aprirgli definitivamente le porte dell'Europa. L'impresa gli riuscì perfettamente:

per molti versi *Zelmira* va oltre quanto Rossini aveva scritto fino a quel momento, tanto sul piano dell'approfondimento drammaturgico, quanto su quello della scrittura musicale, anche se alla lunga le lacune del libretto avrebbero pesantemente compromesso la fortuna dell'opera.

### La musica

Due costanti possono essere evidenziate nella vicenda compositiva del Rossini napoletano: sul piano drammaturgico la tensione progressiva e che si fa sempre più evidente e pressante verso la tragedia intesa nel senso più classico del termine; sul piano formale il costante ampliamento del numero chiuso settecentesco (ancora dominante nei primi lustri dell'Ottocento) che viene trasformato in un organismo sempre più complesso e che viene piegato di volta in volta alle necessità interne del dramma con il massimo dell'elasticità. In parole povere si può dire che la frazionata opera seria metastasiana, fitta di arie e ariette, cui Rossini aveva dato il suo tributo ancora con *Tancredi*, si trasforma nelle sue mani in una costruzione ambiziosa fatta di sempre meno numerosi, ma sempre più articolati blocchi musicali. Il tutto in funzione di una drammaturgia che scava nel lacerante dissidio interiore dei singoli personaggi, sia che (come in *Maometto II*) sullo sfondo si agiti un ulteriore allargato e parallelo dissidio di popoli, sia che (come in *Ermione*) esso si circoscriva all'interno di pochi protagonisti. In questa direzione *Zelmira* non fa certo eccezione. Si può anzi dire che, dal momento che le manchevolezze del testo poetico rendevano più arduo scavare nei personaggi, tanto maggiore rifulga il genio dell'organizzazione formale e architettonica della partitura e dei singoli pezzi. Dopo lo sforzo del *Maometto*, in cui il fa-

moso Terzettone figura tra i massimi e più ambiziosi esperimenti di nuovo ed articolatissimo numero unico in più sezioni, Rossini sembra ora andare oltre studiando nuove forme di flessibilità. Il primo atto, tra i più lunghi della sua produzione (circa un'ora e quarantacinque minuti di musica) comprende solo otto numeri, divisi tra quelli più spettacolari (Introduzione, Cavatina di Ilo con Coro, Finale Primo) e quelli più intimi come il Duetto Zelmira-Ilo «A che quei tronchi accenti» e il Duetto Zelmira-Emma «Perché mi guardi, e piangi» (e si noti la relazione tra i due incipit con l'interrogativo richiamo all'affanno e alle lacrime) che sono sagacemente accostati. Ma quelli intimi sono scarificati al massimo. Così, dopo l'Introduzione, una cinquantina di battute basta per la Cavatina «Ah già trascorse il dì» in cui Polidoro lamenta la propria sorte, una pagina dalla vocalità prosciugata prossima al declamato, esattamente dunque all'opposto dell'esuberanza ostentata da Antenore nel pezzo precedente. Per converso il Finale Primo, come sempre il numero più ambizioso di tutta l'opera, il più denso di accadimenti scenici e musicalmente articolato, e preceduto dal breve Duetto delle donne, nel quale all'essenzialità della melodia si aggiunge un minimale accompagnamento orchestrale, affidato a due strumenti, per giunta non del tutto usuali e di forte connotazione timbrica: arpa e corno inglese. Altri elementi caratterizzano la temperie mutevole del primo atto. Eliminata la sinfonia, come in quasi tutte le opere napoletane, Rossini si immette subito nel dramma con la cupa scena in cui il coro esprime l'orrore per l'uccisione di Azorre cui si collega la ricordata cavatina di Antenore. Qui il dispiegamento dei passaggi vocali dal registro più alto a quello più basso e viceversa e la profusio-

ne di tutti gli accorgimenti delle parti tenorili scritte per Nozzari e volto a un fine espressivo ben evidente. Il tema della cabaletta, «Sorte secondami», per la sua incisiva brillantezza divenne un *morceau favori* (con pochi tocchi fu trasformato in polonaise nelle variazioni per clarinetto e pianoforte che, dopo il successo viennese, le dedicò l'Arciduca Rodolfo e che furono rivedute dal suo maestro Beethoven). Ma il dettato rossiniano elimina ogni tentazione di leggerezza, prescrivendo nel canto una serie di sforzati e di bruschi passaggi tra forte e piano che servono ad evidenziare la natura fatua e falsa del personaggio. Già da questa scena Antenore ostenta, quasi con violenza, i suoi orpelli di usurpatore, così come farà nella sua successiva Aria «Mentre qual fiera ingorda». È questo uno dei numeri più magistrali ed emblematici dell'opera e della drammaturgia rossiniana. La prima sezione, in cui Antenore inveisce contro Zelmira, raggiunge il massimo di artifici vocali con uno sfoggio che diventa quasi parossistico. Ma verso la chiusa (in coincidenza con il breve dialogo tra Antenore ed Ilo che lamenta la sorte di quest'ultimo) attraverso una serie di modulazioni fitte di cromatismi si passa dallo sfolgorante La magg. d'impianto ad un cupo Do min. L'effetto, magico e trascolorante, accompagna l'ingresso misterioso dei sacerdoti che annunciano ad Antenore che è lui il prescelto dai numi per regnare su Lesbo. Tutto il passo, per il quale Gossett ha parlato «di stile che si potrebbe quasi definire contrappuntistico barocco»<sup>10</sup> assume un singolare effetto straniante. Lo stesso coro dei sacerdoti, una specie di corale, sembra emergere da lontani abissi. Di tanto maggior impatto l'esplosione di ebbrezza ritmica della cabaletta in cui Antenore esprime la sua gioia per aver ottenuto il

trono. La violenza del contrasto tra le tre sezioni indica con quale precisione Rossini secondi le situazioni sceniche e il dettato del testo poetico, senza peraltro mai lasciarsi coinvolgere pateticamente. Solo in quest'ottica brechtiana *ante litteram* si può superare l'apparente paradosso: i sacerdoti, portavoce dei numi, in realtà stanno concedendo l'investitura ad un usurpatore macchiato di sangue e di delitti.

Analoghi effetti e ancora maggiore varietà si registrano nel Finale Primo che si apre con la fastosa scena dell'incoronazione di Antenore, ma raggiunge il suo acme nel terzo atto centrale in cui Leucippo riesce ad incolpare Zelmira del proprio tentativo di uccidere Ilo. Dopo il cupo e turbato lamento di Ilo (che nell'orchestra tocca momenti beethoveniani), Rossini aumenta progressivamente la concitazione nel passo a tre, fitto di incalzanti modulazioni e cromatismi. A questa scena infuocata, segue lo sfociare canonico nel momento di stupore tipico dei finali primi rossiniani che, con l'astratta glacialità del suo incipit, acquista un effetto ancora più intenso. Un nuovo progressivo coinvolgimento, come un monumentale crescendo, porta infine all'esplosione delle accuse rivolte da Antenore a Zelmira e alla conseguente stretta. Già da queste poche osservazioni si può notare come Rossini abbia accentuato, in questa sua ultima opera napoletana, il gusto per i contrasti violenti, anche se la cornice generale resta per lo più immersa in un'atmosfera ora cupa, ora misteriosa. Il tutto realizzato con arditezze armoniche e effetti orchestrali singolarissimi. Poco lo spazio concesso alla libera melodia. Perfino il duettino tra Zelmira ed Emma, vertice del patetismo dell'opera e che anticipa cantabilità belliniana, è increspato di un cromatismo che sembra tener volutamente a freno il libero espan-

dersi del canto.

Ancor più unitario da questo punto di vista il secondo atto, che nella versione napoletana comprendeva appena tre numeri: il Duetto Ilo-Polidoro e il Finale Secondo con l'Aria di Zelmira, ambedue gravitanti per attrazione fatale sul centrale e monumentale Quintetto «Ne' lacci miei cadesti». A sua volta il centro del Quintetto è l'andante a cannone «Ah m'illuse un sol momento» le cui peculiarità sono state già sottolineate da Gossett: solo tre presentazioni invece di cinque (a Zelmira sola rispondono le altre voci a coppia) e una cadenza prolungata che «propone tanto a lungo la risoluzione da rendere impossibile la ripetizione».<sup>11</sup> Ma è caratteristica precipua di *Zelmira* adottare per intero l'arsenale delle convenzioni stilistiche tipiche di Rossini, piegando tuttavia di volta in volta con correzioni minime o massime all'esigenza del discorso musicale.

Drammaturgicamente la corruscante essenzialità del secondo atto (circa cinquanta minuti di musica), dopo la fantasmagorica varietà del primo, doveva essere dirompente. A Vienna tuttavia Rossini aggiunse, dopo il recitativo iniziale, il Coro e Aria di Emma «Ciel pietoso, ciel clemente», pagina bellissima che non ci si saprebbe rassegnare facilmente a sacrificare in una esecuzione moderna e che del resto restò sempre legata al destino successivo dell'opera, ma che di fatto è estranea al clima dominante dell'opera.<sup>12</sup>

Si può facilmente spiegare la ragione di tutto questo: la necessità di aggiungere un'aria per secondare le esigenze o i capricci di una compagnia, di un impresario, di un singolo interprete, non sempre può coniugarsi con il coinvolgimento emotivo. Ma c'è forse di più: nel suo superamento del numero chiuso tradizionale Rossini aveva teso a creare contrasti drammaturgici cui l'aria stac-

cata tradizionale non poteva più prestarsi. Per questo in *Zelmira* i pezzi meno efficaci (anche se musicalmente di bellissimo effetto) restano proprio alcune delle arie solistiche, quelle, per così dire, a binario obbligato, come la Cavatina di ingresso di Ilo, peraltro di effetto spettacolare per la bravura che richiede. Lo stesso Finale Secondo con l'Aria di Zelmira smorza alquanto il clima rovente dell'intera opera. Singolarissimo invece il recitativo che lo precede nella scena del carcere. All'efficacia suprema di tutti i recitativi dell'opera (vero punto di arrivo di un lavoro di approfondimento compiuto da Rossini lungo tutto il percorso napoletano) si aggiunge di più. Il dolente incedere degli eventi viene spezzato due volte, la prima da una larva di duettino lamentoso alle parole «chi mi richiama alle sventure», la seconda, nel momento in cui Zelmira abbraccia il figlioletto, da un breve richiamo del Duetto Emma-Zelmira con arpa e corno inglese. Per il resto tutti gli accadimenti scenici: tentativo di assassinio da parte di Antenore, resistenza di Zelmira che estrae il pugnale, crollo del muro e ingresso dei liberatori passano rapidamente nel recitativo. Al solito Rossini evita di coinvolgere i numeri musicali in accadimenti scenici troppo vincolati al gesto. Con rapidità segue l'Aria finale che recupera quella limpidezza che era mancata in tutta l'opera e decanta i suoi colori corruschi e cupi in solarità e brillantezza di accenti. Come spesso (o forse sempre) le chiusure delle opere rossiniane sembrano smentire gli abissi che le hanno precedute e si perdono in luminose quanto fallaci lontananze. In questo *Zelmira* va perfino oltre. Ciò che era credibile in una *Donna del lago* o giustificato in una *Cenerentola*, nella quale la malvagità degli uomini era edulcorata e per così dire compatita con l'arma dell'ironia e

della comicità, diventa totale alienazione dopo l'accumularsi e il dispiegarsi di tante perfidie. Ma il fuoco purificatore e a suo modo consolante di un romantico *Götterdämmerung* non era nelle ipotesi contemplate dallo scettico Rossini. Per questo, per quanto avanzata nel linguaggio e pervasa di lacerazioni che anticipano il primo e perfino il secondo romanticismo, *Zelmira* non è un'opera romantica, ma è un'opera tipicamente rossiniana e del Rossini napoletano, del quale anzi per certi versi costituisce il punto di arrivo e come e forse più ancora di tutte le opere di quel periodo è di sconcertante modernità. Vertice di una ricerca formale che nella fase parigina dovrà cercare altre strade, *Zelmira* è un lavoro di supremo magistero in cui ogni dettaglio sembra sottoposto ad un vaglio spietato ed ogni elemento, anche il più usuale del linguaggio che Rossini era andato perfezionando lungo un coerentissimo tragitto, è riproposto, ma non di rado ripensato ex-novo. Ciò che avviene nell'architettura generale, il contrasto spesso violento tra macrostrutture e microstrutture, si realizza specularmente nei singoli particolari, in improvvisi e studiati indugi oppure in condensati talmente essenziali da preludere a novecenteschi aforismi. Un tale vertice di raffinatezza presupponeva la comprensione e l'accettazione di quanto Rossini aveva fino ad allora composto e l'antivedere di sviluppi che non erano quelli che il fluire del secolo decimonono sembrava nutrire in seno. Per questo la fortuna di *Zelmira* fu grandissima presso il pubblico che aveva familiare i presupposti di quel linguaggio, ma altrettanto rapido fu il suo declino. Ma tra gli elementi solo apparentemente anomali di questa fortuna ci sarà l'affezione che gli riservarono alcune delle menti più acute dell'epoca, dall'abate Carpani a quel



Ritratto di Giovanni David, primo interprete di *Zelmira*. Litografia di Mandolini (Collezione Ragni, Napoli)

genio della politica che fu il Principe di Metternich. Due conservatori si dirà e della migliore specie, ma appunto, proprio perché della migliore specie, capaci di comprendere a fondo il senso di quel lavoro e di giudicarlo al di fuori dei *desiderata* della moda che andava prendendo piede nel teatro musicale.

### La fortuna

*Zelmira* approdò al S. Carlo, la sera del 18 febbraio 1822, con esito trionfale. Vi contribuirono Isabella Colbran e Andrea Nozzari (rispettivamente *Zelmira* e *Antenore*), che erano stati protagonisti di tutte le prime sancarliane di Rossini, oltre ad altri due fedelissimi: Giovanni David (Ilo) e Michele Benedetti (Leucippo). Il ruolo di Polidoro era affidato ad Antonio Ambrosi e quello di Emma a Teresa Cecconi. Completavano il cast Gaetano Chizzola (*Eacide*) e Massimo Orlandini (*Gran Sacerdote*). Due giorni dopo il «Giornale delle Due Sicilie» elogiava senza mezzi termini l'opera, assegnandole il primato tra tutte le consorelle napoletane di Rossini:

Quest'altra corona che egli ottiene nel paese natio dell'armonia e dell'espressione musicale non è da confondersi con le prime, ed a nostro avviso essa val tutte le altre messe in-

sieme. Il Rossini progredisce a gran passi per la via della perfezione. Tanto la Zelmira ci par superiore al Mosè, per quanto il Mosè su tutte le altre produzioni di questo insigne maestro primeggiava: e ciò è dir tutto...

Seguirono dieci recite, all'ultima delle quali, il 6 marzo, intervenne anche il Re per festeggiare Rossini e il resto della compagnia in procinto di recarsi a Vienna. Fu la fine di un'epoca, di un soggiorno felice e di una fase irripetibile della vita stessa di Rossini per il quale erano pronti cambiamenti decisivi, pubblici e privati. Il compositore partì il giorno dopo o addirittura la notte stessa, facendo tappa a Castenaso, dove era previsto il suo matrimonio con la Colbran. La comitiva, di cui facevano parte David, Nozzari e Ambrosi, vi giunse il giorno 13. Il 16 ci fu la cerimonia e il giorno seguente i due novelli proseguirono per Vienna, dove arrivarono il 23 e dove il 27 assistettero alla prima viennese del *Freischütz* diretta da Weber in persona. La prima di *Zelmira* ebbe luogo il Sabato 13 aprile con l'accuratissima direzione di Joseph Weigl che suscitò il compiacimento di Rossini. Malgrado un'indisposizione della Colbran (i cui mezzi vocali cominciarono proprio a Vienna a mostrare segni di logoramento) che compromise alquanto l'esito della serata, il successo andò crescendo per tutte le 21 recite che si susseguirono fino al 20 luglio, e che superarono come numero quello di tutte le altre opere rossiniane allestite in quella stagione (dieci in tutto!). Ma va anche detto che il pubblico viennese non era giunto impreparato all'ascolto di quell'opera e delle altre allestite da Barbaja in quella stagione. Da tempo nei teatri della capitale imperiale le opere di Rossini erano familiari e prima del suo arrivo la loro presenza si era addirittura intensificata con grande disappunto degli autori lo-

cali che dovettero assistere ad una vera e propria esplosione di rossinimania che si esprimeva tra l'altro in un profluvio di edizioni musicali, di ritratti e incisioni varie e si estese perfino alle cravatte, ai cappelli e ai fermacarte.<sup>13</sup> L'invasione non lasciò immune nemmeno l'entourage dell'orso Beethoven, come è dimostrato dalle citate variazioni dell'Arciduca Rodolfo.

Il cast dell'edizione viennese di *Zelmira* era identico a quello napoletano, con l'eccezione dei due comprimari, scelti sul posto, di Pio Botticelli, che sostituiva Benedetti nel ruolo di Leucippo, e di Fanny Eckerlin che interpretava Emma e per la quale Rossini aggiunse la ricordata aria «Ciel pietoso, ciel clemente» i cui versi erano stati scritti da Carpani.<sup>14</sup> Ad onta della sua fama (e della sua celebrata bellezza) la Eckerlin non soddisfece Rossini, né in quel ruolo, né in altre esibizioni viennesi, come si evince da una sua lettera a Perucchini del 1 giugno successivo:

...non contenta del compatimento che ella ha otenuto in una Sola aria da me compostale nella Zelmira, volle L'altro giorno cantare nel Concerto de' Poveri L'Aria della Donna del Lago... ed un'aria di Mozart in Tedesco, e che ha fatta La più umiliante figura: ecco ciò che arriva ai mediocri che non sono contenti del'Aureas Mediocritatis [sic!] di Orazio...<sup>15</sup>

Nonostante questo giudizio, forse inficiato da antipatia personale, la Eckerlin condivise il successo degli altri cantanti, stando almeno alle numerose recensioni. Queste furono unanimi nell'elogiare la scrittura e l'accuratezza dei particolari dell'opera e ne attribuirono il merito, con compiacimento, al fatto che era stata scritta per il pubblico di lingua e tradizione tedesca. Altrettanto comune fu il biasimo per il libretto. Il vertice della fortuna critica della *Zelmira* si ebbe con *Intorno*

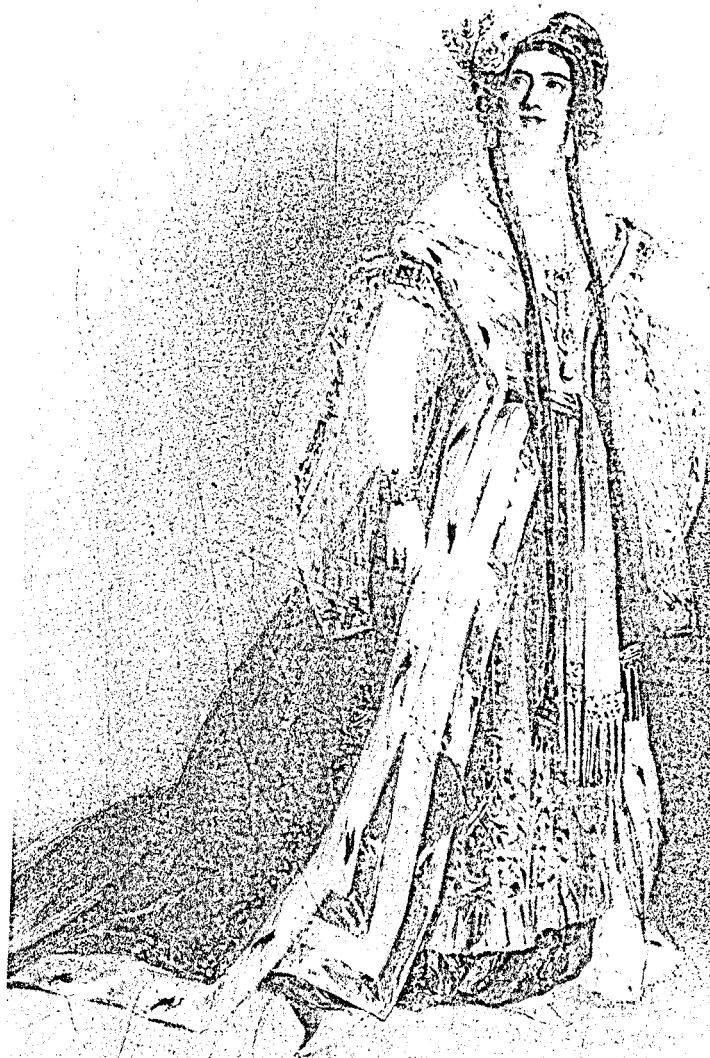
alla musica di Gioachino Rossini. Lettera del Sig. Giuseppe Carpani al Direttore della Biblioteca Italiana. Con questo scritto, pubblicato sul numero del giugno 1822 della rivista e confluito poi ne *Le Rossiniane*, ossia *Lettere musico-teatrali* (Padova, 1824), il celebre abate, biografo di Haydn e amico di Beethoven e che aveva collaborato, come si è visto, alla prima viennese dell'opera, redasse un vero e proprio manifesto dell'estetica musicale neoclassica. Tra gli ammiratori che Rossini conquistò a Vienna e che ebbe una particolare predilezione proprio per *Zelmira* ci fu anche, come abbiamo già ricordato, il Principe di Metternich che ospitò spesso il compositore nel proprio palazzo per feste e serate musicali. Rossini serbò un ricordo indimenticabile delle accoglienze che aveva ricevuto dalla musicalissima città, come ebbe a scrivere, una volta rientrato a Bologna, allo stesso Metternich che si era affrettato a commissionargli le musiche da eseguire a Verona per il Congresso della Santa Alleanza:

L'accoglienza de' Viennesi ocupa il primo posto nella mia eterna gratitudine, e se il Cielo vorrà esaudire i miei voti mi darà anche i mezzi efficaci per dimostrarla.<sup>16</sup>

Il Cielo (*pietoso e clemente* solo nei versi dei librettisti) non lo fu abbastanza per consentire a Rossini di esser grato ai viennesi coi fatti. Lo fu però per consentirgli di essere a Verona il cantore della politica preconizzata dal cancelliere, di quell'utopia di fratellanza tra i sovrani, tanto vilipesa dalla pubblicistica risorgimentale, ma che certo Rossini condivideva. A Verona Metternich avrebbe voluto riascoltare, accanto alle cantate allestite per l'occasione, anche *Zelmira*. Una malattia della Colbran impedì però di realizzare questo desiderio. L'esecuzione vero-

nese avrebbe comunque dovuto essere 'accademica'<sup>17</sup> e cioè senza scene. Un'edizione scenica avrebbe invece dovuto inaugurare alla Fenice di Venezia la stagione per la quale Rossini era impegnato a scrivere *Semiramide*, ma il S. Benedetto riuscì a precedere il teatro rivale rappresentandola il 21 settembre 1822. La Fenice dovette così ripiegare sull'allestimento di una versione riveduta del *Maometto II*. Alla Scala *Zelmira* giunse il 17 febbraio 1824 con protagonista Teresa Giorgi Belloc e Filippo Galli nel ruolo di Polidoro, vi tornò nel '29 e ancora, con la Boccabadati, nel '38 quando ormai la sua fortuna era in netto declino. In generale in Italia l'opera fu giudicata troppo elaborata e dotata, accusa che venne mossa anche da una parte della stampa londinese quando, la sera del 24 gennaio 1824, venne scelta per inaugurare la stagione rossiniana al King's Theatre con Rossini in persona al cembalo. Al parziale insuccesso londinese contribuì in modo decisivo il declino ormai evidente ed inarrestabile della Colbran, mentre un punto a favore fu determinato dalla presenza di Garcia nel ruolo di Ilo. La partitura fu comunque adattata alla nuova compagnia, anche se non sembra Rossini abbia scritto per l'occasione musica nuova. Più importante fu la prima parigina al Théâtre Italien che ebbe luogo il 14 marzo 1826 con la Pasta, Bordogni nel ruolo di Antenore e Rubini in quello di Ilo. A parte alcuni tagli e aggiustamenti di minore importanza, per questa edizione Rossini preparò una nuova aria finale per la Pasta, «Da te spero o ciel clemente», la cui sezione conclusiva deriva tuttavia dall'*Ermione*. La serata venne recensita sul «Journal de Paris» da Stendhal che, diffondendosi sulle incongruenze del libretto, scriveva: «...jamais canevas plus absurde et tyran plus imbécile ne paru au Théâtre Italien». Nel successivo arti-

Ritratto di Fanny Eckerlin, interprete di  
*Zelmira* a Vienna. Litografia di Gauci su  
disegno di Chalon (Collezione Ragni, Na-  
poli)



colo che Stendhal dedicò all'opera il 2 aprile, si riaffaccia netta l'accusa di soverchia dottrina. Dopo essersi lanciato in una discussione tra le due vie per giungere al piacere della musica, quello della «sublime harmonie» e della «mélodie délicateuse» e aver dato per il teatro la precedenza a quest'ultima, egli conclude:

...il est permis de compter les voix, et de proclamer que les personnes qui préfèrent, au théâtre la musique *savante* forment une très petite minorité. La majorité des *dilettanti* préfère, de beaucoup, *Otello* à *Zelmira*, et *Tancrède* à *Semiramide*.

È la posizione di parte del «rossinista 1815», quale Stendhal si era da tempo dichiarato, ma il rilievo sull'eccesso di elaborazione (unito a quello, peraltro ben giustificato, sul libretto) avevano accompagnato tutta la prima stagione dell'opera "tedesca" di Rossini e, scomparsa la musica dal repertorio, sarebbe approdato nelle biografie e nei saggi critici. Sorte contraddittoria quanto mai per un compositore a cui era stato affibbiato da giovane il soprannome di *tedeschino*, ma che per tutta la vita aveva dovuto far fronte all'accusa di non essere in linea con la nuova imperante drammaturgia d'oltralpe e che ben presto si sarebbe trovato tagliato fuori dalla corrente romantica dilagante. Vittime illustri soprattutto le sette sorelle, le opere che egli aveva scritto per il S. Carlo, per le quali tutte sembra valida la leggenda diffusa per *Ermione*: essere state scritte e concepite per i posteri.

### Bruno Cagli

1 Originariamente Spontini aveva promesso di concertare personalmente il *Cortez*, ma finì per mancare anche a questa promessa. Sulle vicende che accompagnarono la defezione di

Spontini si veda B. Cagli, *Al gran sole di Rossini*, in *Il teatro di S. Carlo 1737-1987*, a cura di B. Cagli e A. Ziino, vol. II, Napoli, 1987, pp. 155-156.

2 *Ivi*, p. 159.

3 In G. Rossini, *Lettere e Documenti*, a cura di B. Cagli e S. Ragni, vol. I, Pesaro, 1992, pp. 535-536.

4 B. Cagli, *Al gran sole di Rossini*, cit., p. 159.

5 Articolo del 5 gennaio 1822.

6 «Scrivo per mio diporto la *Gabriella* di Carafa...». Così Donizetti a Mayr il 15 giugno 1826.

7 W. Ashbrook, *Donizetti. Le opere*, Torino, 1987, pp. 78-79.

8 G. Rossini, *Lettere e Documenti*, cit., p. 539.

9 G. Carpani, *Le Rossiniane*, Padova, 1824, pp. 122-123.

10 Ph. Gossett, *L'ultima opera napoletana di Rossini*, in *Zelmira*, programma di sala per la rappresentazione al Teatro dell'Opera di Roma, 1989, p. 21.

11 *Ivi*, p. 25.

12 L'autografo di questo numero, rimasto in mano dell'editore viennese Artaria e passato in epoca recente nella collezione privata di Richard Bonynghe, è stato ora acquistato dalla Fondazione Rossini ed è dunque confluito nella collezione pesarese dei manoscritti rossiniani.

13 Si veda in merito L. M. Kantner e M. Jahn, *Il viaggio a Vienna*, in *Rossini 1792-1992. Mostra storico-documentaria*, a cura di M. Bucarelli, Perugia, 1992, pp. 197-204.

14 «Questa scena non si trova nello spartito di Napoli. Un poeta, che per non arrossire non vi nomino, si prestò a fornire le parole; ed il maestro in un par d'ore, sotto la dettatura delle Grazie, ne scrisse la musica.» (G. Carpani, *Le Rossiniane*, cit., p. 130).

15 Il testo di questa e delle lettere a Metternich più oltre citate è stato riveduto sulla base del secondo volume di *Lettere e Documenti* in preparazione alla Fondazione Rossini di Pesaro.

16 Lettera del 30 agosto 1822.

17 Così Rossini stesso in un'altra lettera al Metternich del 29 novembre in cui lo sconsigliò di rinunciare all'idea dell'esecuzione veronese e lo invitò a riascoltare l'opera nella imminente ripresa di Venezia.

Il tenore Giovanni David, primo interprete di *Zelmira* nel costume di Ilo. Incisione di Baier, Vienna, 1822 (Collezione Cavallari, Milano)

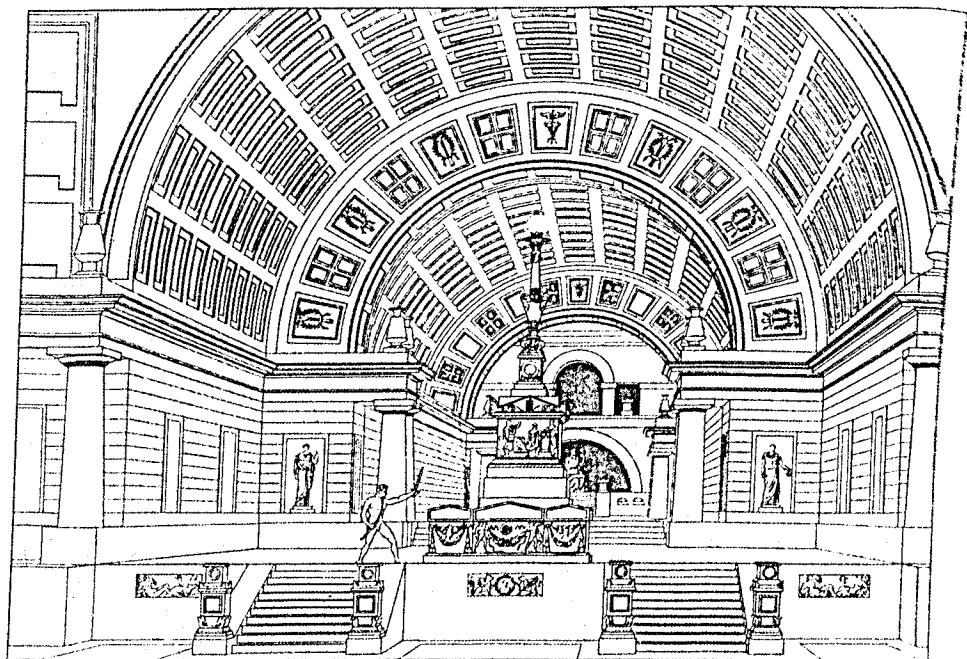
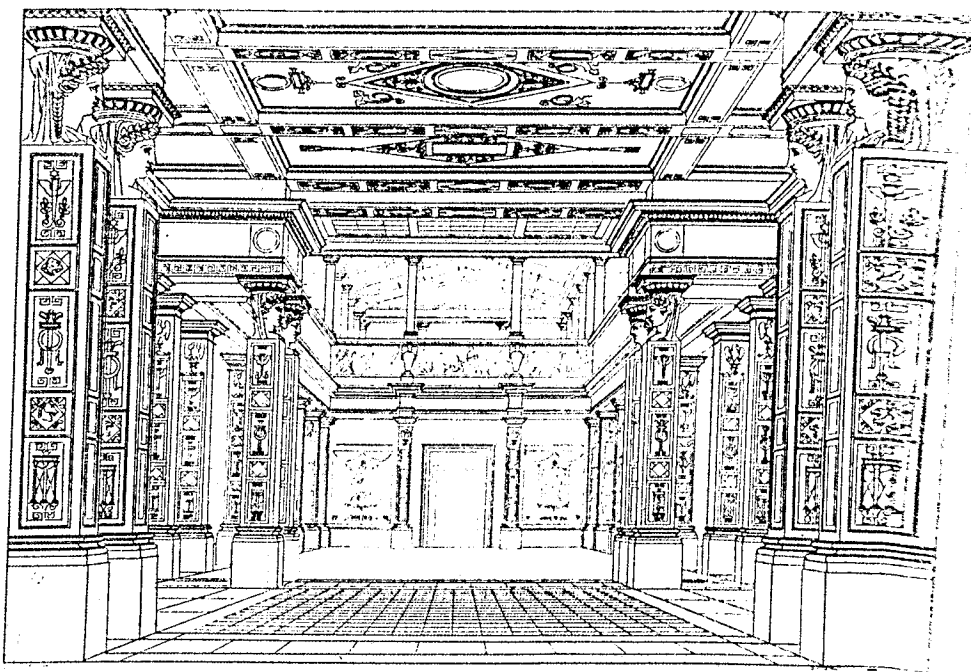


## An Opera for Metternich

### Naples, 1820

During his sojourn in Naples from 1815 to the beginning of 1822, Rossini's artistic and private life came to a crisis and to a turning point in 1820, at exactly the same time - and this was no coincidence - that the throne of the Bourbons, to which they had been so recently restored, began to show symptoms of tottering. The composer's first engagement in that crucial year was to conduct Spontini's *Fernand Cortez* at the San Carlo. This was one way of fulfilling his duties as «direttore della musica» for the Royal Theatres and for Barbaja's opera company; as we should say today, he was the musical and artistic director. Spontini, the great composer from Majolati, had broken off an engagement with Barbaja to write a new opera for the San Carlo, having in the meantime accepted Frederick William the third's invitation to become permanent General-Musik-Direktor in Berlin, and Barbaja fell back on the idea of presenting in its place the first performances in Italy of Spontini's most ambitious opera, which had been composed in 1809 and profoundly revised in 1817. The King of Prussia was a fervent admirer of Spontini and in order to procure his services he went so far as to pay the fine incurred by the breaking of the contract with Naples. Spontini's arrival in Naples had been eagerly looked forward to, both with a view to enlarging the

repertory and honouring a man who was considered one of the glories of the city, and his failure to materialize ended up by creating a series of changes in the San Carlo repertoire in general, and, in particular, in Rossini's plans where composition was concerned, for amongst other things he now became heavily caught up in the unforeseen duty of conducting the opera chosen to fill the gap, which was, as mentioned above, *Cortez*.<sup>1</sup> No stone was left unturned to ensure the success of this complex and ambitious opera on the conquest of Mexico, great care being devoted to the music and to the production, which was suitably spectacular. In spite of all this the opera met with a lukewarm reception and, as the reviewer in the «Giornale delle Due Sicilie» pointed out, the Neapolitans were able to realize the difference between «Rossini's tuneful doings and laboured and studied ones of Spontini». There is no doubt about that, even though we cannot help speculating that Spontini's style and the grandiose Parisian concept of opera of which *Cortez* was an example must have had some direct influence on Rossini's subsequent operas. The fact remains that when Rossini was once more free to dedicate himself to composition he chose a similarly spectacular tale of conquest and the clash of two peoples: *Maometto II*. The incubation period and the first performances of this opera were beset



Palazzo del Re di Lesbo, scenografia per la rappresentazione parigina dell'opera *Zelmira*. Litografia di Léger-Larbouillat da un disegno di P. L. Cicéri (Collezione privata, Germania)

Mausolei dei Re di Lesbo, scenografia per la rappresentazione parigina dell'opera *Zelmira*. Litografia di Léger-Larbouillat da un disegno di P. L. Cicéri (Collezione privata, Germania)

by complications and must have been influenced by the activities of the carbonari, by Fernando's granting of a constitution and by a series of events that threatened the very life of the Royal Theatres and determined their future fate. In the following March, when the King succeeded in re-establishing his absolute power thanks to the support of the Austrian troops, both Barbaja and Rossini were well aware of the precarious situation in which they would find themselves in the future. As a result Rossini felt less inclined to bind himself to Naples as resident composer and began to look around for other possible theatrical homes, above all those offered by Vienna, a favourable choice from the political point of view. A clear sign of crisis can be read in the fact that in 1821, for the only time in all the seven years he spent in Naples, he produced no new opera at the San Carlo (his only new work that year, *Matilde di Shabran*, was written for Rome) and the opera scheduled for 1822 was devised and composed expressly to be taken to Vienna, where Barbaja had assumed the direction of the Kärntnertortheater by a contract dated 21 November 1821. In this way Naples, as I have already noted elsewhere, was preparing «to export the highest expression of its cultural life as an implicit vote of thanks for the invasion and for the interested protection of the all-powerful

*Metternich, a great music lover and, shortly afterwards, due to become a friend of Rossini's».*<sup>2</sup>

### *The Farewell and the laurels*

As early as February 1821 the Deputazione dei Teatri (Board of Assessors for the Theatres), in their anxiety to fix the future programme, decided upon the following 12 January as the date for the first night of a new opera by Rossini at the San Carlo. No practical steps were taken, however, until the following autumn. It was only in October that this same board asked the impresario to submit the text of the chosen libretto, and the relative cast list. On 12 October Barbaja's office replied to these requests, saying that «the book of the play» which Rossini would set to music was still unfinished, but promised to send it within two or three days «as I have begged the poet, Signor Tottola, to send it to me with all urgency».<sup>3</sup> No title or source of the new opera is quoted, but this must certainly have already been decided: it was *Zelmira*, which Andrea Leone Tottola was working up out of Dormont de Belloy's tragedy of *Zelmire*. It scarcely seems likely that whilst the librettist was still working on the words, Rossini could already have begun to compose the music. In those months, in fact, he was altogether bound up in mounting the first performance in Naples of *Matilde di Shabran*, which took place at the Teatro del Fondo on 11 December, and for which he had undertaken to re-write the numbers that, for lack of time and pressure of work, he had entrusted to Giovanni Pacini to write for the original Roman performances. And before he could sit down to begin work on the new opera, or at any rate whilst he was still waiting for the libretto to be ready, he had another significant engagement to fulfil that tells us a

great deal about his future intentions and about his position where Naples and the Bourbons were concerned. Since his contract with Barbaja guaranteed him a «benefit performance» at the San Carlo (that is, an evening in which the entire takings would go to him) he decided to compose an entirely new scenic cantata for the occasion, with the significant title *La Riconoscenza* ("gratitude"). The cantata, which was performed on 27 December in the presence of the Royal Family in a double bill with a one-act version of *Ricciardo e Zoraide*, and the words of which «bristle with metaphors on the themes of gratitude, mercy, royal virtues and their Utopian sequel, the happiness of their subjects»,<sup>4</sup> constituted a meaningful tribute from Rossini to the city of Naples and the royal commission that had given rise to this brilliantly rich creative period of his, about to be finally crowned by his last Neapolitan opera, *Zelmira*. The reviewer in the «*Giornale delle Due Sicilie*» pointed out in florid prose that it was everyone's wish that this crowning composition should be covered with glory and laurels, when he announced the imminent departure from Naples of he who was known by now as the pride of Italy:

During his six years of residence here in Naples in the post of director and composer to the Royal Theatres, he has composed *Elisabetta*, *Otello*, *Armida*, *Zoraide*, *la Donna del lago*, *Ermione*, *Maometto II* and *Mosè*, operas any one of which would have sufficed to consecrate his name in the temple of immortality; and here too he composed the *Zalmira* [sic!], which we shall hear early next month. With the numerous wreaths of laurel that he has won on our Parthenopean stages gracing his brow, he quits the banks of the river Sebeto and, his fame preceding him, repairs to those of the Danube. In Vienna he

will give his *Donna del lago*; and from Vienna when summer approaches, he will travel to London, and thence to Paris, and will leave the banks of the Seine only to come and dwell amongst us again for a period of years...<sup>5</sup>

Rossini's glorification was already under way and the rosy future was forecast with sufficient accuracy apart from the finale: that longed for second visit to Naples, envisaged as a happy return to the Land of Music after all his peregrinations would never, in fact, come to pass!

### **Dormont de Belloy**

No documents have come down to us explaining why the choice fell upon Zelmire, a choice singular indeed and somewhat more difficult to understand than the decision to turn to Shakespeare for *Otello* in 1816 and to Racine for *Ermione* in 1819 (the latter another Tottola libretto), that is to two major and yet so very different tragic playwrights. With such, the author of *Zelmire* had little enough in common. Born in 1727, Pierre-Laurent Buirette, who had adopted the pen-name of Dormont de Belloy, gave up the study of law to which he had been set by an uncle who was also his guardian, and fled to Russia to express his irresistible urge to write plays. When he returned to Paris he brought out his tragedy of *Titus* in 1758, but it did not survive its unsuccessful first night. On 6 May 1762 *Zelmire* met with a better reception. But Belloy became really famous in 1765 with his *Le Siège de Calais*, which stayed in the repertoire for many years and which is one of those works enjoying the fame of causing to disappear from the stage those plays dealing with subjects taken from ancient history (whether classical – Greek or Roman – or Biblical) and replacing them with others inspired by more recent tales of national history. This operation was, in fact, similar to the

one already effected in England by Shakespeare, but it might very well have seemed revolutionary in France, still loyal to the royal togas of the "grand siècle". After giving the world Gaston et Bayard and Pierre-le-Cruel Belloy died in 1777 without being able to enjoy the enormous success of his Gabrielle de Vergy, first performed in 1775 and fully in tune with the fashion for horror and terror (the genre sombre) that spread during the last part of the century. Let this be enough to make it clear that Belloy had earned his right to a place among the respected palywrights of eighteenth-century France, even though in 1822, when Tottola and Rossini set to work to arrange *Zelmire*, its author was only remembered in his native country by his bare name, and even his *Siège* was by now considered as merely a praiseworthy and dignified old curiosity. This did not prevent Belloy from enjoying a certain success in inspiring Italian operas. The credit for this must go in the first place to Andrea Leone Tottola who, faithful to the fashion for hunting out new subjects and particularly those grim ones which were being tried out in Naples at the time, had drawn on Belloy for Gabriella di Vergy, set to music by Michele Carafa and performed at the Teatro del Fondo on 6 July 1816, only a few months before Rossini's *Otello*. Carafa's opera had enjoyed an enormous success, and, repeated at the San Carlo as soon as the theatre re-opened after the fire, stayed in the repertoire for at least ten years, always well received and always entrusted to a first-rate cast (Colbran, Nozzari, Benedetti and David, who was replaced by Rubini in the later performances). It should be remembered that in 1826 Donizetti was so fascinated by Tottola's libretto that he set it to music for his own amusement and with no hope of ever

N. 124. Adh. An. N. 124. del Regno  
Anno del 1825. da due quattrini  
Espresso per il Teatro Comunale di Faenza  
IL PREPOSTO AL REGISTRO N. 124.

**AVVISO TEATRALE**

Faenza primo febbrajo 1825

**GIUSEPPE PASSANTI**  
PRIMO TENORE  
IN QUESTO COMUNALE TEATRO  
VOSTRO CITTADINO O FAENTINI

confida nella cortesia vostra, e nel amor patrio, che lo vorrete degno di buon  
coltivato nella sera di Sabbato 3 febbrajo 1825  
firmata a suo intero beneficio.

Si rappresenterà da prima la si piúda  
P. 1824  
**L'INGANNO FELICE.**

Dopo la quale si canterà un *Duetto* con *Giuseppe Passanti* e il primo *Tuffo*  
Comante Signor *Giuseppe* *De-Bianca* scritto dal celebre *Maestro* *Tottola* *l'opera*  
Dopo con Signor *Dieffidante* *regista* *ad* *una* *predicazione* *di* *Messa* *Rossini*.  
Quindi la *serata* *del* *Tenore* *nella* *ZELMIRA* con *Coro* *vera* *cantata* *dal* *medesimo* *Passanti*.

A tutto ciò verrà data la *Fata*  
**L'ADELINA**  
DELL' *INNOCENZA* *di* *MASSIMO*.

Questo solo può offrirvi a diletto il vostro *Concittadino*. Tenete veramente  
in mente che non dovete da un canto *stancare* ed *ammorire*. E bene egli se  
potrà *pagare* e *ammorire*, se, *postumo* il *piú* *interiore*, che *allora* *l'artista*, e  
parla *come* che in qualche *caso* si *stano* *avere* le *sue* *fatte* e le *sue* *parole*  
cittadini. La *prima* *vostra* *adunque*, *con* *FAENTINI*, gli *stato* *di* *incantare* *o*  
ad *operare* il *possibile* per *consegua* le *conoscere* *qualitazioni*. Sella *intanto* *va*  
per *anticipare* i *pot* *disprezzare* *senza* che *non* *gli* *fallano* le *conoscere*  
cepite *spasare*.

Questa recita non è compresa nell'abbonamento.

Pietro Pietro l'atto  
non *giurare*

Locandina del Teatro Comunale di Faenza, datata 1825, annunciante la "beneficiata" del tenore Passanti. Grande rilievo viene dato all'aria di sortita di Ilo «Felici l'aure...» di *Zelmira* (Collezione Cavallari, Milano)

seeing it produced for, according to William Ashbrook, by that date the Neapolitan censors regarded with suspicion any subjects that they considered too violent,<sup>7</sup> though he may also have been influenced by the desire to avoid challenging the powerful Carafa, whose opera was still popular. The matter did not end here, because in 1838, after Poliuto was banned, Donizetti set Gabriella to music a second time, yet again without having any chance of seeing it performed. Meanwhile, just to show how popular the subject was, in 1828 a setting of Gabriella di Vergy to Mercadante's music had been performed in Lisbon. In view of his previous success with Carafa's opera, it is quite possible that Tottola himself suggested *Zelmire* to Rossini and the theatre authorities, even though the dra-



was coming into fashion and that would later become the very foundation of the larmoyant type of story), the presence of the father-king figure who comes repeatedly in and out of his sepulchral hiding-place, and also the tragic nucleus of the parricide. To all this add the figure of Antenor, a kind of Iago multiplied by four, even though far less credible. But amongst the various peculiarities of Belloy's play there is another factor that we should not overlook: Zelmire is one of the very few theatrical works in which rivalry and contention in love play no part. The only love that is mentioned, and which dominates the action, is love of parent for child and child for parent. In the whole course of the five acts the only reference to any other kind of love whatever between a man and a woman is when Ilus (in Act III Scene 2), having been convinced of Zelmire's guilt, regrets that he had ever preferred her to the glory of war! This absence of love interest is far from being a negligible limitation, seeing that it reduces the characters to mere puppets having to deal with a series of crimes dictated solely by a mechanical and insane ambition. Another limitation is the lack of any precise historical background. Belloy does not offer the audience any clue to placing the action by depicting specific events and actions connected with historical figures, either ancient or modern, but only puppets who have been invented, made up out of nothing, like the cardboard Lesbos on which they carry out their crimes. Such peculiarities might very well create headaches for any would-be librettist, let alone Tottola whose strong point cannot be said to have been the credibility of his plots. Struggling with a text that on the one hand lacked the spectacular element that had so characterized Rossini's preceding opera, *Maometto II*, and also lacked that interior

conflict between the characters that had been at the heart of all the preceding Rossini operas from *Ermione* to *La donna del lago*, Tottola could not even console himself with any stimulus that might arise from the setting, whether that offered by local colour (as in *La donna del lago*) or by flights of imagination (as in *Armida*). Nobody will be surprised, therefore, if he failed in his arduous task of whittling down this farrago and preserving the best of the tragedy, simplifying the piling up of theatrical effects or making them more credible dramatically. When all is said and done, it is hard to understand why Rossini could have accepted such a libretto, if we take into account that the censorship (in the years immediately following the restoration much more on its guard to check moral content rather than political, or possibly political allusions) would have been unlikely to approve of any attempt to stress the sombre or grim aspects of the story, and would rather have been likely to demand the whitewashing to those characters who are represented as out-and-out villains in the original play. It is really possible that on this occasion, overwhelmed as he was at the time with the burden of urgent work, he could do no other than take up his pen when the choice of libretto was already irrevocably made and the only thing to be done was, as in the event he actually did, to make the best of a bad job. This is pure hypothesis, for we have no documentation on the subject apart from Rossini's music itself and Tottola's various changes to the original play. The libretto and the score, then, each in its own way, speak pretty clearly and throw some light on the matter.

### **The libretto**

Tottola's libretto was sent to the Royal Police as promised on the 15

December for approval, and was returned together with the usual permit to go ahead with the printing on the 23rd.\* There was, therefore, very little time for any actual censoring. Tottola, however, was a member of the Deputazione dei Teatri and too closely bound up with Neapolitan theatrical life to risk provoking censorship, for it was easy enough to foresee what might alarm this official. In his turning the play into a libretto, the omission of the parricide is, therefore, certainly due to censorship or to self-censorship; Azorre is turned into the «ruler of Mitilene» who, taking advantage of Ilo's absence, and «angry with Polidoro, who had refused him Zelmira's hand in marriage, invaded his kingdom with a mighty army, bringing carnage and terror in his train». This is how the librettist explains the plot in his Preface. In this way not only did he manage to eliminate the horror of parricide, but he considerably ennobled the character of the usurper, transforming him from a mere traitor into an enemy motivated by revenge for a disappointment in love.

Consequently the same Preface gives rather a different version of the attempt upon Polidor's life:

Zelmira succeeded in hiding her father in the tomb sheltering the ashes of the Kings of Lesbos, and to keep his hiding-place a secret she obtained audience of the usurper pretending to be furiously angry and eager for her father's death because he had come between her and so happy marriage; she told him that Polidoro had taken refuge in the Temple of Ceres, and so Azorre ordered that holy place to be burnt down.

The libretto also tones down the misdeeds of Antenore, the second usurper. Tottola in fact equips him with Leucippo as a henchman (only partly corresponding to the Ramnès

of the play) and it is he who perpetrates all the crimes, the veritable evil genius or the tyrant. The assassination of Azorre is attributed to him (whereas in the play Antenore openly brags of it), and it is he who tries to kill Ilo and, when he is foiled by Zelmira who seizes the dagger with which he was about to stab her husband, he manages to accuse her of the crime that he himself was about to commit. In the original play it is Antenore himself who takes the central role in this scene. The result of this operation of moral or pseudo-moral restoration is to whitewash the main character (a usurper, no doubt, but still a reigning monarch), endowing him with a "stooge", a confidant who is thoroughly evil. This is exactly the opposite of what happens in the original play, where Ramnès is the henchman who still preserves some good feelings, and it is he who sets in motion the final catharsis. As a result Tottola is forced to alter the last part of the story, too, and the Finale. This explains what he says in the Preface: «the story is partly drawn from M. Belloy's tragedy of Zelmira». When all is said and done, however, whatever has been added and changed, however profoundly, does not really help to improve the original, even though it is clear that whereas many of the changes were introduced in order to create characters who would be types more familiar to Italian operagoers, they were also dictated by the need to compress the action into situations that could be set to music, and to make the plot both more concise and more smoothly flowing.

The opera opens with the general horror at the assassination of Azorre, in which Antenore and Leucippo pretend to join; when they are left alone together they decide to blame Zelmira for the murder. In the third scene Zelmira, accompanied

by Emma, meets her father in the underground vault. In accordance with the usages of opera seria in those days, and of Rossinian opera seria in particular, there now follows the solemn entry of the hero, in this case Ilo, victoriously returning from his military campaign. The ensuing meeting between husband and wife is certainly one of the weakest points of the libretto. Like *Amenaide* in *Tancredi*, *Zelmira* does not succeed in explaining to her husband why she is so distressed, and so they fail to understand one another. The following scene, in which *Antenore* and *Leucippo* easily convince Ilo of her guilt, is equally implausible. Such inconsistencies, strikingly obvious to whoever reads the libretto, can nevertheless give rise to situations that can be effectively set to music. The following scene, in which *Zelmira* entrusts her little boy to Emma's care, is an affectingly pathetic moment superbly realized in the musical setting. The rest of the act consists of the solemn regal investiture of *Antenore* followed, in violent contrast, by *Leucippo's* attempt on Ilo's life, which I have mentioned above, an attempt for which *Zelmira* herself will get the blame. This makes it possible to conclude the first act with the arrest of the heroine, who in this, too, echoes the unhappy fate of *Amenaide* and so many other heroines of the opera seria of the day.

The second act is much less close to the original play. *Antenore* and *Leucippo* have intercepted a letter of *Zelmira's* and, suspecting that *Polidoro* may still be alive, they decide to set her free so that they can follow her and discover where her father is hiding. Meanwhile Ilo, who seems to have nothing better to do than give vent to his grief among the tombs, meets *Polidoro*, who is able to prove his wife's innocence. *Zelmira's* confidential talk with

*Emma* is interrupted by *Antenore* and *Leucippo*, who burst in upon them and discover *Polidoro's* hiding-place. Father and daughter, as a result, are locked up in a frightful prison, where the last scene takes place: whilst *Zelmira* is taking care of her father, *Antenore* and *Leucippo* come in, intent upon killing them. At the very moment in which «the clash of arms offstage, muffled voices and various blows upon the wall» announce that Ilo is on his way to save them, *Antenore* raises his dagger to stab *Polidoro*, but *Zelmira* in turn produces a knife from her bosom and defies him. Just at this moment the wall caves in, and Ilo enters followed by his warriors, the people and even Emma with *Zelmira's* son. *Antenore* and *Leucippo* are disarmed and arrested, and the opera ends with the happy re-union of the heroine with her father and her husband.

The flaws in this libretto are painfully obvious: if the original play was guilty of exaggeration and complication, the operatic version is even worse. Incapable of (perhaps one should rather say prevented from) depicting this succession of events with any credibility, *Tottola* resigns himself to ignoring any kind of dramatic logic apart from the one constant attempt to create (often with no narrative pretext whatsoever) the various topoi of opera seria, which pop out to surprize us one by one as often as *Polidoro* pops in and out of his tomb-prison. There is no use in asking ourselves why it is that *Zelmira* cannot explain herself to Ilo, or what he himself is doing during all the time that elapses before he finally comes on again at the end of the opera to set everyone free like a *Deus ex machina* (at least *Belloy* had had the good sense to clap him in irons, too). These serious limitations of the libretto, together with those of the stiff and rather clumsy versi-

Frontespizio della prima edizione dello  
spartito per canto e piano. Vienna, Ar-  
taria, 1882 (Collezione Ragni, Napoli)

*Every necessary page, equal to the Vollständigen Clavierauszug der Oper Zelmira, unter Leitung des Componisten...*

# ZELMIRA

Opera Seria, messa in musica dal Sig. Maestro **ROSSINI**

*ridotta per il*  
*Piano Forte dal Sig. Maestro Girouet.*

è umilmente dedicata dagli Editori

**ASA. I. R. MARIA CLEMENTINA**

*Archiduchessa d. Austria; Principessa di Salerno*

*Vienna*

Proprietà degli Editori.

*Prosp.* **ARTARIA** *e Comp.*

Eigenthum der Verleger

N.º 1679.

*a Milano presso F. Leumann & C. success. Lipsta & C. success. Berthold & C. success. Bonna & C. success. Maganza & C. success. Monaco & C. success. Teller & C.*

*fication, were fully apparent to the critics of the day and to that very abbé Carpani who so stoutly defended the musical worth of the opera:*

*The author of the words is always at the Antipodes to the author of the music; the latter's work is sublime, the former's is petty in every aspect of his art... It is true that there is some action in the story, and here and there some vehemence in the dialogue. There are some effective situations; there is contrast of character and incident, incredible and badly prepared if you will, but offering the maestro opportunities to write eloquent music; this is by no means insignificant: it would be better to draw a veil over the style and the poetry. The entire libretto has been written by someone who wants to write badly and succeeds in doing so. The story was taken from a play by Belois. The force of its dialogue and the emphasis of its verses, however bombastic they might have been, procured the play a passing success in its native France. Today it is entirely forgotten there. Signor Tottola's libretto will be spared this entirely deserved fate because the music will ensure a long life to this dramatic abortion, torn by force from the French womb, in the face of all common sense and good taste.<sup>9</sup>*

*Words that we can heartily endorse even today, when we have paid tribute to Tottola's good intentions and praised his work elsewhere (for example in condensing Ermione, drawn from a very superior literary sources, but also in Mosè in Egitto and La donna del lago, not without their flaws, but certainly far more credible from the dramatic point of view). Truth to tell the only really strong point in the Zelmira libretto is the fact of its being a hodge-podge of strongly suggestive melodramatic situations. The librettist manages to string together, almost per absurdum, a series of favourite situations, not only and not so much typical of opera seria of the time, but typical of Rossinian opera seria in particular. At certain moments it seems*

*as though Tottola goes fishing in the preceding Rossini operas still in the San Carlo repertoire. Apart from the intercepted letter (an eternal expedient of librettists in that epoch and others) and the scene of the rescuers breaking into the prison (shades of Elisabetta regina d'Inghilterra), Zelmira's drawing a dagger has an immediate precedent in Maometto II, where Anna does the same. From this opera, also, comes the idea of the last scene's taking place in the sanctuary offered by ancestral tombs, even if this detail so meaningful in Maometto, is fatally flat here. None of these details figure in Belloy's play and were all inserted by Tottola. Then the happy ending, which in Belloy (certainly to a more happily consistent effect) underlines the triumph of Justice and the intervention of the Gods with a solemn entrance into the temple, is reduced by Tottola to the triumph of domestic felicity with the cabaletta «Deh circondatemi, miei cari oggetti», which recalls all too closely the similar one in La donna del lago «Fra il padre e fra l'amante».*

*It is impossible to say how far Tottola himself is to be held responsible for these changes and how far Rossini may have interfered to try to salvage the libretto and save himself, and up to what point he may have been bothered by that hurry and anxiety to finish an opera which had always been inseparable from the composing of his works, but which he had often managed to circumvent by repeated postponements. This expedient was impracticable in the case of Zelmira, given the obligation to perform the opera immediately in Vienna. Certainly this undertaking was probably the hardest of all his operatic jobs in his Neapolitan period. Perhaps not even in the over-elaborate Ricciardo e Zoraide had Rossini had to wrestle with such problems of dramatic coherence. To*

make matters worse the responsibilities were greater, as the future prospects were brighter. Having come to the end of his sensationally successful Neapolitan period, he had to surpass himself, and furthermore this opera would have the honour and the responsibility of opening the doors of Northern Europe to him definitively. The undertaking was a complete success: Zelmira in many ways outstrips what Rossini had written so far, whether on the musical or on the dramatic side, even though, in the long run, the failings of the libretto would fatally compromise the opera's success.

### **The music**

In the development of Rossini's compositions in his Neapolitan period two constant factors can be singled out: dramatically, the progressive tension becoming ever more noticeable and veering towards the classical definition of tragedy; architecturally, the constant re-elaboration of the eighteenth-century closed number (still dominating the stage in the early nineteenth century) becoming transformed into an ever more complex organism, and being twisted and turned with extraordinary flexibility to be made to conform with every single internal requirement of the drama. To put it simply, one might say that the fragmentary Metastasian opera seria, stuffed with arias and ariettas, to which Rossini had paid tribute in *Tancredi*, is transformed in his hands into an ambitious construction composed of ever fewer but increasingly more complex musical blocks. All this serves to illustrate a dramatic scheme that probes the lacerating inner conflict of single characters, whether (as in *Maometto II*) glimpsed against the background of a broader, parallel conflict between peoples, or whether (as in *Ermione*) the conflict is

restricted to a few leading characters. Zelmira certainly constitutes no exception to this trend. Rather, one might say that, since the feebleness of the poetic text would have made it difficult to bring the characters to life, the formal and architectural organization of the score as a whole and in its single numbers, shines out all the more as a work of genius. After the strain of *Maometto*, whose famous Terzettone constitutes one of the greatest and most ambitious experiments in a new kind of flexible number divided into various sections, Rossini now seems to go even further in search of new forms of flexibility. The first act, amongst the longest he ever wrote (about one hour and forty-five minutes of music), contains only eight numbers, of which some are spectacular (*Introduzione*, Ilo's *Cavatina con Coro*, and the first *Finale*) and others more intimate, like the duet for Zelmira and Ilo «*A che quei tronchi accenti*» and the *Duetto* for Zelmira and Emma «*Perché mi guardi e piangi*» (and note how the opening theme of each has the same suggestion of broken sobs and tears), which are skilfully placed one after the other. The intimate numbers, however, are reduced and simplified as much as possible. Thus, after the *Introduzione*, fifty-odd bars suffice for the *Cavatina* «*Ah già trascorse il dì*» in which Polidoro bemoans his fate, a number in which the stark, unadorned vocal writing approaches pure declamation, exactly the opposite, therefore, of the showy bravura of Antenore in the preceding number. On the other hand the *Finale* to Act One, as always the most ambitious number in the whole opera, the richest in dramatic development and the most sub-divided into separate parts, is preceded by the brief *Duetto* for the two women, in which the simple vocal melody is supported by a

minimum of orchestral accompaniment, largely based upon two instruments, which to make it even more unusual are not very common ones – the harp and the cor anglais – both of strongly individual timbre. The changeable proportions of the first act may be noted in other features: as in almost all the Neapolitan operas Rossini eliminates the Overture and plunges us at once into the drama with the gloomy scene in which the chorus express their horror at the murder of Azorre, followed by the Cavatina of Antenore already mentioned. Here the unfolding of vocal passages ranging from the highest to the lowest register and back again and the profusion of all the devices typical of the tenor roles written for Nozzari aim at a clearly discernible expressive effect. The tune of the cabaletta «*Sorte secondami*», because of its incisive brilliance, became a *morceau favori* which, with just a few changes, was turned into a polonaise in the Variations for clarinet and piano that the Archduke Rudolph would dedicate to Rossini after his success in Vienna, and which were corrected by the Archduke's music teacher, Beethoven. However, Rossini's vocal writing would seem to eliminate any tendency towards frivolity, requiring from the singer a series of *sforzati* and brusque alternations of forte and piano, serving to stress the fatuous and hypocritical nature of the character. From his very first utterances Antenore shows off his usurper's medals, almost violently, as he also do in his later Aria «*Mentre qual fiera ingorda*». This is one of the most masterly and individual numbers in the opera and in the whole range of Rossinian drama. The first section, in which Antenore inveighs against Zelmira, reaches the heights of vocal effect in outbursts of almost obsessive voca-

lization. Towards the end, however (at the point where Antenore and Ilo engage in brief interchanges, lamenting Ilo's unhappy destiny) the key passes from the basic, radiant A major through a series of densely chromatic modulations into a sombre C minor. This magical, paling effect accompanies the mysterious entrance of the priests, who tell Antenore that he has been chosen by the Gods to rule Lesbos. This whole passage, which Gossett has described as being in a style that one could almost describe as baroque counterpoint,<sup>10</sup> produces a singularly distancing effect. The priests' chorus itself, a kind of chorale, seems to be coming from far-off depths. This lends an even greater impact to the cabaletta, an outburst of rhythmic ecstasy in which Antenore expresses his joy at winning the throne. The violent contrast between these three sections testifies to the care with which Rossini responds to the development of the scenic action and the needs of the verse, and that without ever allowing himself to become involved sentimentally. The apparent paradox can only be resolved by this kind of Brechtian solution *ante litteram*: the priests, representatives of the Gods, are in actual fact permitting a usurper stained with blood and crime to be invested king.

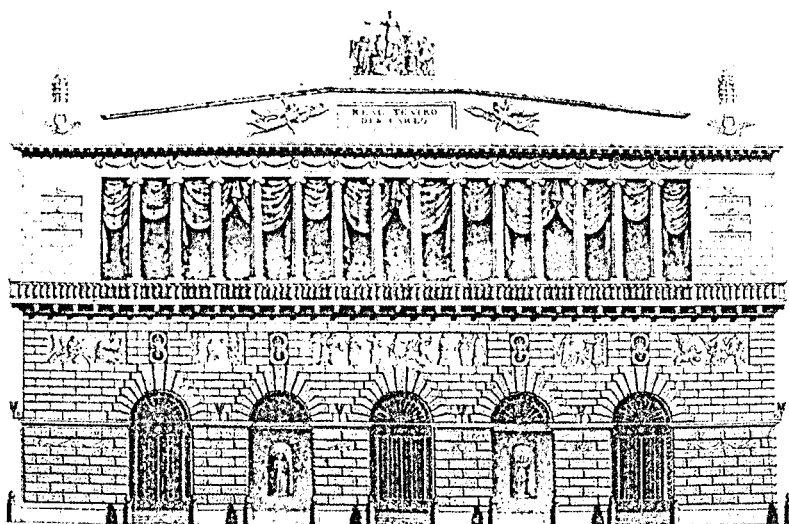
In the Finale to Act One we can observe similar effects and an even greater variety: the number opens with the pageantry of Antenore's coronation, rising to its climax in the central Trio in which Leucippo manages to blame Zelmira for his own attempt to kill Ilo. After Ilo's brooding and uneasy lament (with its suggestions of Beethoven in the orchestra) Rossini progressively piles on the excitement in the passage for three voices, rich in stimulating modulations and chromaticisms. This fiery scene is followed by a

moment of general surprise expressed in canon, so typical of Rossini's first act finales, which, with the glacial abstract sound of its opening theme, achieves an effect even more intense than usual. Voices and instruments are now introduced one after the other in a kind of monumental crescendo culminating in the explosion of Antenore's accusations against Zelmira and the ensuing stretta. It will be clear from these brief observations how Rossini, in this last Neapolitan opera of his, has increased his love for violent contrasts, even if the general framework remains for the most part imbued with an atmosphere now dark, now mysterious. The whole bristles with harmonic inventiveness and highly original orchestral effects. Little space is devoted to free melody. Even Zelmira and Emma's duet, the high point of the opera where pathos is concerned, and which looks forward to the singing line of Bellini, is dappled with a chromaticism that seems to deliberately restrain the free flight of vocal fancy.

From this point of view the second act is even more unified in style. In the Neapolitan version it merely consisted of three numbers: the Ilo-Polidoro duet and the Second Finale, including Zelmira's Aria, both irresistibly revolving around the central, monumental Quintet «Ne' lacci miei cadesti». In its turn, the central part of the Quintet is the *andante* in canon «Ah m'illuse un sol momento», the peculiarities of which have been underlined by Gossett: the theme is stated only three times, rather than five (Zelmira states the theme sola and then the other voices take it up in pairs); there is a prolonged *cadenza* that builds up the resolution at such length as to preclude the possibility of another repetition.<sup>14</sup> However, Zelmira shows a marked tendency to adopt

wholesale the entire arsenal of Rossini's stylistic conventions and then mould each one in turn, as much or as little as is necessary, to fit the needs of the musical expression. From the dramatic point of view the brilliantly concise second act (about 50 minutes of music) must have been an electrifying contrast to the phantasmagorical variety of the first. However, in Vienna Rossini added, after the opening recitative, the Chorus and Emma's Aria «Ciel pietoso, ciel clemente», a most beautiful composition that one would scarcely be able to resign oneself to cutting in a modern performance, and which, in any case, was always included whenever the opera was subsequently performed, but which, in any case, has nothing to do with the dominating atmosphere of the opera.<sup>15</sup> The reason for this difference of style is easily explained: the need to add an aria to satisfy the needs or the whims of a company, of an impresario, of a star singer, cannot always be expected to involve the composer emotionally. But, perhaps even more important, when Rossini learned to do away with the trammels of the old-fashioned separate number he tended to create dramatic contrasts with which the old-fashioned set aria could no longer fit in. For this reason the least functional numbers in Zelmira (of striking musical effect though they be) are, in fact, some of the solo arias; those, one might say, demanded by custom, such as Ilo's entrance aria, spectacularly effective though it be because of the vocal skill required to sing it. The second finale itself, including Zelmira's aria, tends to dampen the smouldering atmosphere of the rest of the opera.

On the other hand the recitative preceding it in the prison scene is extraordinary. All the recitatives in the opera are supremely telling (the true climax of a long effort at self-



Facciata del Teatro San Carlo, incisione di F. Mori su disegno di A. Niccolini, 1816 (Collezione Ragni, Napoli)

perfection performed by Rossini throughout his career in Naples) but here we have something more. The painful march of events is twice interrupted; the first time by the ghost of a plaintive duettino to the words «chi mi richiama alle sventure», the second, at the moment when Zelmira hugs her child, by a brief quotation from Emma and Zelmira's duettino with the harp and cor anglais. Otherwise, all the dramatic events: Antenore's attempt at murder, Zelmira's resistance when she draws her dagger, the collapse of the wall and the entrance of the liberators – all are quickly dealt with in the recitative. Usually Rossini avoids setting as formal musical numbers those scenes that include too much movement and gesture. Suddenly we have come to the Final Aria, supplying those limpid sonorities missing from the rest of the opera, and resolving the work's frowning and sombre colouring in a burst of sunshine and brilliant

accents. As often, or perhaps always happens, the final numbers of Rossini's operas seems to give the lie to the depths that we have plumbed earlier on, and they die away brightly and deceptively into the distance. Zelmira goes even further in this respect. What might have seemed believable in a Donna del lago or justifiable in a Cenerentola, in which the wickedness of men was purified and, so to speak, excused with the weapons of irony and fun, here becomes total alienation after the accumulation and unfolding of so much evil in the preceding scenes. However, the sceptical Rossini was not planning cleansing and at the same time consoling fires, as if in a Romantic *Götterdämmerung*. So Zelmira is not a Romantic opera, however advanced in its language and however full of lacerations foreshadowing the earlier and even the later Romantics, but it is simply a typical Rossini opera, and typical of his Neapolitan period, of which, rather, it in some ways represents the climax: like all the operas of this period, and even more so, perhaps, than most, it is alarmingly modern.



Ritratto di Isabella Colbran, prima interprete di *Zelmira*. Incisione di Madrazo (Collezione Ragni, Napoli)



Ritratto di Giuditta Pasta, interprete di *Zelmira* a Parigi, Londra, Vienna, Napoli, dopo il ritiro dalle scene di Isabella Colbran. Ritratto litografico di Vigneron (Collezione Cavallari, Milano)

Zelmira, the climax of a research into musical form which would of necessity be forced into different currents in his Parisian career, is a supremely accomplished work in which every detail seems to have been ruthlessly sieved, and every feature, even the most everyday, of the musical language that Rossini had been gradually perfecting during his single-minded musical path, is presented to us again, but more often than not newly worked-out. The contrast, often violent, between overall structure and structural detail in the general architecture of the work, is mirrored in individual particulars: in sudden, carefully thought-out lingerings, or in phrases so condensed to their essentials as to foreshadow twentieth-century aphorisms. Such summits of refinement pre-supposed an audience that had understood and accepted all that Rossini had achieved so far, and could foresee developments different from those that the nineteenth century seemed about to give birth to. For this reason Zelmira was triumphantly successful with audiences familiar with its musical language, but its decline from popularity was equally rapid and spectacular. However, amongst the only apparently anomalous features of this success we must include the affection with which the opera was regarded by some of the sharpest brains of the day, from the abbé Carpani to that political genius, Prince Metternich. Two conservatives, you might say, and prime examples of it, too, but that is the whole point: just because they were out-and-out conservatives they were able to understand the work thoroughly and judge it outside the canons of the fashions that were then invading the world of opera.

### ***Its success***

Zelmira was launched at the San

Carlo on the evening of 18 February 1822 with triumphant success. Those taking part included Isabella Colbran and Andrea Nozzari (respectively Zelmira and Antenore), who had taken part in every Rossini first night at the San Carlo, and besides them the ever faithful Giovanni David (Ilo) and Michele Benedetti (Leucippo). The role of Polidor was entrusted to Antonio Ambrosi and that of Emma to Teresa Cecconi. The cast was completely by Gaetano Chizzola (Eacide) and Massimo Orlandini (Gran Sacerdote - the High Priest). Two days later the «Giornale delle Due Sicilie» awarded the opera unstinting praise, giving it first place among all the Neapolitan operas of Rossini:

*This new crown which he has obtained in the native land of harmony and musical expression must not be confused with his other laurels; in our opinion this opera is worth all the others put together. Rossini is making giant strides along the paths of perfection. Zelmira seems to us as much superior to Mosè as Mosè seemed to tower above all the other works of this great composer, and one can say no more...*

Ten further performances followed, at the last of which, on 6 March, the King was also present to honour Rossini and the rest of the company, who were all about to leave for Vienna. It was the end of an epoch, of a happy residence and a never-to-be-repeated phase in Rossini's life, which was about to undergo decisive changes both public and private. The composer left the next day, or even that very same night, making a halt at Castenaso, where he planned to marry Isabella Colbran. The party, including David, Nozzari and Ambrosi, arrived there on the 13th. The marriage took place on the 16th and the next day the newlyweds resumed their journey to Vienna, where they arrived on the 23rd and

where on the 27th they witnessed the first Viennese performance of *Der Freischütz*, conducted by Weber himself. The first performance of *Zelmira* took place on Saturday 13 April, conducted by Joseph Weigl, who was heartily congratulated by Rossini for his most meticulous work. In spite of Colbran's not being quite well (it was at Vienna that her voice first began to show signs of wear) which slightly dampened the success of the evening, the reception was increasingly triumphant throughout the ensuing 21 performances between then and the 20 July: this one opera was given more performances than all the other Rossini operas given that season (ten in all!) put together. It should be pointed out, however, that the Viennese audiences did not find themselves exposed to the new opera and to the others mounted by Barbaja that season without due preparation. Rossini's operas had been familiar fare in the theatres of the Imperial capital and before his arrival the number of their performances had been increased even more, to the great vexation of the local composers, who were reluctant witnesses to an explosion of Rossini mania which, amongst other things, gave rise to a flood of printed editions, of various portraits and prints and even spread to cravats, hats and paperweights.<sup>13</sup> The invasion did not even spare the entourage of the bearish Beethoven, as witnessed by the Archduke Rudolph's *Variations* mentioned above.

The cast of the Viennese edition of *Zelmira* was the same as in Naples, with the exception of two comprimari who were chosen on the spot: Pio Botticelli, who replaced Benedetti in the role of Leucippo, and the new Emma was Fanny Eckerlin, for whom Rossini added the already mentioned aria «Ciel pietoso, ciel cle-

mente», the words for which were written by Carpani.<sup>14</sup> All Eckerlin's celebrity (not to mention her famed beauty) did not avail to satisfy Rossini, either in this role or in other Viennese performances, as becomes clear from a letter of his to Perucchini of the 1 June following:

...Not content with the compassion that she aroused in the one aria that I wrote for her in *Zelmira*, the other day she wanted to sing the Donna del lago aria... and an aria of Mozart's in German, in which she cut a pitiful figure: such is the fate of mediocrities who do not content themselves with Horace's Aureas Mediocritatis [sic!]...<sup>15</sup>

In spite of this severe judgement, perhaps attributable to some personal antipathy, Eckerlin shared in the general success of all the singers, at least according to the numerous reviews. There were unanimous in praising the writing of the music and the care lavished on every detail, complacently attributing this to the fact that it had been composed for audiences of German language and background. Scorn for the libretto was equally unanimous. The climax of *Zelmira*'s critical acclaim is represented by *Intorno alla musica di Gioachino Rossini. Lettera del Sig. Giuseppe Carpani al Direttore della Biblioteca Italiana*. With this article, published in the June 1822 number (of the review «*Biblioteca Italiana*») and subsequently incorporated into *Le Rossiniane, ossia Lettere musico-teatrali* (Padova, 1824), the celebrated abbé, biographer of Haydn and friend of Beethoven, and who had collaborated, as we have seen, in the first performance in Vienna of the opera, drew up a true manifesto of neo-classical musical aesthetics. As we have already mentioned, Prince Metternich, who frequently invited the composer to his palace for parties and musical evenings, was one of the

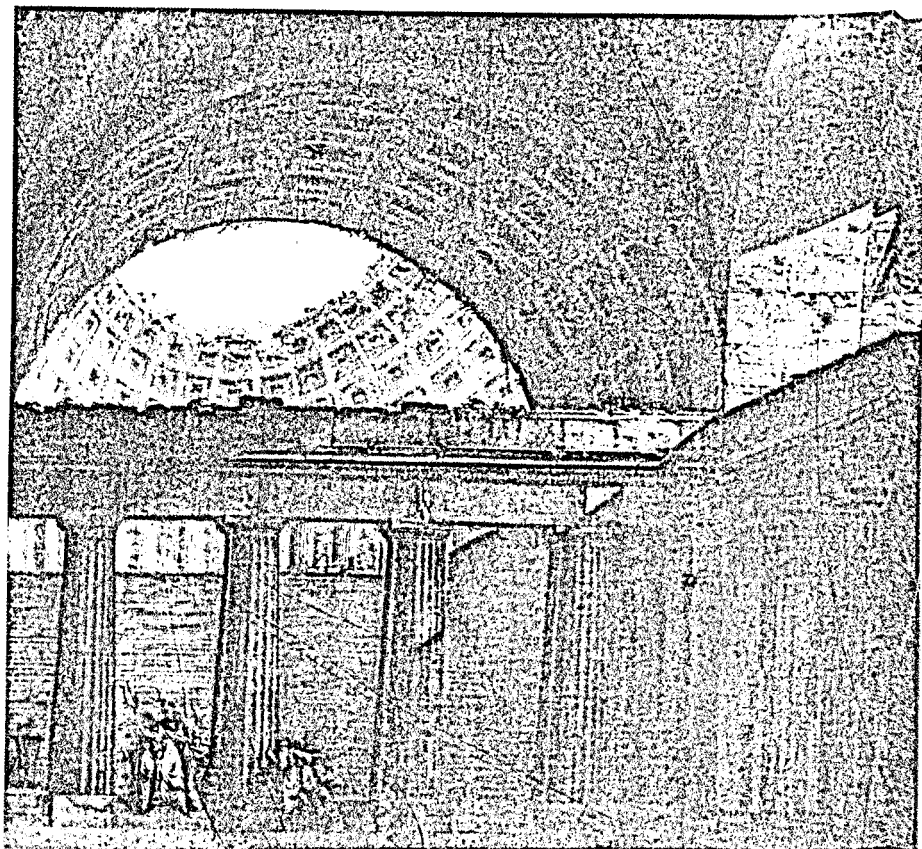
admirers Rossini acquired in Vienna: he was particularly fond of Zelmira. Rossini never forgot the warmth of his reception in this most musical of cities, as he wrote, on returning to Bologna, to Metternich himself, who had lost no time in commissioning him to write the music to be performed in Verona on the occasion of the Congress of the Holy Alliance:

*My friendly reception by the Viennese takes a front seat in my eternal gratitude, and if it please Heaven to grant my prayers I shall be given the opportunity to demonstrate it practically.<sup>16</sup>*

Heaven (only in the librettists' lines *pietoso* or *clemente*) was not so clement as to grant Rossini his wish to be able to show his gratitude to the Viennese in a practical manner. It allowed him, at least, in Verona, to be the minstrel singer of the Chancellor's political ideals, of that Utopian brotherhood of sovereigns that would be so vilified by the spokesmen of the *Risorgimento* but in which Rossini certainly believed. Metternich would also have liked to hear Zelmira besides the cantatas put on specially for the occasion, but the realization of this hope was frustrated by Colbran's falling ill. The Verona performance, however, would have been a concert performance<sup>17</sup> without scenery. A staged version, on the other hand, should have inaugurated the season at the Fenice Theatre, Venice for which Rossini had been engaged to write *Semiramide*, but the San Benedetto managed to trump the rival theatre, performing the opera on 21 September 1822. The Fenice had to fall back on the staging of a revised version of *Maometto II*. Zelmira reached La Scala on 17 February 1824 with Teresa Giorgi Belloc in the title role and Filippo Galli in that of Polidoro; it was repeated in 1829

and once more, with Boccabadati, in 1838 when the fortunes of the opera were already in serious decline. In Italy the opera was generally judged too elaborate and academic, accusations that would also be launched by some of the London newspapers when, on the evening of 24 January 1824, it was chosen to inaugurate Rossini's season at the King's Theatre, with Rossini presiding in person at the harpsichord. The fact that the London performances were less than a complete success may be attributed in part to Colbran's vocal decline, by now irreversible and only too evident, whereas the presence of Garcia in the role of Ilo was a positive feature. In any case the score was partially re-touched to suit the new cast, although Rossini does not seem to have written any new music for the occasion. More important was the Parisian première at the Théâtre Italien on 14 March 1826 with Pasta, Bordogni as Antenore and Rubini in the role of Ilo. Apart from some cuts and adjustments of minor importance, for this edition Rossini prepared a new Final Aria for Pasta, «*Da te spero o ciel clemente*», the final section of which, however, derives from *Ermione*. The performance was reviewed in the «*Journal de Paris*» by Stendhal, who, going to town on the absurdities of the libretto, wrote: «...jamais canevas plus absurde et tyran plus imbécile ne paru au Théâtre Italien» (no such plot and no tyrant so silly ever before appeared on the boards of the Théâtre Italien). On 2 April, in the next article that Stendhal dedicated to the opera, the accusation of an overwhelmingly academic style comes up once more. Having launched himself into a comparison between the two ways of giving musical pleasure, the one by «*sublime harmonie*» and the other by «*mélodie délicateuse*», and having judged the latter as more

Felice Giani (1758-1823), *Interno di tempio*. Tempera su tela (Collezione privata, Bologna)



adapted to the theatre, he concludes:

...Il est permis de compter les voix, et de proclamer que les personnes qui préfèrent, au théâtre la musique savante forment une très petite minorité. La majorité des dilettanti préfère, de beaucoup, Otello à Zelmira, et Tancredi à Semiramide.

(One may take a vote, and announce that those people who prefer erudite music in the theatre are in a very small minority. The majority of opera lovers greatly prefer Otello to Zelmira, and Tancredi to Semiramide).

This is the declared stance of a «rossiniste 1815» such as Stendhal had declared himself to be some time earlier, but the stressing of the over-elaboration of the score (together with the justified animadversions upon the libretto) and been typical of the reception to all the Rossini operas that were judged too «German», and when the music had dropped out of the repertory these criticisms would be kept alive in biographies and essays. A contradictory fate, to say the least, for a composer who when still a young man was dubbed *tedeschino*, «the little German», but who throughout his life had had to face the accusation of not being on a par with the prevailing fashion of the new operas from north of the Alps and who would shortly find himself cut off by the rising tide of Romanticism. Above all it was the seven sisters who suffered, the seven operas that he had written for the San Carlo, to all of which we might validly apply to bon mot that was circulated about Ermione: they had been conceived and composed for posterity.

### Bruno Cagli

Translation by Michael Aspinall

the event he broke this promise too. For the full story of Spontini's defection see B. Cagli, *Al gran sole di Rossini*, in *Il teatro di S. Carlo 1737-1987*, edited by B. Cagli and A. Ziino, vol. II, Naples, 1987, pp. 155-156.

2 Ivi, p. 159.

3 In G. Rossini, *Lettere e Documenti*, edited by B. Cagli and S. Ragni, vol. I, Pesaro, 1992, pp. 535-536.

4 B. Cagli, *Al gran sole di Rossini*, cit., p. 159.

5 Article in the issue of 5 January 1822.

6 «I am writing Carafa's Gabriella for my own amusement...». Donizetti in a letter to Mayr, 15 June 1826.

7 W. Ashbrook, *Donizetti. Le opere*, Turin, 1987, pp. 78-79.

8 G. Rossini, *Lettere e Documenti*, cit., p. 539.

9 G. Carpani, *Le Rossiniane*, Padua, 1824, pp. 122-123.

10 Ph. Gossett, *L'ultima opera napoletana di Rossini*, in *Zelmira*, programme of the Rome Opera production, 1989, p. 21.

11 Ivi, p. 25.

12 The autograph manuscript of this number, which remained the property of the Viennese publisher Artaria and was recently in the collection of Richard Bonyng, has now been purchased by the Rossini Foundation, and so forms part of the collection of Rossini manuscripts in Pesaro.

13 For further details see L.M. Kantner & M. Jahn, *Il viaggio a Vienna*, in *Rossini 1792-1992. Mostra storico-documentaria*, edited by M. Bucarelli, Perugia, 1992, pp. 197-204.

14 «This scene is not to be found in the Naples score. A poet, whom modesty forbids me to name, undertook to supply the words; and under the inspiration of the Muses the maestro wrote the music for them in a couple of hours» (G. Carpani, *Le Rossiniane*, cit., p. 130).

15 The text of this letter and those to Metternich printed below has been revised on the basis of the second volume of *Lettere e Documenti*, which the Rossini Foundation of Pesaro is preparing for publication.

16 Letter of 30 August 1822.

17 Rossini uses the term «accademia» in another letter to Metternich on 29 November in which he urges him to give up the idea of the Verona performances and invites him to hear the opera in Venice.

1 Originally Spontini had promised to rehearse and conduct Cortez himself, but in

Autografo di Gioachino Rossini in cui il compositore dichiara di aver ricevuto del denaro da Georg Friedrich Treitschke, agente viennese del Granduca di Assia-Darmstadt, Ludewig I di Hessen-Darmstadt, per la cessione della sua opera (Hessisches Staatsarchiv, Darmstadt)

Ms. 1081.

Sono Richini Trenta  
oro che io sottoscritto Confesso  
d'aver ricevuto dal Treitschke  
per la Partizione di Zelmira  
accordata a S. M. per 3000  
camere. in fede di cui 30.  
Gioachino Rossini  
L. 5 luglio 1822

## Sulla genesi e la musica della *Zelmira* di Rossini<sup>1</sup>

Quando *Zelmira* fu rappresentata per la prima volta a Napoli, il 16 febbraio 1822, Rossini, che avrebbe compiuto trent'anni pochi giorni dopo (il 29 febbraio), era il compositore più celebre e più eseguito del momento, anche al di fuori dell'Italia. In tutta Europa le sue opere avevano raggiunto una tale diffusione da costituire ormai un "piatto forte" per molti teatri d'opera. E non c'è dubbio che egli pensasse ad un pubblico internazionale mentre componeva, con questa, la nona e ultima delle sue opere serie rappresentate per la prima volta a Napoli. Come le otto precedenti, anche la partitura di *Zelmira*, che reca la denominazione generica di «dramma per musica», fu commissionata a Rossini da Domenico Barbaja, uno dei più illuminati impresari di tutti i tempi. Incaricato della gestione del San Carlo dal 1806, Barbaja aveva chiamato Rossini a Napoli nel 1815, assicurandogli poi sette anni di stabilità e di straordinarie risorse economiche, che resero possibile la creazione di opere stilisticamente avanzate quali *Otello* (1816), *Mosè in Egitto* (1818), *Ermione* e *La donna del lago* (1819), *Maometto II* (1820). Ma dalla fine del 1821 il lungimirante impresario aveva rilevato anche l'impresa del Kärntnertortheater di Vienna. Barbaja cercò di garantirsi il successo di questa nuova iniziativa facendo in modo che alcuni cantanti di grande richiamo ed il suo compositore "stabile", Rossini, venissero dal San Carlo ad

inaugurare la stagione di primavera del 1822. Era dunque con *Zelmira*, l'ultima delle sue opere napoletane, che Rossini doveva dare avvio alla sua carriera viennese e, quindi, internazionale.

### Le prove e la prima rappresentazione

Per la prima rappresentazione di *Zelmira*, Rossini ebbe a sua disposizione le medesime ideali risorse e la stessa indipendenza artistica di cui aveva goduto durante l'intero soggiorno napoletano. Il Teatro San Carlo era virtualmente l'unico fra i teatri italiani a possedere una compagnia stabile di cantanti principali del massimo livello, una grande orchestra (78 strumentisti sotto la direzione di un ottimo primo violino) e un coro ben preparato di 30 elementi.<sup>2</sup> In altre città, gli interpreti dei ruoli primari erano tradizionalmente scritturati a stagione; gli orchestrali – tranne le prime parti – spesso rappresentavano più una ragione di vergogna che di vanto; e i coristi, mal pagati e reclutati a casaccio, di solito non conoscevano affatto la musica. Parti vocali di estremo virtuosismo, orchestrazione piena di colore e di fantasia soprattutto nei fiati, linguaggio armonico e strutture ritmiche assai avanzati, costituiscono altrettante caratteristiche di *Zelmira*, come di numerose altre opere del Rossini napoletano. L'alto grado a cui egli poté spingerne la sperimentazione e l'impiego si deve esclusivamente alla lar-

ghezza dei mezzi a sua disposizione nell'ambiente sancarlino.

La compagnia della *Zelmira* napoletana comprendeva interpreti di valore assoluto, che facevano quasi tutti parte della compagnia del San Carlo già prima dell'arrivo di Rossini nel 1815 e che perciò avevano avuto un ruolo decisivo nel dare vita a tutta la sua produzione per questo teatro. Isabella Colbran (1785-1845), la prima *Zelmira* e di lì a poco destinata a diventare la moglie di Rossini, era stata a detta di molti una delle migliori cantanti del primo decennio dell'Ottocento; ed ancora nel '22 costituiva uno dei pilastri della compagnia. La presenza di due *primi tenori* appariva un altro elemento insolito nella struttura della *troupe* sancarlina (e un motivo di difficoltà quando si trattava di eseguire opere napoletane in altri teatri). Essi rispondevano ai nomi di Giovanni David (1789-1851), le cui grandi capacità tecniche, unite a un'estensione vocale su tre ottave, emergono con evidenza dal ruolo eroico di Ilo, e Andrea Nozzari (1775-1822), primo Otello rossiniano, ottimo attore e cantante, al meglio delle sue doti nel ruolo dell'intrigante Antenore. Il suo complice, Leucippo, fu interpretato a Napoli da un basso molto noto, Michele Benedetti, mentre Antonio Ambrogi (o Ambrosi) cantò il ruolo più serio e impegnativo di Polidoro, padre di *Zelmira*. Probabilmente l'anello più debole del gruppo era costituito dal contralto, la napoletana Anna Maria Cecconi, in seguito amante di Barbaja; ciò spiega la ragione per cui la parte di Emma è così breve nella versione originaria di *Zelmira*.

Il libretto di Andrea Leone Tottola era stato approvato dalle autorità il 23 ottobre 1821,<sup>3</sup> e già il 5 gennaio 1822, almeno secondo quanto scriveva il «Giornale delle Due Sicilie», Rossini aveva «messo in musica la

*Zelmira*, che ascolteremo nei principii del venturo mese». L'accuratezza della notizia è comunque discutibile; altre informazioni fornite in quell'articolo, di carattere encomiastico, appaiono infondate. Per quanto potesse rappresentare «l'onore di Pesaro, l'ornamento d'Italia», Rossini era un noto ritardatario, che raramente adempiva ai suoi impegni di compositore prima dell'ultimo momento e, quasi sicuramente, certo non con sei settimane d'anticipo sulla prima. E se da una parte è vero che Rossini stava «per abbandonare le nostre contrade» alla volta di Vienna, d'altro canto ciò non avveniva, come credeva il cronista, per mettervi in scena *La donna del lago*, bensì *Zelmira*. Indicativo dell'importanza che Barbaja assegnava alla nuova opera, nella prospettiva delle sue aspirazioni viennesi, è il fatto che i figurini erano stati disegnati dal costumista dell'Opéra di Parigi. Tuttavia, essi furono sottoposti all'approvazione solamente il 25 gennaio 1822, ossia a meno di un mese dall'andata in scena.<sup>4</sup> Ancora più frettoso fu l'andamento delle prove musicali: tutte le prove d'orchestra furono concentrate negli ultimi quattro giorni precedenti la prima rappresentazione, a quanto apprendiamo dalla descrizione di un testimone oculare, pubblicata nel «Journal des Débats» il 15 febbraio:

Sorprendente è anche la prestezza con cui si è posta in scena quest'opera. La prima lettura in orchestra, per il solo primo atto, ha avuto luogo tre giorni or sono; al quarto giorno, seconda lettura; ieri, prima lettura del second'atto, ch'è stata fatta a metà; oggi, 15, ultima prova di tutta l'opera, che dura tre ore giuste. L'entusiasmo degli esecutori è tale che tutto è andato benissimo; nonostante gli errori del copista, non è stata fatta una sola fermata.<sup>5</sup>

Dal punto di vista musicale, *Zelmira*

ottenne a Napoli un successo pieno. Stendhal parla di «furore» sia alla prima, sia alle rappresentazioni successive che proseguirono fino al 6 marzo. Altri aspetti furono criticati, più o meno severamente: non solo il libretto, ma anche le scene, le luci e i costumi. «Perché – si domandava ad esempio il «Giornale delle Due Sicilie» – gli abiti erano alla greca e l'architettura delle scene gotico-egizia?».<sup>6</sup> L'assillo della fedeltà storica e del realismo, che andava crescendo nel pensiero di illustri figure del teatro coevo, come l'influente coreografo napoletano Gaetano Gioja<sup>7</sup>, non aveva evidentemente ancora conquistato in egual misura la cerchia ben più tradizionalista dell'opera. Simili incongruenze, infatti, come il medesimo cronista osservava, benché avessero diminuito o addirittura contraddetto l'effetto generale desiderato e con tanta cura preparato da Rossini, non sembrano disturbare più di tanto il pubblico napoletano, «accostumati come or siamo a riguardare i nostri drammi come mere accademie di musica». Ciò che il giornalista mancò tuttavia di considerare fu che il declino dell'importanza del dramma *in sé* era dovuto appunto, e in non piccola misura, a quello «spostamento determinato da Rossini dal centro vitale dell'opera verso la musica a scapito delle parole».<sup>8</sup>

### La fortuna di *Zelmira* dopo Napoli

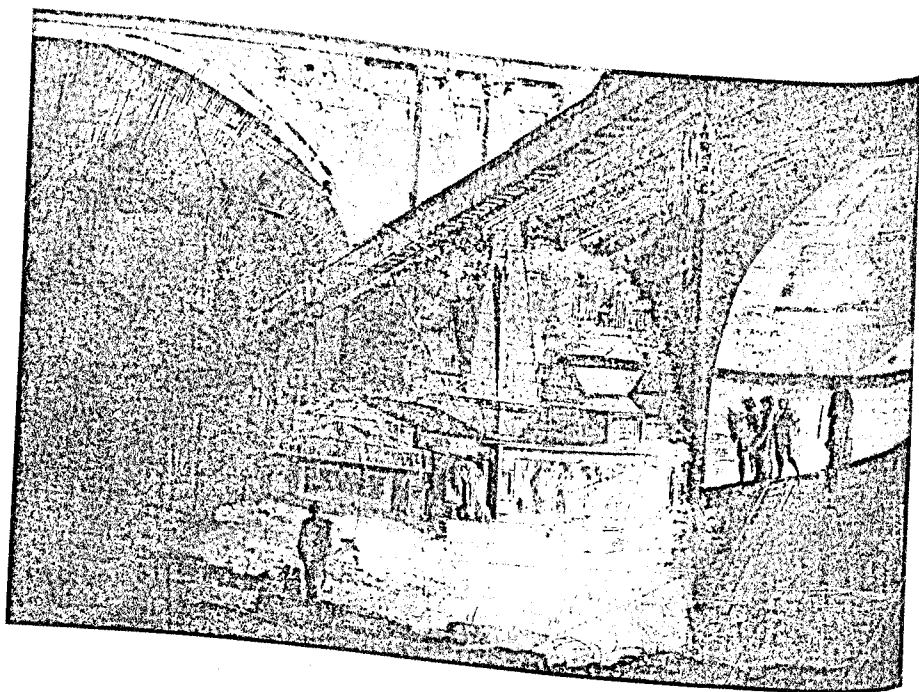
Con la prima rappresentazione viennese del 13 aprile 1822, la storia della fortuna di *Zelmira* parve trovare avvio sotto buoni auspici. Il cast era identico a quello di Napoli (Colbran-Rossini, David, Nozzari e Ambroggi), con la sola eccezione del ruolo contraltile di Emma, cantato da Fanny Eckerlin, viennese ma di formazione italiana, e di quello di Leucippo, qui sostenuto da Pio Botticelli. Per i ben più solidi talen-

ti della Eckerlin, Rossini compose un pezzo nuovo, una scena su versi del suo amico e ammiratore Giuseppe Carpani, che introdusse poco dopo l'inizio del secondo Atto. L'inserimento, costituito da un coro, un recitativo e un'aria bipartita, accrebbe di molto il peso e la funzione del ruolo di Emma, così come le dimensioni dell'Atto che lo contiene. Quanto al resto, la produzione viennese rimase sostanzialmente fedele alla versione originaria.

Il successo ottenuto da *Zelmira* al Kärntnertortheater, sempre più entusiastico col passare delle recite, non era destinato a ripetersi. Né in Italia né all'estero l'opera riuscì a valere da efficace biglietto di presentazione per dischiudere nuove porte: aspettativa destinata invece a ricevere piena soddisfazione dal lavoro seguente, *Semiramide*, l'ultimo scritto da Rossini per le scene italiane.

Per la verità, *Zelmira* fu allestita almeno una volta da quasi tutti i più importanti teatri europei. Rossini stesso assisté a due prime rappresentazioni: la prima, al King's Theatre di Londra, il 24 gennaio 1824, ad apertura di una stagione interamente a lui dedicata; l'altra, il 24 marzo 1826, durante il suo primo lungo soggiorno a Parigi, in occasione di una messinscena dell'opera al Théâtre Italien. Allestimento, quest'ultimo, per il quale non si limitò ad apportare tagli e modifiche, ma volle anche aggiungere, verso la fine del secondo Atto, una nuova aria di *Zelmira*, appositamente concepita per i mezzi drammatici di Giuditta Pasta. A differenza della scena per Emma nella versione viennese, quest'aria non entrò tuttavia a far parte dell'opera permanentemente. Con o senza la supervisione del compositore, *Zelmira* non riuscì a suscitare quel genere di impressione necessario a farle raggiungere una posizione di rilievo.

Giuseppe Bernardino Bison (1779-1844),  
*Architettura funeraria e scena negro-*  
*manica. Tempera su cartone (Civici*  
*Musei di Storia e Arte, Trieste)*



vo nel repertorio rossiniano ancora rappresentato dopo la metà dell'Ottocento. In Italia, persino a Milano, Venezia, Firenze e Napoli, l'opera figurò in non più di tre diverse stagioni nel corso degli Anni '20 e '30. E scomparve del tutto dopo la ripresa del 1838 alla Scala.

Quanto al successo di *Zelmira*, la critica coeva mostra posizioni contrastanti. Da un lato, esistono recensioni che ne attribuiscono la riuscita o il fallimento semplicemente alla qualità dell'esecuzione in un dato allestimento. A Roma, per esempio, *Zelmira* fu ascoltata per la prima volta in forma di concerto all'Accademia Filarmonica a partire dal 28 dicembre 1826. Per pura coincidenza, pochi giorni dopo, il 7 gennaio 1827, l'opera andò in scena al Teatro Argentina in un regolare allestimento. Mentre alla Filarmonica l'opera si rivelò un successo tale da doversi ricorrere ad esecuzioni straordinarie, all'Argentina ottenne invece «ben poco incontro». La critica attribuì la differenza di esito all'alto livello dei cantanti e degli strumentisti che, insieme a prove accurate, distingueva la prima produzione, mentre all'Argentina la pochezza dell'orchestra, in modo particolare, aveva indotto un censore a piangere in Roma «la tomba della musica». In effetti, un anno più tardi, sempre a Roma, una ripresa dell'opera al Teatro Valle indusse un giornalista francese a scrivere:

L'esecuzione della *Zelmira* era senza effetto e senza vigore nell'orchestra, nei cori, che talvolta stonavano, e nei cantanti... Il solo del corno inglese nel Duetto era una cosa incredibile; sembrava che il sonatore soffiasse dentro un cetriolo.

L'ultima messinscena romana, ancora al Valle, nel 1832, andò così male da rendere necessaria una repentina cancellazione delle recite.<sup>9</sup> Suscitano maggior interesse, d'altro

lato, quelle valutazioni che si concentrano sulla musica piuttosto che sulla sua esecuzione, tentando di valutarne l'effetto. Questo genere di recensione critica appare dividersi in due tipologie principali. L'una difende lo stile della vecchia scuola, rappresentata da Paisiello, Cimarosa e in parte anche dal primo Rossini. Qui le attenzioni prevalenti sono riservate alla chiara presentazione del testo attraverso una musica che ponga in risalto le singole linee melodiche, insieme con disposizioni formali giudiziosamente controllate e ben bilanciate, armonie prevalentemente consonanti, svolgimenti tonali prevedibili, disegni ritmici generalmente regolari, livelli di dinamica graduati e, soprattutto, accompagnamento strumentale discreto. Il campo opposto si schiera a favore delle qualità che si manifestano nelle ultime opere serie napoletane di Rossini, dove il dramma è tratteggiato per linee ampie e deve primariamente il suo impatto a vari mezzi adottati per accentuare forti effetti emozionali: mezzi che vanno da estesi, irregolari disegni formali sino ad insoliti, sorprendenti sviluppi tonali con armonie dissonanti, improvvisi mutamenti dinamici, schemi ritmici spiccati e propulsivi e con «germanismi» quali il rilievo dei pezzi concertati, corali e orchestrali, il trattamento polifonico di voci e strumenti e così via. Noto esempio di questo genere di recensione è il panegirico, smodatamente entusiastico, che Giuseppe Carpani pubblicò dopo la prima viennese di *Zelmira* («prodigio novello del prodigioso Rossini»)<sup>10</sup>. Più utile per comprendere l'ambivalente posizione occupata da quest'opera nell'ambito del corpus rossiniano è una serie di articoli critici dedicati al compositore, apparsa a Firenze all'epoca delle prime rappresentazioni. In «Merito delle opere musicali del celebre Rossini», del 1 giu-

gno 1822, «dopo l'emanazione di un lungo elenco di difetti che contribuiscono «alla decadenza della musica drammatica italiana», il critico muta d'improvviso atteggiamento parlando di *Zelmira*:

Con questa pregevole produzione... ci ha dato un bellissimo esempio della correzione de' suoi errori... In effetti tutti si accordano a riconoscere in quest'ultimo dramma delle bellezze regolati e ragionate... Rossini dunque ci fa sperare di voler bandire per sempre dai suoi componimenti il gigantesco, il ricercato ed il fragoroso, e rimpiazzarvi il naturale, il semplice ed il melodico.

In effetti, la musica di *Zelmira* – pur non rappresentando un ritorno allo stile di *Tancredi*, considerato da molti apologeti l'archetipo rossiniano – è comunque «un passo indietro rispetto all'aperta sperimentazione di partiture napoletane come *Maometto II*».<sup>12</sup>

### Osservazioni sulla musica

I due atti di *Zelmira* differiscono grandemente per lunghezza. Il secondo – anche con l'aggiunta della scena per Emma – dura meno della metà delle imponenti due ore del primo Atto. I recitativi, tutti accompagnati dagli archi, non occupano che una piccola parte del tutto, particolarmente nel primo atto dove rappresentano soltanto il quindici per cento sul totale delle battute. Ne risulta uno sviluppo dell'azione che non si limita alle parti narrative, ma che continua a svolgersi anche nei pezzi chiusi. Una tecnica che Rossini adottò in misura crescente durante il periodo napoletano per accrescere la coesione delle sue opere. In *Zelmira*, comunque, i numeri individuali appaiono come strutture autonome e chiaramente definite, piuttosto che aperte. Certo, il grandioso Finale Primo, il più lungo mai scritto da Rossini, che comprende circa un terzo dell'atto, può essere

considerato come un'eccezione a questa regola. Le sue diverse sezioni interne – che negli spartiti a stampa dell'Ottocento venivano indiscriminatamente separate le une dalle altre per motivi pratici e commerciali e pubblicate come «Coro», «Gran Scena e Terzettino», «Terzetto», «Quintetto» e «Stretta» – vennero intessute da Rossini in una tela continua, tenuta insieme da un vasto, onnicomprensivo disegno tonale e motivico. In altri termini, egli desiderava che il Finale Primo fosse inteso come un singolo, vasto elemento formale.

Lungo l'intera partitura ci imbattiamo in una quantità di soluzioni avanzate, come quelle appena citate, accanto a processi più tradizionali. È questo apparente dualismo di propositi, di tecniche non ancora pienamente integrate che senza dubbio spiega l'incerta fortuna e la conseguente eclissi di *Zelmira* a soli sedici anni dalla prima rappresentazione. Non esiste, ad esempio, un'aria solistica convenzionale in tutta l'opera. Gli undici numeri (dodici, se includiamo l'aria aggiunta per Emma) sono per la maggior parte pezzi concertati: due duetti (Atto Primo: *Zelmira-Ilo* e Atto Secondo: *Ilo-Polidoro*), un duettino (Primo: *Zelmira-Emma*), un terzetto (Primo: *Zelmira-Emma-Polidoro*) e un quintetto (Secondo: tutti i protagonisti tranne Ilo) più l'Introduzione e il grande Finale Primo. Dei numeri rimanenti, soltanto la brevissima ma patetica Cavatina Polidoro, che apre la scena della tomba al primo cambiamento di scena del primo Atto è scritto per una voce sola. Gli altri numeri sono dedicati ciascuno a un protagonista, ma tutti contengono importanti parti corali e, tutti tranne uno, interventi di altri personaggi. Sono: il Coro e Cavatina Ilo, con la marcia trionfale, l'Aria Antenore col Gran Sacerdote e il coro dei sacerdoti, il Coro e Aria

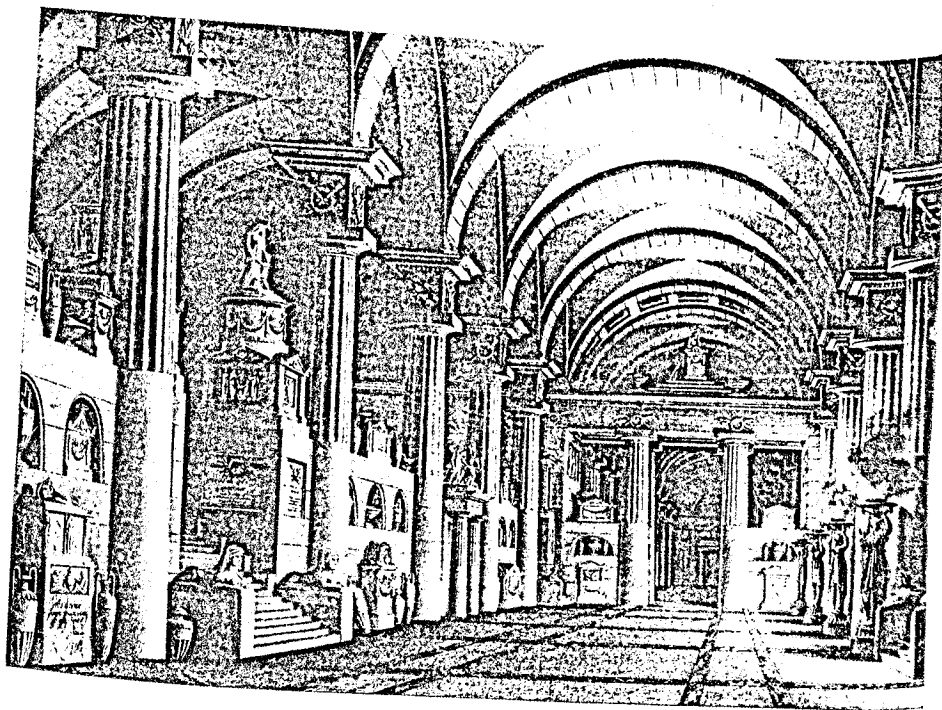
Ensemble aggiunti e il Finale Secondo, detto anche Aria Zelmira, con Polidoro e il coro. Cori diversi, maschili, femminili e misti, hanno parte in quasi tutti i concertati. Nondimeno, Rossini offre ad ognuno dei personaggi principali ampie possibilità di brillanti esibizioni vocali solistiche con lunghe cavatine a più sezioni. Ciò accade non solo nelle quattro scene appena citate, ma anche nell'Introduzione (per Antenore) e, con altri, in duo, trio e quintetto. Così, un appassionato dell'opera seria all'antica, dominata dalle parti solistiche, pur non apprezzando le indesiderate "intrusioni" di cori e di "concertati" in *Zelmira*, si sarebbe almeno potuto deliziare una volta di più, come il critico fiorentino poco sopra, della rigogliosa esuberanza dei virtuosismi vocali. Invece, i fautori del melodramma protoromantico avrebbero rilevato in quest'ultimo aspetto un inaccettabile passo indietro nel cammino verso il pieno sviluppo delle possibilità coesive interne all'azione drammatica.

La capacità rossiniana di organizzazione tonale su larga scala conferisce forma e tenuta all'intera opera. E da questo fattore che dipende in modo particolarmente significativo la coerenza musicale dell'estesissimo primo Atto. La sua area tonale d'impianto è Re minore/maggiore: tanto l'Introduzione quanto il Finale Primo esordiscono in Re minore e poi procedono al punto di stasi in Re maggiore. Tra l'uno e l'altro, la concatenazione delle tonalità da un pezzo all'altro non ha luogo per quinte giuste, come accade in compositori settecenteschi quali Paisiello, ma piuttosto per terze, nell'uso preferito dai più giovani contemporanei di Rossini. Così, dall'Introduzione (N. 1) al Duetto di Zelmira e Ilo (N. 5) la sequenza delle terze procede da Re minore/maggiore a Fa diesis minore a La mag-

giore a Do maggiore per finire in Mi bemolle maggiore: la tonalità di gran lunga più adottata nei duetti d'amore. A questo punto la vicenda volge al peggio, poiché le macchinazioni di Antenore vanno giungendo ad effetto. Rossini sottolinea la situazione in termini tonali, rompendo e capovolgendo la sequenza delle terze: i tre numeri di fine d'atto scendono ora da La maggiore a Fa minore/maggiore, per ritornare infine a Re minore/maggiore. All'interno del grande Finale Primo, lungo come tre o quattro numeri usuali, esiste com'è ovvio un piano tonale assolutamente rigoroso, anch'esso dotato di un preciso significato drammaturgico. Le sezioni esterne con coro del Finale Primo conservano la tonalità centrale dell'atto, Re minore/maggiore, mentre la parte interna, destinata ai solisti, si porta in Sol minore per conferire drammaticità al pianto di Ilo («Il figlio mio») e alla sua disperazione per Zelmira («Oh della Libia»), per compiere una rapida transizione per gradi contigui (Sol - La bemolle - Si bemolle - Si - Do) sino ad arrivare al Fa maggiore del quintetto («La sorpresa, lo stupore») e ritornare finalmente alla tonalità centrale con la precipitosa chiusa («Fiume che gli argini rompe»).

Per *Zelmira* Rossini trasse dalla grande orchestra del San Carlo il massimo effetto. L'intero organico (comprendente 4 corni, 2 trombe, 3 tromboni, timpani, piatti e grancassa, oltre ai soliti legni e archi) apre l'opera, che non presenta una sinfonia tradizionale, ma un'anticipazione strumentale del materiale utilizzato per la seguente Introduzione corale («Oh sciagura!»). La compagine strumentale continua poi a fornire un imponente rinforzo in tutte le situazioni dinamiche dell'opera con coro (Coro e Cavatina Ilo, Finale Primo, Quintetto e Finale Secondo). Inoltre, *Zelmira* necessita di

«Sotterraneo senese», scenografia  
per la ripresa del 1826 dell'opera  
Zelmira; litografia acquarellata di An-  
gelo Belloni su disegno di Pasquale Can-  
na (Museo di San Martino, Napoli)



una Banda di palcoscenico, che suona dietro le quinte prima nel Terzetto, e poi, a pieno organico, nel successivo Coro e Cavatina llo e nei due finali. Il volume dell'orchestra dovette apparire a più di un critico del tempo di Rossini completamente soverchiante, se uno di essi si esprime così: «convien talvolta usar con essa [*Zelmira*] la precauzione a cui ricorse Ulisse con le Sirene, chiudersi l'organo acustico per salvarsi». <sup>13</sup> La maggior parte dell'opera, però, dà prova del magistero di Rossini nell'impiego di una tavolozza orchestrale assai variata, con sottili ombreggiature ottenute, ad esempio, attraverso combinazioni che evidenziano solisticamente gli strumenti a fiato. Un accompagnamento da lui prediletto e che si trova in diverse sue partiture teatrali – arpa e corno inglese – figura anche in *Zelmira* nel Duetto («Perché mi guardi e piangi»), e pure nella scena di Vienna per Emma l'arpa riveste un ruolo importante.

### Le fonti e l'Edizione critica

La partitura autografa di *Zelmira*, oggi conservata nella Biblioteca del Conservatorio di Parigi, presenta sostanzialmente la versione originaria dell'opera per la prima rappresentazione napoletana. Tuttavia, essa contiene anche numerose indicazioni, spesso non di mano di Rossini, relative ad adattamenti apportati in occasione degli allestimenti prodotti sotto la direzione dell'Autore a Vienna nel 1822 e a Parigi nel 1826. L'autografo della scena introdotta per Emma a Vienna, già nella collezione privata del direttore d'orchestra Richard Bonyngé, appartiene ora alla biblioteca della Fondazione Rossini di Pesaro. Più laboriosa è la ricostruzione dell'aria scritta per Giuditta Pasta, la *Zelmira* parigina: mentre la sua prima sezione è conservata in una fonte autografa a Bruxelles,

il tempo di mezzo e la cabaletta debbono essere ricavati da un'aria nella partitura rossiniana originale per *Ermione*, da cui provengono. <sup>14</sup> Queste e altre fonti disponibili costituiscono la base per l'Edizione critica dell'opera, preparata dall'autrice di questo saggio e in corso di pubblicazione presso la Fondazione Rossini di Pesaro. L'interpretazione di tali fonti cerca di risolvere i problemi pratici di esecuzione secondo i criteri dell'Edizione, che a loro volta poggiano su un'estesa conoscenza delle caratteristiche grafiche della scrittura e delle intenzioni musicali del compositore.

La mano di Rossini, nell'autografo generalmente molto chiara e precisa, pone pochi problemi di lettura, ma qua e là si presentano battute la cui decifrazione richiede molta pazienza. Inoltre, l'abitudine di Rossini di stendere la partitura nel più breve tempo possibile lo induceva a fare uso di molte abbreviazioni, piuttosto che a scrivere tutto per esteso. Compagno diversi segni di ripetizione intera o parziale di una sezione, raddoppi strumentali da completare e così via: prescrizioni da eseguire correttamente, per giungere al risultato da lui inteso. Inoltre, molti segni di articolazione vengono indicati soltanto nella prima apparizione di un motivo, cosicché occorre fornire un'interpretazione delle successive ripresentazioni. La trascrizione rossiniana del testo manca assai frequentemente d'interpunzione e di maiuscole. Per disporre di una guida in materia testuale, è perciò necessario ricorrere ai libretti originali stampati per le prime rappresentazioni. Tuttavia, quando la versione di Rossini contrasta con quella del libretto, la preferenza è normalmente data alla lezione del compositore, se ci sono ragioni musicali a sostegno.

Dopo la rappresentazione a Napoli, la partitura di *Zelmira* divenne og-

getto di contesa fra Rossini e l'impresario Barbaja, che ne reclamava la proprietà. Il compositore chiarisce di esserne tornato in possesso in una lettera scritta un anno dopo il suo soggiorno viennese, attribuendo l'interesse di Barbaja alla semplice possibilità di venderla in copia:

Io posseggo tutti i miei originali, essendo uso e legge che dopo un anno che è rappresentata un'opera, gli autori hanno diritto di riavere il suo autografo. Ho forse rubati all'archivio di Barbaja i miei originali?... Perché ora li reclama? Tutte le opere che si sono scritte a Napoli non hanno portato un soldo di vantaggio a Barbaja in punto privativa, essendo il copista arbitro di dare lo spartito a chi voleva. Solo la *Zelmira* deve essere l'opera del rigore e dello scrutinio?<sup>15</sup>

Numerose altre copie manoscritte della partitura e talvolta anche parti orchestrali si trovano in biblioteche europee e americane. Esse confermano la storia della fortuna di quest'opera. Riduzioni ottocentesche a stampa – per canto e pianoforte o altri strumenti – costituiscono un'ulteriore fonte informativa sulla diffusione di *Zelmira*. Il primo spartito per canto e pianoforte fu pubblicato da Artaria a Vienna nell'aprile 1822, forse sotto la supervisione di Rossini stesso. Altre riduzioni e adattamenti furono editi da Ricordi dal maggio 1822 fino al gennaio 1833 e, infine, nella collana delle opere complete di Rossini per canto e pianoforte, attorno al 1855. All'epoca in cui Rossini consegnava

le sue partiture all'editore Artaria non esisteva qualcosa di simile al diritto d'autore; egli stava perciò ben attento a non consentirgli di stampare altro che gli spartiti per canto e pianoforte:

Io le darò le partizioni di *Zelmira*, *Maometto*, *Bellezza e cuor di ferro* [i.e. *Matilde di Shabran*], onde ella possa suo bel grado ridurre per il solo cembalo dette opere, oppure tutto il canto, sempre col solo accompagnamento di pianoforte, nell'intelligenza ch'ella non possa vendere pezzi in partitura di detti spartiti, locchè non può assolutamente aver luogo per le ragioni che l'altro ieri le ho esposte... Quando V. S. avrà terminato le riduzioni, mi restituirà le mie partizioni.<sup>16</sup>

Giunge così soltanto ora il momento in cui una completa Edizione critica della lungamente dimenticata *Zelmira*, può venire finalmente alla luce.

**Kathleen Kuzmick Hansell**

<sup>1</sup> Una versione abbreviata di questo saggio è apparsa nell'aprile 1989 su un programma di sala del Teatro dell'Opera di Roma, dove *Zelmira* venne rappresentata in base a una revisione dell'autografo curata dell'Autrice. Tale revisione è ora integrata nell'Edizione Critica per la Fondazione Rossini di Pesaro, la cui prima esecuzione assoluta ha luogo quest'anno al Rossini Opera Festival.

<sup>2</sup> Cfr. Bruno Cagli, *Al gran sole di Rossini*, in *Il Teatro di San Carlo 1737-1987*, Napoli, Electa, 1987, p. 160. Il saggio di Cagli, che si avvale di un'accurata ricerca d'archivio, dà molte nuove indicazioni documentarie a proposito delle circostanze che contrassegnarono il periodo napoletano di Rossini.

<sup>3</sup> Cagli, *op. cit.*, p. 160.

<sup>4</sup> *Ibid.*

<sup>5</sup> Citato nell'ancora oggi utile biografia di Giuseppe Radiciotti, *Gioacchino Rossini: vita documentata, opera ed influenza su l'arte*, vol. II, Tivoli, 1927-9, p. 437.

<sup>6</sup> Citato *ibid.*, p. 433.

<sup>7</sup> Vedi il carteggio tra Gioja (ca. 1760-1826) e il famoso storico e letterato Giulio Ferrario a Milano, conservato alla Biblioteca Nazionale Braidense di Milano.

<sup>8</sup> Cfr. John Rosselli, *Artisti e impresari*, in *Il Teatro di San Carlo*, vol. I, Napoli, Guida, 1987, p. 45.

<sup>9</sup> Le notizie circa le rappresentazioni romane sono riportate da Mario Rinaldi, *Due secoli di musica al Teatro Argentina*, vol. II, Firenze, Olschki, 1978, pp. 7, 64.

<sup>10</sup> La «Lettera al direttore della Biblioteca Italiana sulla «Zelmira»» è citata integralmente nella biografia di Radiciotti, *op. cit.*, vol. I, pp. 456-61.

<sup>11</sup> Marcello De Angelis mette in evidenza l'importanza di queste fonti in *La musica del Granduca: vita musicale e correnti critiche a*

*Firenze 1800-1855*, Firenze, Vallecchi, 1978 e dà una trascrizione completa dell'articolo in questione.

<sup>12</sup> Cfr. l'introduzione di Philip Gossett al facsimile della partitura autografa di *Zelmira* in *Early Romantic Opera*, New York, Garland, 1979, p. [ii]. Per una illustrazione dettagliata di *Zelmira* in relazione alle altre opere di Rossini, si veda il saggio di Gossett contenuto nel programma di sala citato alla nota 1.

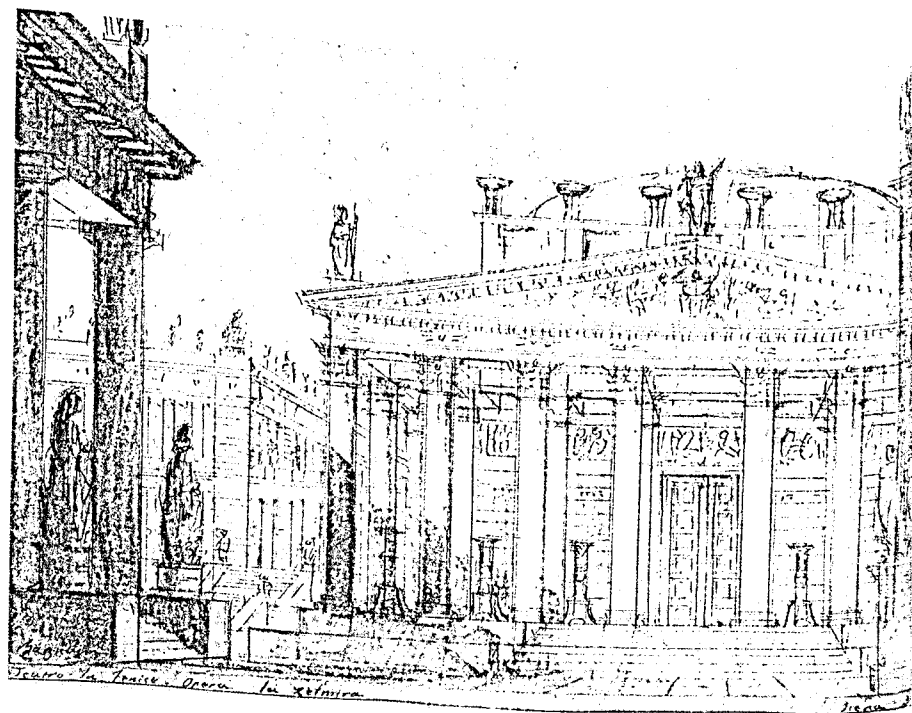
<sup>13</sup> «Gazzetta di Firenze», 15 marzo 1823; citata in De Angelis, *op. cit.*, p. 16.

<sup>14</sup> Quest'aria, inserita successivamente, non viene eseguita nella produzione del Rossini Opera Festival 1995. Sarà disponibile nell'Edizione critica in appendice alla partitura.

<sup>15</sup> Lettera del 17 aprile 1823, ora alla Biblioteca Nazionale di Firenze; cfr. *Lettere di G. Rossini*, raccolte e annotate per cura di G. Mazzatinti e F. e G. Maris, Firenze, G. Barbera, 1902, pp. 27-28.

<sup>16</sup> Lettera ad Artaria, Vienna 1822; *ibid.*, p. 23.

Disegno di Francesco Bagnara per la  
restituzione dell'opera eseguita al Tea-  
tro La Fenice di Venezia, 1824-25 (Civico  
Museo Correr, Venezia)



## *On the genesis of Rossini's Zelmira and its music*<sup>1</sup>

When *Zelmira* had its premiere in Naples on 16 February 1822 Rossini, just short of his thirtieth birthday (29 February), was at that moment the most celebrated and most performed composer even outside Italy. Throughout Europe his stage works had already achieved such widespread diffusion as to form the staple fare of many opera houses. Indeed, it was undoubtedly an international audience that Rossini had in mind when composing this, the last of a series of nine operas first staged at the Teatro San Carlo. Like the foregoing eight, *Zelmira* was a serious opera (its generic title is *dramma per musica*), and like them too it had been commissioned by Domenico Barbaja, one of the most successful impresarios of all time. In charge of the San Carlo from 1806, Barbaja had brought Rossini to Naples in 1815 and for seven years provided him with the stability and unparalleled resources that fostered the creation of such stylistically advanced works as *Otello* (1816), *Mosè in Egitto* (1818), *Ermione* and *La donna del lago* (1819) and *Mao-metto II* (1820). But by late 1821 the far-seeing impresario, having taken on also the management of the Kärntnertortheater in Vienna, sought to insure the success of this new venture by arranging to have some of the elite singers and his "resident" composer from the San Carlo, Rossini, inaugurate the spring season there in 1822. Thus it was with *Zelmira*, his last Neapo-

litan opera, that Rossini was to open his Viennese and thence his international career.

### **Preparations and First Performance**

For the creation of *Zelmira*, Rossini had at his disposal the same ideal forces and artistic freedom he had enjoyed throughout his Neapolitan tenure. The Teatro San Carlo was virtually unique among Italian theaters of the time in maintaining a resident company of principal singers of the highest quality, a large orchestra (78 players under a well-trained concertmaster) and a well-trained chorus of 30 singers.<sup>2</sup> In other cities singers of the main roles were traditionally contracted by the season; the instrumentalists – apart from the first-chair players – proved all too frequently a source rather of shame than of pride; and the ill-paid, haphazardly recruited chorus singers were generally musically illiterate. Extremely virtuoso vocal parts, the major role assigned the chorus, colorful and imaginative orchestration – especially of the winds – and advanced harmonic language and rhythmic schemes are all characteristic of *Zelmira*, as they are of several of Rossini's Neapolitan operas. The degree to which he experimented with and exploited them was possible only because of the latitude offered him in the San Carlo environment.

The cast of the Neapolitano *Zelmira* included stellar performers who had

nearly all been part of the San Carlo company since before Rossini's arrival there in 1815, and who had thus had a major share in shaping his entire output for that theater. Isabella Colbran (1785-1845), the first Zelmira and soon to be the first Mme. Rossini, was by many accounts one of the finest singers of the 1810's, and in 1822 she was still a principal asset of the company. Two primi tenori were another unusual factor in the make-up of the San Carlo troupe – one that complicated performances of Neapolitan works at other theaters. They were Giovanni David (1789-1851), whose great technical ability and three-octave range are apparent in the part of the hero, Ilo, and Andrea Nozzari (1775-1832) – Rossini's first Otello – a fine actor as well as singer, at the height of his powers when in the role of the scheming Antenore. His accomplice, Leucippo, was sung at Naples by the popular bass Michele Benedetti, while Antonio Ambrogi (or Ambrosi) performed the more serious and demanding bass role of Polidoro, Zelmira's father. Probably the weakest link in the troupe was the Neapolitan-born contralto Anna Maria Cecconi, later Barbaja's mistress, which explains why the part of Emma is so reduced in the original version of Zelmira. The libretto by Andrea Leone Tottola was approved by the authorities on 23 October 1821,<sup>3</sup> and by 5 January 1822, at least according to a report in the «Giornale delle Due Sicilie», Rossini had «set to music [the opera] Zelmira, which we will be hearing at the beginning of the coming month». How far one can trust the accuracy of this report, however, is questionable; other information included in the same encomiastic article is misleading. For all that he may have been «the honor of Pesaro and ornament of Italy», Rossini was a known

procrastinator who rarely fulfilled his composing obligations before the last possible minute – and almost certainly not as much as six whole weeks in advance of a premiere. And while it is true enough that «Rossini is about to abandon our quarters» for Vienna it was not, as the writer believed, to put on *La donna dell'ago*, but Zelmira. Indicative of the importance Barbaja assigned the new opera, in view of his Viennese ambitions, is the fact that the costume sketches were prepared by the costume designer of the Paris Opéra. Yet they were only ready for inspection on 25 January 1822, less than a month before the premiere. Even more hurried was the pace of the final musical preparations: all the rehearsals with orchestra were compressed into the last four days before the first performance, as we learn from an eyewitness description, published in the «Journal des Débats» on 15 February:

Surprising too is the rapidity with which this opera has been staged. The first orchestra rehearsal, for the first act only, was held three days ago; on the fourth day there was the second rehearsal; yesterday was the first rehearsal of the second act, of which only half was done; today, the 15th, is the final rehearsal of the whole opera, which lasts three good hours. The enthusiasm of the performers is such that everything has gone extremely well; notwithstanding the copyist's errors, there was not even one pause [in the final rehearsal].<sup>5</sup>

From a musical standpoint Zelmira proved an unqualified success at Naples, creating, in the words of Stendhal, a «furore» at the premiere on 16 February as it did during the subsequent performances at the San Carlo, which continued until 6 March. Other aspects were more or less roundly criticized, not only the libretto but the scenery, lighting and

costumes as well. «Why – questioned the *«Giornale delle Due Sicilie»* for example – were the costumes in Greek style and the architecture of the sets Egyptian gothic?».<sup>6</sup>

Historical fidelity and realism, already becoming a concern of such contemporary theatrical figures as the influential Neapolitan choreographer Gaetano Gioja,<sup>7</sup> clearly had not yet penetrated the more tradition-bound precincts of the opera to the same degree. As the same journalist observed, although such inconsistencies diminished and even contradicted the cohesive effect of the whole so carefully planned and desired by Rossini, they did not seem to disturb the Neapolitan public, «accustomed as we are to regarding our operas as mere concerts». But what this writer failed to take into account was that the decline in the importance of the drama per se was due in no small measure precisely to «that shifting of the opera's vital center, determined by Rossini, toward the music at the expense of the words».<sup>8</sup>

### **The Reception of *Zelmira* after Naples**

With the Viennese premiere of *Zelmira* on 13 April 1822 the subsequent performance history of the opera seemed off to an auspicious start. The cast was the same as at Naples (Colbran-Rossini, David, Nozzari and Ambrogi) with the exception of the contralto role, Emma, sung by the Italian-trained Viennese Fanny Eckerlin, and the part of Leucippo, taken by Pio Botticelli. To suit the superior talents of la Eckerlin Rossini composed a new piece, a scene to a text by his friend and admirer Giuseppe Carpani, added near the beginning of Act II. Consisting of a chorus, recitative and two-part aria, this insertion considerably enlarged the weight and scope of Emma's role, as

well as the dimensions of the act containing it. Otherwise the Viennese production remained essentially faithful to the original version.

The reception accorded *Zelmira* at the Kärntnertortheater, growing more enthusiastic with each successive performance, was never to be matched again. Neither in Italy nor abroad did the opera prove to be a calling card opening new doors – an expectation that was to be eminently fulfilled by Rossini's succeeding work, *Semiramide*, the last he wrote for Italy. True, *Zelmira* was taken up by most major European theaters at least once. Rossini himself assisted at two premieres, the first opening a season devoted to his works at the King's Theatre, London, on 24 January 1824, and later on again during his first extended stay in Paris in a production at the Théâtre Italien (14 March 1826). For the latter he not only made cuts and revisions but also added a new aria near the end of Act II for the part of *Zelmira*, specially tailored to suit the dramatic art of Giuditta Pasta. Unlike the scene for Emma in the Viennese version, however, this aria did not thereafter become a standard part of the opera. Nevertheless, with or without the composer's supervision, *Zelmira* evidently did not make the kind of impression necessary to grant it a prominent place among the repertory of Rossinian operas filling theatrical bills past the middle of the 19th century. In Italy, even in Milan, Venice, Florence and Naples, it played in no more than three different seasons during the 1820's and 30's. And after the production at La Scala in 1838 it disappeared altogether.

Contemporary criticisms offer conflicting views regarding the reception of *Zelmira*. On the one hand are reports attributing success



Disegno di Francesco Bagnara per la  
scenografia dell'opera eseguita al Tea-  
tro La Fenice di Venezia, 1824-25 (Civico  
Museo Correr, Venezia)



or failure simply to the quality of the performance in a particular production. At Rome, for instance, *Zelmira* was first heard in concert form at the Accademia Filarmonica beginning on 28 December 1826. Coincidentally, just a few days later, on 7 January 1827, a regular staged production began at the Teatro Argentina. While at the Filarmonica *Zelmira* proved such an enormous success as to necessitate extra performances, at the Argentina it met with «very little favor». Reviews ascribed the difference to the superior singers and fine instrumentalists which, along with the careful rehearsals, characterized the former production, while at the Argentina the poor orchestra in particular caused one critic to complain that Rome could be regarded as «music's tomb». Indeed, a year later at Rome's Teatro Valle a revival of the opera provoked a French journalist to write:

*The performance of Zelmira was without effect and without any energy on the part of the orchestra, the choruses – who now and then were out of tune – and the solo singers... The English horn solo [in the Duetto] was an incredible thing: it seemed as though the player were blowing through a cucumber.*

The last Roman production, in 1832, again at the Valle, went so badly that it had to be summarily withdrawn.<sup>9</sup> More thought-provoking, on the other hand, are those appraisals concentrating on the music rather than the execution of *Zelmira* in seeking to assess its effect. Criticisms of this nature generally fall into one of two main camps. The one side defended the style of the older school, represented by Paisiello, Cimarosa and sometimes also the early Rossini. Here the chief concerns were seen as clear presentation of the text in music emphasizing the single melodic line, along with judiciously

controlled, balanced formal schemes, predominantly consonant harmonies, predictable tonal procedures, generally regular rhythmic patterns, graded dynamic levels and, above all, unobtrusive orchestral accompaniment. The opposing camp favored the qualities embodied in Rossini's late Neapolitan serious operas, where the drama is sketched in broad lines and its chief impact is obtained through various means serving to heighten strong emotional effects – means that go from large-scale, irregular forms to novel, unexpected tonal procedures, dissonant harmonies, sudden dynamic shifts, sharply propulsive rhythmic patterns and such "Germanisms" as emphasis on ensemble pieces, on choruses and large orchestra, on polyphonic treatment of voices and instruments, and so forth. A well-known example of the latter type of criticism is Giuseppe Carpani's boundlessly enthusiastic panegyric published after the Viennese premiere of *Zelmira* («a new marvel of the marvelous Rossini»).<sup>10</sup> Of greater relevance to understanding the ambivalent position this opera occupied in the Rossinian oeuvre is one in a series of critical articles on the composer that appeared in Florence around the time of the first performances. In «Merito delle opere musicali del celebre Rossini» («Value of the Musical Works of the Celebrated Rossini») of 1 June 1822,<sup>11</sup> after enumerating a long list of defects contributing «to the decadence of Italian dramatic music», the author suddenly does an about-face when he turns to *Zelmira*:

With this laudable production... he has given us an extremely beautiful example of the correction of his errors... Indeed, everyone is of a single mind in recognizing this opera for its regular and well-planned beauties... Rossini thus gives us to hope that he desires to banish forever the gigantic, the *recherché*

and the noisy from his compositions and replace it with the natural, the simple and the melodic.

Indeed, the music of *Zelmira*, although by no means a throwback to the style of *Tancredi* – considered by many apologizers the Rossinian archetype – is yet a «retreat from the frankly experimental Neapolitan scores such as *Maometto II*».<sup>12</sup>

### Notes on the Music

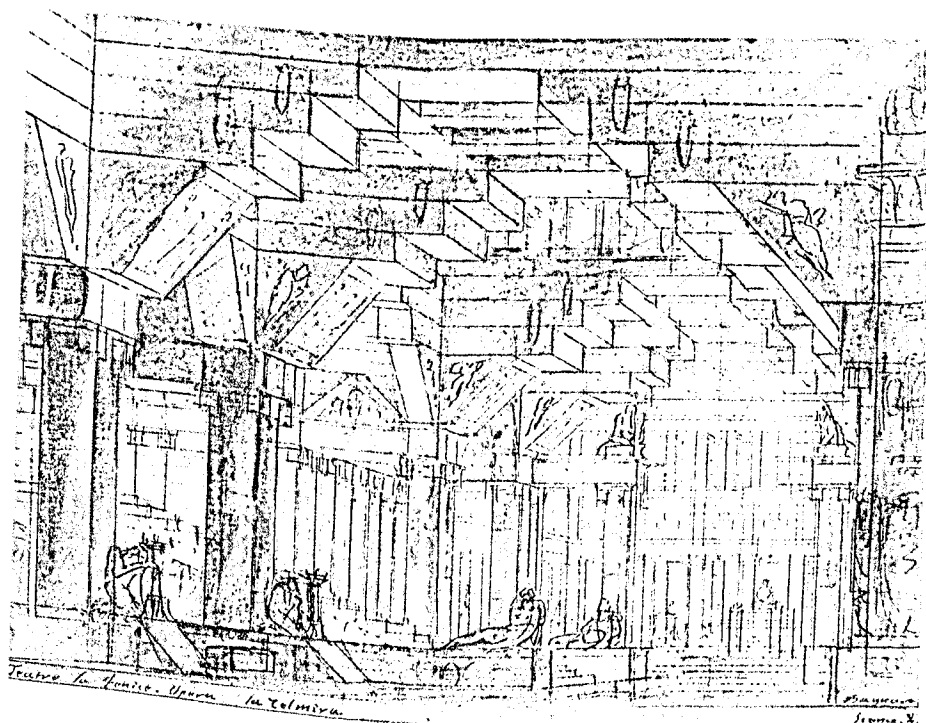
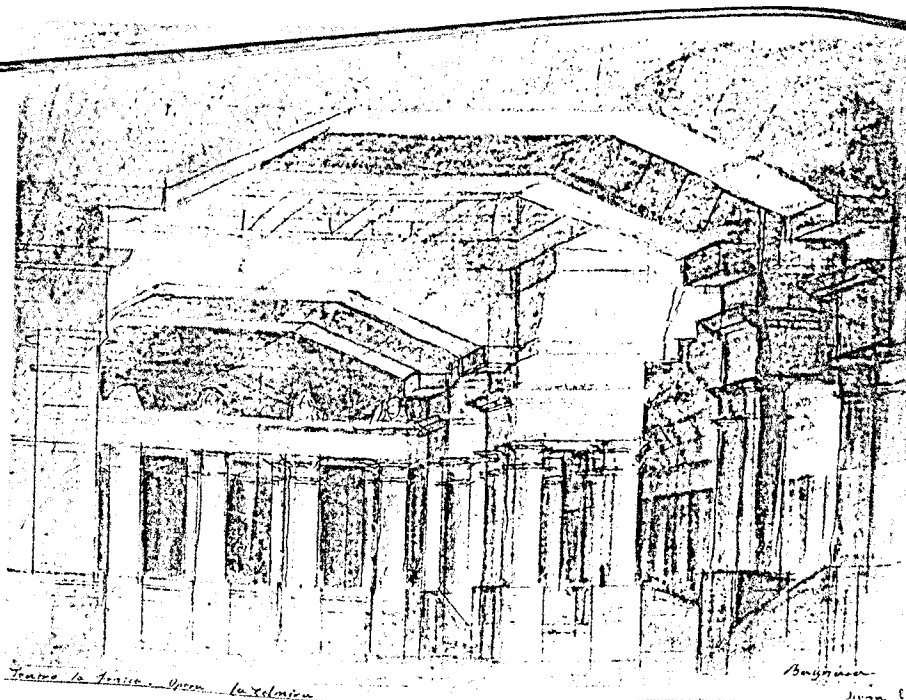
The two acts of *Zelmira* differ greatly in length. The second – even with the added scene for Emma – is less than half that of the imposing, two-hour opening act. Recitative, all of which is accompanied by the strings, occupies but a minimal part of the whole, particularly in Act I where it accounts for only about fifteen percent of the total number of bars. As a result, the development of the plot is far from confined to the narrative portions but continues to unfold in the closed pieces as well. It was a technique Rossini employed more and more during his Neapolitan period to create works of greater cohesion. The individual numbers in *Zelmira*, however, are self-contained and clearly demarcated, rather than open-ended structures. Of course the immense *Finale Primo*, the longest Rossini ever wrote and comprising nearly a third of the act, might be considered a contradiction to this generalization. Its various internal sections – which in 19th-century printed vocal scores of the opera were, for commercial and practical reasons, indiscriminately severed from each other and published as «Coro», «Gran Scena e Terzettino», «Terzetto», «Quintetto» and «Stretta» – Rossini wove together in a continuous fabric, held together by a vast, all-encompassing tonal and motivic design. In other words, he intended that the *Finale Primo* be heard as a single, large

formal unit.

Throughout the score we find a host of progressive features, like those just enumerated, alongside more traditional practices. It is this seeming dualism of purpose, of techniques not yet fully integrated, which no doubt accounts for the mixed reception and eventual eclipse of *Zelmira*, just sixteen years after its presentation. There is, for instance, not a single conventional solo aria in the entire opera. Of the work's eleven numbers (twelve counting the added scene for Emma) the majority are concerted pieces: two duets (Act I: *Zelmira-Ilo* and Act II: *Ilo-Polidoro*), a duettino (I: *Zelmira-Emma*), a trio (I: *Zelmira-Emma-Polidoro*) and a quintet (II: all principals but Ilo), plus the *Introduzione* and the grand *Finale Primo*. Of the remainder only the very brief if poignant *Cavatina Polidoro* opening the tomb scene at the first change of setting in Act I is for a single voice. The other numbers are each dedicated to one of the protagonists, but all include prominent parts for chorus and, in all but one, entrances for other characters. These are: the Chorus and *Cavatina Ilo*, with triumphal march, the *Aria Antenore* with the High Priest and chorus of priests, the inserted Chorus and *Aria Emma* and the *Finale Secondo*, also termed *Aria Zelmira*, with *Polidoro* and chorus. Choruses, male, female and mixed, participate in most of the ensemble pieces as well. Nonetheless, Rossini certainly provides each one of the principal characters with ample opportunity for the most brilliant solo vocal display in the long *cavatins* in several tempos. These occur not only within the four scene just mentioned but also in the *Introduzione* (for *Antenore*) and, in concert, in the duets, trio and quintet. Thus while an admirer of the solo-dominated opera seria of pre-

vious generations would hardly have been satisfied with the unwanted "intrusions" of chorus and ensemble in *Zelmira*, he could, like the Florentine critic cited earlier, once again take delight in exuberant florid vocal display. Proponents of proto-romantic melodramma, on the other hand, would find the latter element an undesirable throwback hindering the full development of the inherent possibilities for cohesive dramatic action.

Shaping and holding the whole work together is Rossini's large-scale tonal organization. It is a factor especially significant in providing musical coherence for the very long first act. The act's central key area is D minor/major: both the *Introduzione* and the *Finale Primo* open in D minor and then proceed to the point of repose in D major. In between, the succession of tonalities from one number to the next is not by the perfect fifths found in works by such 18th-century composers as Paisiello but rather by the thirds to be favored by Rossini's younger contemporaries. Thus, from the *Introduzione* (No. 1) to the Duet for *Zelmira* and *Ilo* (No. 5) the sequence of thirds ascends from D major/minor to F-sharp minor to A major to C major and then to E-flat major—long the typical key for love duets. At this point the action takes a turn for the worse as the machinations of *Antenore* begin to take effect. Rossini underscores the situation in tonal terms by making a break and reversing the chain of thirds: the act's three closing numbers now descend from A major to F minor/major and back down to D minor/major. Within the vast *Finale Primo* itself, as long as three or four ordinary movements, there is of course a very necessary internal tonal plan, it too with dramatic significance. The outer sections with chorus in the *Finale Primo* maintain the central key area of the act, D



Disegni di Francesco Bagnara per la scenografia dell'opera eseguita al Teatro La Fenice di Venezia, 1824-25 (Civico Museo Correr, Venezia)

minor/major, while the middle portion, for the soloists, moves to G minor to dramatize Ilo's plaint («Il figlio mio») and dismay for Zelmira («Oh della Libia») and then makes a rapid transition by semitones (G A-flat - B-flat - B - C) to F major for the quintet («La sorpresa, lo stupore»), finally returning to the central key for the driving close («Fiume che gli argini rompe»).

In *Zelmira* Rossini used the large San Carlo orchestra to maximum effect. The full complement (including 4 horns, 2 trumpets, 3 trombones, timpani, cymbals and bass drum, plus the usual woodwinds and strings) opens the work, which has no standard overture but instead an instrumental presentation of the material forming the ensuing choral *Introduzione* («Oh sciagura!»). It continues thereafter to provide an imposing reinforcement for all the dynamic portions of the opera with chorus (*Coro e Cavatina Ilo*, *Finale Primo*, *Quintetto* and *Finale Secondo*). In addition, *Zelmira* calls for a *Banda*, first heard offstage in the *Terzetto*, and then in full force in the following *Coro e Cavatina Ilo* and in the two finales. Several critics in Rossini's day evidently found the volume of orchestral sound entirely overwhelming, so that one of them advised: «it would at times be appropriate during it to take the precaution that Ulysses resorted to with the Sirens-sealing one's acoustic organs in order to save oneself». <sup>13</sup> Far larger portions of the work, however, show Rossini's masterful use of a greatly varied orchestral palette, with subtle shadings obtained, for instance, through combinations giving prominence to solo wind instru-

ments. A favorite accompaniment found in several of his operas – harp and English horn – appears in *Zelmira* in the *Duetto* («Perché mi guardi e piangi»), and the harp also has an important part in the Viennese scene for *Emma*.

### **The Sources and the Forthcoming Critical Edition**

The autograph score of *Zelmira*, preserved at the Bibliothèque du Conservatoire in Paris, presents basically the original version of the opera as given at its Neapolitan premiere. However, it also contains many indications, often not in Rossini's hand, of adaptations made for the productions given under the composer's direction at Vienna in 1822 and at Paris in 1826. The autograph of the scene inserted for *Emma* at Vienna, once in the private collection of the conductor Richard Bonyngue, is now part of the library of the Fondazione Rossini of Pesaro. Reconstructing the aria written for Giuditta Pasta, the Parisian *Zelmira*, will require considerable effort: while its first movement is preserved in an autograph source in Brussels, its tempo di mezzo and cabaletta must be derived from an aria in Rossini's original score for *Ermione*, from which they are derived. <sup>14</sup> These and other available sources form the basis of the critical edition of the opera, being prepared by the present author, to be published by the Fondazione Rossini.

The interpretation of these sources seeks to resolve questions regarding performance practice in following the criteria of the edition, which are in turn based on a thorough knowledge of the composer's scribal idiosyncracies and musical intentions. Rossini's hand in the autograph is generally very clear and precise and poses few problems of legibility, but here and there are measures that need much patience to decipher.

Furthermore, Rossini's habitual manner of setting down a score as quickly as possible meant using many abbreviations rather than writing out everything in full. Various signs for repetition of all or parts of sections, for instrumental doublings to be filled in, and so forth – all of these have to be followed correctly in order to arrive at the intended result. In addition, many marks of articulation are indicated only at the initial presentations of a motive, so that the interpretation of succeeding instances must be supplied. Rossini's transcription of the text is more often than not lacking in punctuation and capitalization. For guidance in textual matters, therefore, it is necessary to resort to the original librettos printed for the first performances. When Rossini's version conflicts with that of the librettos, however, preference is given to the composer's interpretation if musical considerations seem to warrant it.

After the performances in Naples the score of *Zelmira* became a bone of contention between Rossini and the impresario Barbaja, who claimed the rights to it. The composer makes clear in a letter written a year after his Viennese sojourn that he had regained possession and that Barbaja's interest had probably been in selling copies of it:

I possess all my original scores, since it is custom and law that a year after an opera has been performed, composers have the right to repossess their autographs. Have I perhaps stolen my originals from Barbaja's library?... Why does he now reclaim them?... All the operas that were written in Naples have not brought a penny to Barbaja's credit in terms of exclusive rights, since the copyist was free to give the score to anyone he wished. Should *Zelmira* alone be the opera treated strictly and held up to scrutiny?

Many other manuscript copies of the score and occasional sets of

orchestral parts survive in European and American libraries. They confirm the work's performance history. Nineteenth-century printed arrangements – reductions for piano and voice and other combinations – are a further source of information regarding the popularity of *Zelmira*. The first piano-vocal score was published by Artaria in Vienna in April 1822, possibly under Rossini's guidance. Other reductions and arrangements were put out by Ricordi from May 1822 until January 1833 and, finally, as part of the complete works of Rossini in piano reduction, around 1855.

At the time when Rossini turned his scores over to the publisher Artaria there was no such thing as author's rights, and he was therefore wary of allowing anything other than piano reductions to be printed:

I will give you the full scores of *Zelmira*, *Matilde di Shabran*, and *Bellezza e cuor di ferro* (i.e. *Matilde di Shabran*), so that at your pleasure you can reduce these operas for keyboard alone, or include the whole vocal part, but always with piano accompaniment only, in the understanding that you may not sell pieces in full score of these operas – something which absolutely must not occur for the reasons that I explained to you the other day. When Your Excellence has completed the reductions, you will return my scores to me.<sup>15</sup>

Thus it is only fitting that a full critical edition of the long-neglected *Zelmira* fulfill the task. A step in this direction has been taken with the present edition and performance, using Rossini's autograph as their source.

Kathleen Kuzmick Hansell

1 An abbreviated version of this essay was published in Italian on April 1989 in a program booklet of the Teatro dell'Opera of Rome, where *Zelmira* was performed in an edition based on the composer's autograph score prepared by the present author. This edition has been integrated into the Critical edition for the Fondazione Rossini of Pesaro, the first performance of which will take place this year at the Rossini Opera Festival.

2 See Bruno Cagli, *Al gran sole di Rossini*, in *Il Teatro di San Carlo 1727-1987*, Naples, Electa, 1987, p. 160. Cagli's essay, relying on continuing archival research, provides many new, documented indications about the circumstances of Rossini's Neapolitan career.

3 Cagli, op. cit., p. 160.

4 Ibid.

5 Cited in Giuseppe Radiciotti's still useful biography, *Gioacchino Rossini: vita documentata, opera ed influenza su l'arte*, vol. II, Tivoli, 1927-9, p. 437.

6 Cited *ibid.*, p. 433.

7 See the correspondence between Gioja (ca. 1760-1826) and the noted historian and author Giulio Ferrario at Milan, preserved at the Biblioteca Nazionale Braidense of Milan.

8 See John Rosselli, *Artisti e impresari*, in *Il Teatro di San Carlo*, vol. I, Naples, Guida, 1987, p. 45.

9 The notices on the Roman productions are reported in Mario Rinaldi, *Due secoli di musica al Teatro Argentina*, vol. II, Florence, Olschki, 1978, pp. 634-5.

10 Carpani's «Lettera al direttore della Biblioteca Italiana sulla «Zelmira»» is cited in full in Radiciotti's biography of Rossini, op. cit., vol. I, pp. 456-61.

11 Marcello De Angelis calls attention to the importance of these sources in *La musica del Granduca*, Florence, Vallecchi, 1978, pp. 15-16, and gives a complete transcription of the article in question, pp. 145-8.

12 See Philip Gossett, Introduction to the facsimile reproduction of the autograph score of *Zelmira* in the series *Early Romantic Opera*, New York, Garland, 1979, p. [ii]. For a more thoroughgoing discussion of *Zelmira* in relation to Rossini's other operas, see Gossett's contribution to the program booklet cited in footnote 1.

13 «Gazzetta di Firenze», 15 March 1823; cited in De Angelis, op. cit., p. 16.

14 This later inserted aria is not included in the present performance. It will be made available in the critical edition in an appendix to the main score.

15 Letter to Artaria, Vienna, 1822; *ibid.*, p. 23.

## Schema musicale

---

### ATTO PRIMO

---

**N. 1 [Introduzione]** Oh sciagura! oh infausto evento!  
Che vidi! amici! Oh eccesso!  
Sorte secondami!  
(Leucippo, Antenore, Coro)

**Recitativo [dopo l'Introduzione]** Della tenda real  
(Leucippo, Antenore, Zelmira, Emma)

---

**N. 2 [Cavatina Polidoro]** Ah! già trascorso il dì  
(Polidoro)

**Recitativo [dopo la Cavatina Polidoro]** Ma m'illude il desio  
(Zelmira, Emma, Polidoro)

---

**N. 3 Terzetto [Zelmira - Emma - Polidoro]** Soave conforto  
(Zelmira, Emma, Polidoro)

**Recitativo [dopo il Terzetto]** Cessa il clamor  
(Zelmira, Emma, Polidoro)

---

**N. 4 Coro** S'interessano agli allori  
**e Cavatina Ilo** Terra amica  
(Ilo, Coro)

**Recitativo [dopo la Cavatina Ilo]** Godi, o Signor  
(Ilo, Eacide, Zelmira)

---

**N. 5 Duetto [Zelmira - Ilo]** A che quei tronchi accenti?  
(Zelmira, Emma, Ilo, Coro)

**Recitativo [dopo il Duetto]** T'intendo, instabil diva  
(Ilo, Antenore, Leucippo)

---

**N. 6 Aria Antenore** Mentre qual fera ingorda  
(Ilo, Antenore, Leucippo, Coro)

**[Recitativo dopo l'Aria Antenore]** Emma fedel  
(Zelmira, Emma)

---

**N. 7 Duettino [Zelmira - Emma]** Perché mi guardi e piangi?  
(Zelmira, Emma)

---

**N. 8 Finale I** Sì fausto momento di gioia e piacere  
Sì, figli miei di Lesbo  
Eccolo! ansante giunger lo vidi  
La sorpresa, lo stupore  
Fiume che gl'argini rompe e sorpassa  
(Zelmira, Emma, Ilo, Antenore, Leucippo, Gran Sacerdote, Coro)

Frontespizio della prima edizione dello  
spartito per canto e piano. Vienna,  
Artaria, 1822 (Collezione Ragni, Napoli)

# ZELMIRA

DRAMMA PER MUSICA

DA RAPPRESENTARSI

NEL REAL TEATRO S. CARLO

*Nel Carnovale del 1822.*

---

NAPOLI,  
DALLA TIPOGRAFIA FLAUTINA.  
1822.

---

ATTO SECONDO

---

**[Recitativo]** Gran cose, o Re  
(Antenore, Leucippo)

---

**N. 8 1/2\*** **[Coro]** Pian piano inoltrisi  
**[e Aria Emma]** Ciel pietoso, ciel clemente  
(Emma, Coro)

**[Recitativo]** Ah! che difendi una sleale  
(Ilo, Polidoro)

---

**N. 9** **Duetto [Ilo - Polidoro]** In estasi di gioia  
(Ilo, Polidoro)

**Recitativo [dopo il Duetto]** Chi sciolse i lacci miei  
(Zelmira, Emma, Antenore, Polidoro, Leucippo, Coro)

---

**N. 10** **Quintetto [Zelmira - Emma - Antenore - Polidoro - Leucippo]**  
Ne' lacci miei cadesti  
(Zelmira, Emma, Antenore, Polidoro, Leucippo, Coro)

**Recitativo [dopo il Quintetto]** Periglioso è l'indugio  
(Zelmira, Emma, Ilo, Eacide, Antenore, Polidoro, Leucippo, Coro)

---

**N. 11** **[Finale II: Aria Zelmira]** Riedi al soglio  
(Zelmira, Ilo, Polidoro, Coro)

---

\* Scena aggiunta da Rossini per la versione viennese del 13 aprile 1822.

## ATTORI.

POLIDORO, Re di Lesbo.

*Sig. Ambrogio.*

ZELMIRA.

*Signora Colbran.*

ILO, principe di Troja.

*Sig. David.*

ANTENORE.

*Sig. Nocerari.*

EMMA.

*Signora Cecconi.*

LEUCIPPO.

*Sig. Beldetti.*

EACIDE.

*Sig. Chizzola.*

GRAN SACERDOTE.

*Sig. Orlandini.* ) di Giove.

SACERDOTI

Popolo di Lesbo.

Guerrieri di Mitilene.

Seguaci d' Ilo.

Un piccolo figlio di Zelmira.

*L'azione è in Lesbo.*

AT-

## ATTO PRIMO.

## SCENA PRIMA.

Vasta pianura sul mare, e fuori le mura di Lesbo.  
Al lato dritto magnifico ingresso alle tombe  
de' Re di Lesbo, ingombro in parte da anno-  
si cipressi, che lo circondano.

*La notte è vicina al suo termine. Vary gruppi  
di guerrieri di Mitilene sbigottiti attraversano  
la scena; altri vi si aggirano nel massimo di-  
sordine; indi Leucippo, insieme Antenore.*

*Taluni de' guerrieri.*

OH sciagura!  
Oh infausto evento!

*Altri* Dei! qual notte!

*Gli altri* Oh tradimento!

*Tutti* Mi si agghiaccia in seno il cor!

*Leu.* Ciel! che avvenne?

*giungendo premuroso.*

*Coro* Accorri, o forte.

*Leu.* Sappi... oh pena!

*Coro* E che?

*Leu.* Sulla piume... in grembo a morte

*Coro* Giace Azor.

*Leu.* Che ascolto! Azor!

*Coro* E qual man lo ha trucidato?

*Leu.* Ah! s'ignora...

*Coro* Oh prence amato!

*Leu.* Tu rapito al nostro amor?

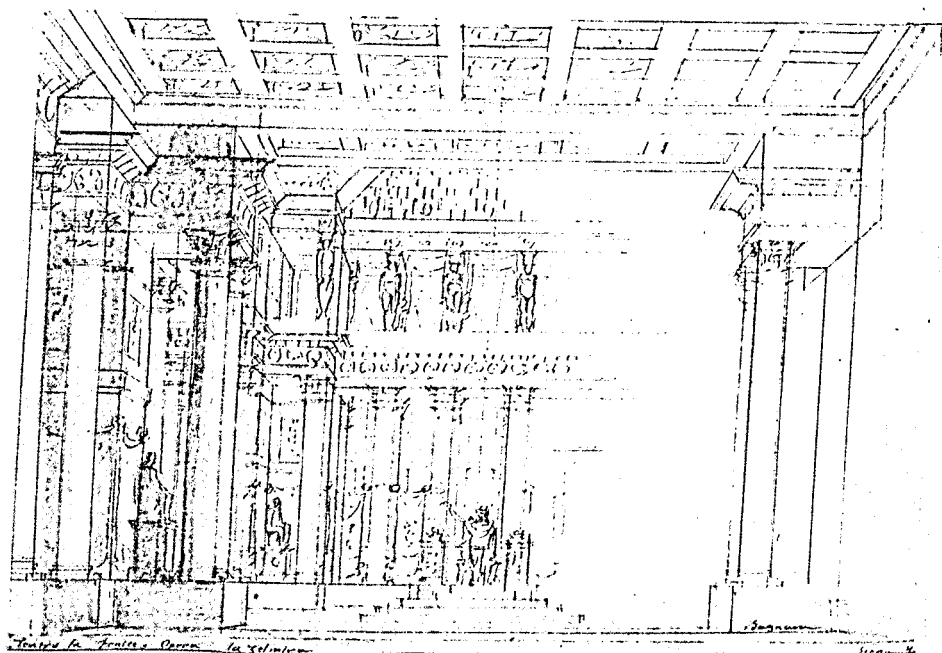
*Coro* Su vendetta! - e che si aspetta?

*Leu.* Si conosca il traditor.

A 4 Co-

## **Libretto**

secondo l'Edizione critica  
edita dalla Fondazione Rossini di Pesaro,  
in collaborazione con G. Ricordi & C. Spa, Milano  
a cura di Kathleen Kuzmick Hansell.



Disegno di Francesco Bagnara per la scenografia dell'opera eseguita al Teatro La Fenice di Venezia, 1824-25 (Civico Museo Correr, Venezia)

## Atto Primo

---

### Scena I

*Vasta pianura sul mare, e fuori le mura di Lesbo. Al lato dritto magnifico ingresso alle tombe de' Re di Lesbo, ingombro in parte da annosi cipressi, che lo circondano. La notte è vicina al suo termine. Vari gruppi di guerrieri di Mitilene sbigottiti attraversano la scena; altri vi si aggirano nel massimo disordine; indi Leucippo, infine Antenore.*

---

### Taluni de' guerrieri

Oh sciagura!

### Altri

Oh infausto evento!

### I primi

Dei! qual notte!

### Gli altri

Oh tradimento!

### Tutti

Mi si agghiaccia in seno il cor!

### Leucippo

*(giungendo premuroso)*  
Ciel! che avvenne?

### Coro

Accorri, o forte.  
Sappi... oh pena!

### Leucippo

E chè?

### Coro

Trafitto  
Sulle piume... in grembo a morte  
Giace Azor.

**Leucippo**

Che ascolto! Azor!  
E qual man lo ha trucidato?

**Coro**

Ah! s'ignora...

**Leucippo**

Oh Prence amato!  
Tu rapito al nostro amor!  
Su vendetta! e che si aspetta?  
Si conosca il traditor.

**Coro**

Sì, ti affretta alla vendetta!  
Sia punito il traditor.

**Antenore**

*(fingendo il massimo smarrimento)*  
Che vidi! amici! oh eccesso!  
Là il Prence è spoglia esangue.  
Il mio vigor già langue,  
Mi opprime lo stupor.

Odo le tue querele  
Spettro fremente, irato...  
Ma il malfattor crudele,  
Che ha il sangue tuo versato,  
Fra l'ombre degli abissi  
Dovrà seguirti or or.

**Leucippo**

In te il suo vindice  
Ciascuno addita:  
Di Azorre Antenore  
Sia successor.

**Coro**

Sì, regna, o Principe:  
Al tron t'invita  
Il voto unanime  
Del nostro cor.

**Antenore**

Sorte! secondami!  
Quest'alma ardita  
Va il prezzo a cogliere  
Del tuo favor.

**Coro e Leucippo**

Sì, regna, o Principe,  
Nel nostro cor.

**Leucippo**

Della tenda real la doppia soglia  
A' veglianti custodi  
Affidata non fù?

**Antenore**

L'opprime ancora  
Narcotico liquor, che loro ad arte  
Forse apprestò l'iniqua man che avea  
Impugnato l'acciar.

**Leucippo**

Ma indarno speri  
Sottrarsi il reo dal fulmin che il persegue  
Nelle tenebre istesse, ov'ei sicuro  
Crede avvolger suoi falli. E v'ha misfatto,  
Che da' profondi abissi al chiaro lume  
Non tragga ognor co' suoi prodigi il Nume?

**Antenore**

Tutte di Lesbo, o fidi,  
Si percorran le vie; di Argo lo sguardo  
Abbia ciascun: cade la notte, e forse  
D'intorno qui si aggira  
Il colpevole ancor; a ravvisarlo  
Vi sarà guida il Cielo.

*(I guerrieri partono per vari sentieri)*

**Leucippo**

Siam soli.

**Antenore**

*(abbracciandolo)* Oh amico!

**Leucippo**

Brami di più? di Lesbo e Mitilene  
Già il soglio è tuo: ne sgombra a te il sentiero  
Questa destra, che tinta  
È del sangue di Azor.

**Antenore**

Non basta: estinta  
De' Re di Lesbo ancora  
Non è la prole, e di Zelmira il figlio.

**Leucippo**

L'empia sua madre, che la tomba schiuse  
Al vecchio genitor, toglie ogni dritto  
Sul tron degli avi al germe  
D'un principe stranier.

**Antenore**

Farla più rea  
Ne gioverà, Leucippo.

**Leucippo**

Il mio disegno  
Penetrasti, o Signor. Le fila ordite  
Già son, perché si creda  
Della morte di Azor Zelmira autrice.

**Antenore**

A te mi affido.

**Leucippo**

Io volo  
L'opra a compir.

**Antenore**

Va', mio sostegno. Oh quale  
Ben dovuta mercede  
A te la mia riconoscenza appresta!

**Leucippo**

Regna felice, e la mercede è questa.

*Partono per vie opposte.*

---

## Scena II

*Emma piena di raccapriccio fugge da Zelmira, che la trattiene.*

---

**Zelmira**

Non fuggirmi...

**Emma**

Dileguati!

**Zelmira**

Mi ascolta...  
All'amica Zelmira  
Volgi pietoso il ciglio.

**Emma**

Oh cor più fero  
D'Ircana belva! oh snaturata figlia,  
Che al furor de' nemici  
Espose il genitor! poss'io mirarti  
Senza fremito e orror?

**Zelmira**

T'inganni... io sono...

**Emma**

Di barbarie inaudita  
Il primo esempio.

**Zelmira**

Ah nò... mi siegui...

**Emma**

E dove?

Forse a pascer lo sguardo  
Su gl'insepolti avanzi  
Dell'autor de' tuoi giorni?

**Zelmira**

Ah! meglio apprendi

A conoscer Zelmira.

**Emma**

E che?

**Zelmira**

Mi giura

Inviolabil silenzio.

**Emma**

È il tuo misfatto

Palese appien.

**Zelmira**

Sono innocente... il padre...

Guarda... siam sole?

**Emma**

Alcun non ti ode...

**Zelmira**

Ebbene,

Meco scendi, e vedrai

Che ingiusta sei, che m'oltraggiasti assai.

*(assicuratasi di non essere osservata, prende per mano Emma, avanza verso la tomba, ne apre sollecitamente l'ingresso, e vi s'introduce con Emma, richiudendone la porta)*

**Scena III**

*Gran sala sotterranea; robuste colonne ne sostengono la volta. Veggonsi magnifiche urne, e maestosi mausolei innalzati alle ceneri de' Sovrani di Lesbo. Vi si scende per ampia scala di bianco marmo. Alcune lampade accese, e qualche raggio di diurna luce, che penetra appena da un forame superiore, danno debol lume a questo augusto luogo sepolcrale.*

*Polidoro, immerso ne' suoi tristi pensieri, è appoggiato alla base di una colonna. Scuotesi dalla sua concentrazione, guarda sull'alto, e nel vedere già sorto il nuovo giorno, esclama:*

**Polidoro**

Ah! già trascorse il dì...  
Altro ne sorge ancor...  
Né riedi al genitor,  
Zelmira amata?

Se lungi dal tuo sen  
Deggio penar così,  
Chiuda i miei lumi almen  
La sorte irata!

**Scena IV**

*Discendono dall'alto Zelmira ed Emma.*

**Polidoro**

Ma m'illude il desio? nò... Ciel pietoso!  
*(lietissimo nel vedere Zelmira)*  
Grazie ti rendo! ecco la figlia!.. E quella,  
*(nel mirare Emma)*  
Che la segue, chi è mai?

**Zelmira**

*(indicando il padre ad Emma)*  
Miralo.

**Emma**

Oh stelle!

Che veggo? egli respira!  
Oh qual sorpresa!

**Zelmira**

Ah! padre mio!

**Polidoro**

Zelmira!

*(abbracciandosi)*

Soave conforto  
di un padre dolente!  
Nel giubilo assorto  
Più affanni non sente  
Il cor, che desìa  
Sol viver con te!

**Zelmira**

Le braccia mi stendi,  
Mio dolce ristoro!  
Men fiero tu rendi  
L'acerbo martoro,  
Che l'anima opprime  
Se teco non è.

**Emma**

Da gioia e stupore  
Confusa ed oppressa,  
Ho l'alma perplessa,  
Non sono più in me!

**Zelmira, Emma e Polidoro**

Oh grato momento!  
Oh immenso contento!  
Oh immenso piacer!  
Dal fato non spero  
Più bella mercè!

**Polidoro**

Ma di', perché costei  
(*indica Emma*)  
In questo asilo...

**Zelmira**

Intendo.  
Non paventar di lei:  
Mi è fida.

**Emma**

(*a Zelmira*) I dubbi miei  
Perdona...

(*Qui all'improvviso si ascoltano di sopra alla volta  
confuse grida, ed una marcia da lontano*)

**Zelmira, Emma e Polidoro**

Oh qual fragor!

**Polidoro**

(*salendo in parte la scala*)  
Figlia... ti appressa... ascolta!

**Zelmira**

Di marzial concento  
Risuona questa volta!

**Emma**

Lontane strida io sento!

**Zelmira**

Padre, ti lascio; addio!

**Polidoro**

Tu m'abbandoni?

**Zelmira**

È d'uopo

Saper che avvenne.

**Polidoro**

Ah resta!

Tu accresci il mio timor!

**Zelmira, Emma e Polidoro**

Qual crudeltade è questa!

Ah! mi si spezza il cor!

**Zelmira**

Se trova in te scampo

L'oppresso innocente,

Tu salvami il padre

Oh nume clemente,

E pera la figlia

Pel suo genitor.

**Emma**

La mente è confusa!

Non ho più consiglio!

Mi opprime la immagine

D'un nuovo periglio...

Oh stelle! cessate

Dal vostro furor!

**Polidoro**

La mente è in un vortice!

Non ho più consiglio!

Mi opprime la immagine

D'un nuovo periglio...

Oh stelle! cessate

Dal vostro furor!

**Zelmira ed Emma**

Se trova in te scampo

L'oppresso innocente,

Tu salva <sup>mi</sup> il padre  
le

Oh nume clemente,  
E pera la figlia  
Di misera figlia  
Pel suo genitor.  
Ti muova il dolor.

*(Pausa: i tre attori rinnovano la loro attenzione)*

**Zelmira**  
Cessa il clamor.

**Emma**  
Tutto è silenzio.

**Polidoro**  
Ah forse  
L'usurpatore Azor di compre evviva  
Fra bellico fragor pascea l'orgoglio.

**Zelmira**  
Ah! non tel dissi: estinto  
Da ignota man fù l'oppressore indegno,  
Che a te rapi lo scettro, a me la pace.

**Polidoro**  
Quando?

**Zelmira**  
La scorsa notte, e mentre al sonno  
Chiuse le luci avea.

**Polidoro**  
De' torti miei  
È alfin vindice il Ciel! Oh se opportuno  
Ilo giungesse a queste spiagge!

**Zelmira**  
E quale  
Dal suo valor potresti  
Sperar difesa? Immensa gente invade  
L'oppressa Lesbo, e vittima egli stesso  
Della perfidia ostil...

**Polidoro**  
Taci... felice  
Tragga altrove i suoi dì!

**Zelmira**  
Ma il tempo vola...  
Deggio lasciarti.

**Polidoro**  
Ah nò...

**Zelmira**

Dover di figlia

Se ingegnosa mi rese  
La tua vita a salvar, materno affetto  
Sollecita mi rende  
Dalle insidie nemiche  
Il figlio a preservar.

**Polidoro**

Pensa che il solo

Alimento, che nutre  
Le forze mie spiranti,  
È il vederti frequente.

**Zelmira**

E da te lungi

Al par del tuo penoso è il viver mio.  
Mi rivedrai.

**Emma**

Serba i tuoi giorni.

**Zelmira, Emma e Polidoro**

Addio!

*Zelmira ed Emma vanno per la stessa scala.*

### **Scena V**

*Piazza. Tempio di Giove da un lato. Al suono di marcia festiva e preceduto da' suoi guerrieri, giunge il principe Ilo. Eacide lo siegue.*

### **Coro di guerrieri**

S'intessano agli allori  
I mirti di Cupido  
E da per tutto il grido  
Echeggi del piacer!

Dopo i marziali orrori  
Imen fra le sue tede  
Oh quanti a te concede  
Istanti di goder!

**Ilo**

Terra amica, ove respira  
La consorte, il figlio amato.  
Qual contento in sen m'ispira  
Quell'aspetto lusinghier!

Là fra l'armi, e mentre intorno  
S'aggirava a me il periglio,  
Riveder la sposa, il figlio  
Era il dolce mio pensier!

**Coro**

Rivedrai la sposa, il figlio,  
Sarà pago il tuo voler.

**Ilo**

Cara! deh attendimi!  
Nel tuo bel seno  
Volar saprò.

Felici l'aure,  
Che per te spirano!  
Felici i zefiri,  
Che a te s'appressano!  
E avventurato  
Dirmi potrò  
Quando al mio lato  
Ti rivedrò.

La bianca mano  
Ti bacerò,  
Da te lontano  
Più non sarò.

Oh inesprimibile,  
Dolce contento!  
Di te il mio petto  
S'inebriò!

**Coro**

Gli Dei proteggano  
Sì bell'ardore:  
Lo serbi amore,  
Che lo destò.

**Eacide**

Godi, o Signor: che più a bramar ti resta?  
Del tuo brando al balen qual polve al vento  
Si dileguò l'oste orgogliosa, e pace,  
Prezzo della vittoria,  
Alla patria rendesti: or fausto il Nume  
Alle famose gesta  
Del tuo valor bella mercede appresta.

**Ilo**

Sien grazie ai Numi! un avvenir beato  
Gustar potrò di cari oggetti al lato.  
Ma il fervido desìo così mi accende,  
Che penos'ogni indugio al cor mi rende.

Zelmira a che non vien?

**Eacide**

Non giunse ancora  
Forse del tuo ritorno  
La novella alla Reggia.

**Ilo**

Ite, o miei fidi,  
Voi l'affrettate: a Polidoro, il degno  
Genitor di Zelmira,  
Che pacifico regna  
Ne' cadenti suoi dì, dite che il figlio  
Rispettoso al suo piede  
Per mai più abbandonarlo, alfin sen riede.

**Eacide**

Volo a' tuoi cenni.  
*(parte verso la reggia con alcuni de' guerrieri)*

**Ilo**

Sulle frigie navi  
Rieda ciascuno, e il mio volere attenda.

*(Partono altri verso il lido. Restano altre guardie)*

Ma... non m'inganno! è quella  
La sposa mia?... sì, tu mel dici o core  
Co' palpiti frequenti! ah vieni... ah vola  
A questo sen, bella Zelmira!  
*(incontrandola con trasporto)*

## Scena VI

*Zelmira e detto, indi Emma e donzelle.*

**Zelmira**

(Oh Cielo!  
Egli è fra' suoi... svelargli ah non poss'io  
Le funeste vicende.)

**Ilo**

Ecco le braccia...  
Quanto vi desiai, care ritorte!

**Zelmira**

Sposo... (che pena!) io ti riveggo!.. (oh morte!)

**Ilo**

Ma qual gelida man? qual nube ingombra  
Il seren de' tuoi rai?

**Zelmira**

Dolce sorpresa...

Inaspettata gioia  
Smarri miei sensi...

**Ilo**

E a che t'ingingi? io veggo

Del dolor che ti opprime  
Le tracce su quel volto...

**Zelmira**

E da te lungi

Come gioir potea?

**Ilo**

Dunque al contento

Ritorna o cara or che ti sono a lato.

**Zelmira**

Vorrei... nol posso... Ah mel contrasta il fato!

**Ilo**

A che quei tronchi accenti?  
Dei! e quel pallor perché?

**Zelmira**

(Reggere a miei tormenti  
Possibile non è!)

**Ilo**

Di te forse non degno  
Riede il tuo sposo?

**Zelmira**

Ohimè!

Deh! non ti muova a sdegno  
Il mio tacer...

**Ilo**

Ma che?

L'affetto hai spento a segno,  
Ch'io ti son grave?

**Zelmira**

Ah nò...

Più che ti amai t'adoro!..  
Lungi de' suoi bei lumi  
Deh voi lo dite o Numi  
Se l'alma mia penò!

**Ilo**

E a che sospiri? il figlio

Forse non è?

**Zelmira**

Nò, il Cielo  
Ai prieghi miei clemente,  
Ancor quell'innocente  
Al genitor serbò.

**Ilo**

Ah! se caro a te son io,  
Se respira il figlio ancora,  
Ecco sorta alfin l'aurora  
Della mia felicità!

**Zelmira**

(Quanto costa al labbro mio  
Trarlo ormai dal dolce inganno!  
La sua gioia in quale affanno  
Giusto Ciel! si cangierà!)

**Ilo**

Dimmi... al tuo padre è noto  
Il mio ritorno?

**Zelmira**

(Oh istante!)

**Ilo**

Seguimi alle sue piante,  
Guidami pur...

**Zelmira**

T'arresta!

(fremendo)  
Non sai...

**Ilo**

Tu fremiti?

**Zelmira**

Oh Cielo!

**Ilo**

Tu piangi?

**Zelmira**

Un denso velo  
Già va offuscando il ciel.

**Donzelle**

(premurose)  
Zelmira! oh qual periglio  
A te sovrasta!

**Emma**

Ahi misera!  
Tu sei perduta...

**Donzelle**

Antenore  
Insidia la tua vita...

**Emma e donzelle**

E in te l'ignota mano  
Che uccise Azor si addita...  
Dal stuol feroce, insano  
Salvati per pietà!

**Zelmira**

Oh! nuovo eccesso!

**Ilo**

(a Zelmira) Ah! spiegati...  
Che deggio udir?

**Zelmira**

(in uno slancio) Deh fuggimi!  
Torna alla patria, e lasciami  
Al fato inesorabil,  
Che mi persegue ognor!

**Ilo**

(Che mai pensar? che dir?  
Tutto è incertezza, orror!  
Più barbaro martir  
Nò, non provai finor!)

**Zelmira**

(Come parlar? che dir?  
E tacer deggio ancor?  
Ahi! non si può soffrir  
Sì barbaro dolor!)

**Emma e donzelle**

Sorte spietata! ah cessa  
Dal fiero tuo rigor!  
Ché alla barbarie istessa  
È strano un tal furor.

*Partono per vie opposte.*

~~Scena VII~~

*Antenore, indi Leucippo, poi Ilo di nuovo, in fine Sacerdoti dal tempio.*

**Antenore**

T'intendo, instabil diva: e il crin che m'offri,  
Audace io stringerò. Di Lesbo al lido  
Giunse l'Iliaco Prence, e fra brev'ora  
Al trucidato Azor, al Rege estinto  
Avrà pari il destino. Insidia ed arte  
Onde assopirlo; e quindi  
Sorprenderlo all'agguato,  
Mancar non mi saprà.

**Leucippo**

Tutto risponde

A' tuoi voti, o Signor: da me sedotto  
Di Lesbo e Mitilene  
Il volgo ed il guerrier crede in Zelmira  
L'omicida di Azor.

**Antenore**

Novello inciampo

A' miei disegni Ilo qui venne: al figlio  
Il diadema degl'avi  
Sempre intento a serbar l'armi di Troia  
Può muovere a mio danno.

**Leucippo**

Ebben col figlio

Cada egli stesso.

**Antenore**

Oh mio verace amico!

Da sì grave periglio  
Basti a trarmi il tuo braccio, il tuo consiglio.

**Ilo**

*(fremendo)*  
Quai delitti! che intesi! oh Polidoro!  
Oh Lesbo sventurata!

**Leucippo**

(Eccolo!)

**Antenore**

(Ei freme!

Secondami.)

**Ilo**

Si fugga

Da una tigre, che tinta

E del sangue paterno... oh infausto lido,  
Dove natura è conculcata, oppressa!

**Antenore**  
Ilo!

**Leucippo**  
Signor!

**Antenore**  
Sei tu? qual rio destino  
Ti trasse in Lesbo?

**Leucippo**  
Alla crudel consorte,  
Avida di tua morte,  
Vieni tu stesso ad immolarti?

**Ilo**  
Antenore!  
Dell'oppressor di Lesbo  
Empio seguace! ah! nel mirarti io fremo!

**Antenore**  
Qual fallo è il mio? della spergiura sposa  
La barbarie ne incolpa. Occulto affetto  
Ad Azor la stringea. Movesti appena  
Da Lesbo il piè, che l'empia a queste spiagge  
Le armi affrettò del tuo rivale, e poi  
Al suo furente ed impudico ardore  
Patria immolò, consorte e genitore.

**Ilo**  
Ah! più non reggo! anima infida! e puoi  
Tanto fingerti meco?  
Esagerarmi l'amoroso affanno?

**Antenore**  
Arme usate è per lei scaltrito inganno.

Mentre qual fiera ingorda  
Arma a ferir l'artiglio,  
Sui labbri suoi, nel ciglio  
Par che sorrida Amor.

Intrepida e sicura,  
Fede, costanza giura,  
Ma di costanza e fede  
Le frange leggi ognor.

Sì triste ritorte,  
Oh Prence infelice!  
La barbara sorte

Avvinse per te!

**Ilo**

Oh barbara sorte!  
Mio core infelice!  
Oh iniqua consorte!  
Tradirmi, e perché?

*(Dal tempio a passo grave si avanzano i Sacerdoti, e giunti ad Antenore, lo circondano e parlano in tuono fatidico e misterioso)*

**Antenore**

Ma i sacri ministri  
Che chiedono da me?

**Sacerdoti**

Di luce sfavillante  
Un raggio balenò.  
La voce del Tonante  
Nel tempio risuonò.

«Antenore di Lesbo  
Sia difensor, sostegno:  
È a lui dovuto un regno,  
Che tanto meritò».

**Ilo**

(Oh smania atroce!)  
(parte)

**Antenore**

(Oh giubilo!)

**Leucippo**

Vieni la fronte a cingere  
Del real serto.

**Sacerdoti**

Vieni  
A donar ai popoli la pace.  
Lesbo dolente e misera  
Sciolga da' lacci il piè.

**Antenore**

(Ah! dopo tanti palpiti  
Contenta è alfin quest'anima!  
Nò che non posso esprimere  
Qual gioia io sento in me!)

**Coro**

Di guerra il grido infausto  
Dovrà cessar per te.

*Antenore e Leucippo partono tra' Sacerdoti.*

---

**Scena VIII**

*Zelmira, ed Emma.*

---

**Zelmira**

Emma fedel, dal tuo bel core io chieggo  
Di tenera amistà la prova estrema.

**Emma**

Del sangue mio fa d'uopo?  
Fino all'ultima stilla  
Versalo pur.

**Zelmira**

Fin che lo sposo io possa  
Disingannar, del padre mio la sorte  
Palesargli, fuggir da questo lido  
In ermo asilo, ove gli ostili agguati  
Fian vani a danno suo, serbami il figlio.

**Emma**

Sì, d'Antenore, il ferro,  
Per te, per lui paventa: il tuo candore  
Osa macchiar nell'incolparti l'empio  
Della morte d'Azor!

**Zelmira**

Che rea non sono  
Se noto è al Cielo, dal divin braccio io spero  
E soccorso, e difesa. Il figlio intanto  
Salvami per pietà!

**Emma**

L'usurpator,  
Avido di regnar, sull'innocente,  
Che dal trono di Lesbo  
Può intralciargli il sentier, l'armata destra  
Scagliar saprà.

**Zelmira**

Taci! l'ascondi; è a lui  
Periglioso ogni istante... Oh, pene atroci!  
Il vincolo più sacro e insiem soave  
Voi rendete per me tanto infelice,  
Di consorte, di figlia e genitrice!

*(al figlio)*

Perché mi guardi e piangi,  
Parte del sangue mio?

Forse l'estremo addio  
Mi annunzia il tuo dolor?

**Emma**

Ma qual pensier funesto!  
Lascialo...

**Zelmira**

Un altro amplesso...

**Emma**

Tradirlo può l'eccesso  
Del tuo materno amor.

**Zelmira ed Emma**

Ah! chi pietà non sente  
Del mio crudele affanno,  
suo

O chiude un cor tiranno,  
O non ha in petto un cor.

*Viano.*

---

### **Scena IX**

*Sala magnifica nella reggia, ov'è innalzato un trono. Festiva marcia: precedono in bell'ordine disposte le guardie reali di Lesbo e Mitilene; seguono i grandi di entrambi i regni, indi le reali donzelle cinte di ghirlande di fiori; infine al fianco del gran Sacerdote e di Leucippo ed in mezzo a' Ministri di Giove, si avvanza Antenore in regal manto, e colla testa nuda. I paggi, che chiudono la pompa, recano su due dorati bacini la corona gemmata e lo scettro. Durante la marcia, e finché Antenore è condotto sul trono, si canterà coll'indicato dettaglio il seguente Coro.*

---

### **Tutto il Coro**

Sì fausto momento  
Di gioia e piacere,  
Di eterno contento  
Già sembra forier.

### **Donzelle**

Si sparga di fiori  
Del soglio il sentier.

### **Guerrieri**

Di bellici orrori  
Sia lungi il pensier.

**Tutto il Coro**

Bell'aura di pace  
Al nembo succeda:  
Ogni anima rieda  
Dal pianto al goder.

**Donzelle**

Se dono de' Numi  
È Antenore al trono,

**Guerrieri**

Godiam del gran dono,  
Giuriamo a lui fé.

**Tutto il Coro**

Maggior fra gli Eroi  
Per senno e valore,  
Di Lesbo, di noi  
Sia padre, sia Re.

**Antenore**

*(in piedi sul trono)*  
Sì, figli miei, di Lesbo  
Padre, sovrano e amico,  
Al suo splendor antico  
Renderla appien saprò.

**Gran Sacerdote**

*(prende la corona, e ne adorna il capo di Antenore)*

Quel fronte illustre, usato  
A' verdeggianti allori,  
Regal diadema onori.

**Leucippo**

*(presenta lo scettro ad Antenore)*  
Regga lo scettro aurato  
La destra che ti rese  
Chiaro per alte imprese.

**Tutto il Coro e Antenore**

E in <sup>te</sup> d'amor paterno,  
me  
In noi di pura fede  
voi  
Stringa un legame eterno  
Il Ciel che <sup>ti</sup> premiò.  
mi

**Leucippo**

Alle squadre che ferve all'etera  
Già gli evviva lietissime innalzano,

Ti presenta: la regia tua porpora  
Loro accresca la gioia, il piacer.

**Antenore**

Si... si vada (momento di giubilo!  
Quanto all'alma sei tu lusinghier!)

**Coro e Leucippo**

Questo giorno ridente, propizio  
Sia di calma l'amico forier.

*Tutto il corteggio segue Antenore.*

---

**Scena X**

*Ilo, indi Leucippo guardingo, infine Zelmira.*

---

**Ilo**

Il figlio mio...  
Stelle! dov'è?  
Ah! nol vegg'io!  
Che pena!.. ohimè!

Lo chieggo invano...  
Da me spari...  
Barbara mano  
Me lo rapi!

Oh Ciel che smania  
Mi strazia il cor!  
Non so resistere  
Al rio dolor!  
*(cade quasi in deliquio su di una sedia)*

**Leucippo**

(Eccolo! ansante  
Giunger lo vidi,  
E le sue piante  
Volli seguir.

Svenne! propizio  
E ormai l'istante...  
Giovi ad Antenore  
Il suo morir.)

*(Impugna uno stilo, e si avvanza a ferire Ilo. Zelmira, che giunge dall'altro lato, corre a fermarlo, trattenendogli il braccio e disarmandolo all'improvviso. Leucippo profitta di tale circostanza e, lasciando il pugnale in mano a Zelmira, si appressa ad Ilo e lo scuote)*

**Zelmira**

Ah! che tenti! ah fermati!

**Leucippo**

(All'arte!) ah perfida!

Ilo! deh salvati!

**Ilo**

Che miro! oh fulmine!

**Zelmira**

*(a Leucippo)*

Empio! che mediti?

**Leucippo**

S'io non giungea

Pronto a salvarti,

La donna rea

Volea svenarti.

**Zelmira**

Ah! non è vero...

Sappi... egli stesso...

**Ilo**

Numi! qual nero,

Qual nuovo eccesso!

Di sangue sazia

Non sei tu appieno?

Ebben feriscimi...

Ecco il mio seno...

Mi unisci oh barbara!

Al genitor.

**Zelmira**

Ah sposo! ascoltami!

**Ilo**

Vanne... spietata!

**Zelmira**

Colui scagliavasi

Con destra armata...

**Leucippo**

Nò, non difenderti...

Taci, o colpevole!

La tua ferocia

È manifesta.

**Ilo**

Oh della Libia

Belva funesta!  
Fuggi! allontanati  
Dal mio furor!

**Zelmira**

Oh qual calunnia!  
Che pena è questa!  
Sento dividermi  
A brani il cor!

**Leucippo**

(Vendetta saziati  
Nel suo dolor!)

---

**Scena ultima**

*Antenore frettoloso con coro di guerrieri e donzelle.*

---

**Antenore**

Che avvenne?

**Leucippo**

Al suo consorte  
Era per dar la morte  
Quell'anima crudel.

**Coro**

Come!

**Antenore**

Che ascolto!

**Tutti**

Oh Ciel!

**Tutti tranne Zelmira**

La sorpresa... lo stupore  
Mi ha colpita, sbalordita!  
o o

Già m'ingombra un tetro orrore!  
Mi circonda un freddo gel!

**Zelmira**

Giusti Numi! ah! voi che siete  
Degli oppressi aita e scudo,  
L'innocenza proteggete  
Di quest'anima fedel!

**Antenore**

Alla strage ognor ti guida  
Nera furia che t'invade?

Tu di Azor fosti omicida,  
Tu del padre i giorni hai spenti...

**Zelmira**

Cessa... oh indegno! e questi accenti  
Frena pur...

**Antenore**

Guardie! alla pena  
Sia serbata.

**Coro**

A morte! a morte!

**Zelmira e Ilo**

Stelle avverse! iniqua sorte!  
Oh inaudita avversità!  
crudeltà

**Leucippo, Antenore e Coro**

Vanne pur fra le ritorte,  
Vanne o mostro d'empietà!

**Zelmira, Emma, Ilo, Antenore, Leucippo e Coro**

Fiume che gl'argini rompe e sorpassa,  
Tremenda folgore che uccide e passa,  
È men terribile di quell'affanno,  
Che inesorabile mi strazia il cor!

*Zelmira è condotta fra le guardie, si cala il sipario.*

Lettera autografa di Gioachino Rossini  
a Georg Friedrich Treitschke, agente  
viennese del Granduca di Assia-  
Darmstad Ludewig I di Hessen-  
Darmstad, a cui Rossini accordò la  
partitura di *Zelmira* «per uso di came-  
ra» e per la rappresentazione al teatro  
di corte. Lettera inviata da Bologna in  
data 30 agosto 1822 (Collezione privata,  
Germania)

Ho aggradito moltissimo il di lei foglio, e larin-  
rà questo mio foglio per autorizzarlo a rappre-  
sentare *La Zelmira* nel Teatro di S. A. S. Granduca di Sassonia  
ti come lei mi dimanda, a per il qual titolo  
ti riceverò i venti tacchini d'oro siccome comen-  
ni per mezzo del fr. Treitschke, *La Zelmira*  
ti compiacerà farmela pagare in Venezia  
e precisamente farla versare nelle mani del  
fr. Giovanni Battista Peruchini mio amico ed im-  
piegato al Saverno; questo mezzo sarà anche il  
più facile per V. S. Aggradisco i complimenti  
che la mia moglie mi comanda in che valgo  
che mi troverà sempre il suo  
Bologna li 30 agosto 1822.

D. Rossini  
J. Rossini

## Atto Secondo

---

### Scena I

*Sala magnifica come prima. Antenore e Leucippo da parti opposte.*

---

#### Leucippo

Gran cose, o Re!

#### Antenore

Che rechi?

#### Leucippo

Al suo consorte

Questo foglio Zelmira

Dal carcere invìò. Di un fido servo,

Che l'educò bambina,

La pietade destò. Ma fu da' miei

Costui sorpreso e messo in ceppi. Ah leggi,

Ed inarca le ciglia.

*(dando il foglio ad Antenore, che avidamente lo legge)*

#### Antenore

«Ilo, deh! vola

Co' tuoi prodi a salvarmi. Allor saprai

Che rea non son, né parricida: il Cielo...

Un mio felice inganno...

Basta... corri, ti affretta,

Di me, del padre, alla comun vendetta».

Quai sensi! E Polidoro

Forse spento non è?

#### Leucippo

Ma tra le fiamme

Ei non perì di Cerere nel tempio,

Dopo che al vincitore Zelmira istessa

L'asil del padre palesò?

#### Antenore

L'arcano,

Che qui si asconde, ad ogni costo io voglio

Leucippo, penetrar.

**Leucippo**

Fingi clemenza,  
Sciogli Zelmira, osserva  
Vigile i passi suoi.

**Antenore**

T'intendo... io fremo!

**Leucippo**

Sguardo lincèo! arte! prontezza! e ardire.

**Antenore**

Pria che ceder al tron, saprò morire.

*Viano.*

---

**Scena II**

*Coro di damigelle seguaci di Zelmira, indi Emma, escono successivamente da un lato osservando con ansietà se vi sia alcuno nella sala e ne' luoghi vicini.*

---

**Coro**

Pian piano inoltrisi;  
Sia cauto il piede.

**Una parte del Coro**

Se alcuni scopreci,  
Se alcun ci vede  
Perduto è il misero,  
Perdute siamo!  
*(verso la scena con voce più ferma ad Emma)*  
Vieni. Rincorati.  
Deserto è il loco.  
Ancor per poco  
Si tremerà.

**Emma col fanciullo**

Eccolo. A voi l'affido  
Oh dell'afflitta Lesbo amata speme!  
Su te veglin gli Dei! Ver l'antro cupo  
Due il traggan di voi. L'altre qui meco  
Sorvegliano il nemico, e calde intanto  
Mandiamo ai sommi Dei preci nel pianto.  
*(partono le due damigelle col fanciullo)*  
Ciel pietoso, ciel clemente  
Il bel pegno a te confido!  
Salverai tu l'innocente,  
D'una madre avrai pietà.  
*(sbigottita come chi ode rumore improvviso)*  
Ma... che sento? *(alle compagne)* alcun s'appressa?

Ah! correte: i petti imbelli  
A que' barbari opponete:  
Bel morir la vita onora.

**Coro**

Pronte siamo. Il sangue ancora  
Sì, per lui si verserà.

*(Le damigelle si volgono verso le avvenute della sala,  
osservando da diverse parti, poi tornano)*

Non temer. Serena il ciglio  
Queta è l'aura. Il regal figlio  
Mentre parli è salvo già.

**Emma**

Ah se è ver, di quel ch'io sento,  
Nò, più amabile contento  
Non si trova, non si dà.

---

**Scena III**

*Vasta pianura come nel Primo Atto. Ilo pensieroso, indi  
Polidoro dalla tomba.*

---

**Ilo**

A che difendi una sleale, un'empia,  
Infelice mio cor? di ardente affetto,  
Che ti strugge per lei, tu fai sentirmi  
La fatal possa ancora?  
Taci, pietà non merta, è rea... che mora!  
Ma intanto il figlio amato  
Chi rende a me? misero padre! ah questo  
De' fulmini del fato è il più funesto!  
*(resta immerso ne' suoi pensieri)*

**Polidoro**

*(sulla soglia della tomba)*

Meglio morir, che viver sempre oppresso  
Da crudi affanni. Oh mia Zelmira! è l'alma  
Lungi da te trista così, che ognora  
Ti predice sciagure. Ah nò, non voglio  
Più palpiti soffrir. Che val la vita,  
Se tutto già perdei?  
Fia sollievo la morte a' mali miei.

*(S'inoltra. Ilo si scuote, guarda verso la tomba)*

**Ilo**

Ma chi da quella tomba  
Avanza il piè? Numi possenti! è un sogno?  
*(riconosce Polidoro, che ravvisandolo si slancia al suo  
seno)*

È un'illusion?

**Polidoro**

Ilo! e fia ver? mio figlio!  
Ah! mi è dato il vederti pria di chiuder le luci?

**Ilo**

Io non m'inganno!  
Padre? tu vivi? e di Zelmira indegna  
Non cadesti tu vittima?

**Polidoro**

Rispetta  
L'alta virtù di lei... misera figlia!  
Deggio ad essa i miei giorni: in quella tomba  
Seppe celarmi, e poi  
All'oppressore Azor finse ch'io m'era  
Chiuso colà, di Cerere nel tempio  
Da sacerdoti già cinto,  
Ed il sacro recinto allor quell'empio  
Alle fiamme dannò.

**Ilo**

Dunque è innocente  
La sposa mia?

**Polidoro**

La sua filial pietade,  
Non curando i perigli,  
Mi alimentò, mi resse in vita.

**Ilo**

Ah padre mio!  
M'abbraccia! un sol momento  
Ha tutto in me cangiato...  
Innocente Zelmira? oh me beato!

In estasi di gioia  
Tutto rapir mi sento!  
Non reggo a quel contento,  
Che già m'inonda il cor!

**Polidoro**

Di tante pene e tante,  
Che tollerai fin'ora,  
Così felice istante  
Temprando va il rigor!

**Ilo e Polidoro**

Piacere inesprimibile!  
Oh quanto sei soave!  
Pace tu rendi all'anima,  
Già oppressa dal dolor.

**Ilo**

Vieni: le navi frigie  
Ti fian di asilo, intanto,  
Che co' miei prodi Antenore  
Io scenda a debellar.

**Polidoro**

Tu solo... io inerme... i perfidi  
Nemici, che si aggirano  
A noi d'intorno... ah! vittima  
Potrei di lor restar.

**Ilo**

Ebben di nuovo celati:  
Tu mi vedrai qui rapido  
Tornar co' miei...

**Polidoro**

Nò... lasciami...  
Corri a salvar Zelmira...

**Ilo**

A sì bel voto aspira  
Il tenero mio cor.

**Ilo e Polidoro**

Tu accresci il mio coraggio  
suo

Oh amico Ciel pietoso!  
Splenda sereno un raggio  
Dopo sì lungo orror!

*Ilo parte sollecitamente verso il lido; Polidoro rientra  
nel suo nascondiglio.*

---

**Scena IV**

*Zelmira, indi Emma; in osservazione Antenore e  
Leucippo con guardie.*

---

**Zelmira**

Chi sciolse i lacci miei? forse conobbe  
Ilo la mia innocenza, e dal tiranno  
Mi ottenne libertà. Padre! tu ignori  
Le pene mie, l'arrivo  
Del mio sposo a te caro... Emma! a che giungi  
Frettolosa così?

**Emma**

Lieta novella...

**Antenore**

(Si ascolti.)

**Zelmira**

E quale?

**Emma**

Io vidi

Ilo, che verso il lido

Movea veloce il piè: s'arresta, e ratto

Mi dice: «...ah! vola alla mia sposa... il padre

Fia salvo, fra poco

Il condurrò nel suo bel seno...»

E rapido sparì come un baleno.

**Zelmira**

Che narri? ah che la gioia

Mi tronca il favellar...

**Antenore**

(a *Leucippo*)

(Ed Ilo in salvo

Già trasse Polidor?)

**Leucippo**

(Con lui non era,

Il vidi anch'io: l'errore

Giovi a' nostri disegni.)

**Zelmira**

E come? e quando

Scoprì l'asil del padre?

**Emma**

Il Ciel pietoso

Un mezzo prodigioso

Forse a salvarlo oprò.

**Zelmira**

Ah! ch'io respiro!

Sul suo naviglio, spero,

Ilo l'avrà condotto.

**Antenore**

(Aita, oh sorte!)

(*si fa innanzi con Leucippo*)

Ah mentitrice! È il fallo tuo palese:

Vive ancor Polidoro, e il tuo consorte

Già salvo il rende in su le frigie navi.

**Zelmira**

Sì... trema o mostro! a fulminarti è armato

Vindice braccio... sì... respira ancora

Per tuo estremo cordoglio

Il Re di Lesbo, e tornerà sul soglio.

**Leucippo**

Tutta seppi la trama,  
Che a nascondarlo ordisti:  
Tu dal tempio di Cerere il salvasti  
In quello di Diana, e Forba, il primo  
Ministro della Diva,  
E l'accolse e il nascose.

**Antenore**

Ebben costui  
Cada svenato, e sull'istante.

**Zelmira**

Oh quanto  
Tu sei lungi dal ver! Forba non era  
Di tal virtù capace. Il padre io sola  
Là nella tomba, che la cener serra  
Degl'avi suoi, cauta celai.

**Leucippo**

Guerrieri!  
Il colpo è fatto! voi mi seguite.  
(entra rapidamente nella tomba colle guardie)

**Antenore**

Ah indegna!  
Ti sei tradita.

**Zelmira**

Ohimè!

**Antenore**

Più non ti giova  
L'artificio sagace.

**Zelmira**

Ah! qual m'invade  
Fremito orrendo! e fosse mai possibile?

**Antenore**

Vedilo! è Polidoro  
(mostrando il padre, che vien guidato dalle guardie)  
Già in mio poter.

**Zelmira**

Oh me infelice! oh furie!  
Ah che diss'io!

**Scena V**

*Polidoro, condotto da Leucippo, e guardie.*

**Polidoro**

Sì, m'uccidete, o barbari,  
Ma presso alla mia figlia.

**Zelmira**

Oh sventurato!  
Io stessa... io sì... la barbara son io,  
Che tronca i giorni tuoi... morte! a che tardi?  
Fa che m'uccida il mio crudele affanno!

**Emma e Polidoro**

Oh momento!

**Antenore**

(Oh piacer!)

**Leucippo**

(Felice inganno!)

**Antenore**

(a *Polidoro*)

Ne' lacci miei cadesti,

(a *Zelmira*)

Già l'artifizio è vinto;

E il genitor estinto

A' piedi tuoi cadrà.

**Polidoro**

Se del mio sangue hai sete,  
Spietato! il colpo appresta:  
Di morte a me più infesta  
L'insana tua viltà.

**Zelmira**

Me sola uccidi... io sola  
Seppi smaltir l'inganno...  
Io del tuo cor tiranno  
Sfidai la crudeltà.

**Leucippo**

Nò, il tuo maggior tormento  
Fia nel vederlo oppresso.

**Emma**

Oh di ferocia eccesso!  
Che nuova crudeltà!

**Zelmira e Polidoro**

(Ah! m'illuse un sol momento!

Mi credei felice appieno,  
Ma sparì qual nebbia al vento  
La speranza dal mio cor.)

### **Antenore e Leucippo**

(Più del fato io non pavento,  
Se a me fausto arride appieno,  
E sparì qual nebbia al vento  
Ogni tema dal mio cor.)

### **Emma**

La deluse un sol momento!  
Parve il Ciel per voi sereno,  
Ma sparì qual nebbia al vento  
La speranza dal suo cor.

---

### **Scena VI**

*I guerrieri di Mitilene si avanzano, recando un'urna; le donzelle accorrono.*

---

### **Guerrieri**

Di Azor le ceneri  
Quest'urna serra:  
Abbatti, atterra  
Chi lo svenò.

### **Antenore**

(*additando Zelmira*)  
Ecco la perfida,  
La traditrice,  
Che all'infelice  
Morte recò.

### **Guerrieri**

Cada quell'empia...

### **Emma e Polidoro**

Fermate... ah! nò...

### **Antenore, Leucippo e guerrieri**

Strage! Vendetta!

### **Emma e donzelle**

(*prostrate ad Antenore*)  
Spendi il fulmine...  
Ti parli all'anima,  
Signor, pietà!

### **Antenore, Leucippo e guerrieri**

Rigor.. giustizia,

Non mai pietà.

**Polidoro**

*(alle donzelle)*

A chi voi supplici?

A un oppressore?

Allontanatevi!

Qual rea viltà!

**Antenore**

*(alle guardie)*

Oscuro carcere

L'eroe rinchioda,

Che la sua audacia

Frenar non sa.

**Zelmira**

Me ancora o perfidi,

Me trascinate...

**Emma e donzelle**

Oh qual barbarie,

Qual'empietà!

**Tutti**

Giorno terribil!

Oh avversità!

**Zelmira e Polidoro**

*(ad Antenore)*

De' nostri torti il vindice

Avrem nel Cielo alfine:

Veggio strisciar la folgore

Che sul tuo crin cadrà.

**Antenore e Leucippo**

Ma de' celesti il fulmine

Succeda al vostro fine,

Ma ognun di voi pria vittima

Del mio furor cadrà.

suo

**Emma, Polidoro e donzelle**

Oh desolata patria!

Sotto le tue rovine

Il fato inesorabile

Ognor ti opprimerà.

**Leucippo**

L'ira che accende l'anima,

Nò, più non ha confine!

L'orgoglio di quei perfidi

Più divampar la fa!

*(I guerrieri conducono Zelmira e Polidoro)*

**Leucippo**

(Periglioso è l'indugio: Ilo potria  
Giunger co' suoi fra poco, e allora...)

**Antenore**

(Vieni,

Là nel carcere istesso  
Cadrà pria della figlia il padre oppresso.)

*(Viano)*

**Emma**

Voliam, compagne, al lido;  
Tutto ad Ilo fia noto: egli si affretti  
A salvar gl'infelici.  
*(vedendolo giungere)* Oh Ciel pietoso!  
Tu qui volgi i suoi passi.  
*(incontrandolo)* Oh Prencel accorri...  
Alla consorte, al padre sventurato  
Sovrasta orribil fato...

---

**Scena VII**

*Ilo ed Eacide, seguiti da numerosa schiera, e detta.*

---

**Ilo**

Emma... non sai...

**Eacide**

*(dirigendosi alla tomba)*  
Lascia ch'ei vada...

**Emma**

È Polidoro in preda

Dell'empio usurpator.

**Ilo**

Stelle!

**Eacide**

E chi mai?..

**Emma**

Ah! fu Zelmira istessa,  
Che per fatale inganno  
L'asil del padre palesò.

**Ilo**

Qual colpo!

Emma

Or di entrambi la morte  
 Antenore minaccia: un solo istante  
 Può forse agl'infelici esser funesto.

Ilo

Santi Numi del Ciel! che giorno è questo!

*Parte rapidamente co' suoi; Emma e le altre lo sieguono.*

---

### Scena VIII

*Orrido sotterraneo. Polidoro è svenuto su di un sasso. Zelmira dolente gli è al fianco; infine tutti gli attori che saranno indicati.*

---

Zelmira

Oh padre! il duol, l'affanno  
 Ti oppresse i sensi; ah! torna in vita!.. almeno  
 Gli ultimi voti miei, Cielo! deh ascolta...  
 Fa ch'ei figlia mi chiami un'altra volta.

Polidoro

(rinviene)

Chi mi richiama alle sventure?

Zelmira

Un Nume,  
 Che le mie preci accolse.

Polidoro

Ah! già deciso  
 È il nostro fato!

Zelmira

Ah barbaro consorte,  
 Così tu m'abbandoni  
 Al nemico furor!

*(Si sente aprire una porta)*

Polidoro

Ah! strider sento  
 La ferrea porta...

Zelmira

Ecco il momento estremo...  
*(entrano Antenore e Leucippo, i quali richiudono la porta)*  
 Antenore! Leucippo!

Dall'alto

Oh vista! io fremo!

**Antenore**

Sì... fremi pur... già l'alma è a te presaga  
Del destin che ti attende...

**Polidoro**

Ebbene, appaga

Lira che ti arde in sen...

**Zelmira**

*(facendo scudo a suo padre)*

Che fai? Rispetta

Empio! i suoi giorni...

**Leucippo**

Ah nò! di vani accenti

Or più tempo non è.

*(Si ode rumore di armi, voci indistinte e vari colpi al muro di prospetto)*

**Coro**

*(di lontano)*

All'armi! all'armi!

**Antenore**

Ma qual fragor?

**Leucippo**

Quai colpi?

**Zelmira**

Oh Ciel!

**Polidoro**

Che fia?

**Coro**

*(più vicino)*

Morte all'usurpator!

**Leucippo**

Ah! ne tradisci

Oh ria fortuna!

**Antenore**

Invendicato almeno

Io non cadrò...

*(Snuda il suo ferro e si scaglia su Polidoro. Arditamente, Zelmira brandisce un pugnale e difende suo padre. Intanto i colpi raddopiansi, e cresce lo strepito d'armi)*

**Zelmira**

Non ti appressar! di un ferro,  
Che cauta ognor celai,  
Mi arma ancora la destra un Nume amico.

**Coro**

Viva Zelmira e Polidoro!

**Zelmira e Polidoro**

Oh sorte!

*(Crolla il muro. Si vede parte della piazza dall'apertura. Entra da questa rapidamente Ilo col ferro nudo, seguito da Eacide, guerrieri troiani, popolo di Lesbo armato, donzelle, ed Emma col piccolo figlio di Zelmira. Antenore e Leucippo son disarmati e posti in catene)*

**Ilo**

Ah! venite al mio sen, padre, consorte!

**Antenore**

(Oh dispetto!)

**Zelmira**

*(abbracciandolo)* Oh piacer! Figlio! ti stringo  
Un'altra volta al mio materno petto!

**Leucippo**

(Ah! la rabbia m'uccide!)

**Ilo**

Ite, o crudeli,  
Alla pena dovuta a' vostri eccessi.

*(Leucippo ed Antenore sono trascinati altrove dalle guardie)*

**Zelmira**

Numi! e fia ver? ah! dopo tante pene  
Un momento di pace a me sen viene.

*(a Polidoro)*

Riedi al soglio, irata stella  
Se ne chiuse a te il sentiero,  
Pura fede, amor sincero  
Ti richiama al tuo splendor.

Nò più affanni in me non sento,  
Ah felice appien io sono,  
Se serbai la vita, il trono  
All'amato genitor.

**Coro di guerrieri e donzelle**

*(a Polidoro)*

Fia più grato un sì bel dono  
Se a te l'offre il suo bel cor!

**Polidoro**

Sì... mi è grato un tanto dono  
Se mi vien dal tuo bel cor.

**Zelmira**

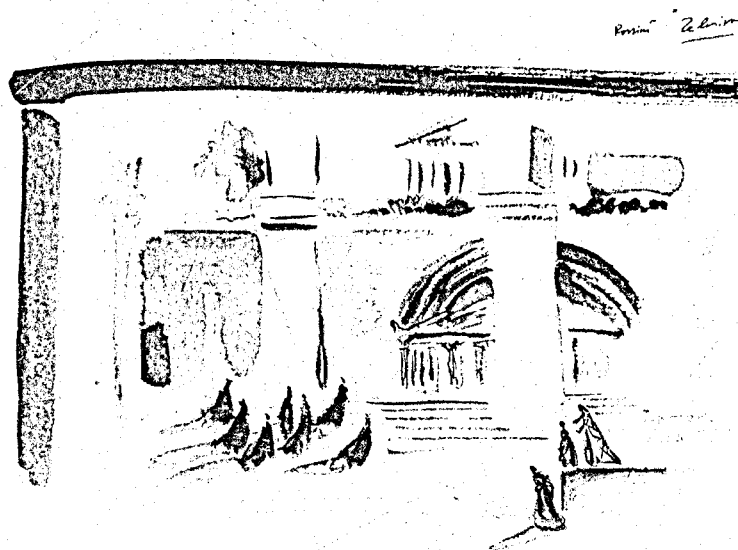
Deh circondatemi  
Miei cari oggetti!  
Voi, che nell'anima  
Soavi affetti,  
Care delizie  
Destate ognor.

Ah, sì, compensino  
Sì dolci istanti  
Le pene, i palpiti  
Ch'ebbi finor.

E dopo il nembo,  
Di pace in grembo  
Respiri in seno  
Serenò il cor.

**Coro**

Ah, dopo il turbine  
Di ria procella,  
La gioia, il giubilo  
C'inondi il cor!



In questa pagina e nelle precedenti,  
Yannis Kokkos: disegno preparatorio di  
regia per *Zelmira*, Pesaro 1995

## tro" Rossini serio nel mondo

"L'altro" (19/1995)

(194a di Alberto Bottazzi e Giorgio Gualerzi

A cur

## nologia della Rossini Renaissance

Cron

- 1949 4 VI Firenze, Comunale. *Assedio di Corinto* (\*).
- 1951 5 V Roma, Opera. *Assedio di Corinto*.
- 1952 2 I Napoli, San Carlo. *Assedio di Corinto*.
- 26 IV Firenze, Comunale. *Armida* (\*).
- 17 V Firenze, Pergola. *Tancredi* (\*).
- 1953 16 VIII Milano, Auditorium RAI. *Elisabetta regina d'Inghilterra* (\*) (\*\*).
- 1954 23 XI New York, Town Hall. *Otello* (\*) (\*\*).
- 1957 X New York. *Otello* (\*\*).
- 1958 9 V Firenze, Pergola. *La donna del lago* (\*).
- 1960 19 VI Roma, Auditorium RAI. *Otello* (\*\*).
- 1961 12 V Londra, St. Pancras T. Hall. *Otello*.
- 1962 17 XII Milano, Scala. *Semiramide* (\*).
- 1964 29 I Los Angeles, Shrine Auditorium. *Semiramide* (\*\*).
- 18 II New York, Carnegie Hall. *Semiramide* (\*\*).
- 31 V Roma, Opera. *Otello*.
- 12 XII Roma, Opera. *Otello*.
- 1965 5 II Boston, Opera. *Semiramide*.
- 10 IV Napoli, San Carlo. *Zelmira* (\*).
- 29 VII Melbourne, Her Majesty's. *Semiramide*.
- 23 VIII Pesaro, Pedrotti. *Otello*.
- 4 IX Sydney, Her Majesty's. *Semiramide*.
- 1966 23 I Milano, Auditorium RAI. *Assedio di Corinto* (\*\*).
- 24 X Berlino, Deutsche Oper. *Otello*.
- 1967 21 X Wexford, Royal. *Otello*.

- 1968 4 I Parigi, ORTF. *Assedio di Corinto* (\*\*).  
 27 II Londra, Camden T. Hall. *Elisabetta regina d'Inghilterra*.  
 1 VI Firenze, Comunale. *Semiramide*.  
 15 VI Roma, Auditorium RAI. *Semiramide* (\*\*).  
 25 VI New York, Metropolitan. *Otello*.  
 28 VI Pesaro, Pedrotti. *Tancredi* (\*\*).  
 13 VII Glenn Falls Festival. *Otello*.  
 20 XII Parigi, ORTF. *Assedio di Corinto* (\*\*).
- 1969 9 II Londra, Drury Lane. *Semiramide* (\*\*).  
 11 IV Milano, Scala. *Assedio di Corinto*.  
 6 V Londra, Camden T. Hall. *La donna del lago*.
- 1970 3 IV Venezia, Fenice. *Armida*.  
 22 IV Torino, Auditorium RAI. *La donna del lago* (\*\*).
- 1971 20 IV Londra, Collegiate. *Tancredi*.  
 24 IX Chicago, Lyric. *Semiramide*.  
 9 XII Palermo, Massimo. *Elisabetta regina d'Inghilterra*.
- 1972 23 V Sunderland, Empire. *Tancredi*.  
 4 IX Edimburgo, King's. *Elisabetta regina d'Inghilterra*.
- 1973 13 VIII Bregenz, Kornmarkt. *Armida*.
- 1974 11 XII Bologna, Comunale. *La donna del lago*.
- 1975 16 I Roma, Opera. *Otello*.  
 7 IV New York, Metropolitan. *Assedio di Corinto*.  
 21 IV Boston, Hynes Auditorium. *Assedio di Corinto*.  
 28 IV Detroit, Masonic Temple. *Assedio di Corinto*.  
 5 V Atlanta, Civic Center. *Assedio di Corinto*.  
 12 V Memphis, Auditorium. *Assedio di Corinto*.  
 15 V Dallas, State Fair. *Assedio di Corinto*.  
 19 V Minneapolis, Northrop Auditorium. *Assedio di Corinto*.  
 21 V Parigi, ORTF. *Otello* (\*\*).  
 11 VII Arles, Th. Antique. *Elisabetta regina d'Inghilterra*.  
 13 X New York, Metropolitan. *Assedio di Corinto*.  
 23 X Vancouver, Opera. *Semiramide*.
- 1976 10 VII Martina Franca, Palazzo Ducale. *Tancredi*.  
 3 XII Orléans, Municipal. *Tancredi*.  
 7 XII Angers, Municipal. *Tancredi*.  
 10 XII Rennes, Maison Culture. *Tancredi*.
- 1977 17 I Londra, Queen Elizabeth Hall. *Tancredi* (\*\*).  
 13 VIII Siena, Annunziata. *Ermione* (\*) (\*\*).  
 13 X Houston, Jones Hall. *Tancredi*.  
 20 XII Roma, Opera. *Tancredi*.
- 1978 13 III New York, Carnegie Hall. *Tancredi* (\*\*).  
 3 IV New York, Avery Fisher Hall. *Mosè in Egitto* (\*) (\*\*).

- 19 XI Londra, Queen Elizabeth Hall. *Adelaide di Borgogna* (\*) (\*\*).
- 1979 2 II Filadelfia, Walnut Street. *Otello*.  
 25 VII Barga, Differenti. *Demetrio e Polibio* (\*).  
 29 VII Pesaro, Pedrotti. *Demetrio e Polibio*.  
 17 XI S. Francisco, War Memorial. *Tancredi* (\*\*).
- 1980 1 II Caracas, Municipal. *Semiramide*.  
 11 III Palermo, Garibaldi. *Otello*.  
 15 VII Aix-en-Provence, Archevêché. *Semiramide*.  
 27 VIII San Paolo. *Semiramide*.  
 11 IX Genova, Genovese. *Aureliano in Palmira* (\*).  
 12 XI La Spezia, Civico. *Aureliano in Palmira*.  
 16 XI Savona, Chiabrera. *Aureliano in Palmira*.
- 1981 3 III Genova, Margherita. *Semiramide*.  
 24 IV Torino, Regio. *Semiramide*.  
 10 V Lisbona, São Carlos. *Mosè in Egitto*.  
 18 VIII Aix-en-Provence, Archevêché. *Tancredi*.  
 11 IX S. Francisco, War Memorial. *Semiramide*.  
 16 IX Pesaro, Rossini. *La donna del lago*.  
 30 IX Perugia. *Mosè in Egitto* (\*\*).  
 15 X Houston, Jones Hall. *La donna del lago*.  
 16 X Marsiglia, Opéra. *Assedio di Corinto*.  
 25 XI Parigi, Champs Elysées. *Semiramide*.  
 20 XII Venezia, Fenice. *Tancredi*.
- 1982 27 VIII Pesaro, Rossini. *Tancredi*.  
 2 X Jesi, Pergolesi. *Assedio di Corinto*.  
 19 X Trieste, Verdi. *Semiramide*.  
 14 XI New York, Carnegie Hall. *La donna del lago* (\*\*).  
 27 XI Roma, Opera. *Semiramide*.  
 18 XII Firenze, Comunale. *Assedio di Corinto*.
- 1983 10 I New York, Carnegie Hall. *Semiramide* (\*\*).  
 20 II Amburgo, Staatsoper. *Semiramide* (\*\*).  
 5 III Las Palmas, Perez Galdos. *Semiramide*.  
 17 III Avignone, Municipal. *Semiramide* (\*\*).  
 9 V Berlino, Deutsche Oper. *Semiramide* (\*\*).  
 22 V New York, Carnegie Hall. *Tancredi* (\*\*).  
 5 VI Venezia, Fenice. *Tancredi*.  
 21 VI Madrid, Zarzuela. *Semiramide*.  
 5 VIII Sydney, Opera. *Semiramide*.  
 9 VIII Pesaro, Rossini. *La donna del lago*.  
 9 IX Pesaro, Rossini. *Mosè in Egitto*.
- 1984 25 II Anversa, Reale. *Semiramide* (\*\*).  
 28 II Bruxelles, Monnaie. *Semiramide* (\*\*).  
 4 VIII Martina Franca. *Adelaide di Borgogna*.
- 1985 6 I Berlino, Deutsche Oper. *Semiramide* (\*\*).  
 23 III Parma, Regio. *Semiramide*.

- 26 III Torino, Regio. *Tancredi*.  
 31 III Modena, Comunale. *Semiramide*.  
 5 V Amburgo, Staatsoper. *Semiramide* (\*\*).  
 27 VI Londra, Covent Garden. *La donna del lago*.  
 21 VII Venezia, Fenice. *Armida*.  
 19 VIII Pesaro, Rossini. *Maometto II* (\*).  
 3 IX Bilbao, Coliseo Albia. *Semiramide* (\*\*).  
 5 IX Pesaro, Rossini. *Mosè in Egitto*.  
 29 X Bruxelles, Monnaie. *Semiramide* (\*\*).  
 7 XI Torino, Regio. *Elisabetta regina d'Inghilterra*.  
 15 XI Parigi, Opéra. *Assedio di Corinto*.  
 26 XII Barcellona, Liceo. *Semiramide* (\*\*).
- 1986 31 I Trieste, Verdi. *La donna del lago*.  
 31 I Venezia, Fenice. *Otello*.  
 19 II Parigi, Champs Elysées. *Otello*.  
 28 II Parigi, Châtelet. *La donna del lago* (\*\*).  
 10 III Parigi, Châtelet. *Maometto II* (\*\*).  
 14 III Nizza, Opéra. *La donna del lago*.  
 9 IV Londra, Covent Garden. *Semiramide* (\*\*).  
 23 VI Padova, Pollini. *Ermione* (\*\*).  
 2 VIII Martina Franca. *Semiramide*.  
 23 VIII Pesaro, Pedrotti. *Bianca e Falliero* (\*).  
 18 IX Nizza, Opéra. *Semiramide*.  
 23 X Wexford, Royal. *Tancredi*.  
 2 XI Londra, St. John's. *Otello* (\*\*).  
 4 XI Londra, Queen Elizabeth Hall. *Tancredi* (\*\*).  
 25 XI Potsdam. *Semiramide*.
- 1987 22 I Palermo, Garibaldi. *Tancredi*.  
 31 I Amsterdam, Concertgebouw. *Tancredi* (\*\*).  
 1 II Utrecht, Musik Centrum. *Tancredi* (\*\*).  
 11 V Napoli, San Carlo. *Semiramide*.  
 17 V Bonn, Theater der Stadt. *Armida*.  
 22 VII Pesaro, Rossini. *Ermione*.  
 7 XII Miami, Dade Country. *Bianca e Falliero*.
- 1988 15 IV Madrid, Zarzuela. *Ermione*.  
 4 V Napoli, San Carlo. *Ermione*.  
 15 V Parigi, Salle Pleyel. *Adelaide di Borgogna* (\*\*).  
 22 V Roma, Opera. *Mosè in Egitto*.  
 12 VII Aix-en-Provence, Archevêché. *Armida*.  
 19 VII Venezia, Fenice. *Zelmira* (\*\*).  
 16 VIII Pesaro, Rossini. *Otello*.  
 17 XI S. Francisco, War Memorial. *Maometto II*.  
 18 IX Bonn, Theater der Stadt. *Semiramide*.  
 24 IX Amsterdam, Concertgebouw. *Armida* (\*\*).  
 30 X Savona, Chiabrera. *Ciro in Babilonia* (\*).  
 6 XI S. Remo, Casinò. *Ciro in Babilonia*.  
 4 XII Stoccolma. *Semiramide* (\*\*).  
 6 XII Göteborg. *Semiramide* (\*\*).  
 9 XII Copenhagen. *Semiramide* (\*\*).

- 1989 14 I Chicago, Lyric. *Tancredi*.  
 17 II Los Angeles. *Tancredi*.  
 20 IV Las Palmas, Perez Galdos. *Tancredi*.  
 26 IV Roma, Opera. *Zelmira*.  
 4 V Barcellona, Liceo. *Tancredi*.  
 1 IX Pesaro, Pedrotti. *Bianca e Falliero*.  
 19 X Tolosa, Capitole. *Semiramide*.  
 19 XI Gand, Congrescentrum. *Tancredi* (\*\*).  
 22 XI Anversa, Opera. *Tancredi* (\*\*).  
 26 XI Bruxelles, Palais des Beaux-Arts. *Tancredi* (\*\*).  
 26 XII Parma, Regio. *La donna del lago*.
- 1990 10 I Modena, Comunale. *La donna del lago*.  
 18 I Ferrara, Comunale. *La donna del lago*.  
 10 II Garden Grove, Don Wash Memorial Auditorium. *Semiramide*.  
 29 III Bonn, Theater der Stadt. *La donna del lago* (\*\*).  
 8 IV Ginevra, Grand Théâtre. *Tancredi*.  
 16 V Dusseldorf, Deutsche Oper. *La donna del lago* (\*\*).  
 13 VII Monaco, Staatsoper. *Semiramide* (\*\*).  
 26 VII Buxton, *Tancredi*.  
 3 VIII Pesaro, Rossini. *Ricciardo e Zoraide* (\*).  
 26 X Parigi, Châtelet. *Semiramide* (\*\*).  
 30 XI New York, Metropolitan. *Semiramide*.
- 1991 23 I Bilbao, Coliseo Albia. *Tancredi*.  
 1 II Roma, Opera. *Ermione*.  
 24 IV Catania, Bellini. *Semiramide*.  
 24 VII Wildbad, Kursaal. *Semiramide*.  
 10 VIII Pesaro, Palafestival. *Tancredi*.  
 17 VIII Pesaro, Rossini. *Otello*.  
 28 IX Lucca, Giglio. *Aureliano in Palmira*.  
 6 X Savona, Chiabrera. *Aureliano in Palmira*.  
 8 XI Strasburgo, Opéra. *Semiramide*.  
 29 XI Colmar. *Semiramide*.  
 4 XII Mulhouse. *Semiramide*.  
 29 XII Karlsruhe. *Semiramide*.  
 11 XII Napoli, San Carlo. *Elisabetta regina d'Inghilterra*.
- 1992 10 I Bologna, Comunale. *Tancredi*.  
 9 II Liegi, Opéra. *Adelaide di Borgogna* (\*\*).  
 26 II Düsseldorf, Deutsche Oper. *La donna del lago* (\*\*).  
 27 II Bruxelles, Monnaie. *La donna del lago* (\*\*).  
 29 II Tulsa, Chapman Music Hall. *Armida*.  
 28 III Amsterdam, Concertgebouw. *La donna del lago* (\*\*).  
 8 III Tourcoing, Notre Dame des Anges. *Ciro in Babilonia* (\*\*).  
 15 III Londra, Queen Elizabeth Hall. *Assedio di Corinto* (\*\*).  
 10 IV Londra, Queen Elizabeth Hall. *Ermione* (\*\*).  
 2 V Zurigo, Opernhaus. *Semiramide*.  
 26 V Schwetzingen, Rococo. *Tancredi*.  
 2 VI Genova, Carlo Felice. *Assedio di Corinto*.  
 26 VI San Francisco, War Memorial. *Ermione*.  
 27 VI Milano, Scala. *La donna del lago*.

- 27 VII Martina Franca. *Demetrio e Polibio* (\*\*).  
 6 VIII Pesaro, Palafestival. *Semiramide*.  
 22 VIII Salisburgo, Felsenreitschule. *Tancredi* (\*\*).  
 11 IX Omaha, Witherspoon Concert Hall. *Ermione*.  
 19 IX Chicago, Lyric. *Otello*.  
 26 IX Perugia, Morlacchi. *Ciro in Babilonia* (\*\*).  
 29 IX Padova, Chiesa Ermitani. *Mosè in Egitto* (\*\*).  
 6 X Zurigo, Opernhaus. *Semiramide*.  
 9 X Rovigo, Sociale. *Sigismondo* (\*).  
 14 X Treviso, Comunale. *Sigismondo*.  
 21 X Savona, Chiabrera. *Sigismondo*.  
 26 X New York, Metropolitan. *Semiramide*.  
 3 XI Buenos Aires, Colon. *Ermione*.  
 6 XI Dallas, Music Hall. *Semiramide*.  
 8 XI Venezia, Fenice. *Semiramide*.
- 1993 3 I Atene, Opera. *Assedio di Corinto*.  
 22 I St. Paul Minnesota, Ordway. *Armida*.  
 5 III Bruxelles, Monnaie. *Otello*.  
 13 VII Milano, Scala. *Tancredi*.  
 9 VIII Pesaro, Rossini. *Armida*.  
 10 VIII Pesaro, Palafestival. *Maometto II*.  
 10 XII Napoli, San Carlo. *Mosè in Egitto*.
- 1994 24 I Clermont Ferrand, Opéra. *Tancredi* (\*\*).  
 26 I Poissy. *Tancredi* (\*\*).  
 8 III Milano, Scala. *Maometto II*.  
 23 V Londra, Covent Garden. *Mosè in Egitto*.  
 20 VIII Pesaro, Palafestival. *Semiramide*.  
 26 IX Berlino, Staatsoper. *Tancredi*.
- 1995 1 IV Bruxelles, Palais de Beaux-Arts. *Ermione* (\*\*).  
 5 IV Amsterdam, Concertgebouw. *Ermione* (\*\*).  
 5 V Nizza, Opéra. *Otello*.  
 22 V Glyndebourne. *Ermione*.  
 7 VII Wildbad, Kursaal. *Sigismondo*.

(\*) Prima esecuzione moderna

(\*\*) Esecuzione in forma concertistica

## I diciotto titoli della Rossini Renaissance

### Adelaide di Borgogna

---

- 1978 - 19 novembre - Londra, Queen Elizabeth Hall  
*Direttore* Leslie Head  
*Interpreti:* Eidwenn Harrhy (*Adelaide*), Della Jones (*Ottone*), Ernesto Palacio (*Adalberto*), Roderick Earle (*Berengario*).
- 1984 - 4 agosto - Martina Franca, Palazzo Ducale  
*Direttore* Alberto Zedda, *Regia* Lamberto Puggelli  
*Interpreti:* Mariella Devia, Martine Dupuy, Aldo Bertolo, Armando Caforio.
- 1988 - 15 maggio - Parigi, Salle Pleyel  
*Direttore* Alberto Zedda  
*Interpreti:* Mariella Devia, Martine Dupuy, Ernesto Palacio, Armando Caforio.
- 1992 - 9 febbraio - Liegi, Théâtre de l'Opéra

### Armida

---

- 1952 - 26 aprile - Firenze, Teatro Comunale  
*Direttore* Tullio Serafin, *Regia* Alberto Savinio  
*Interpreti:* Maria Callas (*Armida*), Francesco Albanese (*Rinaldo*), Mario Filippeschi (*Gernando*), Gianni Raimondi (*Eustazio*), Antonio Salvarezza (*Ubaldo*), Alessandro Ziliani (*Goffredo*).
- 1970 - 3 aprile - Venezia, Teatro La Fenice  
*Direttore* Carlo Franci, *Regia* Alberto Fassini  
*Interpreti:* Cristina Deutekom, Pietro Bottazzo, Eduardo Gimenez, Berardino Trotta, Eduardo Gimenez, Ottavio Garaventa.
- 1973 - 13 agosto - Bregenz, Theater am Kornmarkt  
*Direttore* Carlo Franci, *Regia* Carlo Maestrini  
*Interpreti:* Cristina Deutekom, Umberto Grilli, Vittorio Terranova, William McKinney, Vittorio Terranova, Redento Comacchio.
- 1985 - 21 luglio - Venezia, Teatro La Fenice

- Direttore* Gabriele Ferro, *Regia* Egisto Marcucci  
*Interpreti:* Katia Ricciarelli, Curtis Rayam, Mario Bolognesi,  
 Oslavio Di Credico, Jorio Zennaro, Raul Gimenez.
- 1987** - 17 maggio - Bonn, Theater der Stadt  
*Direttore* Gabriele Ferro, *Regia* Pier Luigi Pizzi  
*Interpreti:* Katia Ricciarelli/Adelaide Negri, Dalmacio Gonzalez,  
 Kieth Lewis, Christer Bladin, Keith Lewis, Eduardo Gimenez.
- 1988** - 12 luglio - Aix-en-Provence, Théâtre de l'Archevêché  
*Direttore* Gianfranco Masini, *Regia* Jean Claude Fall  
*Interpreti:* June Anderson, Rockwell Blake, Raul Gimenez,  
 Christer Bladin, Yoshihisa Yamhaji, Yoshihisa Yamhaji.
- 1988** - 24 settembre - Amsterdam, Concertgebouw  
*Direttore* Claudio Scimone  
*Interpreti:* Nelly Miricioiu, Bruce Ford, Raul Gimenez,  
 Geraint Roberts, Juan Luque, Juan Luque.
- 1992** - 29 febbraio - Tulsa, Chapman Music Hall  
*Direttore* Richard Bradshaw, *Regia* Nicholas Muni  
*Interpreti:* Christine Weidinger, Thomas Young, Mark Marriott,  
 Ronald Naldi, Walter Mc Neil.
- 1993** - 22 gennaio - St. Paul Minnesota, Ordway Music Theatre  
*Regia* Nicholas Muni  
*Interpreti:* Christine Weidinger.
- 1993** - 9 agosto - Pesaro, Teatro Rossini  
*Direttore* Daniele Gatti, *Regia* Luca Ronconi  
*Interpreti:* Renée Fleming, Gregory Kunde, Jeffrey Francis,  
 Carlo Bosi, Iorio Zennaro, Donald Kaasch.

## L'assedio di Corinto

- 1949** - 4 giugno - Firenze, Teatro Comunale  
*Direttore* Gabriele Santini, *Regia* Enrico Frigerio  
*Interpreti:* Renata Tebaldi (*Pamira*), Myriam Pirazzini (*Neocle*),  
 Mirto Picchi (*Cleomene*), Raimundo Torres (*Maometto II*),  
 Giulio Neri (*Jero*).
- 1951** - 5 maggio - Roma, Teatro dell'Opera  
*Direttore* Gabriele Santini, *Regia* Enrico Frigerio  
*Interpreti:* Renata Tebaldi, Myriam Pirazzini, Mirto Picchi,  
 Andrea Mongelli, Giulio Neri.
- 1952** - 2 gennaio - Napoli, Teatro San Carlo  
*Direttore* Gabriele Santini, *Regia* Enrico Frigerio  
*Interpreti:* Renata Tebaldi, Myriam Pirazzini, Mirto Picchi,  
 Mario Petri, Raffaele Ariè.

- 1965 - 23 gennaio - Milano, Auditorium RAI  
*Direttore* Nicola Rescigno  
*Interpreti:* Marcella de Osma, Franco Bonisolli, Angelo Lo Forese, Mario Petri, Franco Ventriglia.
- 1968 - 4 gennaio - Parigi, Studi ORTF  
*Direttore* Marcel Couraud  
*Interpreti:* Christiane Eda-Pierre, André Mallabrera, Remy Corazza, Krista Kristic, Pierre Thau.
- 1968 - 20 dicembre - Parigi, Studi ORTF  
*Direttore* Marcel Couraud  
*Interpreti:* Annick Simon, André Mallabrera, Remy Corazza, Krista Kristic, Pierre Thau.
- 1969 - 11 aprile - Milano, Teatro alla Scala  
*Direttore* Thomas Schippers, *Regia* Sandro Sequi  
*Interpreti:* Beverly Sills, Marilyn Horne, Franco Bonisolli, Justino Diaz, Paolo Washington.
- 1975 - 7 aprile - New York, Metropolitan  
*Direttore* Thomas Schippers, *Regia* Sandro Sequi  
*Interpreti:* Beverly Sills, Shirley Verrett, Harry Theyard, Justino Diaz, Richard Gill.
- 1975 - 21 aprile Boston, (Tournée del Metropolitan)  
 28 aprile Detroit,  
 5 maggio Atlanta,  
 12 maggio Memphis,  
 15 maggio Dallas,  
 19 maggio Minneapolis  
*Direttore* Thomas Schippers, *Regia* Sandro Sequi  
*Interpreti:* Beverly Sills, Shirley Verrett, Harry Theyard, Justino Diaz, Richard Gill.
- 1975 - 13 ottobre - New York, Metropolitan  
*Direttore* Thomas Schippers/Richard Weitach, *Regia* Sandro Sequi  
*Interpreti:* Beverly Sills/Rita Shane, Shirley Verrett/Joan Grillo, Harry Theyard/Enrico Di Giuseppe, Justino Diaz, Richard Gill/Andrij Dobriansky.
- 1981 - 16 ottobre - Marsiglia, Opera  
*Direttore* Diego Masson, *Regia* Tito Serebrinsky  
*Interpreti:* Christine Weidinger, Martine Dupuy, Charles Burles, Georges Pappas, Antonio Zerbini.
- 1982 - 2 ottobre - Jesi, Teatro Pergolesi  
*Direttore* Diego Masson, *Regia* Tito Serebrinsky  
*Interpreti:* Christine Weidinger, Martine Dupuy, Vittorio Terranova, Georges Pappas, Antonio Zerbini.
- 1982 - 18 dicembre - Firenze, Teatro Comunale

*Direttore* Eliahu Inbal, *Regia* Pier Luigi Pizzi  
*Interpreti:* Katia Ricciarelli, Martine Dupuy, Ottavio Garaventa,  
Nicolai Ghiuselev, Antonio Zerbini.

- 1985 - 15 novembre - Parigi, Opera  
*Direttore* Arnold Östman, *Regia* Pier Luigi Pizzi  
*Interpreti:* Katia Ricciarelli/Christine Barbaux, Martine Dupuy,  
Curtis Rayam, Ferruccio Furlanetto, Jean Philippe Courtis.
- 1992 - 15 marzo - Londra, Queen Elizabeth Hall  
*Direttore* Howard Williams  
*Interpreti:* Eileen Hulse, Justin Lavender, Geoffrey Shovelton,  
Neil Howlett.
- 1992 - 2 giugno - Genova, Teatro Carlo Felice  
*Direttore* Paolo Olmi, *Regia* Attilio Colonnello  
*Interpreti:* Luciana Serra, Maurizio Comencini, Dano Raffanti,  
Marcello Lippi/Franco Federici, Armando Caforio.
- 1993 - 3 gennaio - Atene, Teatro dell'Opera  
*Direttore* Roberto Soldatini, *Regia* Mario Corradi  
*Interpreti:* Jenny Drivala, Alexandra Papadjakou, Pavlos Raptis,  
Christophoros Staboglis.

### Aureliano in Palmira

- 1980 - 11 settembre - Genova, Politeama Genovese  
*Direttore* Giacomo Zani, *Regia* Beppe De Tomasi  
*Interpreti:* Luciana Serra (*Zenobia*), Helga Müller Molinari  
(*Arsace*), Paolo Barbacini (*Aureliano*).
- 1980 - 12 novembre - La Spezia, Teatro Civico  
*Direttore* Francesco Maria Martini, *Regia* Beppe De Tomasi  
*Interpreti:* Maria Luisa Cioni Leoni, Martine Dupuy,  
Paolo Barbacini.
- 1980 - 16 novembre - Savona, Teatro Chiabrera  
*Direttore* Francesco Maria Martini, *Regia* Beppe De Tomasi  
*Interpreti:* Maria Luisa Cioni Leoni, Martine Dupuy,  
Paolo Barbacini.
- 1991 - 28 settembre - Lucca, Teatro del Giglio  
*Direttore* Giacomo Zani, *Regia* Beppe De Tomasi  
*Interpreti:* Denia Mazzola, Luciana D'Intino, Ezio Di Cesare.
- 1991 - 6 ottobre - Savona, Teatro Chiabrera  
*Direttore* Giacomo Zani, *Regia* Beppe De Tomasi  
*Interpreti:* Denia Mazzola/Rossella Marcantoni,  
Luciana D'Intino/Nicoletta Ciliento, Ezio Di Cesare/Paolo Barbacini.

## Bianca e Falliero

---

- 1986 - 23 agosto - Pesaro, Auditorium Pedrotti  
*Direttore* Donato Renzetti, *Regia* Pier Luigi Pizzi  
*Interpreti:* Katia Ricciarelli (*Bianca*), Marilyn Horne (*Falliero*),  
 Chris Merritt (*Contareno*), Giorgio Surjan (*Capellio*).
- 1987 - 7 dicembre - Miami, Dade Country Auditorium  
*Direttore* Willie Anthony Waters, *Regia* Francesca Zambello  
*Interpreti:* Gianna Rolandi/Juliana Gondek, Kathleen Kuhlmann/  
 Loretta Bybee, Gary Bennett/Gregory Kunde, Jeffrey Wells.
- 1989 - 1 settembre - Pesaro, Auditorium Pedrotti  
*Direttore* Daniele Gatti, *Regia* Pier Luigi Pizzi  
*Interpreti:* Lella Cuberli, Martine Dupuy, Chris Merritt,  
 Pietro Spagnoli.

## Ciro in Babilonia

---

- 1988 - 30 ottobre - Savona, Teatro Chiabrera  
*Direttore* Carlo Rizzi, *Regia* Virginio Puecher  
*Interpreti:* Daniela Dessì (*Amira*), Caterina Calvi (*Ciro*),  
 Ernesto Palacio (*Baldassarre*), Stefano Antonucci (*Zambri*).
- 1988 - 6 novembre - San Remo, Teatro del Casinò  
*Direttore* Carlo Rizzi, *Regia* Virginio Puecher  
*Interpreti:* Daniela Dessì, Caterina Calvi, Ernesto Palacio,  
 Stefano Antonucci.
- 1992 - 8 marzo - Tourcoing, Eglise de Notre Dame des Anges  
*Direttore* Jean Claude Malgoire  
*Interpreti:* Danielle Borst, Claire Brua, Bruce Brewer,  
 Jérôme Corréas.
- 1992 - 26 settembre - Perugia, Teatro Morlacchi  
*Direttore* Jean Claude Melgoire  
*Interpreti:* Danielle Borst, Claire Brua, Bruce Brewer,  
 Nicolas Riivens.

## Demetrio e Polibio

---

- 1979 - 25 luglio - Barga, Teatro dei Differenti  
*Direttore* Bruno Rigacci, *Regia* Maria Francesca Siciliani  
*Interpreti:* Cecilia Valdenassi (*Lisinga*), Benedetta Pecchioli  
 (*Siveno*), Giandomenico Bisi (*Demetrio*), Aldo Bramante (*Polibio*).
- 1979 - 29 luglio - Pesaro, Auditorium Pedrotti  
*Direttore* Bruno Rigacci, *Regia* Maria Francesca Siciliani  
*Interpreti:* Cecilia Valdenassi, Benedetta Pecchioli,  
 Giandomenico Bisi, Aldo Bramante.

1992 - 27 luglio - Martina Franca, Palazzo Ducale

*Direttore* Massimiliano Carraro

*Interpreti:* Christine Weidinger, Sara Mingardo,  
Dalmacio Gonzales, Giorgio Surjan.

### La donna del lago

1958 - 9 maggio - Firenze, Teatro della Pergola

*Direttore* Tullio Serafin, *Regia* Carlo Maestrini

*Interpreti:* Rosanna Carteri (*Elena*), Irene Companeez (*Malcolm*),  
Cesare Valletti (*Giacomo V*), Eddie Ruhl (*Rodrigo*),  
Paolo Washington (*Douglas*).

1969 - 6 maggio - Londra, Camden Town Hall

*Direttore* Gerald Gover, *Regia* Tom Hawkes

*Interpreti:* Kiri Te Kanawa, Gillian Knight, Maurice Arthur,  
John Serge, Robert Lloyd.

1970 - 22 aprile - Torino, Auditorium RAI

*Direttore* Piero Bellugi

*Interpreti:* Montserrat Caballé, Julia Hamari, Franco Bonisoli,  
Pietro Bottazzo, Paolo Washington.

1974 - 11 dicembre - Bologna, Teatro Comunale

*Direttore* Maurizio Arena, *Regia* Piero Zuffi

*Interpreti:* Angels Gulin, Jane Berbié, Pietro Bottazzo/Romano  
Emili, Umberto Grilli/Tullio Pane, Paolo Montarsolo.

1981 - 16 settembre - Pesaro, Teatro Rossini

*Direttore* Maurizio Pollini, *Regia* Gae Aulenti

*Interpreti:* Lella Cuberli, Martine Dupuy, Philip Langridge,  
David Kuebler, Luigi De Corato.

1981 - 15 ottobre - Houston, Jones Hall

*Direttore* Claudio Scimone, *Regia* Frank Corsaro

*Interpreti:* Frederica von Stade, Marilyn Horne, Rockwell Blake,  
Dano Raffanti, Nicola Zaccaria.

1982 - 14 novembre - New York, Carnegie Hall

*Direttore* Donato Renzetti

*Interpreti:* Frederica von Stade, Marilyn Horne, Rockwell Blake,  
Dano Raffanti, Dimitri Kavrakos.

1983 - 9 agosto - Pesaro, Teatro Rossini

*Direttore* Maurizio Pollini, *Regia* Gae Aulenti

*Interpreti:* Katia Ricciarelli, Lucia Valentini Terrani,  
Dalmacio Gonzalez, Dano Raffanti, Samuel Ramey.

1985 - 27 giugno - Londra, Covent Garden

*Direttore* Lawrence Foster, *Regia* Frank Corsaro

*Interpreti:* Frederica von Stade, Marilyn Horne, Chris Merritt,  
David Rendall, Dimitri Kavrakos/Gwynne Howell.

- 1986 - 31 gennaio - Trieste, Teatro Verdi  
*Direttore* Maurizio Arena, *Regia* Ugo Tessitore  
*Interpreti:* Lella Cuberli, Lucia Valentini Terrani/Eva Podles, Dalmacio Gonzalez/Vito Gobbi, Dano Raffanti, Luigi De Corato.
- 1986 - 28 febbraio - Parigi, Théâtre du Châtelet  
*Direttore* Henry Lewis  
*Interpreti:* Lella Cuberli, Lucia Valentini Terrani, Rockwell Blake, Chris Merritt, Harry Dworthach.
- 1986 - 14 marzo - Nizza, Théâtre de l'Opéra  
*Direttore* Claire Gibault, *Regia* Gae Aulenti  
*Interpreti:* Lella Cuberli, Martine Dupuy, Rockwell Blake, Michael Cousins, Gregory Reinhart.
- 1989 - 26 dicembre - Parma, Teatro Regio  
*Direttore* Arnold Östman, *Regia* Gae Aulenti  
*Interpreti:* Cecilia Gasdia/Daniela Lojarro, Kathleen Kuhlmann/Petranka Malakova, Rockwell Blake/Dalmacio Gonzalez, Luca Canonici/Diego D'Auria, Boris Martinovic/Stefano Rinaldi Miliani.
- 1990 - 10 gennaio - Modena, Teatro Comunale  
*Direttore* Arnold Östman, *Regia* Gae Aulenti  
*Interpreti:* Cecilia Gasdia, Kathleen Kuhlmann, Rockwell Blake, Luca Canonici, Boris Martinovic.
- 1990 - 18 gennaio - Ferrara, Teatro Comunale  
*Direttore* Arnold Östmann, *Regia* Gae Aulenti  
*Interpreti:* Cecilia Gasdia/Daniela Lojarro, Kathleen Kuhlmann/Petranka Malakova, Rockwell Blake/Dalmacio Gonzalez, Luca Canonici/Diego D'Auria, Boris Martinovic/Stefano Rinaldi Miliani.
- 1990 - 29 marzo - Bonn, Theater der Stadt  
*Direttore* Henry Lewis  
*Interpreti:* Lucia Aliberti, Martine Dupuy, Rockwell Blake, Luca Canonici.
- 1990 - 19 maggio - Düsseldorf, Deutsche Oper am Rhein  
*Direttore* Alberto Zedda  
*Interpreti:* Jeanne Piland, Jane Henschel, Bruce E. Ford, Manfred Fink, Constantin Dumitru.
- 1992 - 26 febbraio - Düsseldorf, Deutsche Oper am Rhein
- 1992 - 27 febbraio - Bruxelles, Théâtre de la Monnaie  
*Direttore* Maurizio Barbacini  
*Interpreti:* Anna Caterina Antonacci, Martine Dupuy, Raul Gimenez, Manfred Fink.
- 1992 - 28 marzo - Amsterdam, Concertgebouw  
*Direttore* Arnold Östman  
*Interpreti:* Anna Caterina Antonacci, Kathleen Kuhlmann,

Ramón Giménez, Ramon Vargas.

- 1992 - 27 giugno - Milano, Teatro alla Scala  
*Direttore* Riccardo Muti/Maurizio Benini, *Regia* Werner Herzog  
*Interpreti:* June Anderson/Cecilia Gasdia, Martine Dupuy/Patricia Spence, Rockwell Blake/Bruce Ford, Chris Merritt/Gregory Kunde, Giorgio Surjan.

### Elisabetta regina d'Inghilterra

- 1953 - 16 agosto - Milano, Auditorium RAI  
*Direttore* Alfredo Simonetto  
*Interpreti:* Maria Vitale (*Elisabetta*), Lina Pagliughi (*Matilde*), Giuseppe Campora (*Leicester*), Antonio Pirino (*Norfolk*).
- 1968 - 27 febbraio - Londra, Camden Town Hall  
*Direttore* Gerald Gover, *Regia* David Giles  
*Interpreti:* Alexandra Browning, Malvina Major, Maurice Arthur, Leo Kerman.
- 1971 - 9 dicembre - Palermo, Teatro Massimo  
*Direttore* Gianandrea Gavazzeni, *Regia* Mauro Bolognini  
*Interpreti:* Leyla Gencer, Margherita Guglielmi, Umberto Grilli, Pietro Bottazzo.
- 1972 - 4 settembre - Edimburgo, King's Theatre  
*Direttore* Gianandrea Gavazzeni/Giacomo Zani,  
*Regia* Mauro Bolognini  
*Interpreti:* Leyla Gencer, Margherita Guglielmi, Umberto Grilli, Pietro Bottazzo/Salvatore Fisichella.
- 1975 - 11 luglio - Arles, Théâtre Antique  
*Direttore* Gianfranco Masini, *Regia* Jean Claude Auvray  
*Interpreti:* Montserrat Caballé, Valerie Masterson, Gösta Winbergh, Ugo Benelli.
- 1985 - 7 novembre - Torino, Teatro Regio  
*Direttore* Gabriele Ferro, *Regia* Gianfranco De Bosio  
*Interpreti:* Lella Cuberli, Daniela Dessì/Daniela Longhi, Antonio Savastano/Paolo Barbacini, Rockwell Blake.
- 1991 - 11 dicembre - Napoli, Teatro San Carlo  
*Direttore* Alberto Zedda, *Regia* Enrico Job  
*Interpreti:* Anna Caterina Antonacci/Susan Daniel, Sumi Jo/Gabriella Morigi, Chris Merritt/Ramon Vargas, Rockwell Blake/Ian Thompson.

### Ermione

- 1977 - 31 agosto - Siena, Chiesa dell'Annunziata

- Direttore* Gabriele Ferro  
*Interpreti:* Kazue Shimada (*Ermione*), Silvana Mazzieri (*Andromaca*), Eduardo Gimenez (*Oreste*), Bruno Sebastian (*Pirro*), Andrea Elena (*Pilade*).
- 1986 - 23 giugno - Padova, Auditorium Pollini  
*Direttore* Claudio Scimone  
*Interpreti:* Cecilia Gasdia, Sandra Browne, Chris Merritt, Ernesto Palacio, William Matteuzzi.
- 1987 - 22 agosto - Pesaro, Teatro Rossini  
*Direttore* Gustav Kuhn, *Regia* Roberto De Simone  
*Interpreti:* Montserrat Caballé, Marilyn Horne, Rockwell Blake, Chris Merritt, Giuseppe Morino.
- 1988 - 15 aprile - Madrid, Teatro de la Zarzuela  
*Direttore* Alberto Zedda, *Regia* Hugo De Ana  
*Interpreti:* Montserrat Caballé, Margarita Zimmermann, Dalmacio Gonzalez, Chris Merritt, Justin Lavender.
- 1988 - 4 maggio - Napoli, Teatro San Carlo  
*Direttore* Alberto Zedda/Martin Elmquist,  
*Regia* Roberto De Simone  
*Interpreti:* Montserrat Caballé, Kathleen Kuhlmann, Douglas Ahlstedt, Chris Merritt, Luca Canonici.
- 1991 - 1 febbraio - Roma, Teatro dell'Opera  
*Direttore* Evelino Pidò, *Regia* Hugo De Ana  
*Interpreti:* Anna Caterina Antonacci, Gloria Scalchi, Rockwell Blake, Chris Merritt, Luca Canonici.
- 1992 - 10 aprile - Londra, Queen Elizabeth Hall  
*Direttore* Mark Elder  
*Interpreti:* Anna Caterina Antonacci, Judith Forst, Bruce Ford, Keith Lewis.
- 1992 - 26 giugno - San Francisco, War Memorial Opera House  
*Direttore* Patrick Summers, *Regia* Sandra Bernhard  
*Interpreti:* Anna Caterina Antonacci, Kathleen Kuhlmann, Jorge Lopez-Janez, Hong-Shen Li, Craig Esteep.
- 1992 - 11 settembre - Omaha, Whitherspoon Concert Hall  
*Direttore* Ransom Wilson, *Regia* Jonathan Miller  
*Interpreti:* Brenda Harris, Phyllis Pancella, Mark Calkins, Mark Nicolson, Kenn Chester.
- 1992 - 3 novembre - Buenos Aires, Teatro Colon  
*Direttore* Julio Malaval, *Regia* Eduardo Rodriguez Arguibal  
*Interpreti:* Anna Caterina Antonacci, Raquel Pierotti, Donald Kaasch, Chris Merritt.
- 1995 - 1 aprile - Bruxelles, Palais des Beaux-Arts  
*Direttore* Steven Mercurio

*Interpreti:* Nelly Miricioiu, Patricia Spence, Bruce Ford,  
Chris Merritt, Stanford Olsen.

- 1995 - 5 aprile - Amsterdam, Concertgebouw  
*Direttore* Steven Mercurio  
*Interpreti:* Nelly Miricioiu, Patricia Spence, Bruce Ford,  
 Chris Merritt, Stanford Olsen.
- 1995 - 22 maggio - Glyndebourne  
*Direttore* Andrew Davis, *Regia* Graham Vick  
*Interpreti:* Anna Caterina Antonacci/Linda Maguire, Diana  
 Montague, Bruce Ford, Jorge Lopez-Janez, Paul Austin Kelly.

## Maometto II

- 1985 - 19 agosto - Pesaro, Teatro Rossini  
*Direttore* Claudio Scimone, *Regia* Pier Luigi Pizzi  
*Interpreti:* Cecilia Gasdia (*Anna*), Lucia Valentini Terrani (*Calbo*),  
 Chris Merritt (*Paolo Erisso*), Samuel Ramey (*Maometto II*).
- 1986 - 10 marzo - Parigi, Théâtre du Châtelet  
*Direttore* Claudio Scimone  
*Interpreti:* Cecilia Gasdia, Margarita Zimmermann, Chris Merritt,  
 Simone Alaimo.
- 1988 - 17 settembre - San Francisco, War Memorial Opera House  
*Direttore* Alberto Zedda, *Regia* Sonja Frisell  
*Interpreti:* June Anderson, Marilyn Horne, Chris Merritt,  
 Simone Alaimo.
- 1993 - 10 agosto - Pesaro, Palafestival  
*Direttore* Gianluigi Gelmetti, *Regia* Pier Luigi Pizzi  
*Interpreti:* Cecilia Gasdia, Gloria Scalchi, Ramon Vargas,  
 Michele Pertusi.
- 1994 - 8 marzo - Milano, Teatro alla Scala  
*Direttore* Gabriele Ferro, *Regia* Pier Luigi Pizzi  
*Interpreti:* Cecilia Gasdia/Christine Weidinger, Gloria Scalchi/  
 Patricia Spence, Bruce Ford/Juan Luque, Samuel Ramey/  
 Giorgio Surjan.

## Mosè in Egitto

- 1978 - 3 aprile - New York, Avery Fisher Hall  
*Direttore* Angelo Campori  
*Interpreti:* Gabriela Cegolea (*Elcia*), Marilyn Brustadt (*Amaltea*),  
 Dimitri Kavrakos (*Mosè*), Justino Diaz (*Faraone*), James McCray  
 (*Osiride*).
- 1981 - 10 maggio - Lisbona, Teatro São Carlos

*Direttore* Claudio Scimone, *Regia* Paolo Tassinari

*Interpreti:* Elizette Bayan, Elsa Saque, Pedro Liendo, John Tomlinson, Rockwell Blake.

1981 - 30 settembre - Perugia

*Direttore* Peter Maag

*Interpreti:* Elisabeth Connell, Barbara Daniels, Ruggero Raimondi, Silvano Carroli, Philip Langridge.

1983 - 9 settembre - Pesaro, Teatro Rossini

*Direttore* Claudio Scimone, *Regia* Pier Luigi Pizzi

*Interpreti:* Cecilia Gasdia, Daniela Dessì, Boris Martinovic, Simone Alaimo, Rockwell Blake.

1985 - 5 settembre - Pesaro, Teatro Rossini

*Direttore* Donato Renzetti, *Regia* Pier Luigi Pizzi

*Interpreti:* Gianna Rolandi, Maria Angeles Peters, Boris Martinovic, Simone Alaimo, Rockwell Blake.

1988 - 22 maggio - Roma, Opera

*Direttore* Paolo Olmi, *Regia* Pier Luigi Pizzi

*Interpreti:* Jenny Drivala, Cecilia Gasdia/Anna Caterina Antonacci, Ruggero Raimondi, Simone Alaimo/Franco Federici, Rockwell Blake.

1992 - 29 settembre - Padova, Chiesa degli Ermitani

*Direttore* Claudio Scimone

*Interpreti:* Cecilia Gasdia, Wonjung Kim, Ruggero Raimondi, Boaz Senator, Diego D'Auria.

1993 - 10 dicembre - Napoli, Teatro San Carlo

*Direttore* Salvatore Accardo, *Regia* Hugo De Ana

*Interpreti:* Mariella Devia, Gloria Scalchi, Roberto Scandiuizzi, Michele Pertusi, Rockwell Blake.

1994 - 23 maggio - Londra, Covent Garden

*Direttore* Paolo Olmi, *Regia* Hugo De Ana

*Interpreti:* Anna Caterina Antonacci, Ann Murray, Ruggero Raimondi, Simone Alaimo, Bruce Ford.

## Otello

1954 - 23 novembre - New York, Town Hall

*Direttore* Arnold V. Gamson

*Interpreti:* Jennie Tourel (*Desdemona*), Thomas Hayward (*Otello*), Albert Da Costa (*Rodrigo*), Thomas Lo Monaco (*Jago*).

1957 - ottobre - New York, American Opera Society

*Direttore* Arnold V. Gamson

*Interpreti:* Eileen Farrell, Thomas Hayward, Loren Driscoll, Hugh Thompson.

- 1960** - 10 agosto - Roma, Auditorium RAI  
*Direttore* Fernando Previtali  
*Interpreti:* Virginia Zeani, Agostino Lazzari, Giuseppe Baratti, Herbert Handt.
- 1961** - 12 maggio - Londra, St. Pancras Town Hall  
*Direttore* Franz Manton, *Regia* Winifred Spruce  
*Interpreti:* Pauline Tinsley, Richard Gandy, Jack Irons, Noel Noble
- 1964** - 31 marzo - Roma, Teatro dell'Opera  
*Direttore* Carlo Franci, *Regia* Sandro Sequi  
*Interpreti:* Virginia Zeani, Agostino Lazzari, Pietro Bottazzo, Gastone Limarilli.
- 1964** - 12 dicembre - Roma, Teatro dell'Opera  
*Direttore* Carlo Franci, *Regia* Sandro Sequi  
*Interpreti:* Virginia Zeani, Agostino Lazzari, Pietro Bottazzo, Gastone Limarilli/Angelo Mori.
- 1965** - 23 agosto - Pesaro, Auditorium Pedrotti  
*Direttore* Carlo Franci, *Regia* Sandro Sequi  
*Interpreti:* Virginia Zeani, Agostino Lazzari, Pietro Bottazzo, Angelo Mori.
- 1966** - 24 ottobre - Berlino, Deutsche Oper  
*Direttore* Carlo Franci, *Regia* Sandro Sequi  
*Interpreti:* Virginia Zeani, Agostino Lazzari, Pietro Bottazzo, Gastone Limarilli.
- 1967** - 21 ottobre - Wexford, Theatre Royal  
*Direttore* Albert Rosen, *Regia* Anthony Besch  
*Interpreti:* Renza Jotti, Nicola Tagger, Pietro Bottazzo, Walter Gullino.
- 1968** - 25 giugno - New York, Metropolitan  
*Direttore* Carlo Franci, *Regia* Sandro Sequi  
*Interpreti:* Virginia Zeani, Aldo Bottion, Pietro Bottazzo, Gastone Limarilli.
- 1968** - 13 luglio - Glenn Falls, Opera Festival  
*Direttore* Paul Callaway, *Regia* Anthony Besch  
*Interpreti:* Frances Bible/Marcia Baldwin Boyll, Orlando Montez, Gwylm Lloyd.
- 1975** - 16 gennaio - Roma, Teatro dell'Opera  
*Direttore* Carlo Franci, *Regia* Sandro Sequi  
*Interpreti:* Virginia Zeani, Aldo Bottion, Pietro Bottazzo, Gastone Limarilli.
- 1975** - 21 maggio - Parigi, Auditorium ORTF  
*Direttore* Gianfranco Masini  
*Interpreti:* Isabelle Garcisanz, Orlando Montez, Bruce Brewer,

Philip Langridge.

- 1979 - 2 febbraio - Filadelfia, Walnut Street Theatre  
*Direttore* Alessandro Siciliani, *Regia* Dino Yannopoulos  
*Interpreti*: Virginia Piquette, Gary Burgess.
- 1980 - 11 marzo - Palermo, Teatro Massimo  
*Direttore* Alessandro Siciliani, *Regia* Sylvano Bussotti  
*Interpreti*: Margherita Rinaldi/Isabelle Garcisanz,  
Philip Langridge, Bruce Brewer, Ezio Di Cesare.
- 1986 - 31 gennaio - Venezia, Teatro La Fenice  
*Direttore* Roderick Brydon, *Regia* Jean Pierre Ponnelle  
*Interpreti*: June Anderson, Curtis Rayam, Raul Gimenez,  
Jorio Zennaro.
- 1986 - 19 febbraio - Parigi, Théâtre Champs-Élysées  
*Direttore* Roderick Brydon, *Regia* Jean Pierre Ponnelle  
*Interpreti*: June Anderson, Curtis Rayam, Raul Gimenez,  
Jorio Zennaro.
- 1986 - 2 novembre - Londra, Chiesa di St. John Smith Square  
*Direttore* Anthony Shelley  
*Interpreti*: Marie Slorach, Anne Mason, Justin Lavender,  
Stuart Kale.
- 1988 - 16 agosto - Pesaro, Teatro Rossini  
*Direttore* John Pritchard, *Regia* Pier Luigi Pizzi  
*Interpreti*: June Anderson, Chris Merritt, Rockwell Blake,  
Ezio Di Cesare.
- 1991 - 17 agosto - Pesaro, Teatro Rossini  
*Direttore* Gianluigi Gelmetti, *Regia* Pier Luigi Pizzi  
*Interpreti*: Cecilia Gasdia, Chris Merritt/Bruce Ford,  
William Matteuzzi, Michael Shade.
- 1992 - 19 settembre - Chicago, Lyric Opera  
*Direttore* Donato Renzetti, *Regia* Pier Luigi Pizzi  
*Interpreti*: Lella Cuberli, Chris Merritt, Rockwell Blake,  
Richard Croft.
- 1993 - 5 marzo - Bruxelles, Théâtre de la Monnaie  
*Direttore* Gianluigi Gelmetti, *Regia* Luca Ronconi  
*Interpreti*: Lella Cuberli, Chris Merritt, William Matteuzzi,  
Scot Weir.
- 1995 - 5 maggio - Nizza, Théâtre de L'Opéra  
*Direttore* Klaus Weise, *Regia* Pat Halmen  
*Interpreti*: Lella Cuberli, Chris Merritt, Rockwell Blake,  
Michael Cousins.

## ~~Ricciardo e Zoraide~~

- 1990 - 3 agosto - Pesaro, Teatro Rossini  
*Direttore* Riccardo Chailly, *Regia* Luca Ronconi  
*Interpreti:* June Anderson (*Zoraide*), Gloria Scalchi (*Zomira*), William Matteuzzi (*Ricciardo*), Bruce Ford (*Agorante*), Giovanni Furlanetto (*Ircano*).

## Semiramide

- 1962 - 17 dicembre - Milano, Teatro alla Scala  
*Direttore* Gabriele Santini, *Regia* Margherita Wallmann  
*Interpreti:* Joan Sutherland (*Semiramide*), Giulietta Simionato (*Arsace*), Gianni Raimondi/Gianni Jaia (*Idreno*), Wladimiro Ganzarolli (*Assur*), Ferruccio Mazzoli/Agostino Ferrin (*Oroe*).
- 1964 - 29 gennaio - Los Angeles, Shrine Auditorium  
*Direttore* Richard Bonyng  
*Interpreti:* Joan Sutherland, Marilyn Horne, Eddie Ruhl.
- 1964 - 18 febbraio - New York, Carnegie Hall  
*Direttore* Richard Bonyng  
*Interpreti:* Joan Sutherland, Marilyn Horne, Walter Carringer, Richard Cross, Spiro Malas.
- 1965 - 5 febbraio - Boston, Opera  
*Direttore* Richard Bonyng, *Regia* Sarah Caldwell  
*Interpreti:* Joan Sutherland, Marilyn Horne, André Montal, Joseph Rouleau, Guus Hoekman.
- 1965 - 29 luglio - Melbourne, Her Majesty's Theatre  
*Direttore* Richard Bonyng, *Regia* Norman Ayrton  
*Interpreti:* Joan Sutherland, Monica Sinclair/Lauris Elms, André Montal/Joseph Ward, Joseph Rouleau, Clifford Grant.
- 1965 - 4 settembre - Sydney, Her Majesty's Theatre  
*Direttore* Richard Bonyng, *Regia* Norman Ayrton  
*Interpreti:* Joan Sutherland, Monica Sinclair/Lauris Elms, André Montal/Joseph Ward, Joseph Rouleau/Spiro Malas/Richard Cross, Clifford Grant.
- 1968 - 1 giugno - Firenze, Teatro Comunale  
*Direttore* Richard Bonyng, *Regia* Sandro Sequi  
*Interpreti:* Joan Sutherland, Monica Sinclair, Ottavio Garaventa, Renato Capecchi/Wladimiro Ganzarolli, Agostino Ferrin.
- 1968 - 15 giugno - Roma, Auditorium RAI  
*Direttore* Richard Bonyng  
*Interpreti:* Joan Sutherland, Monira Sinclair, Ottavio Garaventa, Mario Petri, Ferruccio Mazzoli.

- 1969 - 9 febbraio - Londra, Drury Lane Theatre  
*Direttore* Richard Bonyngue  
*Interpreti:* Joan Sutherland, Marilyn Horne, Anastasios Vrenios, Raymond Myers, Clifford Grant.
- 1971 - 24 settembre - Chicago, Lyric Opera  
*Direttore* Richard Bonyngue, *Regia* Sandro Sequi  
*Interpreti:* Joan Sutherland, Marilyn Horne, Pietro Bottazzo, Spiro Malas, Agostino Ferrin.
- 1975 - 23 ottobre - Vancouver, Opera  
*Direttore* Richard Bonyngue, *Regia* Norman Ayrton  
*Interpreti:* Marvellee Cariaga, Huguette Tourangeau, Gerhard Zeller, James Morris, Pierre Charboneau.
- 1980 - 1 febbraio - Caracas, Teatro Municipal  
*Direttore* Massimo Pradella, *Regia* Tito Serebrinsky  
*Interpreti:* Adelaide Negri, Martine Dupuy, Raimundo Mettre, Georges Pappas, Louis Lebherz.
- 1980 - 15 luglio - Aix-en-Provence, Théâtre de l'Archevêché  
*Direttore* Jesus Lopez Cobos, *Regia* Pier Luigi Pizzi  
*Interpreti:* Montserrat Caballé, Marilyn Horne, Francisco Araiza, Samuel Ramey, Dimitri Kavrakos.
- 1980 - 27 agosto - San Paolo  
*Direttore* Massimo Pradella, *Regia* Tito Serebrinsky  
*Interpreti:* Adelaide Negri, Martine Dupuy, Raimundo Mettre, Georges Pappas, Jean Charles Gebelin.
- 1981 - 3 marzo - Genova, Teatro Margherita  
*Direttore* Alberto Zedda, *Regia* Pier Luigi Pizzi  
*Interpreti:* Lella Cuberli, Martine Dupuy, Eduardo Gimenez, Ferruccio Furlanetto, Enrico Fissore.
- 1981 - 24 aprile - Torino, Teatro Regio  
*Direttore* Alberto Zedda, *Regia* Pier Luigi Pizzi  
*Interpreti:* Katia Ricciarelli/Lella Cuberli, Lucia Valentini Terrani, Dalmacio Gonzalez, Ferruccio Furlanetto, Mario Rinaudo.
- 1981 - 11 settembre - San Francisco, War Memorial  
*Direttore* Richard Bonyngue, *Regia* Pier Luigi Pizzi  
*Interpreti:* Montserrat Caballé, Marilyn Horne, Dalmacio Gonzalez, James Morris.
- 1981 - 25 novembre - Parigi, Théâtre des Champs Élysées  
*Direttore* Jesus Lopez Cobos, *Regia* Pier Luigi Pizzi  
*Interpreti:* Montserrat Caballé, Marilyn Horne, Francisco Araiza, Samuel Ramey, Pierre Thau.
- 1982 - 19 ottobre - Trieste, Teatro Verdi  
*Direttore* Daniel Oren, *Regia* Pier Luigi Pizzi

*Interpreti:* Lella Cuberli, Lucia Valentini Terrani, Raimundo Mettre, Boris Martinovic, Luigi Roni.

- 1982** - 27 novembre - Roma, Teatro dell'Opera  
*Direttore* Gabriele Ferro, *Regia* Roberto Guicciardini  
*Interpreti:* June Anderson, Lucia Valentini Terrani/Martine Dupuy, Douglas Ahlstedt, Boris Martinovic, Luigi Roni.
- 1983** - 10 gennaio - New York, Carnegie Hall  
*Direttore* Henry Lewis  
*Interpreti:* June Anderson, Marilyn Horne, Douglas Ahlstedt, Samuel Ramey.
- 1983** - 20 febbraio - Amburgo, Staatsoper  
*Direttore* Michael Plasson  
*Interpreti:* Montserrat Caballé, Marilyn Horne, Francisco Araiza, Samuel Ramey, Ferruccio Mazzoli.
- 1983** - 5 marzo - Las Palmas, Teatro Perez Galdos  
*Direttore* Eugenio Marco, *Regia* Giampaolo Zennaro  
*Interpreti:* Montserrat Caballé, Lucia Valentini Terrani, Eduardo Gimenez, Georges Pappas, Graziano Monachesi.
- 1983** - 17 marzo - Avignone, Théâtre Municipal  
*Direttore* Alessandro Siciliani  
*Interpreti:* Montserrat Caballé, Lucia Valentini Terrani, Douglas Ahlstedt, John Tomlinson, Federico Davià.
- 1983** - 9 maggio - Berlino, Deutsche Oper  
*Direttore* Jesus Lopez Cobos  
*Interpreti:* Montserrat Caballé, Marilyn Horne, Dalmacio Gonzalez, Samuel Ramey, Bengt Rundgren.
- 1983** - 21 giugno - Madrid, Teatro de la Zarzuela  
*Direttore* Eugenio Marco, *Regia* Giampaolo Zennaro  
*Interpreti:* Montserrat Caballé, Martine Dupuy, Eduardo Gimenez, Georges Pappas, Dimiter Stanchev.
- 1983** - 5 agosto - Sydney, Opera House  
*Direttore* Richard Bonyng, *Regia* Moffatt Oxenbould  
*Interpreti:* Joan Sutherland, Lauris Elms, Anson Austin, Bruce Martin, Constantine Mavridis.
- 1984** - 25 febbraio - Anversa, Koninklijke Opera  
*Direttore* Sylvain Cambreling  
*Interpreti:* Montserrat Caballé, Martine Dupuy, Ernesto Palacio, Malcolm King, Pierre Thau.
- 1984** - 28 febbraio - Bruxelles, Théâtre de la Monnaie  
*Direttore* Sylvain Cambreling  
*Interpreti:* Montserrat Caballé, Martine Dupuy, Ernesto Palacio, Malcolm King, Pierre Thau.

- 1985 - 6 gennaio - Berlino, Deutsche Oper  
*Direttore* Jesus Lopez Cobos  
*Interpreti:* Paula Scalera, Marilyn Horne, Dalmacio Gonzalez, Samuel Ramey, Bengt Rundgren.
- 1985 - 23 marzo - Parma, Teatro Regio  
*Direttore* Angelo Campori, *Regia* Flavio Ambrosini  
*Interpreti:* Katia Ricciarelli, Kathleen Kuhlmann, Eduardo Gimenez, Boris Martinovic, Mario Rinaudo.
- 1985 - 31 marzo - Modena, Teatro Comunale  
*Direttore* Angelo Campori, *Regia* Flavio Ambrosini  
*Interpreti:* Katia Ricciarelli, Kathleen Kuhlmann, Eduardo Gimenez, Boris Martinovic, Mario Rinaudo.
- 1985 - 7 maggio - Amburgo, Staatsoper  
*Direttore* Henry Lewis  
*Interpreti:* Montserrat Caballé, Marilyn Horne, Francisco Araiza/Chris Merritt, Samuel Ramey.
- 1985 - 3 settembre - Bilbao, Coliseo Albia  
*Direttore* Bruno Rigacci  
*Interpreti:* June Anderson, Kathleen Kuhlmann, Eduardo Gimenez, Enrico Fissore, Alfonso Echevarria.
- 1985 - 29 ottobre - Bruxelles, Théâtre de la Monnaie  
*Direttore* Sylvain Cambreling  
*Interpreti:* Montserrat Caballé, Martine Dupuy, Ernesto Palacio, Jean-Philippe Lafont, Pierre Thau.
- 1985 - 26 dicembre - Barcellona, Teatro del Liceo  
*Direttore* Alessandro Siciliani  
*Interpreti:* Montserrat Caballé, Lucia Valentini Terrani, Eduardo Gimenez, Jean Paul Bogart, Alfonso Echevarria.
- 1986 - 9 aprile - Londra, Covent Garden  
*Direttore* Henry Lewis  
*Interpreti:* June Anderson, Marilyn Horne, Chris Merritt, Samuel Ramey, Gwynne Howell.
- 1986 - 2 agosto - Martina Franca, Palazzo Ducale  
*Direttore* Alberto Zedda, *Regia* Lamberto Puggelli  
*Interpreti:* Lucia Aliberti, Martine Dupuy, Giuseppe Morino, Simone Alaimo, Paolo Coni.
- 1986 - 18 settembre - Nizza, Théâtre de l'Opéra  
*Direttore* Arnold Östman, *Regia* Bruno Stefano  
*Interpreti:* Paula Scalera, Martine Dupuy, Rockwell Blake, Jeffrey Wells, Arthur Woodley.
- 1986 - 25 novembre - Potsdam  
*Direttore* Gothard Lienicke

*Interpreti:* Gabriele Nather, Eva Marlies Opitz, Klaus Peter Hermann, Thomas Witting, Will Erdmann.

- 1987** - 11 aprile - Napoli, Teatro San Carlo  
*Direttore* Alessandro Siciliani, Regia Antonio Calenda  
*Interpreti:* Montserrat Caballé/Jolanta Omilian, Kathleen Kuhlmann, Rockwell Blake, Jean-Philippe Lafont, Mario Luperi.
- 1988** - 18 settembre - Bonn, Theater der Stadt  
*Direttore* Gianfranco Masini, Regia Pier Luigi Pizzi  
*Interpreti:* Cheryl Studer, Kathleen Kuhlmann, Dalmacio Gonzalez/Giuseppe Morino, Jean-Philippe Lafont, Mario Rinaudo/Luigi Roni.
- 1988** - 4 dicembre - Stoccolma  
*Direttore* José Collado  
*Interpreti:* Montserrat Caballé, Raquel Pierotti, Dalmacio Gonzalez, Albert Dohmen, Bengt Krantz.
- 1988** - 6 dicembre - Göteborg  
*Direttore* José Collado  
*Interpreti:* Montserrat Caballé, Raquel Pierotti, Dalmacio Gonzalez, Albert Dohmen, Bengt Krantz.
- 1988** - 9 dicembre - Copenhagen  
*Direttore* José Collado  
*Interpreti:* Montserrat Caballé, Raquel Pierotti, Dalmacio Gonzalez, Albert Dohmen, Bengt Krantz.
- 1989** - 19 ottobre - Tolosa, Théâtre du Capitole  
*Direttore* Arnold Östman, Regia Bruno Stefano  
*Interpreti:* Lucia Aliberti, Kathleen Kuhlmann, Vittorio Terranova, Jean-Philippe Lafont, Jean-Philippe Courtis.
- 1990** - 10 febbraio - Garden Grove, Don Wash Memorial Auditorium  
*Direttore* James Sullivan, Regia Don Hayes  
*Interpreti:* Karon Poston-Sullivan, Gail Dubinbaum.
- 1990** - 13 luglio - Monaco di Baviera, Staatsoper  
*Direttore* Gabriele Ferro  
*Interpreti:* Edita Gruberova, Kathleen Kuhlmann, William Matteuzzi, Samuel Ramey, Hans Rootering.
- 1990** - 26 ottobre - Parigi, Théâtre du Châtelet  
*Direttore* Antonio Pappano  
*Interpreti:* Lella Cuberli, Martine Dupuy, Rockwell Blake, Simone Alaimo.
- 1990** - 30 novembre - New York, Metropolitan  
*Direttore* James Conlon, Regia John Copley  
*Interpreti:* Lella Cuberli/June Anderson, Marilyn Horne, Chris Merritt/Stanford Olsen, Samuel Ramey, John Cheek.

- 1991 - 24 aprile - Catania, Teatro Bellini  
*Direttore* Richard Bonynghe/Antonello Allemandi, Regia Pierluigi Samaritani  
*Interpreti:* Anna Caterina Antonacci, Susanna Anselmi, Ernesto Palacio, Simone Alaimo/Albert Dohmen, Stefano Rinaldi Miliani.
- 1991 - 24 luglio - Wildbad, Kursaal  
*Direttore* David Seaman, Regia Peter B. Wyrsch  
*Interpreti:* Jennifer Rhys-Davies, Kate McCarney, Sigurd Kametzki, William Mackie.
- 1991 - 8 novembre - Strasburgo, Opéra du Rhin  
*Direttore* Giuliano Carella, Regia Bruno Stefano  
*Interpreti:* Maria Dragoni, Chantal Dubarry, Giuseppe Morino, Stefano Rinaldi Miliani.
- 1991 - 29 novembre - Colmar  
*Direttore* Giuliano Carella, Regia Bruno Stefano  
*Interpreti:* Maria Dragoni, Chantal Dubarry, Giuseppe Morino, Stefano Rinaldi Miliani.
- 1991 - 4 dicembre - Mulhouse  
*Direttore* Giuliano Carella, Regia Bruno Stefano  
*Interpreti:* Maria Dragoni, Chantal Dubarry, Giuseppe Morino, Stefano Rinaldi Miliani.
- 1991 - 29 dicembre - Karlsruhe  
*Direttore* Giuliano Carella, Regia Bruno Stefano  
*Interpreti:* Maria Dragoni, Chantal Dubarry, Giuseppe Morino, Stefano Rinaldi Miliani.
- 1992 - 2 maggio - Zurigo, Opernhaus  
*Direttore* Nello Santi, Regia Gianfranco De Bosio  
*Interpreti:* Edita Gruberova, Cornelia Kallisch, Luca Canonici, Robert Holl, Jacob Will.
- 1992 - 1 agosto - Pesaro, Palafestival  
*Direttore* Alberto Zedda, Regia Hugo De Ana  
*Interpreti:* Iano Tamar, Gloria Scalchi, Gregory Kunde, Michele Pertusi, Ildebrando D'Arcangelo.
- 1992 - 6 ottobre - Zurigo, Opernhaus  
*Direttore* Nello Santi, Regia Gianfranco De Bosio  
*Interpreti:* Maria Dragoni, Cornelia Kallisch, Luca Canonici, Boris Martinovich/Robert Holl, Jacob Will.
- 1992 - 26 ottobre - New York, Metropolitan  
*Direttore* Ion Marin, Regia John Copley  
*Interpreti:* Christine Weidinger/Lella Cuberli, Gloria Scalchi/Marilyn Horne, Frank Lopardo/Stanford Olsen, Eduard Tumanyan/Simone Alaimo, John Cheek.

- 1992** - 6 novembre - Dallas, Music Hall  
*Direttore* Donato Renzetti, *Regia* Beni Montresor  
*Interpreti:* Lella Cuberli, Martine Dupuy, Hong-Shen Li, Simone Alaimo, Terry Cook.
- 1992** - 8 novembre - Venezia, Teatro La Fenice  
*Direttore* Henry Lewis, *Regia* Pier Luigi Pizzi  
*Interpreti:* Mariella Devia, Ewa Podles/Patricia Bardon, Luca Canonici, Carlo Colombara/Stefano Rinaldi Miliani, Franco De Grandis/Ildebrando D'Arcangelo.
- 1994** - 20 agosto - Pesaro, Palafestival  
*Direttore* Roger Norrington, *Regia* Hugo De Ana  
*Interpreti:* Cecilia Gasdia, Martine Dupuy, Rockwell Blake, Michele Pertusi, Luciano Leoni.

## Sigismondo

- 1992** - 9 ottobre - Rovigo, Teatro Sociale  
*Direttore* Richard Bonynghe, *Regia* Filippo Crivelli  
*Interpreti:* Rossella Ragatzu (*Aldimira*), Sonia Ganassi (*Sigismondo*), Bruno Lazzaretti (*Ladislao*).
- 1992** - 14 ottobre - Treviso, Teatro Comunale  
*Direttore* Richard Bonynghe, *Regia* Filippo Crivelli  
*Interpreti:* Rossella Ragatzu/Maria Cristina Zanni, Sonia Ganassi/Caterina Calvi, Bruno Lazzaretti/Manuel Beltran Gil.
- 1992** - 21 ottobre - Savona, Teatro Chiabrera  
*Direttore* Richard Bonynghe/Pierangelo Gelmini, *Regia* Filippo Crivelli  
*Interpreti:* Maria Cristina Zanni/Rossella Ragatzu, Sonia Ganassi/Claudia Marchi, Bruno Lazzaretti/Eugenio Favano.
- 1995** - 7 luglio - Wildbad, Kursaal  
*Direttore* Marc Andreae, *Regia* Jochen Schönleber  
*Interpreti:* Tatjana Korovina, Patricia Spence, Omar Jara.

## Tancredi

- 1952** - 17 maggio - Firenze, Teatro della Pergola  
*Direttore* Tullio Serafin, *Regia* Enrico Frigerio  
*Interpreti:* Teresa Stich Randall (*Amenaide*), Giulietta Simionato (*Tancredi*), Francesco Albanese (*Argirio*), Mario Petri (*Orbazzano*).
- 1968** - 28 giugno - Pesaro, Auditorium Pedrotti  
*Direttore* Mario Rossi  
*Interpreti:* Rita Talarico, Anna Reynolds, Giampaolo Corradi, Luigi Roni.

- 1971 - 20 aprile - Londra, Collegiate Theatre  
*Direttore* Frederick Marshall, *Regia* Rowland H. Wilson  
*Interpreti:* Valerie Masterson, Maureen Lehane, Edward Byles, Malcom Rivers.
- 1972 - 23 maggio - Sunderland, Empire Theatre  
*Direttore* Frederick Marshall, *Regia* Rowland H. Wilson  
*Interpreti:* Patricia Reakes, Maureen Lehane, Neville Williams, James Singleton.
- 1976 - 10 luglio - Martina Franca, Palazzo Ducale  
*Direttore* John Perras, *Regia* Maria Francesca Siciliani  
*Interpreti:* Lella Cuberli, Viorica Cortez, Eduardo Gimenez, Alfredo Zanzotto.
- 1976 - 3 dicembre - Orleans, Théâtre Municipal  
*Direttore* John Perras, *Regia* Françoise Gründ  
*Interpreti:* Hannah Francis, Patricia Price, Keith Lewis, Tom McDonnell.
- 1976 - 7 dicembre - Angers, Théâtre Municipal  
*Direttore* John Perras, *Regia* Françoise Gründ  
*Interpreti:* Hannah Francis, Patricia Price, Keith Lewis, Tom McDonnell.
- 1976 - 10 dicembre - Rennes, Maison de la Culture  
*Direttore* John Perras, *Regia* Françoise Gründ  
*Interpreti:* Hannah Francis, Patricia Price, Keith Lewis, Tom McDonnell.
- 1977 - 17 gennaio - Londra, Queen Elizabeth Hall  
*Direttore* John Perras  
*Interpreti:* Hannah Francis, Patricia Price, Keith Lewis, Tom McDonnell.
- 1977 - 13 ottobre - Houston, Jones Hall  
*Direttore* Nicola Rescigno, *Regia* John Cox  
*Interpreti:* Joan Carden, Marilyn Horne, Ernesto Palacio, Nicola Zaccaria.
- 1977 - 20 dicembre - Roma, Teatro dell'Opera  
*Direttore* Gabriele Ferro, *Regia* Filippo Sanjust di Teulada  
*Interpreti:* Margherita Rinaldi, Marilyn Horne, Renzo Casellato, Nicola Zaccaria.
- 1978 - 13 marzo - New York, Carnegie Hall  
*Direttore* Eve Queler  
*Interpreti:* Katia Ricciarelli, Marilyn Horne, Ernesto Palacio, Nicola Zaccaria.
- 1979 - 17 novembre - San Francisco, War Memorial Opera House  
*Direttore* Henry Lewis

*Interpreti:* Margherita Rinaldi, Marilyn Horne, Dalmacio Gonzalez, Nicola Zaccaria.

- 1981** - 18 luglio - Aix-en-Provence, Théâtre de l'Archevêché  
*Direttore* Ralf Weikert, *Regia* Jean-Claude Auvray  
*Interpreti:* Katia Ricciarelli, Marilyn Horne, Dalmacio Gonzalez, Nicola Zaccaria.
- 1981** - 20 dicembre - Venezia, Teatro La Fenice  
*Direttore* Ralf Weikert/Janos Acs, *Regia* Jean-Claude Auvray  
*Interpreti:* Lella Cuberli/Marion Vernet Moore, Marilyn Horne/Carmen Gonzalez, Ernesto Palacio, Nicola Zaccaria/Giorgio Surjan.
- 1982** - 27 agosto - Pesaro, Teatro Rossini  
*Direttore* Gianluigi Gelmetti, *Regia* Pier Luigi Pizzi  
*Interpreti:* Katia Ricciarelli, Lucia Valentini Terrani, Dalmacio Gonzalez, Giancarlo Luccardi.
- 1983** - 22 maggio - New York, Carnegie Hall  
*Direttore* Ralf Weikert  
*Interpreti:* Lella Cuberli, Marilyn Horne, Chris Merritt, Justino Diaz.
- 1983** - 5 giugno - Venezia, Teatro La Fenice  
*Direttore* Ralf Weikert, *Regia* Jean-Claude Auvray  
*Interpreti:* Lella Cuberli, Marilyn Horne, Ernesto Palacio, Nicola Zaccaria.
- 1985** - 26 marzo - Torino, Teatro Regio  
*Direttore* Bruno Bartoletti/Carlo Rizzi, *Regia* Pier Luigi Pizzi  
*Interpreti:* Gianna Rolandi/Barbara Carter, Lucia Valentini Terrani/Carmen Gonzalez, Dalmacio Gonzalez, Roberto Scandiuizzi.
- 1986** - 23 ottobre - Wexford, Theatre Royal  
*Direttore* Arnold Östman, *Regia* Michael Beauchamp  
*Interpreti:* Inga Nielsen, Kathleen Kuhlmann, Bruce Ford, Petteri Salomaa.
- 1986** - 4 novembre - Londra, Queen Elizabeth Hall  
*Direttore* Arnold Östman  
*Interpreti:* Inga Nielsen, Kathleen Kuhlmann, Bruce Ford, Petteri Salomaa.
- 1987** - 21 gennaio - Palermo, Politeama Garibaldi  
*Direttore* Donato Renzetti, *Regia* Alita Baldi  
*Interpreti:* Lella Cuberli, Marilyn Horne, Ernesto Palacio, Mario Rinaudo.
- 1987** - 31 gennaio - Amsterdam, Concertgebouw  
*Direttore* Kenneth Montgomery

*Interpreti:* Nelly Miricioiu, Carmen Gonzalez, Raul Gimenez, Harry Van Der Kamp.

1987 - 1 febbraio - Utrech, Musik Centrum

*Direttore* Kenneth Montgomery

*Interpreti:* Nelly Miricioiu, Carmen Gonzalez, Raul Gimenez, Harry Van Der Kamp.

1989 - 14 gennaio - Chicago, Lyric Opera

*Direttore* Bruno Bartoletti, *Regia* John Copley

*Interpreti:* Lella Cuberli, Marilyn Horne, Chris Merritt, Kenneth Cox.

1989 - 17 febbraio - Los Angeles

*Direttore* Henry Lewis, *Regia* John Copley

*Interpreti:* Christine Weidinger, Marilyn Horne, Chris Merritt, Kenneth Cox.

1989 - 20 aprile - Las Palmas, Teatro Perez Galdos

*Direttore* Enrico De Mori, *Regia* Michael Hunt

*Interpreti:* Enedina Lloris, Helga Müller Molinari, Ernesto Palacio, Natale De Carolis.

1989 - 4 maggio - Barcellona, Teatro del Liceo

*Direttore* Henry Lewis, *Regia* Pier Luigi Pizzi

*Interpreti:* Jolanta Omilian/Christine Weidinger/Enedina Lloris, Marilyn Horne, Ernesto Palacio, Boris Martinovic.

1989 - 19 novembre - Gand, Internationaal Congrescentrum

*Direttore* Rudolf Werthen

*Interpreti:* Nelly Miricioiu, Mariana Cioromila, John Aler, Mark Doss.

1989 - 22 novembre - Anversa, Koninlijke Opera

*Direttore* Rudolf Werthen

*Interpreti:* Nelly Miricioiu, Mariana Cioromila, John Aler, Mark Doss.

1989 - 26 novembre - Bruxelles, Palais des Beaux Arts

*Direttore* Rudolf Werthen

*Interpreti:* Nelly Miricioiu, Mariana Cioromila, John Aler, Mark Doss.

1990 - 8 aprile - Ginevra, Grand Théâtre

*Direttore* Bruno Campanella, *Regia* John Copley

*Interpreti:* Katia Ricciarelli, Ann Sophie von Otter, Raul Gimenez, Harry Peters.

1990 - 26 luglio - Buxton, Opera House

*Direttore* Anthony Hose, *Regia* Malcolm Fraser

*Interpreti:* Elizabeth Woollett, Elizabeth McCormack, Ray Hornblower, Dmitry Kharitonov.

- 1991 - 23 gennaio - Bilbao, Coliseo Albia  
*Direttore* Randal Behr, *Regia* Giampaolo Zennaro  
*Interpreti:* Christine Weidinger, Marilyn Horne, Ernesto Palacio, Alfonso Echevarria.
- 1991 - 10 agosto - Pesaro, Palafestival  
*Direttore* Daniele Gatti, *Regia* Pier Luigi Pizzi  
*Interpreti:* Mariella Devia, Lucia Valentini Terrani, Raul Gimenez, Boris Martinovich.
- 1992 - 10 gennaio - Bologna, Teatro Comunale  
*Direttore* Gianluigi Gelmetti, *Regia* Pier Luigi Pizzi  
*Interpreti:* Mariella Devia, Bernadette Manca di Nissa, William Matteuzzi, Natale De Carolis.
- 1992 - 26 maggio - Schwetzingen, Rococo Theater  
*Direttore* Gianluigi Gelmetti, *Regia* Pier Luigi Pizzi  
*Interpreti:* Maria Bayo, Bernadette Manca di Nissa, Raul Gimenez, Ildebrando D'Arcangelo.
- 1992 - 22 agosto - Salisburgo, Felsenreitschule  
*Direttore* Pinchas Steinberg  
*Interpreti:* Nelly Miricioiu, Vesselina Kasarova, Donald Kaasch, David Pittsinger.
- 1993 - 13 luglio - Milano, Teatro alla Scala  
*Direttore* Daniele Gatti, *Regia* Pier Luigi Pizzi  
*Interpreti:* Mariella Devia/Eva Mei, Luciana D'Intino/Ewa Podles, Raul Gimenez/Dalmacio Gonzales, Giorgio Surjan/Enzo Turco.
- 1994 - 24 gennaio - Clermont Ferrand, Théâtre de l'Opéra  
*Direttore* Alberto Zedda  
*Interpreti:* Sumi Jo, Ewa Podles, Stanford Olsen, Pietro Spagnoli.
- 1994 - 26 gennaio - Poissy, Théâtre  
*Direttore* Alberto Zedda  
*Interpreti:* Sumi Jo, Ewa Podles, Stanford Olse, Pietro Spagnoli.
- 1994 - 26 settembre - Berlino, Staatsoper Unter den Linden  
*Direttore* Fabio Luisi, *Regia* Fred Berndt  
*Interpreti:* Lynne Dawson/Laura Aikin, Jochen Kowalski/Kathleen Kuhlmann, Robert Gambill/Jeffrey Francis, Manfred Hemm/Andreas Kohn.

## Zelmira

- 1965 - 10 aprile - Napoli, Teatro San Carlo  
*Direttore* Carlo Franci, *Regia* Margherita Wallmann  
*Interpreti:* Virginia Zeani (*Zelmira*), Anna Maria Rota (*Emma*), Nicola Tagger (*Ilo*), Gastone Limarilli (*Antenope*), Paolo

Washington (*Polidoro*).

1988 - 19 luglio - Teatro La Fenice

*Direttore* Claudio Scimone

*Interpreti:* Cecilia Gasdia, Bernarda Fink, William Matteuzzi, Chris Merritt, Josè Garcia.

1989 - 26 aprile - Roma, Teatro dell'Opera

*Direttore* Evelino Pidò, *Regia* Beni Montresor

*Interpreti:* Cecilia Gasdia, Gloria Scalchi, Rockwell Blake, Chris Merritt, Simone Alaimo.

Le tavole sono aggiornate al 15 giugno 1995.

*Gli autori ringraziano per la collaborazione prestata i signori Ferdinando Battaglia, Rockwell Blake, Gianni Crico, Pietro Diliberto, Martine Dupuy, Georges Farret, Susanna Franchi, Flavio Frontini, Fabio Fughelli, Tito Gallacci, Gianfranco Griva, Elisabeth Heidrich, Norma Major, Roland Mancini, Roberto Manganelli, Carlo Marinelli Roscioni, Giuseppe Paciarotti, Raquel Pierotti, Andréé Schaap, Sergio Segalini, gli Uffici Stampa dell'Opéra National de Belgique, Deutsche Oper di Berlino, Koninlijke Vlaamse Opera, del Teatro alla Scala di Milano, del Teatro Comunale di Bologna, del Teatro Massimo di Palermo, del Teatro Verdi di Trieste, della Staatsoper di Amburgo e le Associazioni Amici dell'Opera di Bilbao e Las Palmas; saranno grati a quanti segnaleranno omissioni ed errori.*

## Elenco secondo il numero degli allestimenti (1949-1995)

|                                 |            |
|---------------------------------|------------|
| Semiramide                      | 63         |
| Tancredi                        | 42         |
| Otello                          | 23         |
| L'assedio di Corinto            | 22         |
| La donna del lago               | 21         |
| Ermione                         | 13         |
| Armida                          | 10         |
| Mosè in Egitto                  | 9          |
| Elisabetta regina d'Inghilterra | 7          |
| Aureliano in Palmira            | 5          |
| Maometto II                     | 5          |
| Adelaide di Borgogna            | 4          |
| Ciro in Babilonia               | 4          |
| Sigismondo                      | 4          |
| Bianca e Falliero               | 3          |
| Demetrio e Polibio              | 3          |
| Zelmira                         | 3          |
| Ricciardo e Zoraide             | 1          |
| <b>Totale allestimenti</b>      | <b>242</b> |

## Pesaro tappa obbligata della Rossini Renaissance

Le prime riprese moderne di *Ricciardo e Zoraide* (a Pesaro) e *Sigismondo* (nella triplice sede di Rovigo, Treviso e Savona e a Wildbad) documentano ulteriormente due fatti incontrovertibili: l'irresistibile progressione del "Rossini serio", al cui completamento manca ormai soltanto il "centone" *Eduardo e Cristina*; l'importanza decisiva assunta dal Festival di Pesaro sotto un duplice profilo:

a) fondamentale e irrinunciabile punto di riferimento della rinascita rossiniana, in particolare del suo versante "serio", innanzitutto in sede musicologica;

b) graduale restaurazione del Rossini "serio" che viene a coincidere con la sua appropriazione da parte di cantanti tecnicamente agguerriti che soli possono realmente rendere giustizia al Pesarese.

Le tavole delle rappresentazioni rossiniane che avevo approntato gli anni scorsi, originalmente in collaborazione con Marinelli Roscioni e quindi con Alberto Bottazzi, vengono ora ripubblicate con l'aggiunta dei nuovi dati resisi disponibili. Naturalmente esse sono ancora limitate al solo "altro Rossini serio", con l'esclusione cioè, per scontati motivi di inusitata ampiezza, del secondo *Mosè* e del *Guglielmo Tell* che, non essendo mai scomparsi dal repertorio corrente, fanno capitolo a sé.

Per fare il punto sulla «Rossini-renaissance» nel mondo, possiamo logicamente assumere il 1968, anno

centenario rossiniano, quale ulteriore spartiacque, interno al periodo preso in esame, fra un "prima" e un "dopo". Innanzitutto c'è da sottolineare un dato assai confortante per chi ama Rossini, in particolare quello "serio", o semplicemente si limita a riconoscerne la fondamentale importanza nella storia dell'opera e del canto. Il numero di edizioni del Rossini "serio" è enormemente accresciuto, passando dalle 24 del periodo 1946-67 alle 219 del periodo successivo, aggiornato all'*Ermione* rappresentata a Glyndebourne il maggio scorso.<sup>1</sup>

Ciò è stato reso possibile non tanto dall'inserimento di otto nuovi titoli (*Ermione*, *Demetrio e Polibio*, *Adelaide di Borgogna*, *Maometto II*, *Bianca e Falliero*, *Ciro in Babilonia*, *Ricciardo e Zoraide*, *Sigismondo*) e dalla ripresa romana di *Zelmira*, che compensano ampiamente il diminuito interesse per *Otello*, quanto dal forte incremento di presenze registrato da opere quali *Semiramide* (da 6 a 63) e *Tancredi* (da 1 a 42), che incalza relativamente da vicino la capolista.<sup>2</sup> È un incremento che si avverte a partire dal 1980 ed è strettamente condizionato da una duplice serie di eventi.

Esiste innanzitutto una chiara motivazione geografica, legata alla graduale, ma sempre più rapida, espansione del "Rossini serio" nel mondo. Premesso che poco più del 40 per cento delle esecuzioni sono italiane e che altrettante appartengono all'area franco-anglosassone (Irlanda

e Australia comprese), bisogna infatti sottolineare come gli anni '80 registrano il costante ampliamento della zona d'interesse per il "Rossini serio" a Venezuela e Brasile (1980),<sup>3</sup> Portogallo (1981: la "prima" moderna di *Mosè in Egitto*), Spagna (1983), Belgio (1984), Olanda (1987), Svezia e Danimarca (1988) e finalmente, nell'aprile 1990, anche all'importante teatro di Ginevra, in Svizzera. Merita infine di essere sottolineata, a partire dal febbraio 1983, una confortante ripresa in Germania, caratterizzata soprattutto da un regolare contributo offerto sia dallo Stadtheater di Bonn, dove sono state successivamente eseguite *Armida* (1987), *Semiramide* (1988) e *La donna del lago* (1990), sia dal Kursaal di Wildbad, che ha ospitato *Semiramide* e *Sigismondo* rispettivamente nel luglio 1991 e nel luglio 1995.

Naturalmente questa espansione, non a caso legata soprattutto al crescente successo di *Semiramide* (ben 51 delle 172 esecuzioni rossiniane comprese nel quindicennio 1980/95 luglio), si spiega soprattutto - in ragione dello stretto legame esistente fra il teatro di Rossini e la vocalità ad alto livello - con la frequenza di alcuni "grandi nomi" e l'emergere di nuovi talenti.

Ad esempio non c'è dubbio che il *Tancredi*, altra scoperta del quindicennio, deve la sua imprevedibile fortuna al fatto che a impadronirsi di essa sia stata una grandissima vocalista come Marilyn Horne, rivelatasi elemento determinante anche per il rinnovato successo sia di *Semiramide*, sia, più recentemente, di *La donna del lago*. Non è stata da meno, limitatamente alla prima di queste due opere, un'altra eminente cantante del nostro tempo, Montserrat Caballé, che pure ha trovato modo di distinguersi come Elena ma, soprattutto, come Elisabetta di rilevante spicco.

Sulla scia di entrambi questi "sacri mostri" si sono mosse, quasi contemporaneamente, altre cantanti, italiane e non, che hanno finito per dare vita a una pattuglia di "rossiniane" fedelissime di questa ondata di recuperi. Vi figurano in prima linea mezzosoprani, voce prediletta da Rossini, quali Lucia Valentini (soprattutto *Tancredi* e *Arsace*, ma anche *Malcolm* e *Calbo*), la francese Martine Dupuy (*Arsace* di *Semiramide* ma anche di *Aureliano in Palmira*, *Malcolm*, *Neocle*, *Ottone* e ora *Falliero*), e la "horniana" Kathleen Kuhlmann (*Arsace* e *Tancredi*, *Falliero* e *Andromaca*, e, recentemente, *Malcolm*). Maggiore varietà si riscontra nel settore soprano, dove la scuola americana schiera un quintetto capeggiato da Lella Cuberli (*Amenaïde* e *Semiramide*, *Elena* ed *Elisabetta*, *Bianca* oltre alla "semiseria" *Dorliska*), cui si affiancano Frederika von Stade (*Elena*), June Anderson (*Semiramide*, *Desdemona* e *Zoraide*, oltre ad *Anna* in sede fonografica), Gianna Rolandi (*Amenaïde*, *Elcia* e *Bianca*) e Renée Fleming, sorprendente *Armida* a Pesaro. L'Italia canora replica addirittura con una decina di nomi, attivi di volta in volta a partire dagli anni '60. Fra i soprani figurano Margherita Rinaldi (memorabile *Amenaïde* all'Opera di Roma accanto alla Horne) e Adelaïde Negri (*Semiramide* e *Armida*), Luciana Serra (*Zenobia*, *Palmira*, *Anaïde*, ma anche *Rosina*, *Fiorilla*, *Berenice* ne *L'occasione fa il ladro* e *Giulia* ne *La scala di seta*) e Katia Ricciarelli (che dell'approccio rossiniano, importante per varietà di interventi e numero di presenze, ha saputo fare un preciso punto di riferimento nel suo polivalente vagabondaggio operistico), Cecilia Gasdia, avviata sulle tracce della Ricciarelli (*Elcia*, *Anna*, *Ermione*, *Zelmira*, *Semiramide*, ma anche *Rosina* e *Corinna* ne *Il viaggio a*

*Reims*), e Mariella Devia (Adelaide e Amenaide, Semiramide e ora Zelmira, ma anche Adele ne *Il Comte Ory*, Sofia ne *Il signor Bruschino*). C'è poi, presente con la sua sostanziosa ambiguità vocale, Anna Caterina Antonacci, accreditata di personaggi come Dorliska ed Elisabetta, Semiramide ed Anaide, e, recentemente, ripetute volte come Ermione. Compagiono infine, sulla scia della Valentini Terrani, autentici mezzosoprani quali Bernadette Manca di Nissa (Tancredi, ma anche Isabella), Gloria Scalchi (Sinaide, Arsace e Calbo), e infine, ultimo valido acquisto, Sonia Ganassi (Sigismondo).

Ma a questo punto, proprio perché la rinascita rossiniana è ormai completata, non è più il caso di circoscrivere il discorso all'elemento femminile ma occorre allargarlo al settore maschile, fino ad alcuni anni or sono decisamente soccombente. Presenze come Samuel Ramey e Simone Alaimo, rievocatrici del fantasma di Filippo Galli, già avevano scosso l'ambiente sonnolento, ulteriormente vitalizzato dalla presenza di Michele Pertusi (Assur, Maometto II e ora Guillaume Tell). Restava tuttavia da risolvere, nota dolente, il problema dei tenori, categoria per la quale Rossini mostra, come del resto per i contralti, una spiccata predilezione, messa in evidenza da una scrittura costellata di incredibili difficoltà. L'arrivo sulla scena internazionale del nostro Dano Raffanti, tosto seguito da Giuseppe Morino e William Matteuzzi, ma soprattutto della coppia americana formata da Chris Merritt e Rockwell Blake, protagonisti di *Ermione* e di *Otello* a Pesaro e di *Zelmira* a Roma, ha certamente impresso una svolta decisiva al complesso e delicato problema. Sulla loro scia altri tenori, tutti stranieri (Raul Gimenez, Bruce Ford, Stanford Olsen, Gregory Kunde), si sono fatti sotto, nell'evidente tenta-

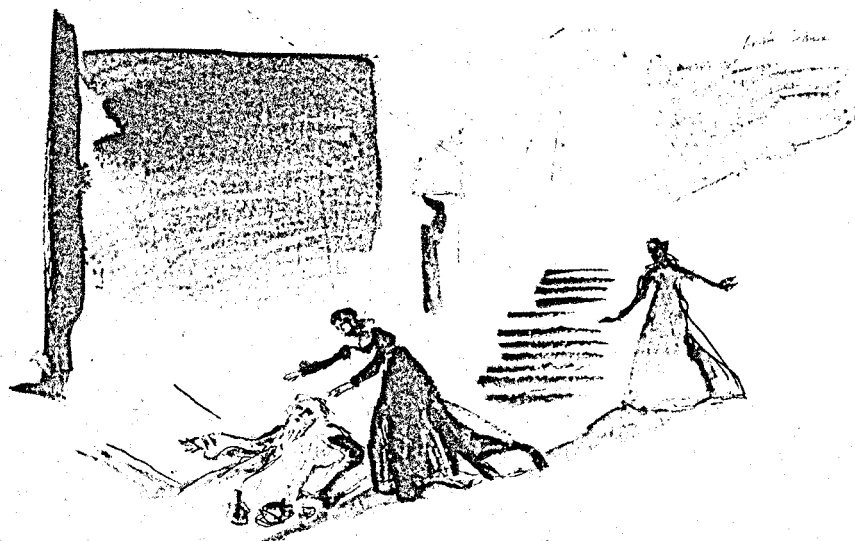
tivo, abbastanza gratificato dalla realtà, di dimostrare che Rossini può ancora stare tranquillo.

## Giorgio Gualerzi

1 Si perviene a questa cifra davvero ragguardevole, calcolando come singole edizioni le riprese di *Aureliano in Palmira* a La Spezia e Savona nel 1980, e a Savona nel 1991, dell'*Assedio di Corinto* in tournée a Boston, Detroit, Atlanta, Memphis, Dallas, Minneapolis nel 1975, di *Ermione* ad Amsterdam nel 1995, di *Semiramide* a Colmar, Mulhouse e Karlsruhe nel 1991, e a Zurigo nell'ottobre del '92, di *Sigismondo* a Treviso e Savona ancora nel 1992, e infine di *Tancredi* a Poissy nel 1994. In realtà si tratta di semplici trasferimenti di sede di edizioni "primarie" svoltesi rispettivamente al Politeama Genovese e al Giglio di Lucca, al Metropolitan di New York, al Municipal di Strasburgo e sempre a Zurigo (ma nel maggio di quel medesimo anno), al Sociale di Rovigo e all'Opéra di Clermont Ferrand.

2 Va segnalato il sorprendente balzo in avanti compiuto da *Ermione*, che tra il febbraio 1991 e il maggio di quest'anno ha fatto registrare qualcosa come otto edizioni, ossia tre in più rispetto a quelle messe insieme nei quattordici anni precedenti.

3 Nel 1992 si aggiunge l'Argentina, grazie all'*Ermione* rappresentata al Colón di Buenos Aires nel novembre di quell'anno.



Yannis Kokkos: disegno preparatorio di  
regia per *Zelmira*, Pesaro 1995

## *Pesaro: a focal point in the Rossini Renaissance*

*The first modern performances of Ricciardo e Zoraide (in Pesaro) and of Sigismondo (in Rovigo, Treviso, Savona and Wildbad) bear further witness to two incontrovertible facts: the irresistible forward march of the "serious" operas of Rossini, all of which have now been revived with the single exception of the "pastiche" Eduardo e Cristina; and the decisive importance that the Pesaro Festival has acquired, under two distinct headings:*

*a) a fundamental and indispensable role as the keystone in the Rossini renaissance, in particular as regards the serious operas, and above all for musicologically sound performances;*

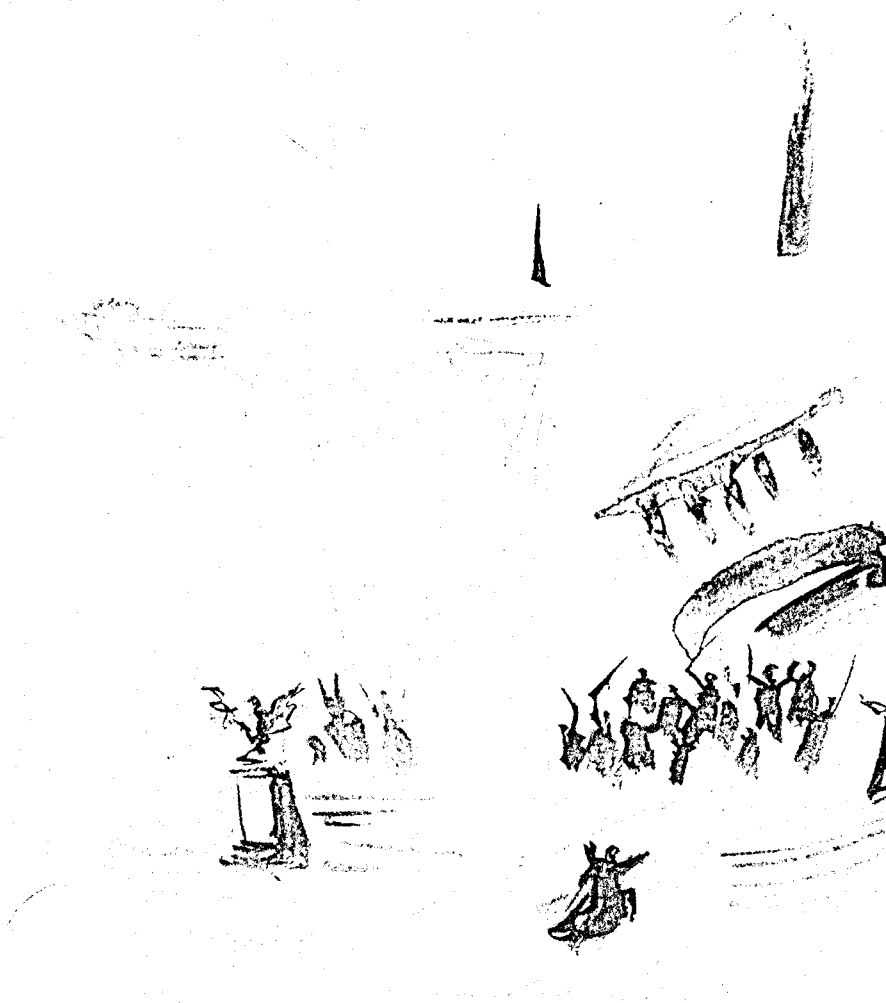
*b) the systematic revival of Rossini's serious operas, entrusting them to singers of great technical accomplishment who alone can really do them justice.*

*The performance lists that I have drawn up over the years, originally in collaboration with Marinelli Roscioni and now with Alberto Bottazzi, are reprinted below with the addition of all the latest data. Naturally, they are still restricted to "Rossini's other serious operas", that is, they exclude the second version of Mosè and Guglielmo Tell, which never altogether disappeared from the repertory and so constitute a case apart; a complete listing of them would be too unwieldy.*

*To re-assess the "Rossini renaissance" all over the world we can take the centenary year of 1968 as a*

*logical new starting point within the period under examination, between a "before" and an "after". First of all we must emphasize a fact most gratifying to the lover of Rossini's operas (in particular, the serious ones) or even to the music lover who simply restricts himself to recognizing Rossini's fundamental importance to the history of opera and singing. The number of revivals of Rossini's serious operas has increased enormously, rising from the 24 productions of the period 1946-1967 to 219 in the succeeding period, brought up to date as far as the Ermione performed at Glyndebourne last May.<sup>1</sup>*

*This large number of performances has been arrived at not so much by the revival of eight new operas (Ermione, Demetrio e Polibio, Adelaide di Borgogna, Maometto II, Bianca e Falliero, Ciro in Babilonia, Ricciardo e Zoraide, Sigismondo) or by the revival of Zelmira in Rome, performances that counterbalance the diminution of interest in Otello, but rather by the vastly increased number of performances of operas like Semiramide (from 6 revivals to 63) and, above all, Tancredi (from 1 to 42), which is gradually creeping up towards the top of the list.<sup>2</sup> This increase dates from about 1980 and is closely related to two parallel courses of events. First of all there is a clear geographical factor, bound up with the gradual but ever-widening expansion throughout the world of the "serious" Rossini operas. With*



Yannis Kokkos: disegno preparatorio di  
regia per *Zelmira*, Pesaro 1995

Rossini - "L'elisir d'amore"

I

the premise that a little over 40 per cent of the revivals take place in Italy and that a similar number have taken place in France or in English-speaking countries (including Ireland and Australia), we must in fact stress that the 1980's witnessed the constant broadening of the zone of interest in Rossini's serious operas to Venezuela and Brazil (1980),<sup>3</sup> Portugal (1981: the first modern performances of *Mosè in Egitto*), Spain (1983), Belgium (1984), Holland (1987), Sweden and Denmark (1988) and, finally, in April 1990, to the important theatre of Geneva, in Switzerland. In conclusion, we should not overlook a reassuring series of German revivals beginning in February 1983, noteworthy above all for regular contributions by the Bonn Opera, which has performed successively *Armida* (1987), *Semiramide* (1988) and *La donna del lago* (1990), whereas *Semiramide* (July 1991) and *Sigismondo* (July 1995) have been heard at the Kursaal of Wildbad.

Naturally, this expansion - above all, and not by chance dependent on the increasing success of *Semiramide* (which accounts for no fewer than 51 of the 172 Rossini revivals throughout the fifteen-year period from 1980 to July 1995) - is largely attributable to the involvement of star singers and the appearance of many promising new singers, given the direct connection between Rossini's works and high class vocalization.

For example, there is no doubt that *Tancredi*, another discovery of this fifteen-year period, owes its unprecedented popularity to the fact that it has been taken up by so great a singer as Marilyn Horne, who has also proved to be a key figure in the renewed popularity of *Semiramide*, and, more recently, *La donna del lago*. In the former opera another

eminent singer of our day, Montserrat Caballé, has been equally important, and she has also distinguished herself as Elena in the latter, but, above all, as an authoritative Elisabetta.

Following on the heels of these "monstres sacrés" other singers, Italian and foreign, have busied themselves, forming a roster of faithful "Rossinians" to grace this spate of revivals. In the front rank stand mezzosopranos (Rossini's favourite type of voice) like Lucia Valentini (above all as Tancredi and Arsace, but also as Malcolm and Calbo), the Frenchwoman Martine Dupuy (who has sung not only the Arsace of Semiramide but also the Arsace of Aureliano in Palmira, Malcolm, Neocle, Ottone and Falliero), and the "Horneian" Kathleen Kuhlmann (Arsace and Tancredi, Falliero and Andromaca, and, recently, Malcolm). There are more names to be found among the sopranos, where the American school boasts a quintet headed by Lella Cuberli (Amenaïde and Semiramide, Elena and Elisabetta, Bianca and the "semiseria" Dorliska), together with Frederika von Stade (Elena), June Anderson (Semiramide, Desdemona and Zoraïde, as well as Anna in a recording), Gianna Rolandi (Amenaïde, Elcia and Bianca) and Renée Fleming, who surprised us at Pesaro in Armida. Italy, the home of singing, has answered with no fewer than ten names, active in their turn since the sixties. Among the sopranos we find Margherita Rinaldi (a memorable Amenaïde to Horne's Tancredi at the Rome Opera), Adelaide Negri (Semiramide and Armida), Luciana Serra (Zenobia, Palmira, Anaïde, but also Rosina, Fiorilla, Berenice in *L'occasione fa il ladro* and Giulia in *La scala di seta*), Katia Ricciarelli (who has made her Rossini roles, important in their number and

variety, a high point of her versatile international repertoire), Cecilia Gasdia, who began by following in Katia Ricciarelli's footsteps (Elcia, Anna, Ermione, Zelmira, Semiramide, but also Rosina and Corinna in *Il viaggio a Reims*), and Mariella Devia (Adelaide and Amenaïde, Semiramide and now Zelmira, but also Adele in *Le Comte Ory*, Sofia in *Il Signor Bruschino* and Fiorilla in *Il Turco in Italia*). A significant factor has also been the contribution of Anna Caterina Antonacci, a voice difficult to classify in any one particular register, who has to her credit performances as Dorliska, Elisabetta, Semiramide, Anaïde, and, recently, in various productions as Ermione. We might mention in closing such authentic mezzo-sopranos, following in the footsteps of Valentini Terrani, as Bernadette Manca di Nissa (who sings Tancredi as well as Isabella), Gloria Scalchi (Sinaïde, Arsace and Calbo), and, lastly, our most recent acquisition, Sonia Ganassi (Sigismondo).

But now, since the Rossini restoration has been fully achieved, it would no longer be fair to limit our discussion to female singers only, but we shall have to enlarge it to include men, who only a few years ago were still decidedly less accomplished. Such arrivals upon the scene as Samuel Ramey and Simone Alaimo, evoking the ghost of Filippo Galli, had already given a rude shock to the sleepers.

More recently Michele Pertusi has continued the work of galvanizing this sector, with Assur, Maometto II and now William Tell. But alas, the problem of the tenors was still waiting to be resolved, a thorny point - for Rossini loved the tenor voice as much as he loved the contralto, and in proof of his affection studded his vocal parts with every kind of incredible difficulty. The problem

has been resolved by the appearance on the international scene of the Italian tenor Dano Raffanti, closely followed by Giuseppe Morino and William Matteuzzi, but above all by the two American tenors Chris Merritt and Rockwell Blake, stars of *Ermione* and *Otello* in Pesaro and *Zelmira* in Rome. Other tenors, all from abroad (Raul Gimenez, Bruce Ford, Stanford Olsen, Gregory Kunde) are following in their tracks and studying hard, evidently anxious to demonstrate what their efforts are in fact a witness to, that Rossini may still rest assured that justice is being done to his work.

### Giorgio Gualerzi

Translation by Michael Aspinall

*1 This impressive total has been arrived at by considering as separate productions such revivals as Aureliano in Palmira in La Spezia and Savona in 1980, and Savona again in 1981, L'assedio di Corinto on tour in Boston, Detroit, Atlanta, Memphis, Dallas, and Minneapolis in 1975, Ermione in Amsterdam in 1995, Semiramide in Colmar, Mulhouse and Karlsruhe in 1991, and Zürich in October 1992, Sigismondo in Treviso and Savona in 1992, and Tancredi in Poissy in 1994. In fact these were simply repeat performances in other towns of productions that had been staged originally at the Politeama Genovese (in Genoa) and the Teatro del Giglio in Lucca, the Metropolitan, New York, the Municipal Theatre of Strasbourg and in Zürich (but in May 1992), at the Teatro Sociale of Rovigo and at the Opéra of Clermont Ferrand, respectively.*

*2 Readers should note the extraordinary increase in performances of Ermione, which between February 1991 and May this year has achieved about eight revivals, which means three more than in all the preceding fourteen years put together.*

*3 In 1992 Argentina was added to the list, thanks to the revival of Ermione at the Teatro Colón, Buenos Aires in the November of that year.*

**Yannis Kokkos: figurino per il costume  
di Zelmira, Pesaro 1995**



## Soggetto

### Antefatto

L'intreccio del dramma si immagina preceduto da una complessa vicenda, che ha luogo nell'isola di Lesbo, dove Polidoro regna da lungo tempo circondato dall'amore del suo popolo, della figlia Zelmira e dello sposo di lei, il principe troiano Ilo. Approfittando della partenza di Ilo per una campagna di guerra, il signore di Mitilene, Azorre, invade l'isola deciso ad uccidere Polidoro per vendicarsi del rifiuto da lui subito quando, a suo tempo, ne aveva chiesto la figlia in matrimonio. Zelmira riesce a nascondere Polidoro in una cripta fra le tombe dei re di Lesbo. Poi, presentatasi ad Azorre, dichiara mentendo di odiare il padre e di sapere che egli ha trovato rifugio nel tempio di Cerere. L'invasore, fidandosi delle parole di Zelmira, dà ordine di incendiare il tempio, nella convinzione di far così perire il re tra le fiamme. Poco dopo, tuttavia, è lo stesso Azorre a cadere vittima di una congiura ordita contro di lui da Antenore, che aspirando ai due troni di Mitilene e di Lesbo lo uccide con la complicità di Leucippo. L'azione dell'opera ha inizio subito dopo l'assassinio.

### Atto Primo

La scena si apre sul mare, poco fuori le mura di Lesbo. I guerrieri di Mitilene piangono la tragica morte del loro comandante. Leucippo, fingendosi smanioso di immediata vendetta, chiede invano a gran voce di conoscere il nome dell'uccisore: i

soldati rispondono di ignorarne l'identità. Col favore dell'esercito, Leucippo proclama allora Antenore successore di Azorre e complotta con lui per elevarlo al trono di Lesbo.

I soli ostacoli ai loro progetti rimangono Zelmira e il suo figlioletto: i due decidono perciò di incolpare Zelmira della morte di suo padre e di Azorre. Zelmira è così costretta a difendersi dalla duplice accusa di assassinio e parricidio, alla quale perfino la fedele Emma dà credito sino a quando, accompagnata Zelmira nella cripta delle tombe, ne rivede il padre vivo. Zelmira e Polidoro, felici di riabbracciarsi, si confidano speranze e timori di fronte a una sorte tanto funesta.

Davanti al tempio di Giove il popolo accoglie frattanto il principe Ilo, ritornato vittorioso dalla guerra e impaziente di rivedere l'amata e il figlio. Quando i due sposi si incontrano, Zelmira dà mostra di essere in pena, ma non trova la forza di far subito partecipe il marito delle accuse che le sono rivolte. Antenore e Leucippo hanno così buon gioco nel fornire a Ilo la loro versione dei pretesi misfatti di Zelmira, che intanto allontana il figlio affidandolo alla protezione di Emma. Nella sala del trono, Antenore viene incoronato re di Lesbo tra il giubilo del popolo. Mentre Ilo cerca ansiosamente il figlio, Leucippo tenta di pugnalarlo. Zelmira si precipita sull'assassino e lo trattiene, ma Leucippo, approfittando perfidamente della circostanza, lascia



Yannis Kokkos: figurino per il costume  
del figlio di Zelmira, Pesaro 1995



l'arma nelle mani di lei e, a sua volta, riscuote Ilo come per proteggerlo da un colpo, facendogli così credere che proprio la sua diletta sposa, già macchiata della morte di Azorre e del padre, stava per uccidere anche lui. Nonostante si proclami del tutto innocente, Zelmira viene condotta in prigioniera.

### Atto Secondo

Nella sala del trono del palazzo reale, Antenore riceve da Leucippo, che l'ha intercettata, una lettera destinata ad Ilo, in cui Zelmira si difende e invoca il marito a salvarla. Dallo scritto è facile intuire che Polidoro è ancora in vita: Leucippo suggerisce perciò di restituire la libertà alla donna, per seguirne poi i passi. Frattanto, davanti alle mura di Lesbo, Ilo piange il suo amore sventurato, quando Polidoro gli compare di fronte, rivelandogli la verità dei fatti contro tutte le calunnie costruite a danno di Zelmira. I due si abbracciano affettuosamente e, mentre Polidoro rientra nella cripta delle tombe in attesa che il piano di riscossa possa attuarsi con sicurezza, Ilo si precipita a cercare la moglie.

Zelmira intanto, trovandosi sciolta dalle catene e ritenendo che ciò si debba forse a un intervento del marito, finalmente convinto della sua innocenza, si confida liberamente con Emma. Antenore e Leucippo, che spiano il colloquio, vengono così a sapere che Ilo è al corrente della verità e sta operando per soccorrere Polidoro. I due malvagi, usciti allo scoperto, tentano perciò un estremo raggirio: facendole credere che suo padre sia già stato tratto in salvo da Ilo, costringono Zelmira a tradirsi rivelando il nascondiglio del re, che riescono così a catturare. Con coraggio e generosità, la sfortunata figlia offre la sua vita in cambio di quella del padre.

Emma, appreso che Antenore intende uccidere quanto prima ambedue i prigionieri, corre invece ad affrettare l'intervento di Ilo.

La scena finale si svolge nelle prigioni di Lesbo. Zelmira piange l'infelice sorte sua e del padre, temendo l'abbandono dello sposo amato. All'improvviso una porta si apre: entrano Antenore e Leucippo, decisi a compiere il loro empio disegno. Giunge però un fragore di armi, mentre numerosi colpi vengono inferti alle mura. Antenore si scaglia su Polidoro, ma Zelmira, prontamente, estrae un pugnale per difenderlo. Finalmente, da un varco apertosi nel muro, entra Ilo con la spada in pugno seguito da Eacide, dai suoi guerrieri, dal popolo di Lesbo, e da Emma col piccolo figlio. Antenore e Leucippo sono trascinati via dalle guardie, mentre Zelmira può riabbracciare felice tutti i suoi cari.

**Yannis Kokkos: figurino per il costume  
delle Guardie, Pesaro 1995**



## Story

### Before the curtain rises

The story is complicated by the fact that important events have taken place before the point at which the opera opens. The scene is set on the island of Lesbos, where Polidoro has enjoyed a happy reign of many years, surrounded by the love of his people, but particularly comforted by the love of his daughter, Zelmira, and her husband, the Trojan prince Ilo. Taking advantage of Ilo's absence on a military expedition, Azorre, Lord of Mitylene, invades the island; he intends to kill Polidoro, who, in times gone by, had refused him the hand of his daughter Zelmira in marriage, and now he seeks revenge. Zelmira manages to hide Polidoro in a crypt among the tombs of the kings of Lesbos. Then she goes to Azorre and pretends to hate her father, telling the invader that she believes the old man has taken refuge in the temple of Ceres. The usurper, believing what Zelmira has told him, orders the temple to be burnt down, believing that the old king will be burnt to death in the conflagration. Shortly afterwards, however, Azorre himself falls victim to a plot against him on the part of Antenore, who, in the hope of becoming king of both Lesbos and Mitylene, kills him with the help of Leucippo. The action of the opera begins immediately after this assassination.

### Act One

The scene is laid by the sea, at a short distance from the city walls of

Lesbos. The warriors of Mitylene are mourning the tragic death of their leader. Leucippo, pretending to be anxious to avenge Azorre, repeatedly calls aloud for someone to tell him the name of the murderer: the soldiers tell him that they do not know who did it. Supported by the army, Leucippo now proclaims Antenore the successor to Azorre and plots with him to get him crowned King of Lesbos. The only obstacles to their scheme are Zelmira and her small son: the two conspirators decide to blame her for the deaths of both Azorre and her father. Zelmira is now, therefore, forced to try to defend herself from the double accusation of murder and parricide; even her faithful friend Emma is inclined to suspect her until Zelmira takes her down into the vault under the graveyard and proves to her that Polidoro is still alive. Zelmira and Polidoro embrace happily and, fearful of what the future may bring, try to comfort and inspire hope in one another.

Meanwhile, in front of the temple of Jove, the people are acclaiming the victorious Prince Ilo, back from the wars and impatient to be re-united with his beloved wife and son. When husband and wife meet, Zelmira is obviously troubled, but cannot bring herself to tell her husband at once of the terrible accusations that have been made against her. In this way Antenore and Leucippo find it easy to tell Ilo their version of Zelmira's supposed crimes. Zelmira takes her

**Yannis Kokkos: figurino per il costume  
delle donne del Popolo di Lesbo, Pesaro  
1995**



son away from danger and entrusts him to the care of Emma. In the throne room, Antenore is crowned King of Lesbos to the joy of all the people. Whilst Ilo is anxiously looking for his son, Leucippo tries to stab him. Zelmira hurls herself upon the would-be assassin and stays his hand, but Leucippo, slyly turning the occasion to his own advantage, lets her get possession of the dagger and, whilst she is still holding it, warns Ilo that she is about to stab him; in this way Leucippo manages to convince Ilo that his beloved wife, already guilty of murdering Azorre and her own father, was trying to kill him too. Despite her protestations of innocence, Zelmira is led off to prison.

### Act Two

In the throne room of the royal palace, Leucippo gives Antenore a letter of Zelmira's that he has intercepted, in which she explains her innocence to Ilo and implores him to save her. From what she writes in the letter it is easy to guess that Polidoro is still alive: Leucippo therefore suggests that Zelmira be set free in order that they can follow her and see where she goes. Meanwhile, whilst Ilo is lamenting his unhappy marriage outside the walls of Lesbos, he suddenly comes across Polidoro, who reveals the truth about the calumnies that have been invented to harm Zelmira. The two men warmly embrace and, whilst Polidoro returns to the safety of the tombs until such time as the rescue plan can be put into operation, Ilo rushes off to find his wife. Meanwhile Zelmira has been set free of her chains and believes that this must be due to her husband's intervention, and that therefore he must be convinced of her innocence. She discusses the situation with Emma, not knowing that Antenore and Leucippo are listening in to the

conversation; the plotters realize that Ilo by now must know the truth and must be preparing to help Polidoro. So the two wicked men, coming out into the open, lay one last trap for Zelmira; pretending that Ilo has already carried off Polidoro to safety, they trick her into inadvertently revealing her father's hiding-place, and so they are able to find and capture him. The unhappy girl courageously and generously offers her own life in place of her father's. When Emma learns that Antenore intends to kill both the prisoners at the earliest opportunity, she rushes off to find Ilo and warn him to hurry up the rescue attempt.

The final scene takes place in the prisons of Lesbos. Zelmira is lamenting her father's and her own unhappy destiny, fearing that her husband has abandoned her. Suddenly the door opens and Antenore and Leucippo come in, intent upon committing their crime. However, a noise is heard offstage of battle-cries and fighting, and heavy blows rain upon the walls. When Antenore attacks Polidoro, Zelmira immediately draws a dagger from her bosom and defends him. At last Ilo enters through a breach made in the wall, brandishing his sword, and he is closely followed by Eacide, his soldiers, the people of Lesbos, Emma and Zelmira's little boy. Antenore and Leucippo are dragged away by the guards, whilst Zelmira is left happily re-united with her dear ones.

Translation by **Michael Aspinall**

Yannis Kokkos: figurino per il costume  
dei Ministri Reali, Pesaro 1995

*Konini Zelmira*  
*Gran Sacerdote + 2 ministri Reali (comparsa)*



## Argument

### Avant-propos

L'intrigue du drame est précédée de toute une suite d'événements survenus dans l'île de Lesbo, où Polidoro règne depuis longtemps entouré de l'amour de son peuple, de sa fille Zelmira et de l'époux de celle-ci, le prince troyen Ilo. Profitant du départ d'Ilo pour une campagne guerrière, le seigneur de Mitilene, Azorre, envahit l'île, bien décidé à tuer Polidoro pour se venger du refus subi à l'époque où il avait demandé la fille du roi en mariage. Zelmira réussit à cacher Polidoro dans une crypte, parmi les tombeaux des rois de Lesbo. Puis elle se présente devant Azorre et lui déclare en mentant qu'elle hait son père et qu'à sa connaissance il a trouvé refuge dans le temple de Cerere. Croyant Zelmira sur parole, l'envahisseur donne l'ordre d'incendier le temple, convaincu de faire ainsi périr le roi parmi les flammes. Mais quelques temps plus tard, Azorre est victime à son tour d'un complot ourdi contre lui par Antenore, qui, aspirant aux deux trônes de Mitilene et de Lesbo, le tue avec la complicité de Leucippo. L'action de l'opéra se passe tout juste après cet assassinat.

### Premier Acte

La scène se déroule devant la mer, à l'extérieur des murailles de Lesbo. Les guerriers de Mitilene pleurent la mort tragique de leur commandant. Leucippo, feignant de vouloir obtenir pour une vengeance immédiate, demande en vain d'une voix forte

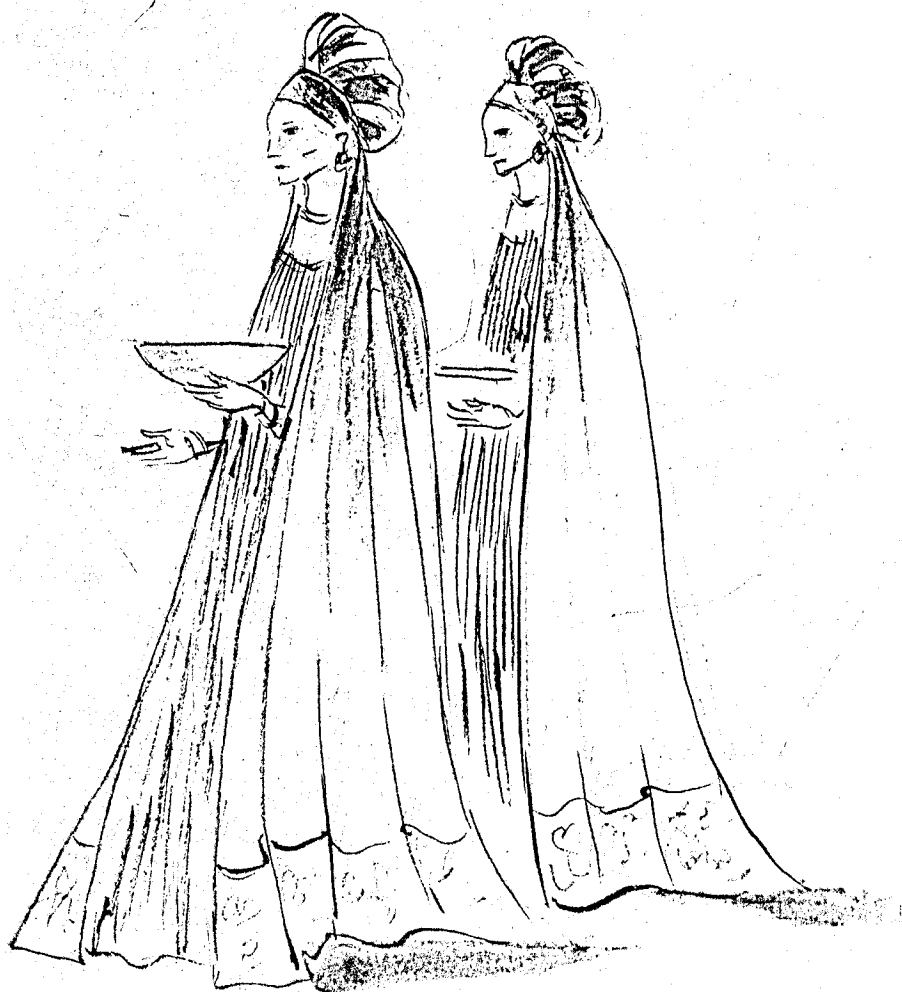
à connaître le nom de l'assassin, mais les soldats répondent qu'ils ignorent son identité. Avec l'appui de l'armée, il proclame alors Antenore successeur d'Azorre et comploté avec lui de le placer sur le trône de Lesbo. Les seuls obstacles à leurs projets demeurent Zelmira et son enfant: ils décident donc d'un commun accord d'inculper la jeune femme de la mort de son père et d'Azorre. Zelmira est ainsi obligée de se défendre contre la double accusation de meurtrière et parricide, accusation dont la fidèle Emma finit par être elle-même convaincue, jusqu'au moment où elle accompagne Zelmira dans la crypte des tombeaux, et où elle peut constater que le père de celle-ci est bien vivant. Heureux de se retrouver, Zelmira et Polidoro se confient leurs espoirs et leurs craintes face à un sort aussi funeste.

Pendant ce temps, le peuple accueille devant le temple de Jupiter le prince Ilo, revenu victorieux de la guerre et impatient de revoir sa femme bien-aimée et son fils. Lorsque les deux époux se rencontrent, Zelmira manifeste un certain trouble, mais elle ne trouve pas la force de révéler aussitôt à son mari les accusations dont elle est l'objet. Antenore et Leucippo ont ainsi beau jeu de fournir à Ilo leur version des prétendus crimes de Zelmira, qui éloigne entre-temps son fils en le confiant à la garde d'Emma. Dans la salle du trône, Antenore est

peuple en liesse. Alors qu'Ilo cherche

Yannis Kokkos: figurino per il costume  
delle Reali Donzelle, Pesaro 1995

Romina Zelmira  
Reali Donzelle



*anxieusement son enfant, Leucippo tente de le poignarder. Zelmira se précipite sur l'assassin et le retient, mais Leucippo, profitant perfidement de la circonstance, abandonne l'arme dans les mains de la jeune femme et saisit à son tour Ilo comme pour le protéger d'un coup: il veut ainsi lui faire croire que c'est en fait sa chère épouse, dont les mains se sont déjà souillées de la mort d'Azorre et de son père, qui s'apprêtait à le tuer lui aussi. Malgré la proclamation de son innocence, Zelmira est conduite en prison.*

### Deuxième Acte

*Dans la salle du trône du palais royal, Leucippo remet à Antenore une lettre destinée à Ilo qu'il a interceptée et où Zelmira se excuse et supplie son époux de la sauver. Le message laisse entendre clairement que Polidoro est encore en vie: Leucippo suggère alors de remettre la jeune femme en liberté pour suivre tous ses mouvements. Pendant ce temps, devant les murailles de Lesbo, Ilo pleure son amour malheureux, lorsque Polidoro apparaît et lui révèle la vérité des faits qui dément toutes les calomnies élaborées contre Zelmira. Les deux hommes s'embrassent avec affection et, tandis que Polidoro retourne dans la crypte des tombeaux en attendant que le plan de reconquête puisse se réaliser avec certitude, Ilo se met immédiatement à la recherche de son épouse. Zelmira, de son côté, se trouvant libérée de ses chaînes et pensant que cela est dû à une intervention de son mari, finalement convaincu de son innocence, se confie librement à Emma. Antenore et Leucippo, qui épient la conversation, apprennent ainsi qu'Ilo connaît la vérité et qu'il est en train d'agir pour secourir Polidoro. Se voyant découverts, les deux scélérats tentent alors une dernière ruse: ils font croire à Zelmira que son père a déjà été*

*sauvé par Ilo et l'obligent à se trahir en révélant la cachette du roi, qu'ils réussissent ainsi à capturer. Avec courage et générosité, la pauvre fille offre sa vie en échange de celle de son père. De son côté, Emma qui a appris qu'Antenore avait l'intention de tuer sous peu les deux prisonniers, part en courant hâter l'intervention d'Ilo. La scène finale se déroule dans les prisons de Lesbo. Craignant d'être abandonnée de son époux bien-aimé, Zelmira pleure sur le sort misérable qu'elle partage avec son père. Soudain une porte s'ouvre et elle voit entrer Antenore et Leucippo, bien décidés à accomplir leur cruel dessein. Au moment même, un fracas d'armes se fait entendre, alors que de nombreux coups sont frappés sur le mur extérieur. Antenore se jette sur Polidoro, mais Zelmira tire rapidement un poignard pour le défendre. Et Ilo entre enfin par une brèche qui s'est ouverte dans le mur, en brandissant son épée, suivi d'Eacide, de ses guerriers, du peuple de Lesbo, et d'Emma avec l'enfant. Antenore et Leucippo sont entraînés par les gardes, tandis que Zelmira peut embrasser à nouveau avec joie toute sa famille.*

Traduction de **Brigitte Pasquet**

Yannis Kokkos: figurino per il costume  
dei Guerrieri di Lesbo, Pesaro 1995



## Handlung

### Vorgeschichte

*Vor der eigentlichen Geschichte tragen sich wichtige Ereignisse zu. Auf der Insel Lesbos herrscht seit langer Zeit König Polydoros. In Eintracht und Liebe lebt er inmitten seines Volkes mit seiner Tochter Zelmira und ihrem Gemahl, dem trojanischen Prinzen Ilos.*

*Als Ilos sich eines Tages auf einem Feldzug befindet, überfällt Azorre, Herr von Mytilene, die Insel. Er beabsichtigt, Polydoros aus Rache zu töten, da dieser ihm einst die Hand der Tochter verweigerte.*

*Zelmira versteckt Polydoros in einer Krypta zwischen den Gräbern der Könige von Lesbos. Anschließend zeigt sie sich Azorre und täuscht ihm vor, den Vater zu hassen. Angeblich halte er sich im Tempel von Ceres versteckt. Der Eindringling traut den Worten Zelmiras und gibt Befehl, den Tempel in Brand zu stecken. Er ist überzeugt, sich auf diese Art des Königs zu entledigen. Kurz darauf jedoch wird Azorre selbst das Opfer einer Verschwörung. Antenor, der sowohl nach dem Thron von Mytilene als auch nach dem von Lesbos trachtet, tötet Azorre mit der Hilfe von Leukippos.*

*Die Handlung des Dramas beginnt mit diesem Mord.*

### Erster Akt

*Die Szene spielt am Meer, außerhalb der Mauern von Lesbos.*

*Die Krieger von Mytilene beweinen den tragischen Tod ihres Führers. Leukippos, der dem Anschein nach*

*sofort Rache nehmen will, fragt vergeblich nach dem Namen des Mörders: Die Soldaten wissen nichts. Mit Unterstützung des Heers ernennt Leukippos Antenor zum Nachfolger von Azorre. In einem gemeinsamen Komplott versuchen sie Antenor auf den Thron von Lesbos zu erheben.*

*Nur Zelmira und ihr Kind stehen ihren Plänen noch im Weg. Sie beschließen daher, Zelmira die Schuld an dem Tod ihres Vaters und Azorres zu geben. Zelmira ist nun gezwungen, sich gegen die doppelte Anschuldigung des Mordes und Vatemords zu verteidigen. Selbst die treue Emma glaubt diesen Lügen. Erst als sie von Zelmira zu den Särgen in der Krypta geführt wird und den Vater lebendig vorfindet, sieht sie ihren Irrtum ein. Zelmira und Polydoros sind glücklich, wieder vereint zu sein und machen sich gegenseitig Mut angesichts eines so verhängnisvollen Schicksals.*

*Vor dem Tempel Jupiters empfängt das Volk inzwischen den Prinzen Ilos, der ruhmvoll aus dem Krieg zurückgekehrt ist und es nicht erwarten kann, seine geliebte Frau und seinen Sohn wiederzusehen. Als sich die beiden Eheleute treffen, gibt Zelmira ihm zu verstehen, Kummer zu haben, aber sie findet nicht die Kraft, dem Gemahl von den Anschuldigungen zu berichten. So haben Antenor und Leukippos leichtes Spiel, Ilos ihre Darstellung von den angeblichen Missetaten*

Yannis Kokkos: figurino per il costume  
di Polidoro, Pesaro 1995



Zelmiras zu liefern. Diese holt in der Zwischenzeit den Sohn und vertraut ihn Emma an. Im Thronsaal wird Antenor vor dem jubelnden Volk zum König von Lesbos gekrönt.

Während Ilos besorgt seinen Sohn sucht, versucht Leukippos ihn zu erstechen. Zelmira stürzt sich auf den Mörder und hält ihn fest. Aber Leukippos nutzt heimtückisch die Situation und läßt die Waffe in ihrer Hand. Gleichzeitig pakt er Ilos, als wolle er ihn vor einem Schlag beschützen. Auf diese Weise soll dieser glauben, daß seine geliebte Gemahlin, die bereits für den Tod von Azorre und ihrem Vater verantwortlich ist, auch ihn ermorden wollte. Obwohl sich Zelmira für vollkommen unschuldig erklärt, wird sie ins Gefängnis gebracht.

### Zweiter Akt

Im Thronsaal des Königspalasts erhält Antenor von Leukippos einen Brief, den er abgefangen hat. In diesem Brief, der für Ilos bestimmt war, verteidigt sich Zelmira und fleht ihren Gemahl an, sie zu retten. Aus diesem Schreiben kann man leicht entnehmen, daß Polydoros noch am Leben ist. Leukippos schlägt daher vor, die Frau freizulassen, um ihr dann zu folgen. In der Zwischenzeit weint Ilos vor den Mauern von Lesbos um seine unglückliche Liebe, als plötzlich Polydoros erscheint. Er enthüllt ihm die Wahrheit über all die Verleumdungen gegen Zelmira. Die Beiden umarmen sich liebevoll. Während Polydoros nun in die Krypta der Särge zurückkehrt und darauf wartet, daß sein Plan eines Gegenangriffs mit Sicherheit ausgeführt wird, macht sich Ilos rasch auf die Suche nach seiner Gemahlin.

Inzwischen bemerkt Zelmira, daß ihr jemand die Ketten abgenommen hat und glaubt, daß es ihr Gemahl

gewesen sei, der endlich von ihrer Unschuld überzeugt ist. Sie vertraut sich ohne Zögern Emma an. Antenor und Leukippos belauschen das Gespräch und erfahren so, daß Ilos die Wahrheit kennt und gerade dabei ist, Polydoros zu helfen.

Die beiden Übeltäter kommen aus ihrem Versteck hervor und versuchen einen noch schlimmeren Betrug: Sie lassen Zelmira glauben, daß ihr Vater bereits von Ilos gerettet worden ist, um ihr so das Versteck des Königs zu entlocken. Es gelingt ihnen, den König zu fassen. Die unglückliche Tochter bietet mit Mut und Großzügigkeit ihr Leben für das ihres Vaters. Als Emma herausfindet, daß Antenor so bald wie möglich die beiden Gefangenen umbringen will, holt sie Ilos zu Hilfe. Die letzte Szene spielt in den Gefängnissen von Lesbos.

Zelmira beweint ihr unglückliches Schicksal und das des Vaters. Sie fürchtet, daß ihr geliebter Mann sie verlassen wird. Da öffnet sich eine Tür. Antenor und Leukippos sind entschlossen, ihren grausamen Plan durchzuführen. Plötzlich ist ein Getöse von Waffen zu hören, und unzählige Schläge treffen auf die Außenmauer. Antenor wirft sich auf Polydoros, aber Zelmira zieht im rechten Moment einen Dolch heraus, um ihn zu verteidigen. Endlich öffnet sich ein Durchgang in der Mauer, und Ilos tritt ein mit einem Schwert in der Hand. Es folgen ihm Eacides, seine Krieger, das Volk von Lesbos und Emma mit dem kleinen Kind. Antenor und Leukippos werden von den Wachen weggeführt, während Zelmira glücklich all ihre Lieben wieder umarmen kann.

Übersetzung **Sabine Schmidt**





6  
(comp. 1110)

*Figura de la 1110*  
(Vomini)  
(Cone)





# 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 contrabasso*, 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* eseguita 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 "drammotivo di censura. Nel corso della stessa stagione dirige ancora la *Ginevra di Scozia* per 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* rappresentato 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 semiserie *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 liasco 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 22 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 scene" del Théâtre Italien di Parigi.
- 1825 Il periodo francese di Rossini si apre con la cantata scenica *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'Orleans 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 strumenterà 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 77° 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.
-