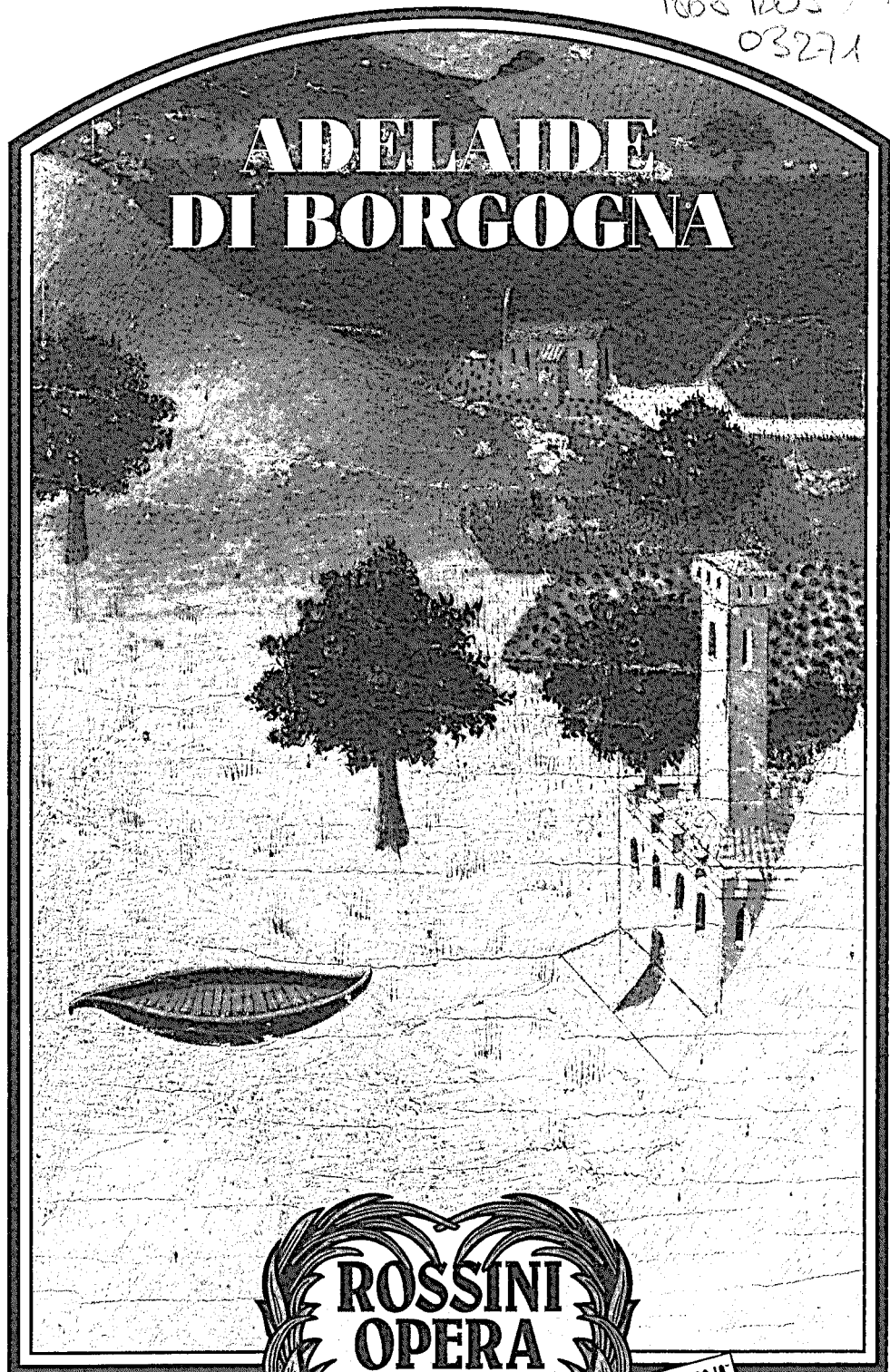


1868 ROS V
03271

ADELAIDE DI BORGOGNA



SCAVOLINI
SPONSOR

In copertina:

Ambrogio Lorenzetti (1285-1348 ca.)

Castello sul lago

Dipinto su tavola

Pinacoteca, Siena

(© Archivi Alinari/Bridgeman.

Per concessione del Ministero

per i Beni e le Attività Culturali)

1817



Sotto l'Alto Patronato
del Presidente della Repubblica



Ministero per i Beni e le Attività Culturali



Regione Marche

Enti fondatori



Comune di Pesaro



Provincia di Pesaro e Urbino



Fondazione
Cassa di Risparmio
di Pesaro

1841

SANPAOLO
BANCA DELL'ADRIATICO



Fondazione Scavolini



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

Il Festival si avvale della collaborazione scientifica della Fondazione Rossini.

Il Festival 2006 si attua

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

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

con l'apporto di: Abanet Internet Provider, AMI-Azienda per la mobilità integrata e trasporti, Caffè Ducale, Concessionaria KIA F. Boattini, Harnold's, Kaufmann Canducci, Korus Partners, Ratti Abbigliamento, Vittoria & Savoy Hotels;

collaborano: ASPES Spa, Azienda Ospedaliera "San Salvatore", Conservatorio di musica "G. Rossini", IAT-Centro di informazione e accoglienza turistica.

Il Festival è membro dell'Associazione Europea dei Festival.



Presidente
Luca Ceriscioli
Sindaco di Pesaro

Consiglio d'amministrazione
Alfredo Bocci Siepi
Giovanni Bogliolo
Giorgio Girelli
Lorenza Mochi Onori
Marco Montagna
Lamberto Trezzini

Collegio sindacale
Adriano Franzoni (presidente)
Vincenzo Galasso
Massimo Marchi



Sovrintendente
Gianfranco Mariotti

Direttore artistico
Alberto Zedda

Segretario generale
Dario Zini

Amministrazione

Direzione amministrativa
Marco Angelozzi

Coordinamento generale
di Segreteria
Maria Rita Silvestrini

Direzione Teatri comunali
Giorgio Castellani

Contabilità ed Economato
Loris Ugolini

Ufficio Sovrintendenza
Annalisa De Franchi

Produzione

Direzione tecnica
Mauro Brecciaroli

Segreteria artistica
Sabrina Signoretti

Coordinamento tecnico
Claudia Falcioni

Coordinamento di Produzione
Caterina de Rienzo

Archivio musicale
Federica Bassani

Relazioni esterne

Pubbliche Relazioni
Welleda Fochesato Donovan

Edizioni e Archivio storico
Carla Di Carlo

Servizi di Biglietteria
Patricia Franceschini

Collaborazioni esterne
Ludovico Bramanti

Promozione
Francesca Maria Carboni
Marco Cadeddu

Ufficio Stampa
Simona Barabesi

Segreteria Ufficio Stampa
Giacomo Mariotti

La Fondazione Rossini

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

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

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

L'attività artistica della Fondazione è coordinata da Bruno Cagli. La Fondazione, insieme al Rossini Opera Festival e a Casa Ricordi, è membro del "Comitato per la Restituzione rossiniana" che ha lo scopo di coordinare e rafforzare l'azione delle tre istituzioni.

Il Presidente

Oriano Giovanelli

ADELAIDE DI BORGOGNA

Rossini Opera Festival 2006





Il Festival ricorda l'amico
Patric Schmid
(1944-2005)
direttore di *Opera Rara*
di cui ha condiviso
la lunga battaglia
di cultura e di civiltà
per il recupero
della lirica dimenticata

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

Consulenza scientifica della Fondazione Rossini

Immagine grafica coordinata

Massimo Dolcini

Progettazione grafica

Antonio Trebbi

Service

Litograph 90, Pesaro

Stampa

Studiostampa, Repubblica di San Marino

luglio 2006

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

Gruppo Cordenons

Sommario

<i>La mia opera pare che anderà bene</i> <i>di Gabriele Gravagna</i>	<i>p. 15</i>
<i>I think my opera will go well</i> <i>by Gabriele Gravagna</i>	<i>p. 25</i>
<i>Adelaide “sorella” di Tancredi</i> <i>di Rodolfo Celletti</i>	<i>p. 35</i>
<i>Adelaide, “sister” to Tancredi</i> <i>by Rodolfo Celletti</i>	<i>p. 39</i>
<i>Soggetto</i>	<i>p. 43</i>
<i>Story</i>	<i>p. 45</i>
<i>Argument</i>	<i>p. 47</i>
<i>Handlung</i>	<i>p. 49</i>
<i>Schema musicale</i>	<i>p. 52</i>
<i>Libretto</i>	<i>p. 55</i>
<i>Gioachino Rossini, elementi biografici</i>	<i>p. 89</i>

Ritratto di Gioachino Rossini. Litografia
Oehme e Müller (Collezione Ragni, Napo-
li)



ROSSINI

ADELAIDE DI BORGOGNA

Dramma per musica in due atti di
Giovanni Federico Schmidt

Musica di
Gioachino Rossini

Personaggi

Ottone, Imperatore d'Alemagna

Adelaide, vedova di Lotario

Berengario, padre di Adelberto

Adelberto

Eurice, moglie di Berengario

Iroldo (nella storia Attone), già Governatore di Canosso

Ernesto, Ufficiale di Ottone

Soldati di Berengario,
Guerrieri di Ottone, Damigelle, Popolo

*La scena è in parte nell'antica fortezza di Canosso
presso il lago di Garda e parte nel campo di Ottone.*

L'azione è dell'anno 947.

*Prima rappresentazione
Roma, Teatro Argentina
27 dicembre 1817*

Adelaide di Borgogna: frontespizio figurato della prima edizione viennese della riduzione per pianoforte solo (Collezione Ragni, Napoli)



Adelaide di Borgogna

OPERA SERIA IN DIESETTE ATTI DEL SIG.^{RO} ALBERTRO

ROSSINI

ridotto per il Cembalo solo da

M. I. LEIDESDORF.

Proprietà degli Editori

Vienna Editore di Sauer & Pichlerhof, Michaelbeckerstrasse 18/19

La mia opera pare che anderà bene

Per una rilettura di *Adelaide di Borgogna*

La commissione

Nella primavera del 1815 Rossini ricevette dall'impresario Domenico Barbaja l'invito a scrivere un'opera per l'apertura della stagione autunnale al San Carlo di Napoli: un'opportunità che permise al compositore appena ventitreenne di affermarsi sulla piazza musicale più prestigiosa d'Italia, dando inizio ad una feconda 'avventura' creativa che si sarebbe protratta sino al 1822. Napoli all'epoca era infatti una delle capitali europee della musica e del melodramma: frequenti le rappresentazioni di opere di Mozart, numerosi gli allestimenti di lavori di Sponcini e Gluck, favoriti dagli stretti legami politici con la Francia, molti i melodrammi composti da Simone Mayr espressamente per la città partenopea. Il pubblico napoletano, pertanto, era colto e aperto sia ad influenze straniere, sia ad innovazioni musicali e drammatiche che altrove avrebbero suscitato incompienza. Il San Carlo, inoltre, era il teatro più grande e meglio attrezzato della penisola e disponeva di un'eccellente compagine orchestrale e di una compagnia di canto straordinaria. Fu per questo pubblico e con questi mezzi che il compositore pesarese, con l'intento di dar vita ad un dramma musicale più serrato ed unitario, sviluppò procedimenti strutturali nuovi e talora arditi che portarono a risultati non riscontrabili neppure nei primi melodrammi romantici.

Durante i sette anni in cui fu attivo

a Napoli Rossini non volle perdere i contatti col resto d'Italia; perciò continuò a scrivere opere anche per Milano, per Venezia e soprattutto per Roma; in tali occasioni, però, compose principalmente melodrammi buffi e semiseri e nelle opere serie seguì un indirizzo opposto a quello dello 'sperimentalismo' napoletano, attenendosi maggiormente alle convenzioni. Proprio questa è la direttrice in cui si colloca *Adelaide di Borgogna*, unica 'incursione' nel genere serio all'interno della produzione destinata a Roma, che annovera un dramma semiserio (*Torvaldo e Dorliska*) e tre di carattere comico-giocosso (*Il barbiere di Siviglia*, *La Cenerentola* e *Matilde di Shabran*). L'opera, con la quale si inaugurò la stagione di carnevale del 1818 al teatro di Torre Argentina, fu commissionata dall'impresario Pietro Cartoni – del quale il compositore oltre che amico era compare, avendone tenuto a battesimo la figlia – presumibilmente agli inizi di ottobre del 1817. Il 26 di quel mese, infatti, Rossini spedì a Cartoni copia del contratto firmata, con una lettera d'accompagnamento nella quale, manifestando quanto gli stessero a cuore le sue partiture autografe, chiedeva che venisse modificato l'articolo relativo alla restituzione dell'originale: «Carissimo amico. Eccovi la scrittura firmata dal compare vostro. Ha però di bisogno che voi accomodate l'articolo dell'originale, cioè dello spartito; il copista o l'impresario potranno avere la privativa ma non il

mio originale, mentre dopo l'anno (come è di stile) lo voglio in dietro».¹ Dopo la firma del contratto Rossini non poté dedicarsi subito alla composizione della nuova opera: egli, infatti, era impegnato a seguire l'allestimento di *Armida*, che sarebbe andata in scena al San Carlo il successivo 9 novembre. Stando poi alle notizie apparse sul «Giornale del Regno delle Due Sicilie», che in data 5 dicembre accennava ad una sua imminente trasferta a Roma e il 27 dello stesso mese annunciava che «da alcuni giorni» era partito per andare ad assistere alla prima rappresentazione del suo nuovo lavoro, si deve concludere che Rossini giunse a Roma pressappoco intorno alla metà di dicembre, conclusione avvalorata dal fatto che il compositore almeno fino al 13 di quel mese fu impegnato nelle recite di *Armida*.² A buona ragione, dunque, si deve ritenere che *Adelaide di Borgogna* venne composta in gran parte a Napoli ed in tempi assai ristretti, e che sia attendibile l'informazione fornita dal biografo Antonio Zanolini, secondo la quale Rossini si sarebbe avvalso della collaborazione dell'amico Michele Carafa.³

Il libretto

Il soggetto dell'opera fu tratto da una vicenda storica del periodo altomedioevale che segnò la fine del regno italico indipendente e favorì la nascita del sacro romano impero germanico ad opera di Ottone I di Sassonia. L'anno è il 950. Lotario, re d'Italia, muore a Torino all'età di circa trent'anni, lasciando vedova Adelaide, figlia di Rodolfo II di Borgogna. Berengario, marchese d'Ivrea, nelle cui mani già da tempo era di fatto il governo del regno, riesce a farsi eleggere quale successore, ma su di lui grava il sospetto d'essere stato causa di quella morte prematura; cerca pertanto di legittimare la propria posizione imponendo ad

Adelaide di entrare nella sua famiglia come moglie del figlio Adalberto, associato al trono. Adelaide si oppone fieramente e, in aperto contrasto con Berengario, viene relegata prima a Como e poi nel castello di Garda. Una tradizione, che sa di leggenda, vuole che un presbitero di nome Martino, scavata una via sotterranea, riesca a liberare la prigioniera e a metterla in salvo sotto la protezione di Azzo, signore di Canossa e vassallo del vescovo di Reggio. Leggenda a parte, a Reggio l'infelice regina trova asilo sicuro contro le persecuzioni di Berengario fino a quando l'imperatore Ottone I, da lei chiamato in soccorso, scende in Italia. Questi, infatti, nel settembre 951 giunge a Pavia, mettendo in fuga Berengario; quindi cinge la corona del regno italico e fatta venire Adelaide da Reggio si unisce a lei in matrimonio. Successivamente acconsente a che la corona d'Italia resti a Berengario e ad Adalberto, ma trasforma quel regno indipendente in feudo per poi aggregarlo al sacro romano impero germanico.

Nonostante l'esplicito riferimento ad opere di illustri cronisti e storiografi, quali Liutprando da Cremona, Sigonio, Muratori e Denina, l'autore del libretto commette un errore cronologico collocando gli avvenimenti narrati nell'anno 947 anziché nel 951. Un'ulteriore inesattezza, probabilmente dovuta ad una sovrapposizione di dati, si riscontra anche in ambito geografico: la fortezza di Canossa, presso la quale è ambientata l'azione, non si trova infatti nelle immediate vicinanze del lago di Garda, come asserito nel libretto, ma a sud di Reggio Emilia. Si tratta comunque di particolari di scarsa importanza ai fini drammatici, mentre non trascurabile è il fatto che il librettista fornì a Rossini un testo di non eccellente fattura, debole dal punto di vista narrativo e talora piuttosto farraginoso, defi-

ADELAIDE DI BORGOGNA

DRAMMA SERIO PER MUSICA

DA RAPPRESENTARSI

NEL NOBILE TEATRO VENDRAMIN

IN SAN LUCA

La Stagione di Primavera 1820.

MUSICA

DEL CELEBRE MAESTRO GIOVACHINO ROSSINI



VENEZIA

PER IL CASALI EDIF. E III.

Adelaide di Borgogna: frontespizio del libretto stampato in occasione di una rappresentazione dell'opera al Teatro Vendramin di Venezia nel 1820 (Collezione Cavallari, Milano)

nito da Giuseppe Radiciotti «slombato e noioso». ⁴

I libretti stampati in occasione della prima rappresentazione romana e delle poche riprese successive non indicano chi sia l'autore del testo. Alcuni biografi rossiniani, seguendo un ragionamento puramente induttivo, ne avevano assegnato la paternità a Giacomo Ferretti, autore dei libretti di altre due opere composte da Rossini per Roma: *La Cenerentola* e *Matilde di Shabran*. Altri invece avevano avanzato l'ipotesi che Rossini, trovandosi a Napoli avesse potuto servirsi di un poeta di quella città, nonostante l'obbligo da parte dell'impresario di fornire il libretto al compositore. Partendo da questa supposizione agli inizi del secolo scorso Alberto Cametti assegnò la paternità del testo letterario a Giovanni Federico Schmidt, ponendo in

relazione *Adelaide di Borgogna* con *Eduardo e Cristina*, opera 'centone' in cui Rossini riutilizzò brani di *Adelaide di Borgogna*, *Mosè in Egitto*, *Ermione* e *Ricciardo e Zoraide*. «Nell'aprile 1819 – scrive Cametti – il Rossini fece rappresentare sul teatro San Benedetto di Venezia il suo spartito *Eduardo e Cristina*, formato coi pezzi migliori delle sue opere meno fortunate. Nell'*Eduardo* figurano ben nove pezzi dell'*Adelaide*. Due di questi pezzi conservano le identiche parole del libretto dell'*Adelaide di Borgogna*; gli altri le hanno leggermente variate. Ora il melodramma dell'*Eduardo e Cristina* porta il nome di Giovanni Schmidt, autore altresì dell'*Armida*, opera che precedette immediatamente l'*Adelaide*. E' logico quindi concludere che autore del libretto di quest'ultimo melodramma sia lo Schmidt, non potendosi supporre che egli abbia apposto il nome suo ad un melodramma che conteneva brani interi di altro poeta». ⁵ Su questo sillogismo c'è però qualcosa da eccepire: il libretto di *Eduardo e Cristina*, infatti, non riporta in maniera esplicita il nome di Schmidt, ma reca le iniziali «T.S.B.» che starebbero ad indicare Andrea Leone Tottola, Giovanni Federico Schmidt e Gherardo Bevilacqua Aldobrandini, dal momento che esso fu il risultato di una rielaborazione, compiuta da Tottola e Bevilacqua, di un precedente dramma dal titolo *Odoardo e Cristina*, scritto nel 1810 da Schmidt per Stefano Pavesi; a ciò si aggiunga che in *Eduardo e Cristina* furono trapiantati senza modifica del testo poetico originale non solo brani di *Adelaide di Borgogna*, ma anche brani di *Ricciardo e Zoraide*, il cui libretto è opera di Francesco Berio di Salsa. Se le argomentazioni di Cametti, dunque, non risultano determinanti ai fini dell'attribuzione del libretto a Schmidt, esse tuttavia si basano su alcuni dati incontrover-

tibili: primo fra tutti il fatto che quando Rossini accettò la richiesta di Pietro Cartoni, con due soli mesi di tempo a disposizione, si trovava a lavorare fianco a fianco proprio con Schmidt nel completamento di *Armida*. Dati che consentono di suffragare l'unica sparuta testimonianza dell'epoca relativa al librettista: un articolo di corrispondenza apparso sul «Nuovo Osservatore Veneto» in data 31 dicembre 1817 (più avanti riportato), nel quale *en passant* si dice che la «poesia» di *Adelaide di Borgogna* è opera di Schmidt.⁶

Le rappresentazioni

Adelaide di Borgogna andò in scena per la prima volta «nel Nobil Teatro a Torre Argentina» in Roma la sera di sabato 27 dicembre 1817, unitamente al ballo serio *La morte di Ciro* del coreografo Monticini. Interpreti furono il soprano Elisabetta Manfredini Guarmani, il contralto Elisabetta Pinotti, il tenore Savino Monelli e il basso Antonio Ambrosi, nei ruoli principali di Adelaide, Ottone, Adelberto e Berengario; Anna Maria Muratori, Giovanni Puglieschi e Luisa Bottesi in quelli secondari di Eurice, moglie di Berengario, di Ernesto, luogotenente di Ottone, e di Iroldo, governatore di Cannonessa. Una compagnia di canto non eccezionale, tale comunque da non compromettere le aspettative del pubblico, curioso di conoscere il nuovo lavoro del compositore pesarese, reduce dai recenti successi de *La gazza ladra* e *Armida*. Lo spettacolo, invece, non ebbe il successo sperato. Se è vero che la scarsa qualità del libretto e le doti non eccelse dei cantanti ebbero un peso significativo sull'esito deludente dell'opera, i cronisti dell'epoca furono concordi nell'attribuirne la responsabilità esclusivamente al compositore. L'articolo di corrispondenza apparso il 31 dicembre sul «Nuovo Osservatore Veneto», ed in seguito sul giorna-

le milanese «Corriere delle dame», riportava infatti il seguente giudizio: «*Adelaide di Borgogna*, poesia di Schmidt, si vide vivere e morire nella stessa sera nel Teatro Argentina. Questo spartito originale di Rossini fece naufragio ad onta dei tamburi, delle grancasse e di varie marce. Gli attori cantanti, signore Manfredini, prima donna, Elisabetta Pinotti, primo musico, ed il sig. Savino Monelli, distinto tenore, non valsero con tutta la loro premura e nota abilità a sostenere la reputazione del celebre maestro, il di cui genio in quest'opera sembra addormentato». ⁷ Analogamente sul quotidiano romano «Notizie del giorno» del 9 gennaio si leggeva: «Se una gran riputazione bastasse a salvare una produzione (anche quando non sodisfa al genio del Pubblico), certo il Maestro Rossini non avrebbe avuto che desiderare. Sgraziatamente ciò non basta, ragione per cui non ha raccolto quegli allori che in tanta copia gli cinsero la fronte, in altri incontri, in quella illustre Città. Sembra che il suo genio si sia per un momento addormentato; di tratto in tratto (nel corso del dramma) egli si risveglia con qualche bella novità, ma più sovente per dar a conoscere essere l'Autore dell'*Italiana in Algeri*, della *Cenerentola* ecc. ecc. Certo si è che poteva ritrarre maggior partito dai tre primari soggetti che compongono la compagnia». ⁸ Nonostante la severità di tali giudizi, *Adelaide di Borgogna* continuò ugualmente ad essere rappresentata al Teatro Argentina fino a quando non fu sostituita da *Il trionfo di Emilia* di Francesco Sampieri, seconda opera in cartellone andata in scena il 19 gennaio 1818.

All'allestimento romano ne seguirono pochi altri. Nell'aprile del 1820 *Adelaide di Borgogna* fu ripresa a Venezia, al Teatro Vendramin in San Luca, e a Firenze, al Teatro in Via della Pergola, ma sempre con esito

mediocre. Nel 1822 fu rappresentata a Padova, Lugo e Lisbona. Nella primavera del 1825 andò in scena al Teatro Carlo Lodovico di Livorno, dopo di che scomparve dal repertorio per essere riproposta all'attenzione del pubblico soltanto in tempi recenti. Del 1978, infatti, è la prima ripresa in epoca moderna avvenuta alla Queen Elisabeth Hall di Londra; successivamente, sotto la direzione di Alberto Zedda, è stata rappresentata al Festival della Valle d'Itria di Martina Franca (1984), alla Salle Pleyel di Parigi (1988) e al Théâtre de l'Opéra di Liegi (1992).

Considerazioni di critica testuale

L'autografo di *Adelaide di Borgogna* purtroppo risulta disperso; pertanto la ricostruzione testuale è stata condotta sulle fonti secondarie che, a motivo delle poche riprese seguite alla prima romana, non sono numerose. La più importante, benché contenga solo la sinfonia e il primo atto, si trova a Roma, presso la Biblioteca di Santa Cecilia: si tratta di una copia manoscritta della partitura, realizzata nel luogo della prima rappresentazione dell'opera e in un momento assai prossimo alla sua creazione, la cui derivazione dall'autografo è attestata dalla presenza di un cospicuo numero di tipici segni rossiniani, normalmente non recepiti nella grafia corrente. Assai vicine alla lezione di questa fonte e a quella del libretto stampato a Roma da Crispino Puccinelli per la prima esecuzione, risultano due partiture manoscritte complete, fra loro strettamente correlate: una è conservata a Firenze, nella Biblioteca del Conservatorio, e l'altra a Parigi presso la Bibliothèque Nationale. Tra le due, decisamente più autorevole si è rivelata la fonte parigina per la presenza di un maggior numero di indicazioni interpretative e di alcuni segni che caratterizzano la grafia musicale rossiniana, nonostante

nel primo atto figurino un'Aria Eurice e due brevi recitativi non attestati in altre fonti. Una quarta partitura manoscritta completa e ricca di indicazioni interpretative, ma che in più punti si discosta dalla lezione attestata dalla fonte romana e dal libretto *princeps*, si conserva a Venezia, nell'archivio del Teatro La Fenice. Un elevato grado di affinità pone in relazione quest'ultima fonte con altre due partiture manoscritte: una, completa, conservata a Washington D.C., nella Library of Congress; l'altra, priva della sinfonia e dell'ultimo numero del secondo atto, conservata a Bologna, presso il Civico Museo Bibliografico Musicale. Di valore non inferiore per quanto concerne le parti vocali e la struttura dell'opera, sempre in considerazione del fatto che non siamo in possesso dell'autografo, è infine la riduzione per canto e pianoforte pubblicata da Ricordi mentre era ancora in vita Rossini.

Lo studio della partitura e l'analisi comparata delle fonti hanno fatto emergere alcune interessanti peculiarità testuali, non trascurabili ai fini di una obiettiva comprensione e valutazione dell'opera.⁹ Procedendo ad una sintetica disamina dei vari numeri musicali, occorre soffermarsi subito sulla Sinfonia per confutare l'opinione largamente diffusa, secondo la quale Rossini avrebbe sbrigativamente premesso all'*Adelaide* la sinfonia de *La cambiale di matrimonio*, che, a sua volta, risulta essere il rimaneggiamento di una precedente sinfonia in Mi bemolle composta nel 1809. Non si tratta infatti di una pura e semplice trasposizione, in quanto il compositore adeguò la strumentazione all'organico più consistente dell'*Adelaide*, aggiungendo agli strumenti della precedente stesura (un flauto, due oboi, due clarinetti, un fagotto, due corni e archi) un ottavino, due trombe, un trombone, timpani e

gran cassa; cambiò inoltre la destinazione strumentale del «solo cantabile» dell'*Andante maestoso*, passandolo dal corno all'oboe; introdusse infine un ritornello nel primo episodio dell'*Allegro vivace*, aggiungendo l'ottavino nella ripetizione e rivedendo i coloriti in modo da rendere logico il ritorno allo spunto iniziale. Modifiche, dunque, piuttosto sostanziose che conferiscono al brano una rinnovata veste dal punto di vista timbrico e dinamico.

Con l'Introduzione (N. 1) si incontra il primo dei numeri musicali di *Adelaide* coinvolti nella complessa operazione di autoimprestito con cui Rossini realizzò il 'centone' *Eduardo e Cristina*. Nonostante le fonti di *Adelaide* risultino esaurienti ai fini della ricostruzione testuale, l'assenza dell'autografo rende doveroso un raffronto con la partitura di *Eduardo e Cristina*, specie in una circostanza come questa, nella quale tutte e tre le sezioni che compongono il numero musicale – Coro «Misera patria oppressa», Terzetto «Lasciami: in te del padre», Seguito e Stretta «Ah crudel, non lusingarti» – confluiscono senza modifiche, eccezion fat-

ta per il testo letterario, nell'Introduzione della nuova opera. Nel caso in oggetto, poi, l'aver riproposto un numero così specifico senza mutamenti e con la medesima collocazione, induce a riflettere sulla considerazione in cui il compositore teneva la partitura dell'*Adelaide*.

Nel Coro, Scena e Cavatina Ottone «Salve Italia un di regnante» (N. 2), limitatamente all'episodio corale, appare un evidente divario tra il testo letterario delle fonti musicali e quello del libretto per la prima rappresentazione. La spiegazione va ricercata nel contenuto di ispirazione risorgimentale della stesura originaria (quella delle fonti musicali): esso, infatti, dovette provocare l'intervento della censura pontificia che, a composizione già ultimata, fece elaborare un testo privo di riferimenti patriottici prima di concedere l'*imprimatur*. Interessante notare, dal confronto delle due versioni, l'abilità con cui, senza alterare la struttura formale e metrica, l'anelito alla rinascita della nazione italiana venne mutato in auspicio di riscatto per la sventurata protagonista dell'opera.

Fonti musicali

Salve Italia un di regnante
Dall'ocaso ai lidi Eoi,
Genitrice degli eroi
Ogni cor s'inchina a te.
Sorgi, sorgi: al Ciel chiedesti
Un sostegno, e il Ciel lo diè.

Tornerai regina ancora
A mostrarti assisa in soglio,
Come fosti in Campidoglio
Nell'antica maestà;
Ché di spada e di lorica
Un possente t'armerà.

Libretto princeps

Giunse a noi la voce, e il pianto
D'innocenza sventurata.
A cangiar tua sorte ingrata
O Regina, è Otton con te.
Sorgi, sorgi: al Ciel chiedesti
Un soccorso, e il Ciel lo diè.

La fortuna a te nemica
Ti strappò lo scettro e il serto.
Il tuo cor tremante e incerto
Nel suo duolo assai già fu.
Sorgi, sorgi! A te fia scudo
D'un possente la virtù.

Al Duetto Ottone-Adelberto «Vive Adelaide in pianto» (N. 3) che non presenta elementi testuali di particolare rilevanza, fa seguito il Coro e

Cavatina Iroldo «Viva Ottone, il grande, il forte» (N. 4), a proposito del quale il comportamento di tutte le fonti manoscritte suscita notevole



ELISABETTA PINOTTI

*Le similitudini e le opere sono d'alta
tenore di questa valenza cantan-
te. Le sue voci spiegano tutte
le note che si incontrano nelle scene
e l'ammirazione che ogni voce fi-
tanza sempre l'incanta.*

Ritratto di Elisabetta Pinotti, prima interprete dell'opera nel ruolo di Ottone (Collezione Ragni, Napoli)

li perplessità. In questo brano, infatti, la parte di Iroldo appare notata in chiave di soprano, contrariamente a quanto avviene nell'Introduzione e nei recitativi, dove è notata in chiave di tenore. I libretti, da cui si apprende che in occasione della prima romana il ruolo fu sostenuto da Luisa Bottesi, mentre nelle riprese del 1820 da Giuseppe Franchini a Firenze e da Giovanni Battista Casalini a Venezia, non aiutano a risolvere la questione. Neppure è di ausilio il fatto che questo brano figurò anche in *Eduardo e Cristina*, dal momento che in quest'opera tutta la linea solistica che era di Iroldo viene eliminata, per essere affidata in forma assai semplificata ai tenori del coro. Anche se nella prima rappresentazione la parte fu eseguita da un mezzosoprano o contralto *en travesti*, non mancano validi motivi per assegnarla alla voce di tenore,

seguendo il comportamento della riduzione per canto e pianoforte pubblicata da Ricordi. Va detto, infatti, che ruoli come quello di Iroldo solitamente erano di pertinenza del secondo tenore; che il contralto *en travesti* non veniva di norma impiegato per parti semplici e di modeste proporzioni, qual è quella di Iroldo, bensì per parti impegnative dove la scrittura raggiunge sovente alti livelli di acrobazia; che in *Adelaide di Borgogna* questa tipologia vocale è già utilizzata per il ruolo di Ottone. L'Aria di Berengario «Se protegge amica sorte» (N. 5) è composizione alquanto modesta, sicuramente non ascrivibile alla mano di Rossini. Dunque è opera di un collaboratore, che, stando alle informazioni fornite dal biografo Zanolini, potrebbe essere individuato in Michele Carafa. Attestata da tutte le fonti e pretesa dall'importanza del personaggio, l'Aria di Berengario non può essere eliminata. In sede di allestimento, tuttavia, non è da escludere la possibilità di una sua sostituzione con altro brano autentico, seguendo una prassi all'epoca piuttosto consueta.

I due numeri seguenti, che figurano tra le pagine più ispirate dell'opera, risultano anch'essi trasferiti in *Eduardo e Cristina*. Del Coro e Cavatina Adelaide «O ritiro, che soggiornerò» (N. 6) si ritrovano nella nuova opera il coro, che passa da tre a due voci e mantiene pressoché inalterato il testo poetico, e la prima sezione della cavatina: qui, infatti, al posto della cabaletta di Adelaide, Rossini preferisce riprendere il coro iniziale, con alcuni lievi mutamenti e l'aggiunta di interventi solistici del soprano. Quanto al Duetto Adelaide-Ottone «Mi dai corona e vita» (N. 7), ad ulteriore riprova di quanto detto a proposito dell'Introduzione circa l'importanza attribuita da Rossini alla partitura di *Adelaide*, esso viene assegnato ai due protagonisti

anche nel nuovo melodramma, senza modifiche nella parte musicale e con testo poetico quasi identico nella cabaletta.¹⁰

Il Finale Primo (N. 8), che si articola in tre sezioni (Coro «Schiudi le porte, o tempio», Quartetto «O degli itali regnanti», Seguito e Stretta «Quale improvviso strepito») non presenta peculiarità testuali di particolare interesse, come pure i primi quattro numeri dell'Atto Secondo: Introduzione «Come l'aquila che piomba» (N. 9), Duetto Adelaide-Adelberto «Della tua patria ai voti» (N. 10), Scena e Aria Adelberto «Berengario è nel pericolo» (N. 11) e Quartetto «Adelaide! Oh ciel, che vedo!» (N. 12). Un discorso a parte merita invece la Scena ed Aria Adelaide «Cingi la benda candida» (N. 13), la cui genesi vede coinvolte ben tre partiture. All'origine si colloca l'Aria del Conte d'Almaviva «Cessa di più resistere» de *Il barbiere di Siviglia*, che, a soli due mesi dalla prima rappresentazione (Roma, 20 febbraio 1816), fu riutilizzata nella Cantata *Le nozze di Teti, e di Peleo*, dove divenne l'Aria di Cerere «Ah non potrian resistere»: la prima e la terza sezione risultano riscritte, mentre la seconda, in tempo lento, e l'ultima, in forma di tema e variazioni, sono in gran parte identiche alle sezioni corrispondenti dell'Aria Almaviva. L'anno successivo Rossini riutilizzò nuovamente il tema e variazioni come finale de *La Cenerentola* (il celeberrimo rondò «Non più mesta accanto al foco»); mentre trasferì, senza sostanziali cambiamenti, le prime tre sezioni dell'Aria di Cerere nella Scena ed Aria Adelaide, per la quale approntò una nuova cabaletta conclusiva. Si segnala che nella partitura autografa della Cantata, conservata a Napoli, figura un ritornello di sette battute più due del tutto nuove con funzione di collegamento, assente nelle fonti di *Adelaide* ed opportunamente reintegrato.

A proposito del Coro, Scena e Aria Ottone «Serti intrecciar le vergini» (N. 14), con cui si conclude l'opera, va detto che, ancora una volta, ci si trova di fronte ad un numero musicale di ampie proporzioni riutilizzato da Rossini in *Eduardo e Cristina*. Il Coro è riproposto senza modifiche e con testo poetico quasi identico; l'Aria è ripresa in forma testuale, ad eccezione della cabaletta dove viene modificato leggermente il tema; la Scena, invece, risulta riscritta. Un'ultima considerazione riguarda il personaggio Eurice, per il quale le fonti riportano in maniera non univoca due arie. Il manoscritto di Parigi, nell'atto primo, dopo l'Aria di Berengario (N. 5), presenta l'Aria Eurice «Vorrei distruggere del figlio i voti», preceduta da un breve recitativo di collegamento. Il testo poetico non figura nel libretto *princeps*, cosicché non dovrebbe essere stata composta per le prime rappresentazioni romane. Esso figura invece nel libretto stampato per la ripresa fiorentina del 1820: ciononostante è da escludere una relazione tra questo libretto e la fonte parigina, dal momento che in più punti le due lezioni appaiono alquanto discordanti. Le partiture di Venezia e Bologna presentano invece l'Aria Eurice «Sì, mi svena», collocata nel secondo atto dopo la Scena e Aria Adelberto (N. 10), che, pur trovando un qualche riscontro nel libretto *princeps*, non dovrebbe essere stata eseguita nella prima romana. Il suo testo poetico, infatti, pur avendo identico *incipit*, si differenzia da quello del libretto sia nel contenuto che nella struttura metrica. In entrambi i casi, comunque, si tratta di pagine mediocri, non approntate per rappresentazioni autentiche e sicuramente non riconducibili a Rossini. Appare pertanto giustificato il comportamento della riduzione per canto e pianoforte pubblicata da Ricordi che non le accoglie.

Giudizi e pregiudizi

L'immediata scomparsa dalle scene, l'assenza delle innovazioni stilistiche e strutturali sperimentate nelle opere composte per Napoli, il riutilizzo della sinfonia de *La cambiale di matrimonio*, l'impiego esclusivo del recitativo secco ed il probabile ricorso all'ausilio di collaboratori per la composizione di alcune pagine secondarie, furono i motivi che condussero alla formulazione di giudizi alquanto severi sull'opera. Emblematica in questo senso la valutazione di Radiciotti, riproposta acriticamente da autorevoli storici e biografi rossiniani fino in tempi recenti: «La musica porta evidentissimi i segni della fretta e dell'incuria con cui fu scritta. *L'Adelaide* è la peggiore delle opere serie del Rossini: mentre in ciascuna delle altre, sian pure scadenti, guizza qua e là qualche lampo di genio, in questa soltanto non s'incontrano che banalità da capo a fondo. Trasandata nella forma, vuota di contenuto questa musica è anche priva di verità d'espressione; anzi, bene spesso il suo carattere è in contraddizione col senso delle parole e con la situazione drammatica». ¹¹ E' questo un giudizio evidentemente fondato su una concezione diffusa in epoca romantica ed in parte accolta dalla storiografia musicale italiana di ispirazione crociana, secondo la quale la musica doveva essere «espressione lirica del sentimento». ¹² Concezione che ha pregiudicato la comprensione di non poche opere rossiniane, riabilitate solo dalla recente rilettura critica e sistematica dell'intera produzione del compositore pesarese, la quale ha evidenziato come Rossini, nell'intento di aderire alle istanze del romanticismo nascente senza tuttavia rinunciare ai suoi modelli ispiratori di derivazione barocca, abbia deliberatamente compiuto esperienze creative diverse e talora contrapposte. Il divario stili-

stico che si riscontra nell'ambito della produzione seria fra le opere destinate a Napoli e quelle scritte all'incirca nello stesso periodo per altre città, non è pertanto ascrivibile semplicemente all'esigenza del compositore di guadagnarsi il consenso di pubblici diversi. Se le prime, infatti, sono frutto di una convinta adesione alla drammaturgia romantica, le altre, lungi dall'essere risposta condiscendente alle richieste di un pubblico dai gusti retrodatati, costituiscono la verifica costante e consapevole di posizioni estetiche sviluppate con coerenza fin dagli esordi. Si individuano così due filoni: *classico* e *romantico*, o, secondo la terminologia nietzschiana, *apollineo* e *dionisiaco*, a seconda che Rossini abbia fatto prevalere una visione ideale e distaccata della realtà o la volontà di andare oltre gli orizzonti a lui consueti.

Delineato con chiarezza fin dagli anni giovanili, il filone *apollineo* si caratterizza per l'utilizzo di forme tradizionali e ben collaudate, all'interno delle quali protagonista assoluta è una vocalità di impronta belcantistica, fondata sul rifiuto di ogni genere di inflessione realistica e sull'intento di suscitare meraviglia attraverso un elevato grado di virtuosismo ed un'emissione della voce sempre ben levigata e priva di forzature. Esso giunge a completa definizione con *Semiramide* (1823), attraverso tappe significative quali *Tancredi* (1813), *Bianca e Falliero* (1819) e la stessa *Adelaide di Borgogna*. Numerose, infatti, in questa partitura le pagine in cui Rossini raggiunge quella dimensione 'metafisica' che è sempre stata l'obiettivo principale della sua poetica: valgono per tutte le arie dei due protagonisti, il quartetto del finale primo e il duetto dell'atto secondo. Rossini stesso, del resto, esprime un giudizio di valore sull'opera nel momento in cui decide di riutilizzarne ben

cinque numeri in *Eduardo e Cristina*. Sicuramente uno dei criteri che seguì in questa operazione fu quello della qualità della musica, volendo presentare a Venezia con questa opera 'centone' la parte migliore della sua produzione recente. A tale proposito scrive infatti Arrigo Quattrocchi: «I brani selezionati per *Eduardo e Cristina* sono singolarmente quasi tutti di qualità altissima, per invenzione e fattura, inclusi quelli della sfortunata *Adelaide di Borgogna*. Rossini doveva essere ben consapevole che molti dei brani prescelti presentavano una 'naturale' predisposizione al successo, per la

brillante scorrevolezza della melodia e le occasioni fornite al virtuosismo dei cantanti».¹³ In *Adelaide di Borgogna*, dunque, ancora una volta Rossini era riuscito ad affermare i suoi ideali estetici, per cui è ragionevole supporre che dovesse ritenersi soddisfatto del risultato raggiunto. E, forse, è proprio per questo motivo che il 19 dicembre 1817, ad una settimana soltanto dal debutto, in una lettera alla madre poteva scrivere compiaciuto: «La mia opera pare che andrà bene».¹⁴

Gabriele Gravagna

¹ *Gioachino Rossini. Lettere e documenti*, I (29 febbraio 1792 - 17 marzo 1822), a cura di Bruno Cagli e Sergio Ragni, Pesaro, Fondazione Rossini, 1992, N. 109, p. 230.

² Si veda Alberto Cametti, *La musica teatrale a Roma cento anni fa*, «Annuario della Regia Accademia di santa Cecilia 1917-1918», Roma, 1918, p. 18; inoltre *Gioachino Rossini. Lettere e documenti*, IIIa (Lettere ai genitori, 18 febbraio 1812 - 22 giugno 1830), a cura di Bruno Cagli e Sergio Ragni, Pesaro, Fondazione Rossini, 1992, N. 102, nota 1, p. 192.

³ «Per iscarrezza di tempo Rossini in quest'opera ebbe a collaboratore il maestro Caraffa suo intimo amico» (Antonio Zanolini, *Biografia di Gioachino Rossini*, Bologna, Zanichelli, 1875, p. 237, nota 22).

⁴ Giuseppe Radiciotti, *Gioachino Rossini. Vita documentata, opere ed influenza su l'arte*, I, Tivoli, Arti grafiche Majella di Aldo Chicca, 1927, p. 312.

⁵ Cametti, *op. cit.*, p. 20.

⁶ Per informazioni sull'opera e la vita di Giovanni Federico Schmidt si rimanda a Marco Spada, *Giovanni Schmidt librettista: biografia di un fantasma*, in *Gioachino Rossini 1792-1992. Il testo e la scena*, a cura di Paolo Fabbri, Pesaro, Fondazione Rossini, 1994, pp. 465-490.

⁷ Radiciotti, *op. cit.*, p. 314.

⁸ *Gioachino Rossini. Lettere e documenti*, IIIa,

N. 104, nota 2, p. 194.

⁹ Cfr. Alberto Zedda, *La sublimazione della vocalità*, in *Programma del X Festival della Valle d'Itria*, Martina Franca, 1984, pp. 24-26.

¹⁰ Discutibile appare l'affinità sottolineata da Marco Mauceri fra il tema della cabaletta di questo duetto e il tema della cabaletta «Voce, che tenera», dalla sortita di Tancredi «Dolci d'amor parole», scritta da Rossini per Adelaide Malanotte, in sostituzione della cavatina originaria «Tu che accendi - Di tanti palpiti». Diverse, infatti, le figurazioni melodiche ed in particolare l'incipit, caratterizzato in *Adelaide* da un pregnante cromatismo; diversa la struttura del periodo ed il conseguente percorso armonico (Si veda Marco Mauceri, «Voce, che tenera»: una cabaletta per tutte le stagioni, in *Gioachino Rossini 1792-1992. Il testo e la scena*, cit., pp. 365-382).

¹¹ Radiciotti, *op. cit.*, p. 312.

¹² Enrico Fubini, *L'estetica musicale dal Settecento a oggi*, Torino, Einaudi, 1964 (nuova edizione 1968), p. 213.

¹³ Arrigo Quattrocchi, *La logica degli autoimprestati: «Eduardo e Cristina»*, in *Gioachino Rossini 1792-1992. Il testo e la scena*, cit., p. 355.

¹⁴ *Gioachino Rossini. Lettere e documenti*, IIIa, N. 103, p. 193.

I think my opera will go well

On listening again to Adelaide di Borgogna

The commission

In the spring of 1815 the impresario Domenico Barbaja invited Rossini to write an opera for the opening of the autumn season at the San Carlo, Naples: an opportunity that allowed the scarcely twenty-three year-old composer to make his mark in the capital city of Italian opera, inaugurating a fruitful creative "adventure" that would continue until 1822. In those days Naples was, in fact, one of the great European capital cities of music and opera: Mozart's operas were frequently performed there, Spontini's and Gluck's were often produced as a result of the close political bonds with France, and Simone Mayr wrote many operas for Naples. Therefore Neapolitan audiences were cultured and amenable to foreign influences as well as to musical and dramatic innovations that would not have been understood elsewhere. The San Carlo, furthermore, was the largest and best equipped theatre on the peninsula and enjoyed the services of an excellent orchestra and a group of extraordinary singers. It was for this audience and with these means that the young composer from Pesaro, striving to bring about a more unified and animated kind of music drama, developed new structural procedures, unheard of till then, which led to results that not even the earliest operas of the Romantic movement could equal.

During his seven years' activity in Naples Rossini did not want to lose

*touch with the rest of Italy, and so he continued to write operas for Milan, for Venice, but above all for Rome; on these occasions, however, he mainly composed comic or semiseria operas and in his serious operas followed a path directly the opposite of his "experiments" in Naples, following convention more closely. This is the policy behind Adelaide di Borgogna, Rossini's only attempt at a serious opera among those he produced for Rome, the others being a *dramma semiserio* (Torvaldo e Dorliska) and three in the *comico-giocosso* category (Il barbiere di Siviglia, La Cenerentola and Matilde di Shabran). The opera, which opened the Carnival season of 1818 at the Teatro di Torre Argentina, Rome, was commissioned by the impresario Pietro Cartoni—who was not just simply a friend of the composer's, who had acted as godfather to his daughter—presumably at the beginning of October 1817. In fact, on the 26th of that month, Rossini sent Cartoni a signed copy of the contract accompanied by a letter in which, showing how much he cared for his autograph full scores, he requested a modification of the clause dealing with the restitution of the original: "Dearest Friend, here is your daughter's godfather's contract duly signed. However you must alter the clause dealing with the original, that is, with the score; the copyist or the impresario may enjoy the monopoly of it but not keep my original, whilst, as is usual, I want*

it to be returned to me after the year".¹

After signing the contract Rossini could not immediately dedicate himself to the composition of the new opera: in fact, he was engaged in supervising the production of *Armida*, which would receive its first performance at the San Carlo on the 9th November following. Moreover, according to a news item appearing in the "Giornale del Regno delle Due Sicilie", which on the 5th December mentioned his imminent departure for Rome and on the 27th of the same month announced that "a few days ago" he had left in order to be present at the first performance of his new opera, we can conclude that Rossini arrived in Rome more or less in mid-December, a conclusion supported by the fact that the composer was involved in performances of *Armida* until at least the 13th of the month.² It is therefore reasonable to suppose that Adelaide di Borgogna was largely composed in Naples and in a short period of time, and that the biographer Antonio Zanolini's assertion that Rossini got his friend Michele Carafa to help him out is trustworthy.³

The libretto

The story of the opera was taken from a historical event that took place in the mediaeval period and marked the end of an independent Italian kingdom and led to the birth of the German Holy Roman Empire through the efforts of Otho I of Saxony. The year is 950. Lotario, King of Italy, dies in Turin at the age of about 30, leaving a widow, Adelaide, daughter of Rudolph of Burgundy. Berengario, Marquis of Iurea, into whose hands the government of the kingdom had, in fact, already fallen some time before, manages to get himself elected successor, but he is widely suspected of having been the cause of that premature death; for

this reason he seeks to legitimize his own position by forcing Adelaide to become a member of his family by marrying his son Adalberto, who is sharing the throne with him. Adelaide proudly resists and, openly defying Berengario, is first sent to Como and then to the castle of Garda. A tradition, that has something of legend about it, has it that a presbyter named Martino, having dug out an underground passage, manages to free the prisoner and help her escape to the protection of Azzo, Lord of Canossa and a vassal of the Bishop of Reggio. Legend apart, the Queen finds a safe refuge at Reggio from the persecution of Berengario until the Emperor Otho I, summoned by her to assist her, comes down into Italy. In fact, in 951 he arrives in Pavia, putting Berengario to flight; he is thus enabled to grasp the crown of Italy and, having got Adelaide to Reggio, he marries her. Later he agrees that Berengario and Adalberto should resume their reign over Italy, but transforms that independent kingdom into a vassal state that he subsequently incorporates into the Germanic Holy Roman Empire.

In spite of his quoting the works of illustrious commentators and historians such as Liutprando da Cremona, Sigonio, Muratori and Denina, the author of the libretto makes a chronological error by placing the events in the year 947 instead of 951. A further inaccuracy, resulting probably from the superimposing of facts, is met with in the geographical setting: the fortress of Canossa, where the action takes place, is not located in the immediate neighbourhood of Lake Garda, as the libretto asserts, but to the south of Reggio Emilia. In any case these details are of scant importance to the dramatic development, whereas a more serious flaw is the fact that the librettist gave Rossini

a libretto of anything but excellent composition, weak from the narrative point of view and sometimes something of a mish-mash; Giuseppe Radiciotti defined it "weak and boring".⁴

*The libretti printed at the time of the first performance in Rome and for the few subsequent revivals do not give the name of the author. Some of Rossini's biographers, following a line of purely inductive reasoning, have attributed it to Giacomo Ferretti, author of the libretti of two other operas written by Rossini for Rome: *La Cenerentola* and *Matilde di Shabran*. Others, on the other hand, have hypothesized that Rossini, being in Naples, would have been able to secure the services of a local poet, despite the impresario's obligation to supply the composer with a libretto. Leading off from this supposition, at the beginning of the last century Alberto Cametti attributed the literary text to Giovanni Federico Schmidt, comparing Adelaide di Borgogna, *Mosè in Egitto*, *Ermione* and *Ricciardo e Zoraide*. Cametti writes: "In April 1819 Rossini had his score *Eduardo e Cristina* performed at the *Teatro San Benedetto, Venice*; this is made up from the best numbers from his less successful operas. There are no fewer than nine numbers out of *Adelaide* in *Eduardo*. Two of these numbers keep the identical words of the libretto of *Adelaide di Borgogna*; the others have them slightly changed. Now the libretto of *Eduardo e Cristina* is by Giovanni Schmidt, also the author of *Armida*, the opera immediately preceding *Adelaide*. It is therefore only logical to conclude that the libretto of the latter must also be by this same Schmidt, as we cannot suppose that he would have signed his name to the libretto of an opera containing whole numbers written by another poet".⁵ We may, however, point out some objections*

*to this syllogism: the libretto of *Eduardo e Cristina* does not, in fact, openly mention Schmidt's name, but is signed by the initials "T.S.B.", which stand for Andrea Leone Tottola, Giovanni Federico Schmidt and Gherardo Bevilacqua Aldobrandini, seeing that it was the result of a re-elaboration on the part of Tottola and Bevilacqua of an already existing libretto entitled *Oduardo e Cristina*, written in 1810 by Schmidt for Stefano Pavesi; to this we should add that *Eduardo e Cristina* contains several transplants without any modification whatsoever not only of numbers from *Adelaide di Borgogna* but also from *Ricciardo e Zoraide*, whose libretto is by Francesco Berio di Salsa. If Cametti's arguments, therefore, do not serve to definitively attribute the libretto to Schmidt, they are however based upon some incontrovertible facts: first of all the fact that when Rossini accepted Pietro Cartoni's proposal, with only two months available to him, he found himself working side by side on the completion of *Armida* with Schmidt himself. Facts that serve to confirm the sole scanty piece of contemporary evidence as to the librettist: an article by a correspondent of the "Nuovo Osservatore Veneto", quoted below, dated 31st December 1817, which refers en passant to the "poetry" as being the work of Schmidt.⁶*

The performances

Adelaide di Borgogna was first performed at the "Nobil Teatro a Torre Argentina", Rome, on Saturday evening the 27th December 1817, together with the serious ballet *La morte di Ciro* by the choreographer Monticini. The singers were the soprano Elisabetta Manfredini Guarnani, the contralto Elisabetta Pinotti, the tenor Savino Monelli and the bass Antonio Ambrosi in the leading roles of *Adelaide*, *Ottone*,

Adelberto and Berengario; Anna Maria Muratori, Giovanni Puglieschi and Luisa Bottesi in the secondary ones of Eurice, Berengario's wife, Ernesto, a lieutenant of Ottone's, and Iroldo, Governor of Canossa. Not an exceptional company of singers, good enough however not to disappoint the audience, curious to hear this new opera by the young composer from Pesaro, fresh from his recent triumphs with *La gazza ladra* and *Armida*. Unfortunately, the show did not meet with the hoped-for success. If it is true that the sketchy quality of the libretto and the mediocrity of the singers had a significant influence on the disappointing reception accorded to the opera, newspaper writers of the day were unanimous in attributing responsibility for this exclusively to the composer. The Rome correspondent of the "Nuovo Osservatore Veneto" wrote in the issue of the 31st December, the article being reprinted in the Milanese newspaper "Corriere delle Dame", the following criticism: "Adelaide di Borgogna, to a libretto by Schmidt, lived and died on one and the same evening at the Teatro Argentina. This new score of Rossini's was shipwrecked despite drums, big drums and marches. The singing actors, the ladies Manfredini, prima donna, and Elisabetta Pinotti, contralto ("musicò"), and the celebrated tenor Sig. Savino Monelli, for all their excellence and care, could not manage to uphold the famous composer's reputation, whose genius seemed to have gone to sleep where this opera is concerned".⁷ Similarly, the Roman daily newspaper "Notizie del giorno" for 9th January declared: "If a great reputation were enough to save a new production (even when it does not catch the audience's fancy), for sure Maestro Rossini would have had nothing to complain of. Unfortunately it is not enough, and for this reason he did

not reap those laurels that have so copiously adorned his brow on other occasions in this illustrious city. It seems that his genius had gone to sleep for a while; every now and then (during the unfolding of the story) it wakes up and produces some nice idea, but more often to remind us that he also wrote *L'Italiana in Algeri*, *La Cenerentola*, etc., etc. Certainly more effect could have been made out of the presence of the three leading singers of the company".⁸ Despite the severity of these judgments, Adelaide di Borgogna continued just the same to hold the stage at the Teatro Argentina until it was replaced by *Il trionfo di Emilia* by Francesco Sampieri, the second opera on the season's prospectus, which made its bow on 19th January 1818. Few other productions followed upon the Roman one. In April 1820 Adelaide di Borgogna was revived at the Teatro Vendramin in San Luca, Venice, and at the Teatro in Via della Pergola, Florence, but both times with scant success. In 1822 it was performed in Padova, Lugo and Lisbon. In the spring of 1825 it was produced at the Teatro Carlo Ludovico, Livorno, after which it disappeared from the stage to be offered to the attention of audiences once more only recently. In fact, the first revival in modern times took place at the Queen Elizabeth Hall, London, in 1978; later Alberto Zedda conducted it at the Festival della Valle d'Itria in Martina Franca (1984), at the Salle Pleyel, Paris (1988) and at the Théâtre de l'Opéra, Liège (1992).

Matters of textual criticism

Unfortunately, the autograph score of Adelaide di Borgogna is lost, so the textual reconstruction has been based upon the secondary sources, which, given the small number of revivals following the original Rome performances, are not many. The

most important, although it contains only the Overture and Act One, is to be found at the Biblioteca di Santa Cecilia in Rome: it consists of a manuscript copy of the full score, executed in the town where the first performances of the opera took place and at a time near enough to its creation, and its derivation from the autograph is borne witness to by the presence of a conspicuous number of signs typically used by Rossini, normally ignored by copyists at the time. Both the libretto printed in Rome by Crispino Puccinelli for the first night and two existing complete manuscript full scores, nearly related to each other, reflect quite closely the reading offered by the Santa Cecilia score: one of these is preserved in the Conservatory library in Florence, the other at the Bibliothèque Nationale, Paris. Of these two, the Parisian manuscript has proved to be the more authoritative because of the presence of a greater number of interpretation marks and some signs typical of Rossini's musical handwriting, even though the first act contains an aria for Eurice and two short recitatives not present in other sources. A fourth manuscript full score, complete and rich in interpretation marks, is to be found in the archives of the Teatro La Fenice, Venice, but in several places this differs from the reading offered by the Roman source and the original libretto. A marked similarity in detail places this source in close relationship with two other manuscript full scores: one, complete, to be found in the Library of Congress, Washington, D.C.; the other, lacking the Overture and the last number of the second act, in the Civico Museo Bibliografico Musicale, Bologna. Finally, the vocal score (for voice and piano) published by Ricordi during Rossini's lifetime is of no less value for all that concerns the vocal parts and the struc-

ture of the opera, considering that we do not have access to the autograph full score.

Study of the full score and comparative analysis of the sources have brought to light some interesting textual peculiarities, which should not be overlooked if we are to arrive at an objective understanding and valuation of the opera.⁹ In undertaking a concise scrutiny of the various musical numbers, we must pause a while at the Overture in order to contradict the widely-spread notion that Rossini hurriedly stuck on to the beginning of *Adelaide* the Overture to *La cambiale di matrimonio*, which, in its turn, proves to be a reworking of a *Sinfonia in E flat* composed in 1809. In fact this is not a case of transfer pure and simple, for the composer adjusted the original scoring to the fuller orchestra needed for *Adelaide*, adding to the original orchestration (a flute, two oboes, two clarinets, a bassoon, two horns and strings) a piccolo, two trumpets, a trombone, timpani and bass drum; furthermore he changed the setting of the solo cantabile of the *Andante maestoso*, taking it from the horn and giving it to the oboe; finally, he introduced a ritornello in the first episode of the *Allegro vivace*, adding the piccolo in the repeat and adjusting the colours so as to make the reprise of the opening theme more logical. Fairly substantial modifications, therefore, conferring a new dress to the piece from the point of view of timbre and dynamics.

With the *Introduzione* (N. 1) we come upon the first of the musical numbers from *Adelaide* that are involved in Rossini's complex self-borrowing operation to construct the pastiche *Eduardo e Cristina*. Although the sources for *Adelaide* might seem exhaustive for the purposes of textual reconstruction, the absence of an autograph makes it essential for us to compare them

with the full score of Eduardo e Cristina, especially in such a circumstance as this, in which all three sections comprising the number – the Chorus “*Misera patria oppressa*”, the Trio “*Lasciami: in te del padre*”, and the Seguito e Stretta “*Ah crudel, non lusingarti*” – all come together again, unaltered except for the words, in the *Introduzione* to the new opera. In the case in question, moreover, his having used such a specific musical number in the same place in the new opera without making any changes should give us pause to ponder the esteem in which the composer held his score of Adelaide.

In the Chorus, Scene and Cavatina (entrance aria) for Ottone “*Salve Italia un dì regnante*” (N. 2), only in the introductory chorus do we find an obvious difference between the

words in the musical sources and those of the first night libretto. The explanation for this will be found in the nationalistic, risorgimento sentiments voiced in the original setting (found in the musical sources): this political content must, in fact, have provoked the interference of the papal censor who, when the opera had already been fully composed, had a text prepared from which all patriotic references had been expunged before licensing the work for public performance. It is interesting to note, when comparing the two versions, the skill with which, without altering the formal and metric structure, the Italian nation’s aspirations towards rebirth were transformed into hopes for the rescue of the unfortunate leading female character in the opera.

Musical sources

Salve Italia un dì regnante
Dall’ocaso ai lidi Eoi,
Genitrice degli eroi
Ogni cor s’inchina a te.
Sorgi, sorgi: al Ciel chiedesti
Un sostegno, e il Ciel lo diè.

Tornerai regina ancora
A mostrarti assisa in soglio,
Come fosti in Campidoglio
Nell’antica maestà;
Ché di spada e di lorica
Un possente t’armerà.

*Hail, Italy, whose kingdom once spread
From the West to the shores of Eoi,
Mother of heroes
Every heart bows before you.
Arise, arise: you asked Heaven
For aid, and Heaven grants it.*

*You will be queen once more
Showing yourself seated on your throne
As you once were on the Capitol
In your majesty of old;
For a powerful man will arm you
With the sword and cuirass.*

First night libretto

Giunse a noi la voce, e il pianto
D’innocenza sventurata.
A cangiar tua sorte ingrata
O Regina, è Otton con te.
Sorgi, sorgi: al Ciel chiedesti
Un soccorso, e il Ciel lo diè.

La fortuna a te nemica
Ti strappò lo scettro e il serto.
Il tuo cor tremante e incerto
Nel suo duolo assai già fu.
Sorgi, sorgi! A te fia scudo
D’un possente la virtù.

*The voice and the weeping
Of an unfortunate innocent reached us.
To change your cruel fate,
O Queen, Otho is with you.
Arise, arise: you asked Heaven
For rescue, and Heaven grants it.*

*Unfriendly fortune
Tore your crown and sceptre from you.
In its sorrow, your heart
Has been very uncertain and afraid.
Arise, arise! The truth of a warrior
Shall be your shield.*

The Duet for Ottone and Adelberto "Vive Adelaide in pianto" (N. 3), which does not offer any particular textual peculiarities, is followed by the Chorus and Cavatina for Iroldo "Viva Ottone, il grande, il forte" (N. 4), concerning which the evidence of all the musical manuscript sources is one big puzzle. In fact, in this number Iroldo's part is written in the soprano clef, whereas in the Introduzione and in all the recitatives this role is, conversely, written in the tenor clef. The libretti do not help to solve this mystery, as they merely report that the role was sung by Luisa Bottesi at the first performances in Rome, whilst in the revivals of 1820 Giuseppe Franchini sang it in Florence and Giovanni Battista Casalini in Venice. Neither does it help us to know that this number also appears in Eduardo e Cristina, seeing that in this opera all the solo part that had been allotted to Iroldo is eliminated, to be given, in a very simplified form, to the chorus tenors. Even though on the first night the part was sung by a mezzo-soprano or contralto en travesti, there is no lack of good reasons for giving it to a tenor voice, following the guideline suggested by the vocal score published by Ricordi. It must, in fact, be pointed out that such roles as Iroldo were usually the sphere of the second tenor, and that the contralto en travesti was not normally employed for simple or short roles, but rather for important parts in which the vocal writing often touches the heights of florid acrobatics; and that in Adelaide di Borgogna this class of vocal writing is already employed for the role of Ottone.

Berengario's aria "Se protegge amica sorte" (N. 5) is rather a modest composition, certainly not to be attributed to the hand of Rossini. It must, therefore, be the work of a collaborator, who, according to the in-

formation supplied by the biographer Zanolini, might be identified as Michele Carafa. Present in all the sources and required by the importance of the character, Berengario's aria certainly cannot be cut. However, when it comes to a public performance, the possibility might be considered of replacing it by some other authentic aria, following a fairly usual performance practice of those days.

The two following numbers, which are among the most inspired in the opera, were also duly transferred to Eduardo e Cristina. Of the Chorus and Cavatina for Adelaide "O ritiro, che soggiorno" (N. 6) Rossini inserted the Chorus in the new opera, altering it however from three parts to two and maintaining the poetic text practically unchanged, and then added the first part of the Cavatina: then, instead of introducing Adelaide's cabaletta, he preferred to take up the choral introduction again, with some small changes and with the addition of some solo parts for the soprano. With regard to the Duet for Adelaide and Ottone "Mi dai corona e vita" (N. 7), as a further proof of what we said above about the importance Rossini attributed to the score of Adelaide, this is given to the two main characters in the new opera also, without any modification to the musical part and with almost identical words in the cabaletta.¹⁰ The Finale to Act One (N. 8), which is divided into three sections (Chorus "Schiudi le porte, o tempio", a Quartet "O degl'itali regnanti", Seguito e Stretta "Quale improvviso strepito") does not offer any particularly interesting textual peculiarities, as can also be said of the first four numbers in Act Two: Introduzione "Come l'aquila che piomba" (N. 9), Duet for Adelaide and Adelberto "Della tua patria ai voti" (N. 10), Scena & Aria for Adelberto "Berengario è nel periglio" (N. 11) and

the Quartet "Adelaide! Oh ciel, che vedo!" (N. 12). On the other hand special mention should be made of Adelaide's Scene and Aria "Cingi la benda candida" (N. 13), which owes its origin to no fewer than three different scores. The main source is Count Almaviva's aria "Cessa di più resistere" in *Il barbiere di Siviglia*, which, only two months after the first performance of the opera (Rome, 20th February 1816), he used again in the cantata *Le nozze di Teti, e di Peleo*, where it becomes Ceres's aria "Ah non potrian resistere": the first and third sections turn out to have been re-written, whilst the second, in a slow tempo, and the last, in the form of a theme with variations, are to a great extent identical with the corresponding sections of Almaviva's aria. The following year Rossini used the theme and variations again as the Finale in *La Cenerentola* (the famous rondò "Non più mesta accanto al foco"); whilst he transferred the first three sections of Ceres's aria, without any substantial changes, into the Scene and Aria for Adelaide, for which he supplied a new concluding cabaletta. I should point out that the autograph score of the cantata, preserved in Naples, includes a ritornello of seven bars plus two completely new ones that function as links, not to be found in the sources of Adelaide and now re-inserted as a matter of convenience. Where the Chorus, Scene and Aria for Ottone "Serti intrecciar le vergini" (N. 14) that concludes the opera is concerned, it must be said that we find ourselves once more dealing with a musical number of ample proportions that Rossini re-used in *Eduardo e Cristina*. The Chorus is repeated without any changes and with practically the same words; the Aria is repeated note for note, except for the cabaletta, the melody of which is slightly changed; the opening Scene, on the other hand, has

been re-written.

One final point concerns the character of Eurice, for whom the sources supply two different arias. For Act One the Paris manuscript, after Berengario's aria (N. 5), presents Eurice's aria "Vorrei distruggere del figlio i voti", preceded by a short connecting recitative. The words do not appear in the first-night libretto, so it cannot have been composed for the first Roman performances. It is to be found, on the other hand, in the libretto printed for the Florence revival of 1820: none the less we can exclude a direct relationship between this libretto and the Paris source, since these two versions differ considerably at various points. Instead of this aria the Venice and Bologna scores offer as an aria for Eurice "Sì, mi svena", placed in the second act after Adelberto's Scene and Aria (N. 10), which, although corresponding in some degree to the first night libretto, was probably not performed at the Rome première. In fact, though the words have the same incipit, they go on to differ from the libretto in both content and metrical structure. However, in both cases we are dealing with mediocre numbers, not composed for authentic revivals and certainly not attributable to Rossini. The vocal score published by Ricordi would therefore appear to be justified in not including either of these arias.

Judgment and prejudice

The opera's immediate disappearance from the stage, the absence of the stylistic and structural innovations that Rossini experimented with in his operas composed for Naples, the recycling of the *Cambiale di matrimonio* overture, the exclusive use of recitativo secco and the probable recourse to the assistance of collaborators for the composition of some of the less important numbers were the reasons leading to the

formulation of rather severe judgments on the opera. In this sense Radiciotti's evaluation has been symbolic, faithfully and unquestioningly repeated by authoritative music historians down to our own day: "The music bears all too obvious signs of the haste and carelessness with which it was written. Adelaide is Rossini's worst opera seria: whilst in each of the others, however poor they might be, here and there some flash of genius bursts forth, in this one alone, from the beginning to the end, nothing is to be found but banality. Slipshod in form, devoid of content, this music is also lacking in truth of expression; worse, all too often the character of the music violently contradicts the sense of the words and the dramatic situation".¹¹ This judgment is evidently founded upon a conception widely diffused in the Romantic epoch and partly accepted by that section of Italian music historians who were inspired by Croce, which declares that music had to be "a musical expression of the feeling described".¹² A conception that has prejudiced the understanding of more than a few Rossini operas, which have been rehabilitated only recently through our systematically and critically re-studying Rossini's complete works, enabling us to grasp how he, whilst wanting to comply with the urgencies of the nascent Romantic school without turning his back on the models that had always inspired him, deriving from baroque opera, deliberately set out to achieve different and sometimes opposing creative experiments. However, the stylistic dichotomy that we find between the serious operas created for Naples and those written at about the same time for other cities cannot simply be attributed to the composer's need to please different audiences. It the Neapolitan operas are the result of his enthusiastic adhesion to Romantic drama-

turgy, the others, far from being a condescending response to the tastes of audiences who leaned to the old-fashioned, constitute a constant and conscious verification of aesthetic principles that he had developed consistently from his earliest years. In this way we can identify two categories: Classical and Romantic, or, to use Nietzsche's definition, Apollonian or Dionysiac, depending on whether Rossini had chosen to give way to an idealized and detached vision of reality or the desire to go beyond his usual horizons.

Clearly delineated right from his adolescent years, the Apollonian category is distinguished by the use of traditional and well-worn formulas, all dominated by a singing style stamped with the classic bel canto, based upon the avoidance of any kind of realistic inflexion and aiming at arousing wonder by a high level of vocal virtuosity and a kind of voice production that was always smooth and unforced. He brought this to a complete definition with *Semiramide* (1823), passing through such significant stages as *Tancredi* (1813), *Bianca e Falliero* (1819) and this very *Adelaide di Borgogna*. In fact, in this score there are numerous numbers in which Rossini achieves the "metaphysical" dimension that was always the principal aim of his poetic style: perfect examples of this are the arias written for the two principal characters, the quartet in the *Finale to Act One* and the second act duet. Rossini himself, moreover, expressed his faith in the opera when he decided to recycle five of its numbers in *Eduardo e Cristina*. We can be sure that in this operation one of the criteria he followed would have been the quality of the music, as he wanted to produce in Venice, with this "pastiche" opera, the best of his recent musical production. Arrigo Quattrocchi, in fact, has this to say on the subject:

"The pieces selected for Eduardo e Cristina are, each of them, almost all of the highest quality, for invention and workmanship, including those from the unsuccessful Adelaide di Borgogna. Rossini must have been well aware that many of the numbers chosen had a built-in predisposition for success, for the brilliant turn of the melodies and the opportunity for virtuosity offered to the singers".¹³ In Adelaide di Borgogna, therefore, Rossini had succeeded yet again in asserting his

aesthetic ideals, and so it is only reasonable to suppose that he was satisfied with his achievement. And, perhaps, it is exactly for this reason that on the 19th December 1817, only a week before the first night, he could write complacently to his mother: "La mia opera pare che anderà bene" - I think my opera will go well.¹⁴

Gabriele Gravagna

Translation by Michael Aspinall

¹ Gioachino Rossini: Lettere e Documenti, I (29 February 1792 - 17 March 1822), edited by Bruno Cagli and Sergio Ragni, Pesaro, Fondazione Rossini, 1992, N. 109, p. 230.

² See Alberto Cametti, La musica teatrale a Roma cento anni fa, "Annuario della Regia Accademia di Santa Cecilia 1917-1918", Rome, 1918, p.18; further, Gioachino Rossini: Lettere e Documenti, IIIa, (Letters to his parents, 18 February 1812 - 22 June 1830), edited by Bruno Cagli and Sergio Ragni, Pesaro, Fondazione Rossini, 1992, N. 102, Note 1, p. 192.

³ "For lack of time Rossini had his close friend Maestro Carafa collaborate with him" (Antonio Zanolini, Biografia di Gioachino Rossini, Bologna, Zanichelli, 1875, p. 237, note 22).

⁴ Giuseppe Radiciotti, Gioacchino Rossini. Vita documentata, opere ed influenza sull'arte, I, Tivoli, Arti grafiche Majella di Aldo Chicca, 1927, p. 312.

⁵ Cametti, op. cit., p. 20.

⁶ For information about the life and works of Giovanni Federico Schmidt see Marco Spada, Giovanni Schmidt librettista: biografia di un fantasma, in Gioachino Rossini 1792-1992. Il testo e la scena, edited by Paolo Fabbri, Pesaro, Fondazione Rossini, 1994, pp. 465-490.

⁷ Radiciotti, op. cit. p. 314.

⁸ Gioachino Rossini. Lettere e Documenti, IIIa, N. 104, note 2, p.194.

⁹ C.f. Alberto Zedda, La sublimazione della vocalità in the programme for the X Festival della Valle d'Utria, Martina Franca, 1984, pp. 24-26.

¹⁰ We have our doubts about the supposed similarity stressed by Marco Mauceri between the cabaletta of this duet and the tune of "Voce, che tenera", the cabaletta of Tancredi's alternative entrance aria "Dolci d'amor parole", which Rossini wrote for Adelaide Malanotte as a substitute aria for the original cavatina "Tu che accendi - Di tanti palpiti". In fact, the melodic figurations and, in particular, the incipit, which in Adelaide is characterized by significant chromaticism, are different; different, too, are the structure of the section and thus, perforce, of the subsequent harmonic development (See Marco Mauceri, "Voce, che tenera": una cabaletta per tutte le stagioni, in Gioachino Rossini 1792-1992. Il testo e la scena, op. cit., pp. 365-382).

¹¹ Radiciotti, op. cit., p. 312.

¹² Enrico Fubini, L'estetica musicale dal Settecento a oggi, Turin, Einaudi, 1964 (new edition 1968), p. 213.

¹³ Arrigo Quattrocchi, La logica degli autoimprestiti: "Eduardo e Cristina", in Gioachino Rossini 1792-1992. Il testo e la scena, op. cit., p. 355.

¹⁴ Gioachino Rossini. Lettere e Documenti, IIIa, N. 103, p. 193.

Adelaide "sorella" di Tancredi*

Dell'*Adelaide di Borgogna* si può veramente dire che, come una rosa, durò l'*espace d'un matin*. Rappresentata al Teatro Argentina di Roma il 27 dicembre del 1817, ebbe pochissime riprese. Questo fatto indusse anche rossiniani di sicura fede a ritenere l'opera un prodotto minore, arrischiando giudizi non documentati.

Cronologicamente, l'*Adelaide* cade fra l'*Armida* (1817) e il *Mosè in Egitto* (1818), ma ha poco in comune con l'una e nulla con l'altro. Semmai è al *Tancredi* (1813) che l'*Adelaide* fa talvolta pensare. In entrambe le opere ha un fortissimo spicco l'elemento cavalleresco e questo determina una prevalenza del tono epicheggiante, che nell'*Adelaide* ha probabilmente ancora più spazio che nel *Tancredi*. Anzi, il tratto più tipico dell'opera è proprio questo: un soggetto trattato sempre in chiave di fierezza e di solennità, tanto che anche nell'espressione dell'amore che lega Adelaide e Ottone ricerca a volte un linguaggio araldico.

Ora, l'*Adelaide di Borgogna*, che seguì di appena un mese e mezzo la prima napoletana dell'*Armida*, può benissimo essere stata composta da Rossini in gran fretta o addirittura con l'acqua alla gola, come hanno supposto alcuni studiosi; e può anche cedere, in diverse scene, a un disinvolto uso di formule che, nel

contesto delle prassi compositive rossiniane, erano già state abbondantemente divulgate. Resta però fermo che se un compositore aristocratico come Rossini s'imbatte in un soggetto cavalleresco, come nella fattispecie, la sua capacità di svolgere il tema con l'eleganza e con il tono sostenuto che il caso richiede avrà sempre modo di manifestarsi. Anzitutto la strumentazione rossiniana tende per propria natura alla nobiltà; ma è anche la parte corale che concorre, nell'*Adelaide*, a creare un'atmosfera aulica. A parte le pagine di severa malinconia, come il «Misera patria oppressa» dell'introduzione dell'atto primo o il tenero «O ritiro, che soggiorno fosti un tempo del dolor», affidato, sempre nel primo atto, alle damigelle di Adelaide, sono i brani guerreschi che meglio caratterizzano l'apporto del coro, contrapponendo, per esempio, alla fierezza della marcia dei soldati di Ottone («Salve Italia», atto primo), il grifagno «Come l'aquila che piomba» dei soldati di Berengario (atto secondo). Al coro spetta anche la configurazione dei momenti gioiosi, come il «Viva Ottone, il grande, il forte» che, preceduto da una brillante introduzione orchestrale, accompagna il canto fioretto di Iroldo.

Quanto alle pagine riservate ai personaggi di primo piano, Rossini ap-

* Questo saggio ripropone, con lievi modifiche, il testo di Rodolfo Celletti presentato nel programma di sala di *Adelaide di Borgogna* del Festival della Valle d'Itria di Martina Franca nel 1984.

pare oggi molto meno avaro e convenzionale di quanto hanno asserito storici come il Radiciotti e il Roncaglia. Il terzetto «Lasciami: in te del padre» ha il merito di anticipare, già nella seconda scena del primo atto, il tono nobile che circola in tutta l'opera. E' una pagina dalla costruzione piuttosto complessa, che negli empiti di sdegno di Adelaide, nella paludata ambiguità di Berengario e nei fervidi slanci di Adelberto inserisce l'ispiratissimo «Dio, che m'ami» della protagonista, sfociando poi nella veemenza dell'Allegro «Ah! crudel, non lusingarti». Molto elaborata è anche l'aria di entrata di Ottone (cavatina «Soffri la tua sventura»). Questa scena richiama abbastanza palesemente l'entrata del protagonista nel *Tancredi*. Inizia con il recitativo «Oh sacra alla virtù», prosegue con una solenne introduzione strumentale al nobile e affettuoso insieme «Soffri la tua sventura», termina con l'Allegro «Amica speme». Che certamente non è il travolgente «Di tanti palpiti» di *Tancredi*, ma ha comunque il candido, festoso abbandono delle melodie che Rossini poneva sulle labbra degli amorosi *en travesti* allorché voleva far dimenticare il loro rango e le loro virtù guerriere per ritrarli soltanto come giovani e come innamorati. Non per nulla si traode il più famoso «Ah! quante lacrime finor versai» di Malcolm della *Donna del lago* (1819).

Del primo atto vanno ricordate altre pagine: la tenerezza quasi settecentesca del Maestoso «Occhi miei, piangeste assai» di Adelaide e il dolce Allegretto che segue («Oh cara immagine»); oppure il duetto Adelaide-Ottone «Mi dai corona e vita», che fonde tenerezza estatica e virtuosismo, come tutti i colloqui rossiniani tra il soprano e il contralto *en travesti*. C'è poi il quartetto finale, complesso, variegato, in cui le proterve risposte di Berengario e di

Adelberto – proterve, ma non prive di nobiltà – accentuano il valore emblematico (estrema stilizzazione di affetti) del canto virtuosistico di Adelaide e di Ottone. E questo è veramente un brano del Rossini più felice, anche per la concitazione che via via conduce alla stretta del Finale primo.

Il secondo atto è forse meno curato del precedente, anche perché il libretto di Giovanni Schmidt aggiunge in più punti la farragine narrativa alla piattezza. Non mancano tuttavia le scene di rilievo. Così il vibrante duetto Adelaide-Adelberto («Della tua patria ai voti») e l'Allegro di Adelberto, «Grida, o natura» nel cui slancio echeggiano il sapore e l'ardua scrittura vocale delle arie di disperazione del melodramma barocco. C'è anche un altro valido quartetto («Mi ravvisa») con le altere frasi di sfida tra Ottone e Adelberto e la bella proposta di Adelaide: «Vanne, ed almen ricordati». Nemmeno può esser dimenticata la grande aria di Adelaide, marzialmente regale nell'Allegro «Cingi la benda candida» ed estatica nell'Andante «Se grate son le lagrime». L'opera si conclude con un altro coro che maestosamente saluta la definitiva vittoria di Ottone («Serti intrecciar le vergini») e da questa pagina nasce il rondò finale del trionfante imperatore il cui virtuosismo esprime, come sempre in simili arie rossiniane, l'empito di liberazione dalle ansie e dalle pene.

Possiamo adesso tornare al Rossini distratto, sbrigativo, superficiale di cui hanno parlato taluni storici a proposito dell'*Adelaide*. Non tanto distratto, direi, visto che non perse mai di vista l'aulicità richiesta dal soggetto; e nemmeno così sbrigativo da trasportare nell'*Adelaide* la sinfonia della *Cambiale di matrimonio* senza toccarne una nota. E' vero, la sinfonia dell'*Adelaide* è, fondamentalmente, quella della *Cambia-*

le, ma con modifiche non sempre irrilevanti. Infine, l'accurata fattura di molte pagine esclude un troppo elevato tasso di superficialità. Certamente Rossini scrisse con molta fretta, ma questo gli era tipico, vale per l'*Adelaide* come per *La Cenerentola* o per *Il barbiere* o per tante altre opere. C'è poi da aggiungere che se l'*Adelaide* scomparve rapidissimamente dalle scene, buona parte del primo atto sopravvisse sotto altro titolo, giacché Rossini la riversò, nel 1819, in una nuova opera, l'*Edoardo e Cristina*. Rossini era un giudice severo sia degli altri che di se stesso. Se decise questa operazione di riciclaggio, significa che attribuiva un certo valore all'*Adelaide* e non la riteneva affatto tra le peggiori delle sue opere serie.

Oggi, in piena Rossini-renaissance e in una situazione critica del tutto mutata, ripresentare l'*Adelaide di Borgogna* è un doveroso contributo alla conoscenza di un operista di nuovo assunto al rango, anche nel genere serio, di nostro compositore nazionale.

Nell'ultimo secolo, l'*Adelaide di Borgogna* è stata eseguita una sola volta, nel 1978, anch'essa in forma di concerto, alla Queen Elizabeth Hall di Londra, a cura della "Pro Opera" inglese. In forma scenica fu rappresentata al Festival della Valle d'Itria di Martina Franca nel 1984.

L'esecuzione richiede un soprano lirico d'agilità per la parte di Adelaide, un mezzosoprano-contralto pure di ceppo virtuosistico per la parte di Ottone, un tenore estesissimo ("contraltino", per stare alla vecchia terminologia) per Adelberto e un vero basso cantante per Berengario. Ma anche le parti di Iroldo (tenore) e di Eurice (soprano) includono interventi di rilievo. Per tutti i cantanti sono state previste cadenze *ex novo* e variazioni, com'è prassi costante del Rossini Opera Festival e d'ogni istituzione musicale che abbia una concezione aggiornata in materia di opere del primo Ottocento.

Rodolfo Celletti

Ritratto di Elisabetta Manfredini Guarmani, prima interprete dell'opera nel ruolo del titolo (Civico Museo Bibliografico Musicale, Bologna)



Il cantar che nell'anima si sente

Adelaide, "sister" to *Tancredi**

It can be truly said of Adelaide di Borgogna that, like a rose, it bloomed but a day - l'espace d'un matin. First performed at the Teatro Argentina, Rome, on the 27th December 1817, it enjoyed very few revivals. This fact persuaded even the most devout believers among Rossini fans to consider the opera a minor work, hazarding judgments unsupported by documentation.

Chronologically, Adelaide falls between Armida (1817) and Mosè in Egitto (1818), but has little in common with one and nothing with the other. Rather, it is Tancredi (1813) that Adelaide sometimes recalls. The element of chivalry stands out strongly in both operas and this determines a prevalent epic tone, which probably finds even more scope in Adelaide than in Tancredi. Or rather, the most typical feature of this opera is exactly this: a story treated throughout in a key of pride and solemnity, so that even in the expression of the love binding Adelaide to Ottone he sometimes resorts to heraldic language.

Now, Adelaide di Borgogna, which came scarcely a month and a half after the Naples première of Armida, may well have been composed very hurriedly by Rossini, even with a feeling of having a knife held to his throat, as some experts have supposed; and in various scenes he may even have resorted to the nonchalant

use of formulas that, in the context of Rossini's composing practice, had already been abundantly exploited. It is still inevitable, however, that when an aristocratic composer such as Rossini is faced with a subject drawn from chivalry, like the present one, his ability to tell the story with the elegance and the sustained tone required by the case would always be manifest.

Above all Rossini's orchestration tends, by its very nature, towards nobility; but in Adelaide it is also the choral writing that helps to create an aristocratic atmosphere. Apart from such pages of deep melancholy as the "Misera patria oppressa" in the Introduction to Act One, or the tender "O ritiro, che soggiorno fosti un tempo del dolor", which, in the first act again, is given to Adelaide's maidens, it is the warlike numbers that best characterize the use of the chorus, contrasting, for example, the swagger of the march of Ottone's soldiers ("Salve, Italia", Act One) with the sinister "Come l'aquila che piomba" sung by Berengario's troops in Act Two. The chorus is also entrusted with setting the most joyous scenes, such as "Viva Ottone, il grande, il forte", which, preceded by a brilliant orchestral introduction, accompanies Iroldo's florid song.

With regard to the numbers given to the main characters, Rossini appears to us today much more generous and

* This essay is a reprint, with slight changes, of Rodolfo Celletti's programme notes for Adelaide di Borgogna at the Festival della Valle d'Itria, Martina Franca, 1984.

much less conventional than such writers as Radiciotti and Roncaglia have asserted. In the second scene of Act One, the trio "Lasciami: in te del padre" has the merit of already anticipating the noble tone that graces the whole opera. It is a number of somewhat complex construction in which, among Adelaide's impetuous scorn, Berengario's formal ambiguity and Adelberto's impassioned outbursts, we find the inspired "Dio, che m'ami" of the soprano, who later bursts into the vehement allegro "Ah! crudel, non lusingarti". Ottone's entrance aria (cavatina "Soffri la tua sventura") is also very elaborate. This scene rather obviously recalls Tancredi's entrance in the opera of the same name. It opens with the recitative "Oh sacra alla virtù", continues with a solemn orchestral introduction to the noble and affectionate "Soffri la tua sventura", ending with the allegro "Amica speme". Certainly this is not Tancredi's overwhelming "Di tanti palpiti", but it has, however, all the candid, festive abandon that Rossini likes to place in the mouths of lovers en travesti (women singers undertaking male roles) whenever he wanted us to forget their rank and military prowess, depicting them simply as young men in love. It is no coincidence that we seem to be hearing Malcolm's more famous "Ah! Quante lagrime finor versai" in *La donna del lago* (1819). Other numbers from the first act should be mentioned: the almost eighteenth-century tenderness of Adelaide's Maestoso "Occhi miei, piangeste assai" and the charming allegretto that ensues ("Oh cara imagine"); or the duet for Adelaide and Ottone "Mi dai corona e vita", in which ecstatic tenderness and virtuosity are mingled, as in all Rossini's duets for soprano and contralto en travesti. Then we have the final quartet, complex, varied, in which Berengario and Adelberto's arrogant

replies – arrogant, but not without nobility – underline the conventional character of the virtuoso singing line of Adelaide and Ottone (in an extreme stylization of feelings). And this is truly an example of Rossini at his best, also in the excitement gradually leading into the stretta of the first act finale.

The second act is perhaps less carefully tended than the first, also because in numerous points Giovanni Schmidt's libretto only succeeds in adding narrative mish-mash to a general staleness. However, various scenes stand out. One is the vibrant duet for Adelaide and Adelberto ("Della tua patria ai voti") and Adelberto's allegro "Grida, o natura", in whose impetuous rhythm we find echoes of the taste and the arduous style of vocal writing of the arias of despair in baroque opera. There is also another worthwhile quartet ("Mi ravvisa") with high-sounding words of defiance between Ottone and Adelberto, and Adelaide's lovely theme: "Vanne, ed almen ricordati". Neither should we omit to mention Adelaide's great aria, with its martial and regal allegro "Cingi la benda candida" and its ecstatic andante "Se grate son le lagrime". The opera ends with another chorus majestically greeting Ottone's final and definitive victory ("Serti intrecciar le vergini") and this number leads into the final rondò of the triumphant Emperor, whose virtuosity expresses, as always in similar arias of Rossini's, the impetuosity of freedom from anxiety and troubles.

Now we can take another look at the distracted, hurried and superficial Rossini of whom several music historians have spoken à propos of Adelaide. Not so very distracted, I should say, seeing that he never lost sight of the nobility called for by the subject: neither was he so hurried as to transfer the Overture to *La cambiale di matrimonio* to Adelaide without

changing a note. It is true that the Overture to Adelaide is fundamentally the Cambiale Overture, but with modifications that cannot always be described as meaningless. Finally, the careful workmanship of many passages precludes us from judging the work as largely superficial. Certainly Rossini was writing in a great hurry, but this was only typical of him, and the same can be said of Adelaide as of *La Cenerentola* or *Il barbiere* or many other operas. It must also be added that if Adelaide disappeared rapidly from the stage, a large part of Act One survived under another name, since Rossini inserted it, in 1819, into a new opera, *Edoardo e Cristina*. Rossini was a severe judge both of others and of himself. If he decided to perform this re-cycling operation, it means that he considered Adelaide to be worth something and did not at all consider it as among his worst serious operas.

Today, with the Rossini-Renaissance in full swing, and in a completely different critical atmosphere, the revival of *Adelaide di Borgogna* is an essential contribution to our knowledge of an opera composer who has risen once more to be considered our national composer, in the serious vein too.

In the last century the only performances of *Adelaide di Borgogna* were a concert performance put on by "Pro Opera" at the Queen Elizabeth Hall, London, in 1978, and stage performances at the Festival della Valle d'Itria in Martina Franca, in 1894.

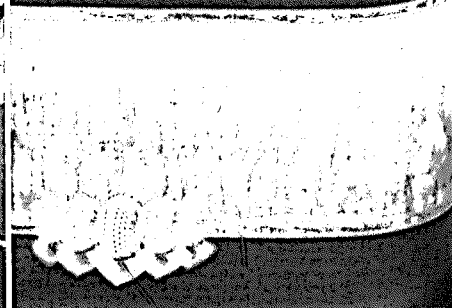
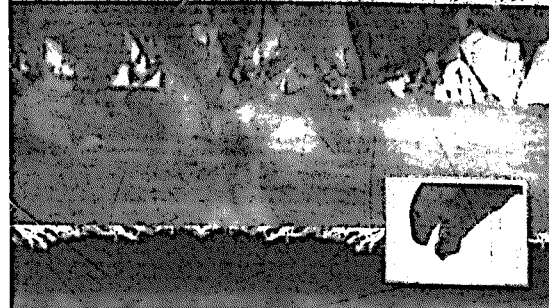
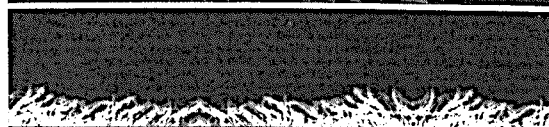
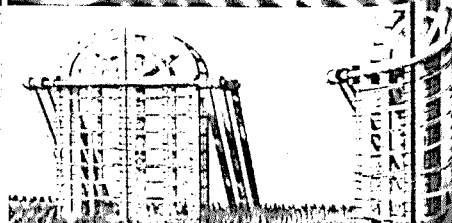
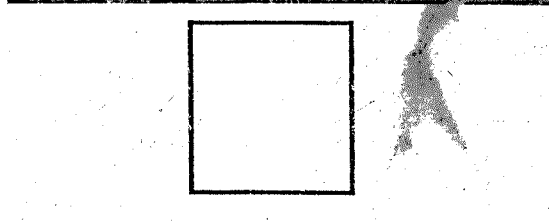
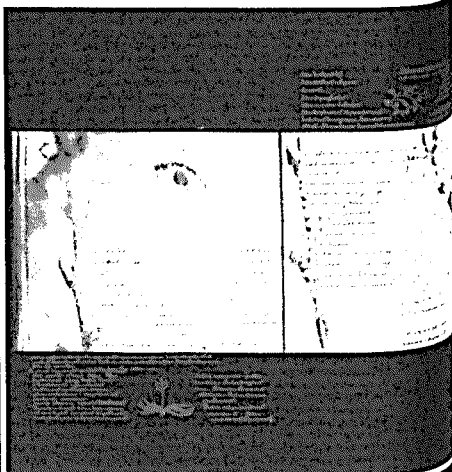
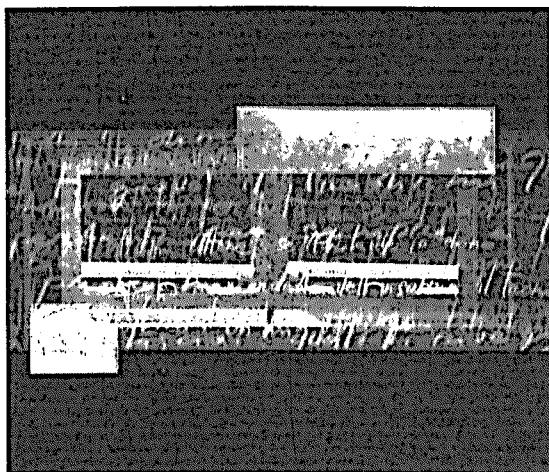
Performances call for a florid lyric soprano for the part of Adelaide, a mezzo-soprano or contralto, also capable of virtuoso singing, for the part of Ottone, a tenor of wide range ("contraltino" as the old-fashioned terminology has it) for Adelberto and a true basso cantante for Berengario. But the roles of Iroldo (tenor) and

Eurice (soprano) also include difficult passages. All the singers will include specially written cadenzas and variations, as is the regular practice of the Rossini Opera Festival and every musical institution that has an up-to-date knowledge of performance practice in early nineteenth-century opera.

Rodolfo Celletti

Translation by **Michael Aspinall**

Pierluigi Alessandrini: immagini-video.
Pesaro, 2006



Soggetto

Antefatto

Nel 950 Lotario, re d'Italia, muore in giovane età, lasciando vedova Adelaide, figlia di Rodolfo di Borgogna. Berengario, nelle cui mani già da tempo era di fatto il governo del regno, riesce a farsi eleggere quale successore. Su di lui, però, grava il sospetto d'aver provocato quella morte improvvisa; cerca perciò di neutralizzare le rivendicazioni di Adelaide e dei suoi sostenitori, imponendole d'unirsi in matrimonio col proprio figlio Adelberto, associato al trono. Adelaide rifiuta e, perseguitata, è costretta a fuggire raminga e a nascondersi in luoghi insospitati. Trova infine asilo presso Iroldo nella fortezza di Canossa e, quando questa viene assediata da Berengario, chiama in soccorso l'imperatore Ottone, promettendogli la propria mano ed i diritti da lei acquisiti sulla corona del regno italico.

Atto primo

Nel primo quadro l'azione si svolge all'interno della fortezza di Canossa, espugnata da Berengario. Mentre i vincitori esultano ed il popolo piange le sorti della patria e della principessa Adelaide, Adelberto, con l'appoggio del padre, cerca di convincere quest'ultima, ancora vestita a lutto, a divenire sua sposa. Alla notizia che Ottone è giunto nelle vicinanze, Berengario, consapevole di non aver forze sufficienti per affrontarlo in combattimento, decide di ingannarlo con false proposte di pace. Nel secondo quadro l'azione si

sposta nell'accampamento dell'imperatore. I soldati, intenti a piantare le tende, intonano un inno all'Italia, mentre Ottone giura solennemente che la vedova di Lotario sarà tratta in salvo. Adelberto, inviato da Berengario, offre ad Ottone pace ed ospitalità, invitandolo a non fidarsi di Adelaide, che descrive come persona ambiziosa e fomentatrice di discordia. Il terzo quadro mostra il salone della fortezza, dove Berengario, fingendosi cordiale, accoglie Ottone che subito chiede di incontrare Adelaide. Questa si presenta all'imperatore e ne implora pietà e giustizia per i torti subiti. Ottone promette il suo aiuto ed invaghito della principessa dichiara che intende farla sua sposa. I due si allontanano lasciando Adelberto che, sinceramente innamorato di Adelaide, vorrebbe eliminare subito Ottone, e Berengario che lo trattiene, esortandolo ad attendere l'arrivo delle proprie truppe prima di colpire. Nel quarto quadro Adelaide, non più in lutto, sta nelle sue stanze, attorniata dalle dame: ella non vuol essere più triste e si rallegra pensando alle prossime nozze. Entra Ottone per sincerarsi d'essere accettato come sposo per amore e non per mera gratitudine; Adelaide manifesta l'autenticità del proprio sentimento e i due si promettono eterna fedeltà. L'ultimo quadro rappresenta la piazza di Canossa con intorno maestosi edifici. Ottone e Adelaide si avviano al tempio per la cerimonia nuziale in mezzo ai canti festosi della folla.

Berengario ed Adelberto fremono d'impazienza, finché, con l'arrivo dei loro seguaci, manifestano le loro reali intenzioni ed aggrediscono Ottone e i suoi soldati. Si passa repentinamente dalla festa al tumulto e alla lotta. Adelaide viene condotta via dai guerrieri di Berengario, mentre Ottone e i suoi, combattendo strenuamente, riescono a non essere sopraffatti dai nemici.

Atto secondo

Il primo quadro ripropone l'interno della fortezza con i guerrieri di Berengario che esultano per aver costretto Ottone alla fuga. Adelberto torna ad offrire ad Adelaide l'opportunità di dividere il trono con lui, ma le sue parole provocano nella giovane rinnovato sdegno. Il colloquio è interrotto dalla notizia che le sorti del combattimento si sono rovesciate: Ottone ha vinto Berengario e lo ha fatto prigioniero. Nel secondo quadro Eurice prega il figlio Adelberto di restituire Adelaide in cambio di Berengario, accettando così la proposta recata da un messaggero dell'imperatore. Adelberto, combattuto fra l'amore per la principessa e la pietà filiale, non riesce a decidersi; perciò Eurice, al fine di scongiurare la condanna a morte di Berengario, escogita di liberare nascostamente Adelaide con l'aiuto di Iroldo. Il terzo quadro è ambientato nell'accampamento imperiale, dove Ernesto, ufficiale di Ottone, annuncia l'arrivo di Adelberto. Questi è disposto a cedere Adelaide, ma Berengario si oppone fieramente: solo a patto che gli sia garantito il trono, restituirà la principessa. Ottone acconsente; tuttavia l'inatteso arrivo di Adelaide, liberata da Eurice, rende vano l'accordo e induce l'imperatore a trattenere Berengario per vendicarsi di lui. Adelaide, allora, che in cambio della libertà aveva garantito ad Eurice il rilascio del consorte, esige da Ottone il rispetto

della promessa fatta. Berengario ed Adelberto possono così lasciare l'accampamento, ma allontanandosi giurano che torneranno armati per conseguire la vittoria definitiva. Nel quadro successivo, all'interno di una magnifica tenda, Adelaide si separa a malincuore da Ottone, che si accinge allo scontro decisivo, consegnandogli un velo quale pegno del suo amore; implora quindi l'aiuto del cielo e, mentre è assorta nella preghiera, giunge la notizia che il nemico è stato sconfitto. L'ultimo quadro rappresenta il ritorno di Ottone e del suo esercito presso la fortezza di Canossa: l'imperatore avanza sopra un carro trionfale seguito da Adelberto e Berengario in catene, mentre il popolo esultante offre corone di fiori e di alloro.

Gabriele Gravagna

Story

Before the curtain rises

In the year 950 Lotario, King of Italy, dies young, leaving a widow, Adelaide, daughter of Rodolfo di Borgogna (Rudolph of Burgundy). Berengario, into whose hands the government of the kingdom had already fallen some time before, manages to get himself elected successor. However, he is suspected of having caused his predecessor's sudden death, and so he tries to neutralize the claims of Adelaide and her supporters, ordering her to marry his own son Adelberto, who reigns with him. Adelaide refuses and, persecuted, is forced to run away and wander from one wild spot to another in an attempt to hide herself. She finally finds refuge with Iroldo in the fortress of Canossa and, when the castle is besieged by Berengario, she summons help from the Emperor Ottone (Otho), promising him her hand in marriage and the rights to the crown of the Kingdom of Italy that she has inherited.

Act One

The first scene is set inside the fortress of Canossa, which has been taken by storm by Berengario. Whilst the victors exult and the people bewail the fortunes of their country and of the princess Adelaide, Adelberto, supported by his father, tries to persuade her to become his bride, although she is still dressed in mourning for her deceased husband. Hearing that Ottone is in the neighbourhood, Berengario, knowing that he

does not have enough troops to challenge him on the battlefield, decides to deceive him with false overtures of peace. In the second scene the action moves to the Emperor's camp. The soldiers, busily erecting tents, sing a hymn to Italy, whilst Ottone solemnly swears that Lotario's widow shall be saved. Adelberto, sent by Berengario, offers Ottone peace and hospitality, advising him not to trust Adelaide, whom he describes as an ambitious woman who loves stirring up trouble. The third scene takes place in the great hall of the fortress, where Berengario, putting on a pretence of cordiality, welcomes Ottone, who at once asks to meet Adelaide. She herself now appears before the Emperor, imploring him to have pity on her and help her obtain justice for her wrongs. Ottone promises her his help and, attracted to the princess, declares that he wishes to make her his bride. The two depart, leaving Adelberto, who is deeply in love with Adelaide, and would like to get rid of Ottone at once, but Berengario restrains him, urging him to wait for the arrival of their own troops before striking. In the fourth scene Adelaide, no longer dressed in mourning, is in her rooms with her attendant ladies: she wishes to be sad no longer and she is cheered by the thought of her approaching marriage. Ottone comes in, wanting to be reassured that she has accepted him as her husband for love and not for mere gratitude; Adelaide convinces him of the sincerity of her love

and the two swear eternal fidelity. The last scene shows the main square of Canossa surrounded by imposing buildings. Ottone and Adelaide set off for the wedding ceremony in the church, accompanied by the festive songs of the crowd. Berengario and Adelberto are bursting with impatience and finally, when their troops arrive, they show their true intentions by attacking Ottone and his soldiers. All of a sudden we have passed from a holiday atmosphere to fighting and confusion. Adelaide is led away by Berengario's warriors, whilst Ottone and his men, fighting hard, manage not to be overcome by the enemy.

Act Two

The first scene returns us to the interior of the fortress, where Berengario's warriors are exulting at having put Ottone to flight. Adelberto once more offers Adelaide the opportunity of sharing the throne with him, but, as before, she greets his words with disdain. Their conversation is interrupted by the news that the fortunes of war have overturned the apparent victory: Ottone has conquered Berengario and made him prisoner. In the second scene Eurice begs her son Adelberto to exchange Adelaide for Berengario, as proposed by a messenger sent by the Emperor. Torn between his love for the princess and his filial duty, Adelberto cannot decide; and so Eurice, in order to avoid Berengario's being condemned to death, hits on the plan of secretly helping Adelaide to escape with the help of Iroldo. The third scene is set in the Imperial encampment, where Ernesto, an officer of Ottone's, announces the arrival of Adelberto. The latter is disposed to give up Adelaide, but Berengario proudly opposes this: he will only restore the princess to her friends if he is guaranteed the throne. Ottone agrees to this; however, the unex-

pected arrival of Adelaide, set free by Eurice, nullifies the agreement and persuades the Emperor to hold Berengario prisoner still, with a view to having his revenge upon him. Now Adelaide, who had promised Eurice that in exchange for her freedom she would guarantee that Eurice's husband would be released, demands that Ottone respect her promise. Berengario and Adelberto are thus allowed to leave the camp, but they withdraw swearing that they will come back fully armed to score a definitive victory. In the following scene, the interior of a magnificent tent, Adelaide reluctantly says farewell to Ottone, who is about to face the final decisive battle, giving him her veil as a pledge of her love; she then implores heaven's help and, whilst she is engrossed in her prayers, the news arrives that the enemy has been defeated. The final scene shows the return of Ottone and his army to the fortress of Canossa: the Emperor is drawn in on a triumphal car followed by Adelberto and Berengario in chains, while the people, rejoicing, throw flowers and laurel wreaths.

Gabriele Gravagna

Translation by **Michael Aspinall**

Argument

Prologue

En 950, Lotario, roi d'Italie, meurt prématurément, en rendant veuve son épouse Adelaide, fille de Rodolphe de Bourgogne. Berengario, qui en réalité avait déjà pris en main depuis un certain temps le gouvernement du royaume, réussit à se faire élire comme successeur. Mais sur lui pèse le grave soupçon d'avoir provoqué cette mort improvisée; aussi cherche-t-il à neutraliser les revendications d'Adelaide et de ses partisans, en imposant à la jeune femme de s'unir en mariage à son propre fils Adelberto, associé au trône. Adelaide refuse et, persécutée, elle est contrainte de s'enfuir comme une vagabonde pour se réfugier dans des contrées inhospitalières. Elle trouve enfin asile auprès d'Iroldo dans la forteresse de Canossa et, quand celle-ci est assiégée par Berengario, elle appelle à son secours l'empereur Ottone, en lui promettant sa main et les droits acquis par elle sur la couronne du royaume d'Italie.

Premier acte

Dans la première scène, l'action se déroule à l'intérieur de la forteresse de Canossa, dont Berengario s'est emparé. Alors que les vainqueurs exultent et que le peuple pleure sur le sort de la patrie et de la princesse Adelaide, Adelberto cherche, avec l'aide de son père, à convaincre la jeune femme, qui porte encore le deuil, de devenir son épouse. A la nouvelle qu'Ottone est arrivé dans les parages, Berengario, conscient de

ne pas avoir les forces suffisantes pour l'affronter au combat, décide de le tromper avec de fausses propositions de paix. Dans la deuxième scène, l'action se déplace dans le campement de l'empereur. Les soldats, occupés à planter les tentes, entonnent un hymne à l'Italie, tandis qu'Ottone jure solennellement que la veuve de Lotario sera sauvée. Adelberto, envoyé par Berengario, offre à Ottone la paix et l'hospitalité, en l'invitant à se défier d'Adelaide, qu'il dépeint comme une personne ambitieuse et fomentatrice de discorde. La troisième scène montre la salle de la forteresse, où Berengario, feignant de se montrer cordial, accueille Ottone qui demande immédiatement à rencontrer Adelaide. Celle-ci se présente à l'empereur et implore pitié et justice pour les torts qu'elle a subis. Ottone promet son aide et, épris de la princesse, il déclare qu'il entend la prendre pour épouse. Ils s'éloignent tous les deux en laissant Adelberto, sincèrement amoureux d'Adelaide, qui voudrait éliminer tout de suite Ottone, alors que Berengario qui le retient l'exhorte à attendre l'arrivée des ses propres troupes avant de frapper. Dans la quatrième scène Adelaide, qui ne porte plus le deuil, se tient dans sa chambre, entourée de ses dames: elle ne veut plus être triste et se réjouit en pensant à ses noces prochaines. Entre Ottone qui veut s'assurer qu'il a été accepté comme époux par amour et non par pure reconnaissance; Adelaide manifeste l'authenticité de son senti-

ment et ils se promettent réciproquement une fidélité éternelle. La dernière scène représente la place de Canossa entourée de monuments majestueux. Ottone et Adelaide s'approchent du temple pour la cérémonie nuptiale au milieu des chants joyeux de la foule. Berengario et Adelberto tremblent d'impatience, jusqu'au moment où, à l'arrivée de leurs compagnons, ils manifestent leurs réelles intentions et agressent Ottone et ses soldats. On passe soudainement de la fête au tumulte et à la lutte. Adelaide est emmenée par les guerriers de Berengario, tandis qu'Ottone et les siens, en combattant vaillamment, parviennent à ne pas se faire écraser par l'ennemi.

Deuxième acte

La première scène propose à nouveau l'intérieur de la forteresse avec les soldats de Berengario qui exultent pour avoir contraint Ottone à fuir. Adelberto revient proposer à Adelaide de partager le trône avec lui, mais ses paroles provoquent chez la jeune femme une nouvelle indignation. L'entretien est interrompu par l'annonce que le sort du combat s'est renversé: Ottone a battu Berengario et l'a fait prisonnier. Dans la deuxième scène, Eurice prie son fils Adelberto de libérer Adelaide en échange de Berengario, acceptant ainsi la proposition présentée par un messager de l'empereur. Adelberto, partagé entre son amour pour la princesse et la piété filiale, n'arrive pas à se décider; aussi, afin de conjurer la condamnation à mort de Berengario, Eurice imagine-t-elle de libérer Adelaide en cachette avec l'aide d'Irildo. La troisième scène se situe dans le campement impérial, où Ernesto, officier d'Ottone, annonce l'arrivée d'Adelberto. Celui-ci est prêt à céder Adelaide, mais Berengario s'y oppose fièrement: il livrera la princesse à la seule condition que le trône lui soit garanti. Ottone y consent; mais l'ar-

rivée inattendue d'Adelaide, libérée par Eurice, annule l'accord et pousse l'empereur à retenir Berengario pour se venger de lui. Adelaide, qui avait garanti à Eurice la libération de son époux en échange de la liberté, exige alors qu'Ottone respecte la promesse faite. Berengario et Adelberto peuvent ainsi quitter le campement, mais ils jurent en s'éloignant qu'ils reviendront armés pour remporter la victoire définitive. Dans la scène suivante, à l'intérieur d'une tente magnifique, Adelaide se sépare à contre-cœur d'Ottone, qui se prépare pour le combat décisif, en lui remettant un voile en gage de son amour; puis elle implore le secours du ciel et, tandis qu'elle est plongée dans la prière, arrive la nouvelle que l'ennemi a été vaincu. La dernière scène représente le retour d'Ottone et de son armée à la forteresse de Canossa: l'empereur avance sur un char triomphal suivi d'Adelberto et Berengario enchaînés, tandis que le peuple en liesse distribue des couronnes de fleurs et de lauriers.

Gabriele Gravagna

Traduction de **Brigitte Pasquet**

Handlung

Vorgeschichte

Im Jahr 950 stirbt Lothar, der noch junge König von Italien, und hinterlässt Adelaide, die Tochter Rudolfs von Burgund, als Witwe. Berengar, der schon seit längerer Zeit das Reich regierte, lässt sich zum Nachfolger ausrufen. Er steht allerdings unter dem schwerwiegenden Verdacht, den plötzlichen Tod Lothars verursacht zu haben; er versucht deshalb den Ansprüchen von Adelaide und ihren Anhängern entgegenzuwirken, indem er von ihr verlangt, seinen Sohn Adalbert, mit dem er zusammen regiert, zu heiraten. Adelaide weigert sich und, von Berengars Leuten verfolgt, irrt sie durch unwirtliche Gegenden. Schließlich wird sie von Iroldo auf der Burg Canossa aufgenommen, und als diese von Berengar belagert wird, ruft sie Kaiser Otto den Großen zu Hilfe und verspricht ihm als Gegenleistung ihre Hand sowie ihre Rechte auf den Thron des Königreichs Italien.

Erster Akt

Die erste Szene spielt auf der Burg Canossa, die von Berengar erobert worden war. Während die Sieger jubeln und das Volk um das Geschick der Heimat und der Prinzessin Adelaide weint, versucht Adalbert mit Unterstützung seines Vaters, die noch in Trauer Gewandete zu überreden, seine Gemahlin zu werden. Auf die Nachricht, dass Otto in die Nähe der Burg gekommen ist, be-

schließt Berengar, der sich im Klaren darüber ist, dass er nicht über ausreichende Kräfte verfügt, um dem Kaiser im Kampf gegenüber zu treten, diesem falsche Friedensversprechungen vorzutäuschen. In der zweiten Szene befinden wir uns im Feldlager des Kaisers. Die Soldaten bauen ihre Zelte auf und stimmen eine Hymne auf Italien an, während Otto feierlich schwört, Lothars Witwe in Sicherheit zu bringen. Als Botschafter Berengars bietet Adalbert dem Kaiser Frieden und Gastfreundschaft an und schildert dabei Adelaide als ehrgeizige und Unruhe stiftende Person, der man besser nicht vertraut. Die dritte Szene zeigt den Festsaal der Burg, wo Berengar mit gespielter Herzlichkeit Otto empfängt, der sofort Adelaide zu sehen wünscht. Diese tritt vor den Kaiser und bittet ihn um Gnade und Gerechtigkeit für das erlittene Unrecht. Otto verspricht ihr seine Hilfe und, verzaubert von der Prinzessin, erklärt er, dass er sie zur Frau nehmen möchte. Beide gehen ab und lassen Adalbert zurück, der aufrichtig in Adelaide verliebt ist und Otto sofort umbringen möchte. Aber Berengar hält ihn zurück und schlägt ihm vor, erst die Ankunft der eigenen Truppen abzuwarten, bevor er zuschlägt. Die vierte Szene sieht Adelaide, die die Trauerkleidung abgelegt hat, mit ihren Hofdamen in ihren Gemächern: sie will nicht mehr traurig sein und freut sich auf die baldige Hochzeit. Da tritt Otto herein, der sich vergewissern möchte, dass sie

ihn aus Liebe und nicht aus Dankbarkeit zu heiraten bereit ist; Adelaide zeigt ihre echten Gefühle und beide versprechen sich ewige Treue. Die letzte Szene zeigt den Hauptplatz von Canossa, umgeben von mächtigen Gebäuden. Otto und Adelaide sind im Begriff, inmitten der festlichen Menge die Kirche für die Hochzeitszeremonie zu betreten. Berengar und Adelberto können sich vor Ungeduld kaum halten, bis sie bei Ankunft ihrer Anhänger ihre wahre Absicht zeigen und Otto und seine Soldaten angreifen. So wird

ganz plötzlich aus dem Fest ein großer Tumult und Kampf. Adelaide wird von Berengars Kriegern entführt, während Otto und die Seinen sich nach heftigem Kampf dem Angriff der Feinde entziehen können.

Zweiter Akt

Die erste Szene spielt wieder in der Burg, wo die Soldaten Berengars voll des Jubels sind, Otto in die Flucht geschlagen zu haben. Adalbert bietet Adelaide wiederum die Möglichkeit an, den Thron mit ihm zu teilen, aber er wird von der jungen Frau



entrüstet zurückgewiesen. Das Gespräch wird durch die Nachricht unterbrochen, dass sich das Kriegsglück gewendet hat: Otto hat Berengar besiegt und ihn gefangen genommen. In der zweiten Szene bittet Eurice ihren Sohn Adalbert, Adelaide gegen Berengar freizugeben und damit einen Vorschlag anzunehmen, den ein Bote des Kaisers überbracht hatte. Adalbert ist unschlüssig, ob er sich für die Liebe zur Prinzessin oder für die Hilfe für den Vater entscheiden soll; um zu verhindern, dass Berengar zum Tode verurteilt wird, be-

schließt Eurice deshalb, Adelaide heimlich mit Hilfe Iroldos zu befreien. Die dritte Szene spielt im kaiserlichen Feldlager, wo Ernesto, ein Offizier Ottos, die Ankunft Adalberts ankündigt. Dieser ist nunmehr bereit, Adelaide frei zu lassen, aber Berengar widersetzt sich stolz diesem Vorschlag: Nur wenn ihm der Thron zugesichert werde, werde er die Prinzessin frei lassen. Otto ist damit einverstanden, aber die unerwartete Ankunft Adelaides, die von Eurice befreit worden war, macht die Vereinbarung zunichte und gibt dem Kaiser die Möglichkeit, Berengar gefangen zu halten, um sich an ihm zu rächen. Adelaide, die als Gegenleistung für ihre Freiheit Eurice die Freilassung Berengars zugesichert hatte, verlangt von Otto, dass das Versprechen eingehalten werde. Berengar und Adalbert können so das Lager verlassen, schwören aber, dass sie bewaffnet wiederkehren werden, um den endgültigen Sieg zu erlangen. In der folgenden Szene verabschiedet sich Otto in seinem prächtigen Zelt von Adelaide, um in den entscheidenden Kampf zu gehen. Als Zeichen seiner Liebe übergibt er ihr einen Schleier und fleht den Himmel um Beistand an. Während er noch im Gebet versunken ist, geht die Nachricht ein, dass der Feind besiegt worden war. Die letzte Szene zeigt die Rückkehr Ottos und seines Heers in die Burg Canossa: der Kaiser auf einem Triumphwagen, dem Adalbert und Berengar, in Ketten gelegt, folgen, während das jubelnde Volk Blumen und Lorbeerzweige austreut.

Gabriele Gravagna

Übersetzung **Herbert Greiner**

Scuola di Scenografia dell'Accademia di Belle Arti di Urbino: modello di scena. Pesaro, 2006



Schema musicale

Sinfonia

ATTO PRIMO

- N. 1 Introduzione** Misera paria oppressa
(Adelaide, Adelberto, Iroldo, Berengario, Coro)
[Recitativo] Dopo l'Introduzione Nostra è l'Italia
(Eurice, Berengario, Adelberto)
-
- N. 2 Coro** Salve Italia un dì regnante **Scena** Oh sacra alla virtù
e Cavatina Ottone Soffri la tua sventura (Ottone, Coro)
[Recitativo] Dopo la Cavatina Ottone
Signor, al campo è giunto (Adelberto, Ernesto, Ottone)
-
- N. 3 Duetto [Ottone-Adelberto]** Vive Adelaide in pianto
(Ottone, Adelberto)
[Recitativo] Dopo il Duetto Ottone-Adelberto
Cadde nel laccio Ottone (Eurice, Berengario)
-
- N. 4 Coro e Cavatina Iroldo** Viva Ottone, il grande, il forte
(Iroldo, Coro)
[Recitativo] Dopo il Coro e Cavatina Iroldo
Vedi, signor? (Adelaide, Ottone, Berengario)
[Replica del Coro e Cavatina Iroldo]
Plauda il mondo in sì bel giorno (Iroldo, Coro)
[Recitativo dopo la Replica del Coro e Cavatina Iroldo]
Tacer! sempre tacer! (Adelberto, Berengario)
-
- N. 5 Aria di Berengario** [Alle voci della gloria]*
(Berengario)
-
- N. 6 Coro avanti la Cavatina Adelaide** O ritiro, che soggiorno
[e] Cavatina Adelaide Occhi miei, piangeste assai
(Adelaide, Coro)
[Recitativo] Dopo la Cavatina Adelaide
Pur mi lice una volta (Adelaide, Ottone, Iroldo)
-
- N. 7 Duetto Adelaide e Ottone**
Mi dai corona e vita (Adelaide, Ottone)
-
- N. 8 Finale Primo** Schiudi le porte, o tempio
(Adelaide, Ottone, Ernesto, Adelberto, Iroldo, Berengario, Coro)
-

 ATTO SECONDO

N. 9 Introduzione Come l'aquila che piomba (Coro)
[Recitativo] Dopo l'Introduzione Vincemmo, o madre
 (Adelaide, Eurice, Adelberto)

N. 10 Duetto [Adelaide-Adelberto] Della tua patria ai voti
 (Adelaide, Adelberto)
[Recitativo] Dopo il Duetto [Adelaide-Adelberto]
 Vederti in pianto (Eurice, Adelberto, Iroldo)

N. 11 Scena Berengario è nel periglio
ed Aria Adelberto Grida, o natura (Adelberto, Coro)

N. 12 Quartetto [Adelaide-Ottone-Adelberto-Berengario]
 Adelaide! oh ciel, che vedo!
 (Adelaide, Ottone, Adelberto, Berengario)
[Recitativo] Dopo il Quartetto Compagni, a voi fidata
 (Adelaide, Ottone, Ernesto)

N. 13 Scena Ah! vanne... Addio...
ed Aria Adelaide Cingi la benda candida
 (Adelaide, Ottone, Coro)

N. 14 Coro Serti intrecciar le vergini
Scena Questi, che a me presenta
ed Aria Ottone Vieni: tuo sposo e amante
 (Adelaide, Ottone, Adelberto, Berengario, Coro)

* Abbiamo scelto *Adelaide di Borgogna* per ricordare Patric Schmid (come indicato nella dedica all'inizio del programma) perché fu proprio questa una delle prime partiture rossiniane recuperate da *Opera Rara*. In quella produzione, risalente a oltre un trentennio, la modesta Aria di Berengario «Se protegge amica sorte» che figura nelle fonti musicali manoscritte, certamente non di Rossini, fu sostituita da una grande aria, «Alle voci della gloria», che il Maestro aveva composto negli anni d'oro del *Tancredi* e dell'*Italiana in Algeri* per un cantante e un melodramma non identificati. Quest'aria, diventata la più illustre e valida *aria di baule*, e come tale più volte utilizzata – in toto o in parte – dallo stesso Rossini, trattandosi di una pagina musicale di altissimo livello che accompagna un testo celebrativo di contenuto generico, viene talora introdotta in opere dove il *Primo Basso* non sia stato gratificato da un'aria solistica (come, ad esempio l'Orbazzano del *Tancredi* o il Blansac de *La scala di seta*), o in sostituzione di arie apocriefe di poco conto (come nel caso in questione). Abbiamo condiviso il suggerimento di Patric Schmid, confortati anche da una preziosa, nuova

ragione segnalata da Gabriele Gravagna: il testo dell'aria che figura nelle fonti musicali e nel libretto stampato in occasione della prima rappresentazione romana del 1817 corrisponde perfettamente nella metrica e nella prosodia alla scansione della musica di «Alle voci della gloria», una coincidenza che consente di ipotizzare l'utilizzo di quest'aria anche nell'occasione che ha dato origine alla pubblicazione del libretto. Invece della mediocre pagina di uno sconosciuto, gli spettatori potranno così ascoltare una delle più belle arie per basso composte da Rossini che, per l'impervia difficoltà virtuosistica, consentirà altresì di valutare al meglio le qualità tecniche e musicali del suo interprete.

La Direzione artistica

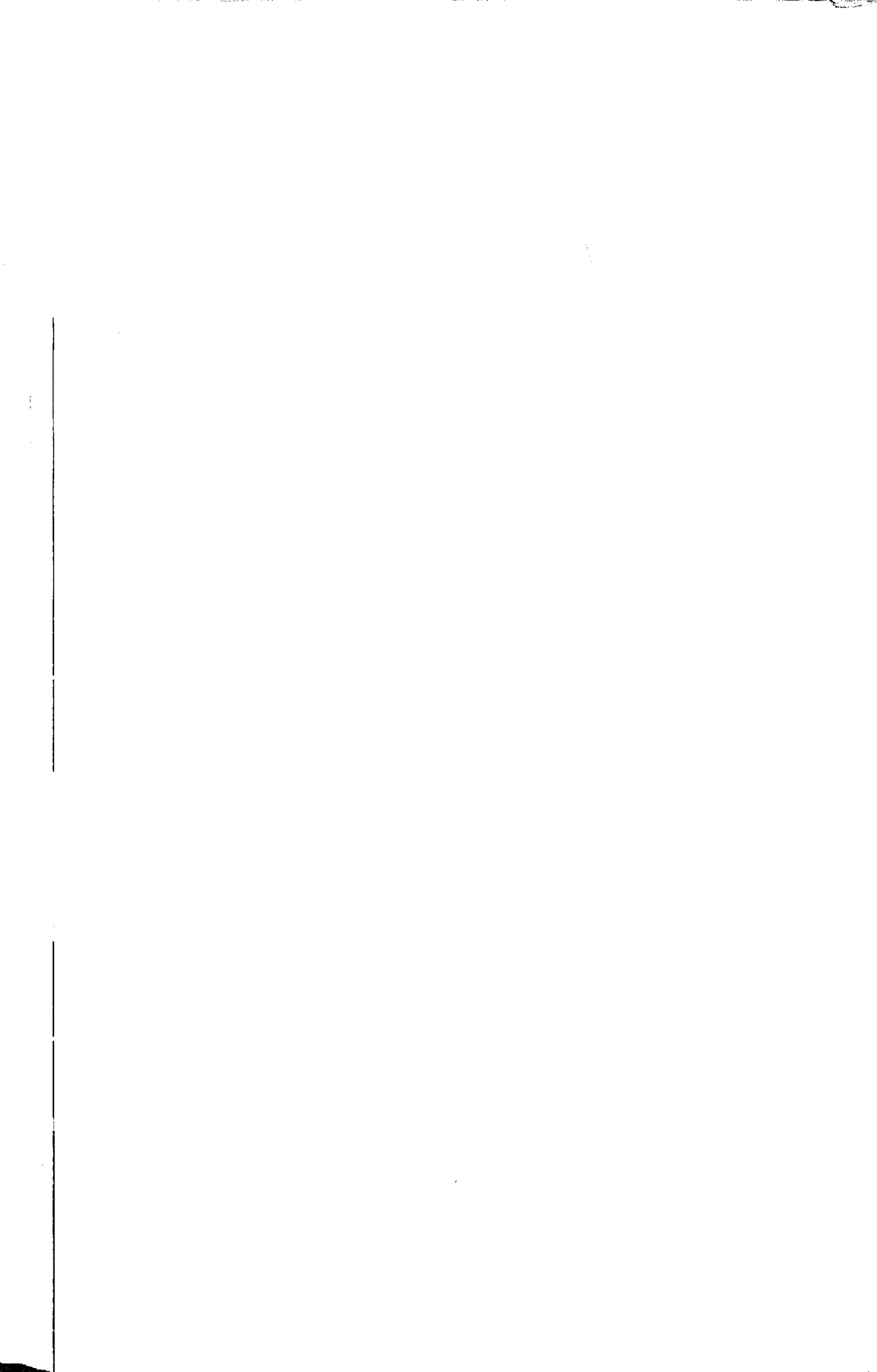
** We have chosen Adelaide di Borgogna in remembrance of Patric Schmid (as indicated in the dedication at the beginning of the programme) as this was one of the first Rossini scores to be revived by Opera Rara. In that performance, more than thirty years ago, the modest Aria of Berengario "Se protegge amica sorte", which is to be found in the manuscript sources, and is certainly not the work of Rossini, was replaced by a great aria, "Alle voci della gloria", which the Maestro had written in the golden years of Tancredi and L'Italiana in Algeri for a singer and for an opera that have not been identified. This aria, which became the most famous and worth-while example of an aria di baule, and often used as such – either in part or as a whole – by Rossini himself, constituting as it does a musical number of the highest class set to a celebratory text of generic content, was sometimes introduced into operas in which the leading bass singer had not been granted a solo aria (as, for example, Orbazzano in Tancredi or Blansac in La scala di seta), or as a substitute for arias attributable to other composers or of scant musical worth (as in the present case).*

We share the opinion of Patric Schmid, supported by valuable new evidence referred to us by Gabriele Gravagna: the text of the aria to be found in the musical sources and in the libretto printed on the occasion of the first performance in Rome in 1817 corresponds perfectly both in metre and prosody to the musical scansion of "Alle voci della gloria", a coincidence that permits us to speculate that this very aria was used on the occasion that gave rise to the publication of the libretto. Thus, instead of the paltry pages of an unknown composer, audiences will be able to hear one of the loveliest bass arias ever composed by Rossini, an aria whose vaulting virtuosity will give us likewise the opportunity of better judging the musical and technical accomplishments of the bass who will sing it.

The Artistic Directors

Libretto

secondo la revisione sulle fonti apografe
edita da Casa Ricordi, Milano
a cura di Gabriele Gravagna e Alberto Zedda.



Atto primo

Scena prima

Interno della fortezza di Canosso, ingombra da macchine di guerra.

Il popolo è sparso per la scena in attitudine del più amaro dolore. Iroldo è confuso nella folla, afflitto e spaventato. Berengario co' suoi guerrieri è in atto di chi entra trionfante in città nemica.

Coro di Popolo

Misera patria oppressa
Chi ti darà sostegno?
Tradita principessa,
Speme non hai di regno.
In sì fatal sciagura
Qual Dio ci assisterà?

Guerrieri di Berengario

(a Berengario)

Apri la chiusa terra
Al tuo valor le porte.
A contrastarti in guerra
Braccio non v'ha sì forte;
Vinta Adelaide, infine
A te piegar dovrà.

Berengario

Pur cadeste in mio potere,
Suol nemico, infide mura;
Lieto giorno, omai sicura
La corona al crin mi sta.

Iroldo

(Infelice in tal cimento
Più speranza, oh Dio non hai,
Né salvarti Otton potrà).

Berengario e Iroldo

Adelaide a noi s'appressa.

Coro di Popolo

(Sventurata principessa!)

Berengario

(Simular mi converrà.)

Scena seconda

Adelaide vestita a lutto, seguita da Adelberto, e detti.

Adelaide

(*ad Adelberto*)

Lasciami: in te del padre
Vedo il reo core espresso.

(*a Berengario*)

Vieni: il secondo eccesso
Compi, tiranno, in me.

Berengario

O sempre a me nemica!
Non accusarmi, e cedi.
La mia discolpa vedi:
Tutta ho l'Italia al piè.

Adelberto

Ah! non voler che duri
Eterno in noi lo sdegno:
Dammi la destra; il regno
Dividerò con te.

Adelaide

Era pur mio quel trono;
Esser ancor può mio.

Berengario

Offrir lo posso in dono;
Perderlo non poss'io.

Adelberto

Né te giammai con quello
Rapirmi Otton potrà.

Adelaide

(Dio, che m'ami, in tal cimento
Di costanza e di valore,
L'invocato difensore
Non negarmi, per pietà.)

Berengario e Adelberto

(La superba in tal cimento
Copre invano il suo timore.
L'invocato difensore
Spera ancor, ma non l'avrà.)

Adelberto

Ah! crudel, non lusingarti
Ch'io ti lasci altri in braccio.

Adelaide

Taci... fuggi; al sol mirarti,
Traditor d'orror agghiaccio.

Berengario

E pretendi...

Adelaide

Odiarti ancora
Finché spirto avrò di vita.

Berengario

Insensata! insulti ancora?
Guardiè, olà! sia custodita.
(*le guardie s'avanzano*)

Adelaide

(*ad Adelberto*)
Io t'abborro nell'amore,
(*a Berengario*)
Ti disprezzo nel furore;
L'alma mia timor non ha.

Adelberto e Berengario

Se da noi ricusi amore,
Donna audace, il mio furore
Sul tuo capo piomberà.

Coro

Cedi, o donna, e senti in core
Di te stessa almen pietà.
(*Adelaide parte fra le guardie*)

Scena terza

Berengario, Adelberto, Eurice frettolosa.

Berengario

Nostra è l'Italia. Or, via, che temi?

Adelberto

E' voce
 Che Otton fu visto del Tirolo i gioghi
 Con grand'oste varcar. Che fia s'ei giunge?
 La nostra gente è lunge,
 Deboli siam...

Berengario

Chi vedo?

Adelberto

Eurice arriva
 Dal nostro campo.

Berengario

A noi che reca?

Eurice

In grave
 Periglio siamo.

Berengario

Ebben?

Eurice

In questo punto
 Presso il Lago di Garda Ottone è giunto.

Berengario

O ciel! che ascolto!

Adelberto

Io tel diceva: opporsi,
 Disperati pugnar...

Berengario

Usar l'inganno,
 Non la forza conviene.

Adelberto

E qual?

Berengario

D'Ottone
 Addormentar, con finto
 Desio di pace, il vigil guardo. Al campo,
 Adelberto, ne andrai. Tutto il disegno
 Aperto io ti farò; nulla perdiamo,
 Seguimi, ed opra a mio voler.

Adelberto

Andiamo.
 (*partono*)

Scena quarta

Veduta del Lago di Garda: in lontano la fortezza di Canosso. I soldati alemanni si accampano e piantano le tende. Coro di soldati.

Coro

Salve Italia un dì regnante
Dall'Occaso ai lidi Eoi,
Genitrice degli eroi,
Ogni cor s'inchina a te.
Sorgi, sorgi: al ciel chiedesti
Un sostegno, e il ciel lo diè.

Tornerai regina ancora
A mostrarti assisa in soglio,
Come fosti in Campidoglio,
Nell'antica maestà;
Ché di spada e di lorica
Un possente t'armerà.

Scena quinta

Ottone con seguito, e detti.

Ottone

Oh sacra alla virtù, sacra al valore,
Terra augusta, ti premo. Ah! quante all'alma,
Quai solenni memorie! Aura si desta
Che a magnanime imprese il core accende.
Di tue crude vicende
L'aspro tenor pietà m'ispira all'alma.
Io di Lotario estinto
La vedova dolente, a' suoi tiranni
Ho giurato involar. Tergi, deh tergi,
Sventurata Adelaide, il pianto omai:
Salva, lo giura Otton, salva sarai.

Soffri la tua sventura
Per pochi istanti ancora.
Questo mio labbro il giura,
Sì, l'oppressor cadrà.
Fia pari al mio trionfo
La tua felicità.

Amica speme
Al cor mi dice
Che alfin felice
Teco sarò.

Ch'ogni tuo palpito
 In un momento
 In bel contento
 Cangiar vedrò.

Scena sesta

Ernesto, Ottone, seguito, indi Adelberto.

Ernesto

Signor, al campo è giunto
 Il principe Adelberto. Un sol momento
 Favellarti desia;
 Lo stesso Berengario a te l'invia.

Ottone

Venga.

(Ernesto parte)

Che dir potrà? Più che la forza,
 Giova ad essi l'inganno. Io non pavento
 Il nemico che armato a me si svela;
 Ma paventar degg'io quel che si cela.

Adelberto

Benché di tante schiere
 Cinto arrivi, o signor,
 Pace rechiamo a te, se pace vuoi.

Ottone

Pace vogl'io. Chi può negarla? Io bramo
 A questo suol donarla, e l'armi io vesto
 Per sì nobil desio. Se il vero a voi
 Fama parlò, nulla più dir poss'io.

Adelberto

Molto ascolta, signor, dal labbro mio.
 Grido si spande
 Che giusto al par che grande
 D'Ottone è il cor, che ti saresti accorto
 Che alcun t'inganna, e che t'armasti a torto.

Ottone

E qual per nobil core
 Ragion più giusta, che a salvar gli oppressi
 Cinger la spada? D'Adelaide il pianto,
 L'usurpata corona a tradimento,
 Il buon Lotario spento
 Han gridato vendetta, ed in brev'ora...

Adelberto

Ah! che Adelaide non conosci ancora.

Ottone

Qualunque sia, vogl'io vederla. Io venni
Suo difensor, e della gran contesa
Il giudice sarò.

Adelberto

Giudice farti

Tra quel che in fronte ha la corona e quello
Che corona non ha, signor, potrai?

Ottone

Difendo il dritto; chi lo vanta il sai.

Vive Adelaide in pianto:
Tu sei felice in soglio.
Basta: vederla io voglio;
Non puoi celarla a me.

Adelberto

Sì, la vedrai. Ma senti:
Non ti fidar cotanto.
Giunge di donna il pianto
Ad ingannare un re.

Ottone e Adelberto

(O mio furor ti frena
Cedi a prudenza il loco.)
Conoscerai fra poco
L'ingannator qual è.

Adelberto

Noi deponiamo il brando,
Pace t'offriam se vuoi,
Fra la regina e noi
Chi ti potrà ingannar?
(Ah! trattar potendo l'armi,
Quanto costa il simular!)

Ottone

Depongo io pure il brando,
Pace sia pur fra noi.
Fra la regina e voi
Ondeggio in giudicar.
(Ah! trattar potendo l'armi,
Quanto costa il simular!)

Adelberto

Amico ricetto
Io t'offro in Canosso.
(Dell'alma il dispetto
Frenare non posso.)
Eterna, verace,
Ci unisca la pace.

Ottone

L'amico ricetto
 M'è grato in Canosso.
 (Dell'alma il sospetto
 Celare non posso.)

Adelberto e Ottone

E nodo ci stringa
 Di salda amistà.
 (L'indegna lusinga
 Tradita sarà.)

(partono)

Scena settima

Vestibolo.

Berengario ed Eurice.

Berengario

Cadde nel laccio Ottone: il nostro intento
 Adelberto compì. Fra pochi istanti
 Giunge col figlio nostro Ottone stesso.

Eurice

Da mille dubbi oppresso
 Mi batte il core e incerto il mio pensiero
 Fidar non sa. Che spero mai?

Berengario

Che spero?

Vedi: in Canosso ei viene
 Solo o con pochi; la possente armata
 Mentre lungi si sta da queste mura,
 Alto disegno il mio pensier matura.
[S'odono suoni festosi]
 Odi come l'arrivo
 Si festeggia d'Otton... Miralo: ei giunge...

Eurice

L'accompagna gran popolo...

Berengario

Ti calma.

Fingi, e nascondi il tuo rancor nell'alma.

Scena ottava

Popolo che precede Ottone. Ottone con Adelberto; seguito d'Alemanni e di soldati di Berengario, il quale va incontro con Eurice ad Ottone.

Coro

Viva Ottone, il grande, il forte,
Nostra gloria e nostro onor.
Adelaide in te ravvisi
Degli oppressi il difensor.

Berengario

Vedi, signor? Non fra nemici tuoi
Giungi in Canosso. Ognun t'inchina. Io bramo
Che del popolo il plauso a te palesi
Quanto noi siamo ad onorarti intesi.

Ottone

Udisti il nome che fra plausi e canti
La gente pronunziò? Dov'è Adelaide?
Dove misera soffre i mali suoi?

Scena nona

Adelaide (sempre vestita a lutto) e detti.

Adelaide

(prostrandosi)

Ecco quell'infelice a' piedi tuoi.

Ottone

Adelaide!... sei tu!... Sorgi... (qual vista!
Qual ferita al mio cor!...) Oh di Lotario
Vedova sventurata! Ah qual ti mostri
Allo sguardo d'Ottone!
Sorgi: parla; delitti alcun t'appone.

Adelaide

Delitti!... Il ciel mi vede, il ciel, che invoco
Scudo a' mali ch'io soffro. Hai tu sentito
Di Lotario tradito
La morte raccontar? Della sua sposa
La dolente, affannosa
Vita peggior di morte? Io quella sono,
Signor, quella son io;
Implorare vendetta è il fallo mio.
Se vale il pianto; se innocenza vale,
Dal periglio fatale,
Ch'io cercai d'evitar, salvami, oh Dio!
E ti mova pietà del pianto mio.

Ottone

La mia pietà hai tutta,
 Impareggiabil donna; io l'ascoltai
 Dal dì che cominciai
 A saper tue sventure, e l'Alpi ascesi.
 Cessa dal pianto.
 Vendicata sarai. Trono più grande
 Ti prepara il mio cor, vinto da tanta
 Sovrumana virtù. Popolo, ascolta:
 Tua futura grandezza in lei riposa.
 La rispetti la terra: ella è mia sposa.
 (*parte con Adelaide e seguito*)

Coro

Plauda il mondo in sì bel giorno,
 D'Adelaide al difensor.
 Solo echeggino d'intorno
 Lieti cantici d'amor.

Trista idea d'affanni e pene
 Più non turbi il nostro cor,
 Or che premia un dolce imene
 La bellezza ed il valor.

(*parte dietro Ottone*)

Scena decima

Adelberto e Berengario.

Adelberto

Tacer! sempre tacer! tanta costanza,
 Padre, io non ho. Come! aspettar tu vuoi
 Forse che in faccia a noi
 La conduca all'altare e di sua mano
 Ci strappi il serto?

Berengario

Folle! sì presto obblii
 Berengario chi sia? credi ch'io voglia
 Vilmente soggiacer? Desio più grande,
 Più cocente del tuo mi strugge il core,
 Io bramo un regno, e tu, codardo, amore.
 Piena vendetta
 Avremo, e tosto. Numerosa gente,
 Che in soccorso chiamai, già ver Canosso
 Ascolto che s'invia... Ingannato
 L'esercito nemico
 Da falsa sicurtà, nutrir sospetto
 Non può se fidar vede Ottone stesso;
 Lasciami, non temer; ei cadrà oppresso.

[Alle voci della gloria
L'alma mia s'accende e scuote.
Tutte a me del pari ignote
Son le vie della viltà.]

Se protegge amica sorte
Pochi istanti il mio disegno,
Perderà la vita e il regno
Questo prode vincitor.

Mirerò con ciglio asciutto
Dell'indegna i prieghi e il pianto,
Sia mia gloria e sol mio vanto
La vendetta ed il furor.

Scena undicesima

Gabinetto. Adelaide abbigliata riccamente. Coro di damigelle.

Coro di damigelle

O ritiro, che soggiorno
Fosti un tempo del dolor,
Ah! ti cambia in questo giorno
In asilo dell'amor.
L'adorata principessa
Consolata alfin sarà.
Si gioisca, il dì s'appressa
Della sua felicità.

Adelaide

Occhi miei, piangeste assai;
Tempo è alfin di respirar.
Contemplate un raggio omai
Di contento a noi brillar.
Ah! che tutto è lieto intorno;
Io comincio a respirar.

Oh cara immagine
Ch'io porto in petto,
Tu sola all'anima
Puoi dar diletto,
Le mie sventure
Puoi terminar.

Scena dodicesima*Iroldo, Adelaide, indi Ottone.***Iroldo**

Pur mi lice una volta,
Augusta principessa,
Vederti in libertà! Già si prepara
Solenne festa, al tempio alzata è l'ara.

Adelaide

E Berengario ed Adelberto?

Iroldo

In core
Ben fremon quelli; ma chi mai s'oppone
Quando il popolo grida e parla Ottone?
Eccolo; ei viene.
(si ritira)

Ottone

Principessa, alla fine
Più dei tiranni tuoi temer non dei,
Un'altra volta sei
In questo suol regina. Otton felice
Del trono che ti diede,
Tranne la destra tua, mercè non chiede.

Adelaide

Signor, io la promisi
Quando il soccorso tuo chieder osai;
La fede manterrò che ti donai.

Ottone

Ah! se del tuo semblante
E delle tue virtù preso il mio core,
Principessa, non fosse, io la tua destra
Chiederti non vorrei; ma sento, oh Dio!
Che lieto senza te più non son io.

Adelaide

Ah! signor...

Ottone

Che vuoi dirmi?...
Parla, io son pronto,
Se d'amarmi ricusi, a girne altrove,
A celarti, se il brami, il mio dolore.

Adelaide

Ah! no; son tua, t'offro la destra e il core.

Mi dai corona e vita,
Mio difensor t'onoro;
Sposa mi vuoi, t'adoro,
Dell'alma mia signor.

Ottone

Che difensor ti sono
Spargi, mio ben, d'oblio;
Che amante tuo son io
Sol ti rammenta ognor.

Adelaide

Te solo il core adora.

Ottone

L'idolo mio sei tu.

Adelaide e Ottone

Me lo ripeti ancora,
E non mi dir di più.

Ottone

Vieni al tempio, ah! vieni, o cara,
Al mio sen per sempre unita.

Adelaide

T'amerò, qual t'amo all'ara,
Finché il ciel mi serba in vita.

Adelaide e Ottone

Sempre altare ov'io t'adori,
Sempre tempio il cor sarà.

Tu che i puri e casti affetti
Dolce amor nell'alma accendi,
Tu proteggi, tu difendi
Così bella fedeltà.

(partono)

Scena tredicesima*Piazza di Canosso; edifici maestosi intorno.**Popolo, indi Berengario, Adelberto, Eurice e seguito di guerrieri, parte de' quali si spargono per la scena.***Coro**

Schiudi le porte, o tempio
 Del sacro liminare.
 T'infiora o santo altare
 In così lieto dì.
 Augusta al par di questa
 Coppia giammai s'unì.

Adelberto e Berengario

Riposa in canti e gioia
 Tutto il nemico campo;
 Al gran disegno inciampo
 Non si farà così.

Scena quattordicesima*Ottone, Adelaide, Iroldo, seguito.***Adelberto***(al padre)*

Ecco Adelaide e Ottone...

Berengario

A finger segui e taci.

Coro*(ora all'uno, ora all'altra)*

Queste di fior corone,
 Queste brillanti faci,
 A te composte sono,
 Splendono accese a te.
 Il ciel vi accordi in dono
 Quanto concede ai re.

Ottone

O degl'itali regnanti,
 Caro germe, amato pegno,
 Vieni al tempio, vieni al regno
 Dell'Italia e del mio cor.

Adelaide

Specchio illustre de' regnanti,
 Generoso mio sostegno,
 Maggior lustro acquista il regno
 Se pietà lo adorna e amor.

Adelberto e Berengario*(fra loro in disparte)*

Ah! componi il tuo semblante,
Non traspiri il gran disegno.
Non è vostro ancora il regno,
Stringo, o folli, il brando ancor.

Adelaide e Ottone

Cara man, ch'io stringo e premo,
Pegno tenero d'amore,
Ti riposa sul mio core
Che si sente a palpitar.
Non mi devi un sol momento
Cara mano, abbandonar.

Adelberto e Berengario

Si avvicina il gran momento;
Oh mio cuor non vacillar.

*Mentre si avvicinano al tempio si ode in qualche distanza
strepito d'armi, che andrà crescendo sino al termine del-
l'atto.*

Ottone

Quale improvviso strepito!

Adelaide

Quale fragor funesto!

Adelberto*(a Berengario)*

Stringi l'acciar e svelati;
Il nostro campo è questo!

Scena quindicesima*Ernesto frettoloso, con guerrieri alemanni, e detti.*

Ernesto

Signor, tu sei tradito,
Fuggi, in periglio sei.

Adelberto*(a Ottone)*

E' tutto alfin compito.
Resta; tremar tu dei!

Berengario

Mira: guerrieri, olà.

Escono i soldati di Berengario.

Ottone*(snuda la spada)*

Finché l'acciar mi resta,
Perfidi, non pavento.

Adelberto

Vieni, s'hai cor...

Adelaide

T'arresta...

(correndo or dall'uno, or dall'altro)

Empi... morir mi sento...

I soldati di Berengario s'azzuffano coi soldati alemanni; Berengario e Adelberto con Ottone ed Ernesto; Adelaide è arrestata fra i soldati di Berengario.

Berengario e Adelberto*(a Ottone)*

Giunto è alfin di vendetta l'istante:
Punirò nel tuo sangue l'offesa.

(ad Adelaide)

Trema; invano al tuo perfido amante
Col tuo pianto far tenti difesa.
Su, guerrieri; il comune nemico
Per mia mano trafitto cadrà.

Adelaide

Ah! soccorso! che barbaro istante!
Giusto cielo, punisci l'offesa!
Arrestate... salvate l'amante...
Io non trovo, non spero difesa...
Ah! che tutto il destino nemico
Consumato il suo sdegno non ha.

Ottone

Traditori! vi cedo un istante,
Per punir più feroce l'offesa,
Giusto cielo, proteggi l'amante;
A lei fate, guerrieri, difesa.
Ah! tremate; il destino nemico
A me tolto il valore non ha.

Ernesto e Coro

Ah! tremate; il destino nemico
A noi tolto il valore non ha.

Il coro canta ora le parole d'Adelaide, ora quelle di Ottone. Tutto esprime confusione e spavento.

Atto secondo

Scena prima

Interno della fortezza di Canosso come nell'atto primo.

Coro di guerrieri di Berengario e d'Adelberto.

Parte del Coro

Come l'aquila che piomba
Sulla timida colomba,

Altra parte del Coro

Qual lion che in mezzo arriva
Alla greggia fuggitiva,

Tutto il Coro

Berengario ed Adelberto,
Sovra Otton tremante e incerto,
Si scagliarono a vicenda,
Ed in fuga Ottone andò.

Parte del Coro

Il superbo alfine apprenda
Qual valor nostr'alme accenda,

Altra parte del Coro

Sappia alfin che ne' cimenti
Siamo intrepidi e possenti.

Tutto il Coro

Che il destin che ci colpisce
Non ci piega né avvilitisce,
Che degli avi generosi
La costanza ci restò.

(si allontanano)

Scena seconda*Adelberto ed Eurice.***Adelberto**

Vincemmo, o madre,
 Ottone stesso
 Da tante schiere oppresso
 Fugge tremando.

Eurice

Lieta ritorno alfin. Quanto tremai
 Dirti non so. Pur nostro è il regno, e tua
 D'Adelaide la destra.

Adelberto

Umana forza
 Rapirmela non può.
 Ma comparir la vedo. Lasciami seco.

Eurice

Io parto.
 Com'esige il dover e amor ti sprona,
 Pur che giovi all'intento, a lei ragiona.
(parte)

Scena terza*Adelberto ed Adelaide.***Adelberto**

Torno, Adelaide, e torno
 D'Ottone vincitor. Vedi, in colui
 Più speranza non hai. Misera e priva
 Di consorte e di regno, regno e consorte,
 Ove ti piaccia, avrai.
 Parla... il tuo cor si placherà giammai?

Adelaide

Placarsi il core d'Adelaide? E il pensi?
 Avvi delitto, che per volger d'anni
 Non ottiene perdono, a cui non vale
 Pentimento e rimorso, e il vostro è tale.

Adelberto

Di che pentirmi? Ebbe Lotario forse
 Morte da me?

Adelaide

Chi mi rapì lo sposo
Ben io conosco, e chi m'offende.
(in atto di partire)

Adelberto

Placati, o donna;
Tiene Adelberto il trono,
Dividilo con lui, contento io sono.

Della tua patria ai voti
Unisco i voti miei;
Servi Adelaide a lei,
Cedi, crudele, a me.

Adelaide

Vanne, quest'alma afflitta
I voti tuoi disprezza.
Solo a mirare è avvezza
Un traditore in te.

Adelberto

Fugge Otton, e spera ancora?

Adelaide

Tu pretendi averne fama?

Adelberto

Sì, l'inganno anch'esso onora,
Pur che giovi a chi lo trama.

Adelaide

Te conosco a questi sensi
E il tuo vile genitor.

Adelberto

Oh rossore! Al tradimento,
Alma mia, tu non nascesti.
Ah! tu solo mi facesti
Così vile, o crudo amor.

Adelaide

Sospettar di tradimento,
Alma mia, tu non sapesti.
I tuoi vanti, amor, son questi
Quando accendi un empio cor.

Scena quarta*Coro di guerrieri frettolosi e spaventati e detti.***Coro**

Ah! signor, perduti siamo.
Vinse Otton.

Adelaide

Gran Dio!

Adelberto

Che sento!

Parte del Coro

La fortuna in un momento
Per Otton si dichiarò.

Tutto il Coro

Berengario circondato,
Prigionier di lui restò.

Adelberto

Ah! vincesti, ingiusto fato!...
Che risolvo, oh Dio! che fo?

Adelaide

Ah! destin ti sei placato;
Ah! contenta ancor sarò.

Adelberto

Quella gioia che in fronte ti brilla
Cela ancora, spietata, nel core.

Adelaide

Nella gioia quest'alma è tranquilla,
Come in mezzo agli affanni, al dolore.

Adelberto

Perderò la corona e la vita,
Ma rapita al mio sen non sarai,
Ma giammai sposa altrui ti vedrò.

Adelaide

Puoi rapirmi, tiranno, la vita,
Se rapita la pace tu m'hai,
Ma giammai tua consorte sarò.

Parte Adelaide; dal lato opposto parte Adelberto co' guerrieri.

Scena quinta*Iroldo.*

Iroldo

Vederti in pianto e non poterti mai,
Principessa infelice,
Porgere aita!... Arride a' cori ingiusti
Dunque la cieca sorte?
Ah! se d'alcun la morte
Giovar potesse alla dolente, oh Dio!...
La vittima opportuna, ecco, son io.
(parte)

Scena sesta

Vestibolo come nell'atto primo.
Adelberto, Eurice, coro di guerrieri.

Adelberto

Lasciami: invan mi preghi...

Eurice

E il genitore

Lasceraì fra' nemici?

Adelberto

E perderemo

Di sudor tanto il frutto in un sol giorno?
Cedere a un'ombra di timore? Oh scorno!

Eurice

Un'ombra di timor! Ma non sentisti
D'Ottone il messaggiero? Se tu non rendi
Adelaide all'istante, a cruda morte
Berengario condanni. Almeno ascolta
Il pianto d'una madre.

Adelberto

Pianto indegno di te, di me, del padre.

Eurice

Ah indegno! Oh pena!...
A che serbi la madre!... Or, via, mi svena.
(parte)

Scena settima*Adelberto, coro.*

Coro

Berengario è nel periglio
Sol per te,
Ah! rammenta ch'eri figlio
Pria che re.

Adelberto

Figlio son io... lo sono... Atroce guerra
Si fa qui dentro... Io non ho fibra in petto
Che natura non tocchi, amor non mova...
Strazian quest'alma a prova
Empiendomi di larve e di paura...
Chi vincerà non so.

Coro

Vinca natura.

Adelberto

Grida, o natura, e desta
La mia virtù sopita,
E libertade e vita
Il genitor avrà.
Ah! che intanto a me rapita
Adelaide, oh Dio, sarà!

Coro

Non pentirti, e sia compita
La bell'opra, per pietà.

Adelberto

Come vivere potrei
Senza lei
Che non posso abandonar?
Oh pensiero di dolore!...
Taci amore...
Io ritorno a vacillar.

Ascolto i gemiti
Del genitore,
Tutti gli spasimi
Provo d'amore;
Risolvo e dubito,
Avvampo e gelo;
Nemici ho gli uomini,
Nemico ho il cielo.
Pietoso e barbaro
Amor mi fa.

Coro

Ascolta gli uomini,
Ascolta il cielo:
Del padre esigono
La libertà.

Adelberto parte agitato; il coro lo segue.

Scena nona

*Veduta del Lago di Garda come nell'atto primo.
Ottone, Ernesto, guerrieri alemanni.*

Ernesto

Signor... come imponesti,
Il gran cambio proposi ad Adelberto.
D'acconsentir incerto
Molto in pria si mostrò, poscia s'arrese,
E di poter richiese
Teco parlar, purché non trovi inciampo
Al suo venir e al suo partir del campo.

Ottone

Sicuro ei venga.
(Ernesto parte)

Il prigionier si guidi

Al mio cospetto.
(alle guardie)

O mia vittoria vana,
Se Adelaide ho perduta, e se col padre
Di cambiarla ricusa il figlio indegno!

Scena decima

Berengario, Ottone, poi Ernesto.

Berengario

(Io prigioniero! Oh mia vergogna! Oh sdegno!)

Ottone

Mirami in volto, o Berengario, e vedi
Il tuo giudice in me. Perfido! Dimmi:
Che ti giovò il tradirmi? Ogni dritto
Ti tolse il tuo delitto,
E perdesti per sempre e trono e serto.
Non li sperar giammai.

Ernesto

Giunge Adelberto.

Scena undicesima*Ottone, Adelberto e Berengario.***Berengario**

Adelberto! mio figlio!

Adelberto

Oh padre mio!

Qual ti lasciai! qual ti riveggo!...

(a Ottone)

Il primo

All'affetto figlial pensier si doni,
Del cambio che ascoltai poi si ragioni.**Berengario**

Cambio, dicesti?

Adelberto

La tua vita, o padre

Sol da quello dipende; onde salvarti,

Rendo Adelaide. Ottone, accetto

L'offerta che mi festi.

Berengario

Io la rigetto.

Ottone

Come?

Adelberto

Perché?

Berengario

Più della vita

Togliermi vuoi, se di regnar mi togli.

Odimi, Ottone: se Adelaide io dono,

Voglio in mercede dell'Insubria il trono.

Adelberto*(Che dirà?)***Ottone***(Che risolvo?)***Berengario**

A questo prezzo

Adelaide ti rendo.

Io morirò se ricusi.

Ottone

(Ah! che Adelaide
Val più d'un regno!). Ebben, l'Insubria è tua,
Acconsento al gran patto. A me la destra
Porgi, e pegno di fede oggi sia questa.
Vieni all'accordo: io già soscrivo...

Scena dodicesima

Adelaide accompagnata da Iroldo, e detti.

Adelaide

Arresta.

*Ottone, Berengario ed Adelberto rimangono attoniti.
Breve pausa.*

Ottone

Adelaide! oh ciel, che vedo!
Chi spezzò le tue catene?
Pur t'abbraccio, amato bene:
Incomincio a respirar.

Adelaide

Mi ravvisa. Al sen ti riedo;
Sciolse amor le mie catene.
Pur t'abbraccio, amato bene!
Pur comincio a respirar!

Adelberto e Berengario

(Adelaide! oh ciel, che vedo!
Chi spezzò le sue catene?
Perché morte a me non viene?
Ho finito di sperar.)

Ottone

(ad Adelberto)

Parti. Alle chiuse mura
Affretta il tuo ritorno.
Prima che manchi il giorno
Mi rivedrai colà.

Adelberto

Parto; ma pria mi serba
La data fé tu stesso.
Sia di tornar concesso
Al padre in libertà.

Adelaide*(a Berengario)*

Sì, l'otterrai; promessa
 L'ebbe la tua consorte
 Quando mi apri le porte
 Della fatal città.

Berengario

Oh tradimento! Io resto:
 La libertà disprezzo;
 Vita non compro a prezzo
 D'infamia e di viltà.

Adelberto tira in disparte Berengario, Ottone, Adelaide, e tutti nel medesimo tempo dicono:

Adelberto

Cedi, o padre, e la vendetta
 Vieni a compiere con me.

Ottone

Vuoi ch'ei parta? Ah! no, vendetta
 Io giurai di far per te.

Berengario

Vanne, lasciami: ah! vanne;
 Pago io son se l'ho da te.

Adelaide

A giurarlo io fui costretta
 A chi libera mi fé.

Ottone*(a Berengario)*

Fuggi, e a lasciar preparati
 Il mal premuto trono.

Adelberto*(al medesimo)*

Alla tua gloria serbati.
 Guida a' tuoi passi io sono.

Adelaide*(come sopra)*

Vanne, ed almen ricordati
 Quanto io t'accordo in dono.

Berengario

Vado: vedrai qual uso
 Del dono tuo farò.

Berengario e Adelberto

Non credere un giorno
D'avermi avvilito.
All'armi ritorno,
Al campo t'invito,
Rinasce nel core
L'antico valore,
E l'uso del brando
Perduto non ho.

Ottone

E' giunto il gran giorno,
Il regno è finito.
Al campo ritorno,
Accetto l'invito.
Mi accresce il valore
La forza d'amore,
Che solo del brando
La destra mi armò.

Adelaide

E' giunto il gran giorno,
Il regno è finito.
(Tremante ritorno,
Il core ho smarrito.)
Ti accresca il valore
La forza d'amore.
Fuorché nel tuo brando
Speranza non ho.

Partono Adelaide e Ottone verso la tenda; Berengario e Adelberto fuori del campo.

Scena tredicesima

*Magnifica tenda.
Ernesto solo.*

Ernesto

Compagni, a voi fidata
Sia la sposa d'Ottone.
Riposi e non paventi
Alcun nemico che assalir la tenti.

Scena quattordicesima*Ottone e detto.***Ottone**

Ogni guerriero, Ernesto,
 All'armi si prepari. Alto si ascolta
 Dalle nemiche mura
 Sollevarsi fragor. Fra pochi istanti
 All'ultimo cimento
 Berengario ed Adelberto
 Di Canosso usciranno.

Ernesto

Ah! Giunge Adelaide a te.
(parte)

Scena quindicesima*Ottone e Adelaide.***Adelaide**

Come son brevi,

O principe diletto,
 Gl'istanti di piacere! A' miei timori
 Per te ritorno, e nella nuova pugna,
 Benché mi rassicuri il tuo valore,
 Mille perigli, oh Dio! vede il mio core.

Ottone

Cessa dal palpitar. Questo, o mia vita,
 E' l'estremo periglio. Il cielo arride
 Propizio al mio coraggio e a' dritti tuoi;
 Scaccia il timor: combatterà per noi.

Scena sedicesima*Ernesto, coro di guerrieri e detti.***Adelaide**

Ah! vanne... Addio... Vieni al mio seno, o caro,
 Un'altra volta ancor. Col pianto mio
 Indebolire, oh Dio!
 Non voglio il tuo coraggio; io lo nascondo,
 E fra i perigli di sì lieto istante
 Intrepido ti rende il core amante.
(si scioglie un velo e ne cinge Ottone)

Cingi la benda candida

Che amor ti dona, o caro:
Quel velo e quell'acciaro
Faranno i rei tremar.

Va pur, mio bene, a vincere
Sotto sì bella insegna,
Svena quell'alma indegna
Che vuol con te pagnar.

Ottone

Bacio d'amor l'insegna;
Saprò per lei pagnar.

(parte col coro)

Adelaide

Se grate son le lagrime
Al ciel in tal periglio,
Vieni, mio cor, sul ciglio,
Deh corri a lagrimar.

Coro

(rientrando)

Alla gioia il cor prepara:
Il nemico è vinto già.

Adelaide

Temer un danno
Per un momento;
Pianger d'affanno,
Poi di contento,
Quest'è il maggiore
Piacer d'amore,
Che possa un'anima
Giammai provar.

Coro

A tanto amore,
A quel valore,
Giammai vittoria
Potea mancar.

Scena diciassettesima*Esterno della fortezza di Canosso.**Le porte sono aperte; la scena è occupata dall'esercito vincitore e dai prigionieri. Esce il popolo dalla fortezza, portando corone di fiori e d'alloro. Ottone comparirà sopra un carro trionfale, seguito da Adelberto e da Berengario incatenati.***Coro**

Serti intrecciar le vergini
 De' più pregiati fiori,
 Ordire corone i giovani
 Di sempre verdi allori
 Quando a battaglia, intrepido,
 Si mosse Otton così.

Parte del Coro

Più belli in fronte ridano
 Al vincitor i fiori,
 Più belli al crin verdeggino
 Del grande Otton gli allori,

Tutto il Coro

Che vinse Berengario
 Due volte in un sol dì.

Scena diciottesima*Adelaide seguita da Iroldo. Ottone scende dal carro e va ad incontrarla. Berengario e Adelberto, in aspetto sdegnoso, rimangono in disparte.***Ottone**

Questi, che a me presenta
 Del popolo l'amor, serti onorati
 Sono al mio cor più grati
 Della corona che mi splende in fronte,
 Poiché gloria gl'intreccia, amor li dona;
 Ma della mia corona
 E degli allori miei
 Più cara, o principessa, a me tu sei.

Vieni: tuo sposo e amante
 A questo cor ti stringo.
 Fra canti di vittoria
 Del serto mio ti cingo.

(l'incorona)

Rammenti fama e gloria
 Che trionfai per te.

Ma rammenti il tuo bel core
Che giurommi amore e fé.

Adelaide

Ah! tu sai di quanto ardore
Piena l'alma amor mi fé.

Adelberto e Berengario

(Dove ascondo il mio rossore?
Un pugnol chi porge a me?)

Coro

Ti sorrida e gloria e amore,
Nostro prence e nostro re.

Ottone

Al trono tuo primiero,
Regina, ancor ti rendo;
Al soglio dell'impero
Meco a regnar ti attendo;
A te dovrò mia gloria.

D'Imene il talamo
Amor ci addita;
Gioia gradita
Mi ferve in cor.

E fra i più teneri
Soavi affetti
Dolci dilette
Prepara amor.

Adelaide

Fra dolci vincoli
Ci stringa amor.

Adelberto e Berengario

(Numi, qual fulmine
Ci piomba al cor!)

Coro

Del ciel benefico
Splende il favor.



Gioachino Rossini

Elementi biografici e cronologia delle opere

a cura di Marco Mauceri

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

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

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

-
- 1817** L'anno vede Rossini fare la spola tra Napoli, Roma e Milano con la produzione di tre diversi capolavori: *La Cenerentola, ossia la bontà in trionfo* va in scena a Roma (Teatro Valle, 25 gennaio), *La gazza ladra*, grande opera semiseria, a Milano (Scala, 31 maggio), *l'Armida* a Napoli (San Carlo, 9 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 Ignacio de Pina Manique di scrivere la farsa *Adina*. L'opera andrà in scena solo il 12 giugno 1826 (Lisbona, San Carlos). Il 3 dicembre va in scena al Teatro São 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* (Kärntnertheater) e la ripresa di altre sue opere. Dopo un breve soggiorno a Bologna, a dicembre è invitato dal principe di Metternich a Verona in occasione del Congresso delle Nazioni per scrivere quattro cantate (*La santa alleanza, Il vero omaggio, L'augurio felice, Il bardo*). Composizioni queste che negli anni successivi gli procureranno non pochi dissapori quando sarà accusato di essere reazionario.
-
- 1823** *Semiramide*, su libretto di Gaetano Rossi, il suo "papà di parole" (Venezia, La Fenice, 3 febbraio), conclude trionfalmente la carriera italiana di Rossini. Dopo una breve sosta a Parigi, si reca a Londra su invito di Giovanni Battista Benelli, impresario del King's Theatre, per dirigere alcune sue opere e scriverne una nuova. Sarebbe dovuta essere *Ugo, re d'Italia*, di cui compone forse un atto completo, ma il fallimento dell'impresa nel 1824 lo costringe ad abbandonare Londra e tornare a Parigi. Dell'opera non è stata finora ritrovata alcuna traccia.
-
- 1824** Il 9 giugno, a Londra, esegue la parte del tenore solo (Apollo) nella sua cantata *Il pianto delle Muse in morte di Lord Byron*. Il 26 novembre è nominato "Directeur de la musique et de la scène" del Théâtre Italien di Parigi.
-
- 1825** Il periodo francese di Rossini si apre con la cantata *Il viaggio a Reims, ossia L'albergo del giglio d'oro* (Parigi, Théâtre Italien, 19 giugno) scritta per l'incoronazione di Carlo X.
-
- 1826** Sembra che stia lavorando a *La figlia dell'aria* per Giuditta Pasta, ma nessuna musica è stata finora ritrovata. Il 9 ottobre presenta al Théâtre de l'Académie Royale de Musique (l'Opéra) *Le siège de Corinthe*, radicale rifacimento del *Maometto II*, che viene accolto con entusiasmo.
-

- 1827 Alla vigilia della rappresentazione trionfale di *Moïse et Pharaon, ou Le passage de la Mer Rouge* (Parigi, Académie Royale de Musique, 26 marzo) la morte della madre lo colpisce profondamente.
- 1828 Pronto a cimentarsi con un'opera nuova Rossini, nella primavera, ha già scelto il soggetto: *Guillaume Tell*. Ma nel desiderio di far rivivere parte della musica scritta per *Il viaggio a Reims*, propone *Le Comte Ory* (Parigi, Académie Royale de Musique, 20 agosto), su libretto di Scribe e Delestre-Poirson.
- 1829 *Guillaume Tell* è l'ultima fatica rossiniana nel teatro musicale. L'opera va in scena a Parigi il 3 agosto (Académie Royale de Musique) ottenendo solo un "succès d'estime" da parte del pubblico, mentre è esaltato dalla critica e dai musicisti (tra questi Bellini che lo considera la sua "Bibbia musicale"). L'opera fa il giro d'Europa in edizioni più o meno amputate. Il 7 agosto Carlo X conferisce al compositore la *Légion d'honneur*. Sempre in agosto parte per Bologna con la moglie.
- 1830 Di ritorno a Parigi, nel frattempo sconvolta dalla rivoluzione di luglio che aveva visto la caduta di Carlo X, Rossini intenta una causa al nuovo governo di Luigi Filippo d'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 Pubblica 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 Nonno* (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 settantasettesimo compleanno. Viene tumulato nel cimitero di Père Lachaise.
-
- 1887** Il 30 aprile la salma di Rossini è esumata e trasportata in Santa Croce a Firenze dove viene tumulata il 3 maggio.
-
- 1902** Il 13 giugno viene inaugurato nella basilica di Santa Croce il monumento sepolcrale di Rossini realizzato dallo scultore Cassioli. Illustre testimone della cerimonia è Pietro Mascagni che dirige l'orchestra del Liceo Musicale Rossini di Pesaro, nella preghiera del *Mosè in Egitto* «Dal tuo stellato soglio», nella trascrizione sulla quarta corda di Paganini.
-



Tanti affetti

Amici e Sostenitori del Festival 2006

Presidente

Paola Pierangeli Tittarelli

Soci Fondatori

Germano Buzzi
Eugenio Ceccolini
Anna Gasparucci Setci
Maurizio Gennari
Vittorio Livi
Francesco Merloni
Silvana Ratti

Sostenitori

Mary Ann e Lawrence C. Tucker, *Greenwich*

Anna Maria e Luciano Bovicelli, *Bologna*

Industrie PICA SpA, *Pesaro*

Maria Camilla Bianchini d'Alberigo, *Venezia*
Elvira Cantelmo, *Fano*
James David Draper, *New York*
Beryl Mustill, *London*

Paolo Mannelli, *Roma*
Francesco Merloni, *Fabriano*

Wanda Del Gobbo, *Bologna*
Luciana Pierangeli, *Roma*

Giovanni Graniti, *Firenze*

Beatrice Molinari Mangiameli, *Milano*

Masako Takase, *Tokyo*

Vittoria e Paolo Albini Riccioli, *Pesaro*
Natalia Aspesi, *Milano*
Antonia Ausenda Fattori, *Milano*
Liliana Belli Paci Segre, *Milano*
Ada Bertozzini, *Pesaro*
Anna e Gastone Bertozzini, *Pesaro*
Mateida Bisigotti, *Urbino*
Rosaria Rita Bonatti, *Pesaro*

Canducci Holzservice, *Pesaro*
Liliana e Agostino Cesaroni, *Novilara*
Suzanne e David De Yong, *London*
Maurizio Dolcini, *Pesaro*
Graziella e Marco Fazi, *Pesaro*
Galleria di Franca Mancini, *Pesaro*
Paola Giovanardi, *Bologna*
Juana Herrera, *Valencia*
Katharina Kreye, *Starnberg*
Claudia Liguori Farina, *Pesaro*
Adriana Lora Totino Pagani, *Torino*
Mariella e Francesco Lungarini, *Fano*
Anna Majani, *Bologna*
Dorothee Obsieger, *Bonn*
Maria Grazia e Benedetto Pototschnig, *Pesaro*
Silvana Ratti, *Pesaro*
Richard Wagner-Verband, *Wien*
Giustina e Michael Ryan, *Bridport*
Georg Stöffler, *Hall*
Dan Stolero, *Rishon Lezion*
Mariadele e Marco Tamino, *Pesaro*
Ida e Giuseppe Ugolini, *Roma*
Villa Cattani Stuart, *Pesaro*

Amici

Margaret e Albert Borg, *Swieqi*
Miranda Paolucci, *Pesaro*

Masako Tagawa, *Yokohama*

Alberto Bonetti, *Reggio Emilia*
Heinz Willer, *München*

Elisabeth Beare, *Berlin*
José Pericl, *Madrid*

Klaus P. Arnold, *Gaüting*
Paola Givan, *Roma*

Mantio Bassano, *Marmirolo*
Monella Cerri, *Bologna*
Marina e Carlo Flamigni, *Bologna*
Vincenzo Tessitore, *Palermo*
Maria Pia Vivanti, *Roma*
Heidemarie Werbetz, *Hamburg*

Werner Adam, *Karlsruhe*
Francesco Agostini, *Magenta*
Daphne Allen, *Roma*
Patricia Atha, *Loughborough*
Gianluca Attanasio, *Faenza*
Svend Bach, *Aarhus*
Willi Bauer, *Gaggenau*
Filippo Beck, *Zürich*
Gerhard Becker, *Oerlinghausen*
Christopher Bellew, *London*
Jack Belsom, *New Orleans*
Anna Berardi Marinuzzi, *Roma*
Carlo Bertellotti, *Pesaro*
François Bise, *Villars-sur-Glâne*
Laurent Boccon-Gibod, *Paris*
Adalberto Boetti, *Milano*
Gaetano Bonafini, *Castenaso*
Pietro Boscolo, *Treviso*
Giuseppe Bosoni, *Antegnate*
Robert Botz, *Jetzelsdorf*
Stephen Brier, *Orpington*
David Burns, *Burley*
Paul Butler, *London*
Lucius Caffisch, *Gingins*
Giovanni Cattò, *Gentilly*
Sylvain Chambre, *Avon*
Giuseppe Chiarante, *Roma*
Kathleen Chili, *Milano*
Akihiro Chiyoda, *Tokyo*
Giorgio Clementi, *Roma*
Morella Cottam, *London*
Alexander D. Crary, *Washington*
Salvador Crespo Pied, *Alicante*
Stephen Cutler, *Dorking*
Heinz Dabringer, *Sattendorf*
Neil Dalrymple, *London*
George Dansker, *New Orleans*
Pieter K. De Haan, *Harderwijk*
Mario de Martiis, *Genova*
Gilles de Robert, *Paris*
Guillaume De Saint-Seine, *Paris*
Hans-Leopold De Waal, *Saarbrücken*
Philippe Debet, *Paris*
Laura Del Monte Raffaelli, *Pesaro*
Hugo Delava, *Antwerpen*
Werner Deller, *Wattwil*
Michael Dlabka, *Berlin*
Alberto Dolci, *Pesaro*
Luis Domingo, *Barcelona*
Heinrich Dülp, *Seeshaupt*
Hugh Philip Dumas, *Stockbridge*
James Eaton, *Birmingham*
Anthony Edmunds, *Cardiff*
Giovanni Emiliani, *Roma*
Gerd Endmayr, *Wien*
Bodo Fahlbusch, *Paris*
François Falco, *Corenc*
Stefano Fanelli, *Roma*
Marianne e Richard Feinstein, *Basel*
Claude Fernandez, *Aubervilliers*

Gabriella Filippini Maraja, *Verona*
Henry Forgues, *Bayonne*
Giorgio Forni, *Bologna*
Lilly Fröhlich, *Nänikon*
Mauro Fuppi, *Macerata Feltria*
Patrick Furniss, *Norwich*
Stefan Gagg, *Brighton*
René Gardea, *Prague*
Edelgard-Sabine Gebert, *Hamburg*
Riccardo Geremia, *Roma*
Anna Maria Germontani, *Milano*
Juan Gherzi, *Montevideo*
Giorgio Girelli, *Roma*
Felix Glättli, *Wallisellen*
Günter Gruber, *Tutzing*
Irene Evelyn Guest, *Roma*
Werner Gumbert, *Karlsruhe*
Paolo Guzzano, *Milano*
Rose-Marie e Rainer Hagen, *Hamburg*
Paul Harmat, *Klosterneuburg*
Judith e Brian Harwin, *Teddington*
Susumu Hasegawa, *Tokyo*
Birgit Maria Hauser, *München*
Werner Hayder, *Baden*
Toshihiko Hirabayashi, *Tokyo*
Chizuko Hirouaka, *Yokohama*
Janet e Wilcy Hitchcock, *New York*
Yoko Hosojima, *Utsunomiya*
Denise Huon, *Paris*
Gerard Hurl, *Dublin*
John Hyde, *York*
Mika Inouchi, *Milano*
Fumiko Ishii, *Tokyo*
Halvor Jacger, *Ile Bizard*
Howard Douglas Jones, *London*
Johann A.J. Jordaan, *Hagen*
Pierre Julien, *Limoges*
Tomio Kameoka, *Tokyo*
Noriko Kanai, *Tokyo*
Patricia & Jerome Karet, *London*
Kiyoko Kato, *Tokyo*
Tadao Kato, *Tokyo*
Jürgen Kaziur, *Oberursel*
Thomas Kelly, *Cambridge*
Bernd-Rüdiger Kern, *Taucha*
Michiko Kobayashi, *Tokyo*
Oswald Köberl, *Innsbruck*
Hiroshi Kojima, *Tokyo*
Anja Korpiola, *Helsinki*
Yoshiko Kumakura, *Ichikawa*
Michael Lambarth, *Norwich*
Wolfgang Lambrecht, *Hamburg*
Giancarlo Leonini, *Siena*
Jacques Libert, *Bruxelles*
Eamon Patrick McCarroll, *Donegal*
Gaetano Maccaferri, *Bologna*
Anna Maria Maggio, *Mantova*
Susan e Roberto Malpeli, *Roma*
Silvana Mangiameli, *Milano*
Sylvie Marini, *Maisons-Affort*

Sarah Mason, *London*
Franco Masseroni, *Descanzano del Garda*
Fausta Mastini-Hardy, *Roma*
Héctor Matamoro, *Madrid*
Gianni Mazzoni, *Bologna*
Elio Menzione, *Roma*
Christos Mortzos, *Köln*
Mary e François Motulsky, *Bruxelles*
Karen Moylan, *Dublin*
Rolf Mues, *München*
Reto Müller, *Sissach*
Ko-ichi Murakami, *Tokyo*
Mitsuko Murase, *Tokyo*
Dieter Neukirch, *Welltenberg*
Keiko Nishiyama, *Tokyo*
Giancarlo Nisoli, *Zogno*
Kevin O'Hare, *Glasgow*
Renata Ognibene-Borghì, *Pesaro*
Simo Orma, *Roma*
Akiko Otokita, *Tokyo*
Nely Padial-Collins, *Los Alamos*
Giulia Panichi Pignatelli, *Castel di Lama*
Grazia Paoletti, *Firenze*
Edoarda Paolini, *Milano*
Peter Pauwels, *Gent*
Jean-François Pechberty, *Paris*
Jean-Gabriel Peyre Nave, *Paris*
Stefano Pilo, *Roma*
François Poli, *Paris*
Marcel Pommerell-Wintringer, *Echternach*
Alessandro Properzi, *Roma*
Cesare Questa, *Urbino*
Bruno Recchia, *Zollikofen*
Herbert Robinson, *London*
Lorenzo Rocchetti, *Ancona*
Ercole Romagna, *Pesaro*
Georg Roth, *Maria-Enzersdorf*
Takao Saji, *Nagoya*
Jorge Salcedo, *Ociras*
Sachiko Sasaki, *Tokyo*
Carlo Schiavoni, *Milano*
Maria Luisa Semeraro Herrmann, *Cisternino*
Raffaele Semeraro, *Cisternino*
Elena Sormani, *Pesaro*
Sara Staccioli, *Roma*
Emanuele Stauffer, *Arogno*
Jürgen Steinberg, *Berlin*
Peter Ster, *Wien*
Lucki Stipetic, *München*
Kimio Sugiyama, *Tokyo*
Masaya Suzuki, *Yokohama*
Yasuo Suzuki, *Tokyo*
Yoshiko Takasaki, *Saitama-ken*
Shumpci Takemori, *Tokyo*
John Teffenhart, *Colonia*
Floriana Tessitore, *Palermo*
Heinrich Tettinek, *Wien*
Sylvie Thierry, *Fumay*
Hedwig D. Thimig, *Wien*
Janet Thompson, *Walberswick*

Irene Tomacelli, *London*
Mario Torre, *Napoli*
Jürgen Trabant, *Niedernhausen*
Erich Trachtenberg, *Wien*
Roberto Tramarin, *Pavia*
Nicole Vecchioli, *Paris*
Francisca Vicent, *Barcelona*
Giacomo Vivanti, *Ancona*
Elke Wallat, *Rodgau*
Janet Wallhouse, *Wallingford*
Poodchong Wanglee, *Villanova*
Peter Ward, *Vancouver*
Michael D. Watts, *Milano*
Dorothee Wehofsits, *Freiburg*
Uriel Weltsch, *Herzlia*
Ulla Wernicke, *Frankfurt/Main*
Gerda Wiespointner, *Urbino*
Jeremy Willoughby, *London*
Hans Winkler, *Wien*
Kimji Yamamoto, *Hong Kong*
Peter Yeomanson, *Miami*
Kouji Yoshida, *Chiba-ken*
Masashi Yoshida, *Nagoya*
Cristina e Vittorio Zaffarana, *Pavia*
Vittorio Zambon, *Legnano*
Gianfranco Zanetti, *Vignola*
Massimo Zenobi, *Reggio Emilia*
Bernd Zeytz, *Gauting*
Riccardo Zoja, *Milano*

Ilaria Badino, *Celle Ligure*
Marion Massonnat, *Lens*
Maxime Massonnat, *Vitry-sur-seine*
Elvire Padovani, *Dunkerque*
Riccardo Rocca, *Castellamonte*
Alessandro Sampò, *Torino*
Chiara Terenzi, *Pesaro*
Mathias Terenzi, *Pesaro*
Corinna Zaffarana, *Pavia*

Il Festival ringrazia:



SANPAOLO
BANCA DELL'ADRIATICO

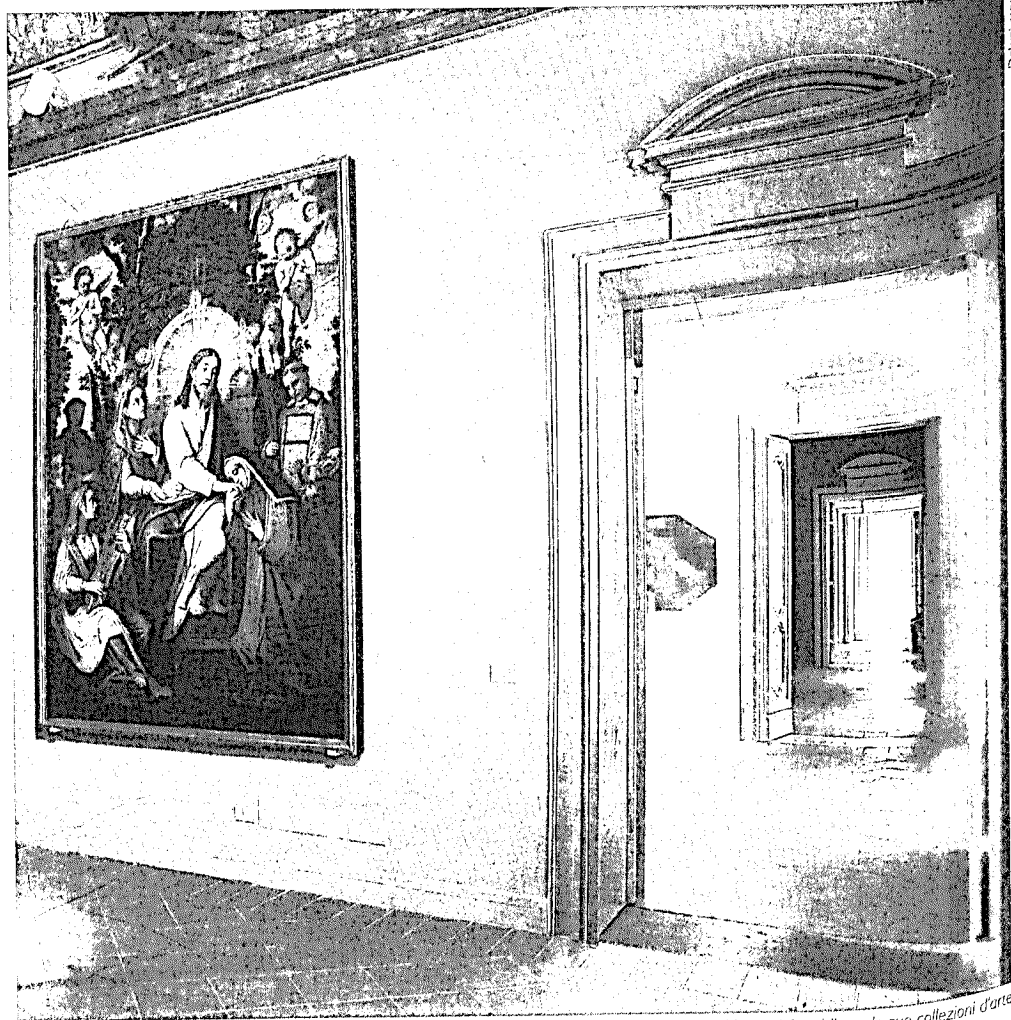
SANPAOLO IMI



7~21 agosto 2006

SCAVOLINI™

Sponsor ufficiale del Rossini Opera Festival



interno Palazzo Montani Antaldi con le sue collezioni d'arte

Azioni socialmente utili.

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



Fondazione

Cassa di Risparmio di Pesaro | 1841

diamo voce alla cultura

Banca Marche parla la tua lingua perché ha le tue stesse radici e, con te, si è rinnovata nel tempo diventando più moderna ed efficiente. Banca Marche crede molto nel territorio e nella sua gente: ecco perché rivolge un'attenzione continua alle manifestazioni culturali ed artistiche di ogni rilievo contribuendo fattivamente a dare voce alla cultura in ogni sua espressione.



Sicura di sé, si cura di te

Ratti

PESARO

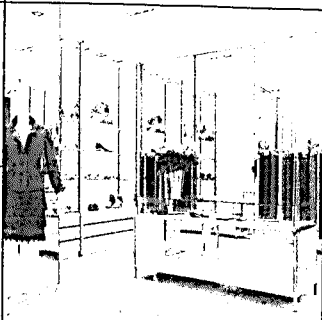


71, Via Rossini

45, Corso XI Settembre

BOLOGNA

15, Via Clavature



www.rattiboutique.com

Benvenuti all'opera.

UNA GRANDE BANCA FA CRESCERE ANCHE LA PASSIONE.

SANPAOLO BANCA DELL'ADRIATICO,
ENTE FONDATORE E SPONSOR UFFICIALE
DEL ROSSINI OPERA FESTIVAL DA 27 ANNI.

NETPEOPLE

VI ACCOMPAGNAMO
FUORI
DAI VOSTRI CONFINI
PER CONOSCERE ED
UTILIZZARE SUBITO
I VANTAGGI DI INTERNET

connettività internet
web hosting
web application
web marketing
housing
e-commerce
sicurezza
extranet
software gestionale
consulenza
formazione

NON SOLO
TECNOLOGIA ED
ESPERIENZA
MA PERSONE E
SOLUZIONI ADEGUATE
ALLE ATTESE
DEL VOSTRO FUTURO

ABANET
NET PEOPLE



internet service provider
www.abanet.it
info@abanet.it
0721.35425

A Pesaro e Urbino



non avrete
problemi!

Ci siamo
noi....



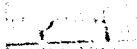
Hotel *****
Vittoria

a Pesaro
"il massimo"



Hotel ****
Savoy

a Pesaro
"il più
centrale"



Hotel ****
BONCONTE

a Urbino
"con giardino"
dentro le mura



Hotel **** S
& Residence
dei Duchi

a Urbino
"con garage"



Albergo ****
San Domenico

a Urbino
"di fronte al
Palazzo
Ducale"

Vi aspettiamo!

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

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

PRIMA E DOPO IL TEATRO

• sandwiches

• insalate

• primi piatti

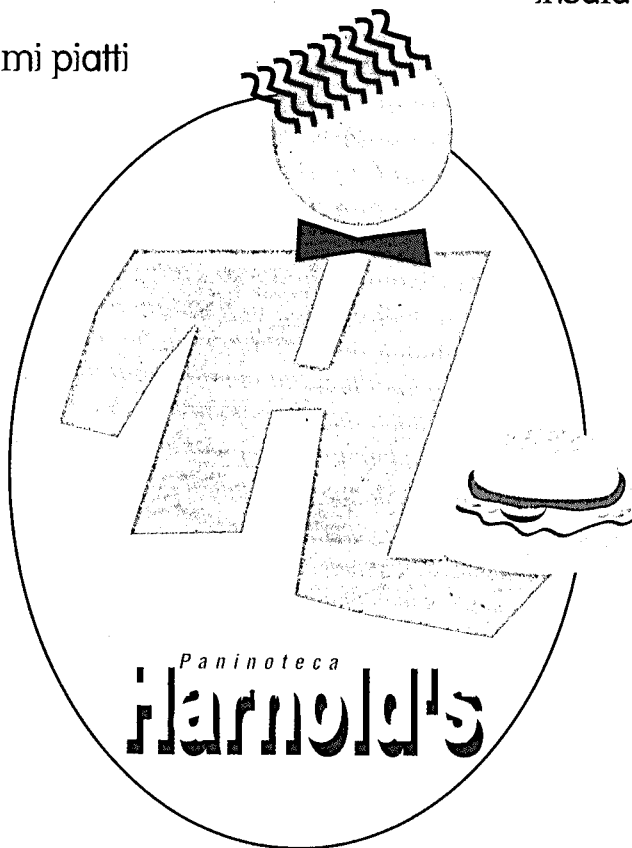
• panini

• vini

• birre

• tramezzini

• gelati e desserts



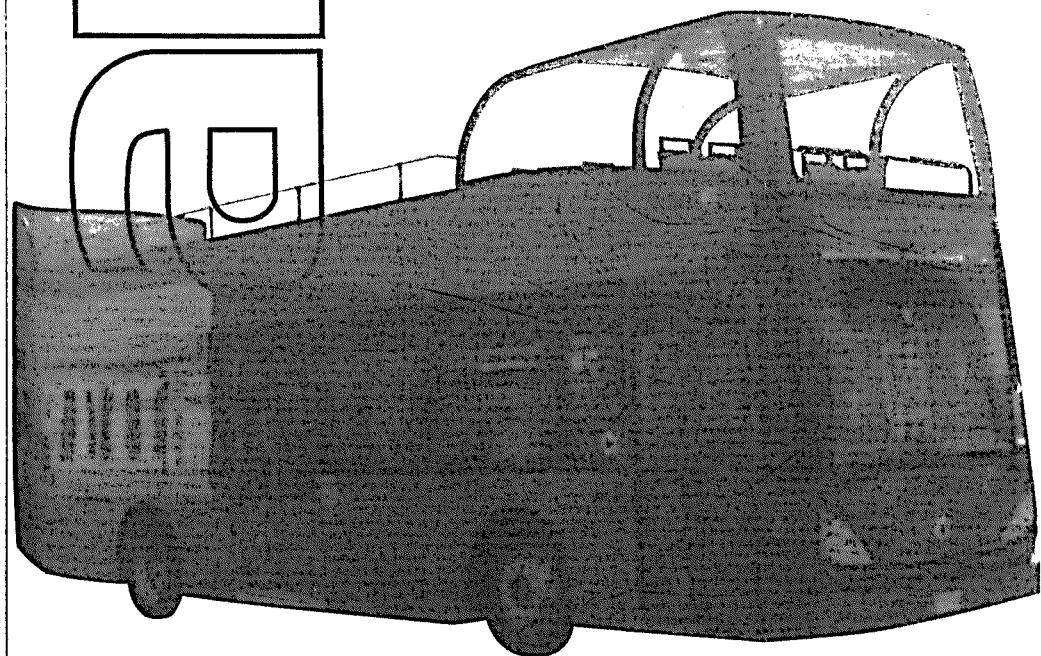
cabrioBUS

PERCORSI PANORAMICI

Tra Marche e Romagna percorsi guidati su pullman scoperto con hostess a bordo

in collaborazione con: **trambus**
open

EM

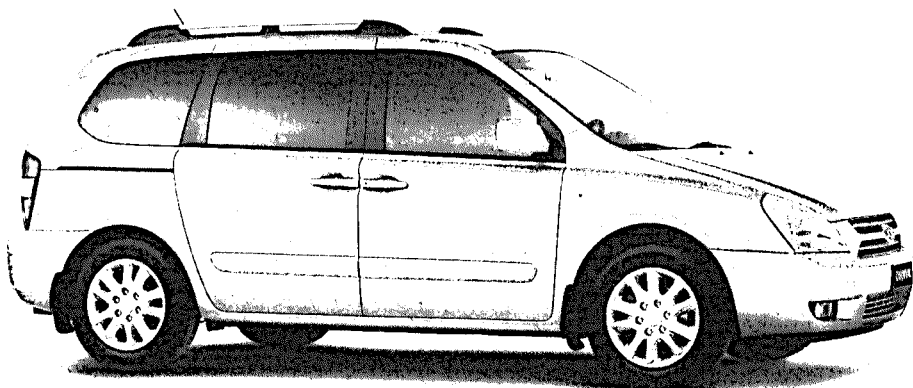


Sua Grandezza.

New CARNIVAL

Monovolume, in grande stile. La nuova Carnival riparte all'insegna della grandezza, con nuovo design, nuova sicurezza e nuove prestazioni per un'esperienza di guida ancora più entusiasmante. 7 ampie poltroncine e uno spazio interno ai vertici della categoria, per un comfort straordinario. ESP, TCS, ABS, EBD e BAS di serie su tutta la gamma, oltre a airbag frontali per guidatore e passeggero, laterali anteriori ed a tendina anteriori e posteriori. Motori 2.7 V6 24 V e 2.9 CRDI V6T 16 V, il diesel più potente nel mondo delle monovolume con i suoi 185 cavalli. Sua Grandezza è tornata, preparatevi a darle strada.

da **27.400*** euro



www.carnival.it Kia Motors Italia SpA. Una Società del Gruppo "Koelliker SpA." **Non seguite la moda, guidatela.**

Vieni a vedere la tua Carnival da:

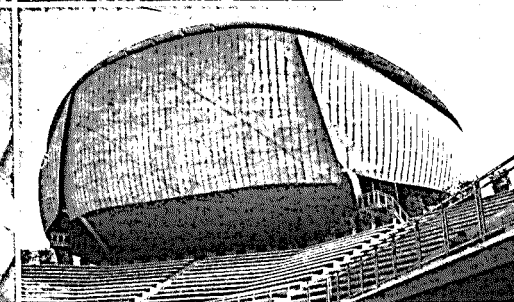
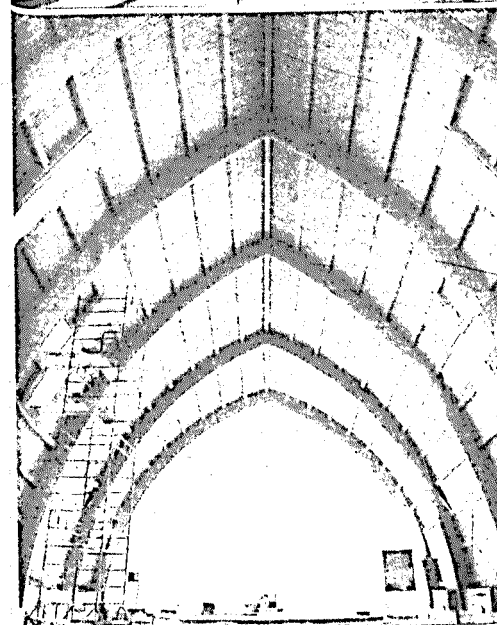
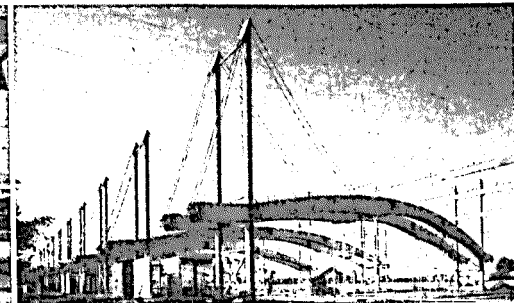
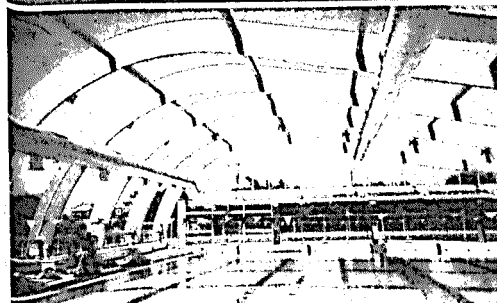
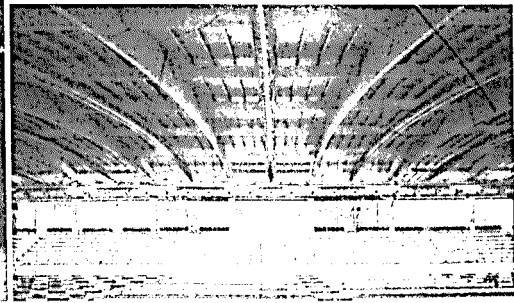
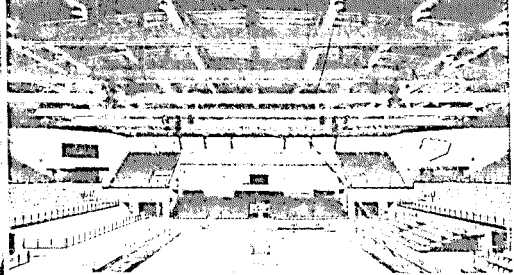
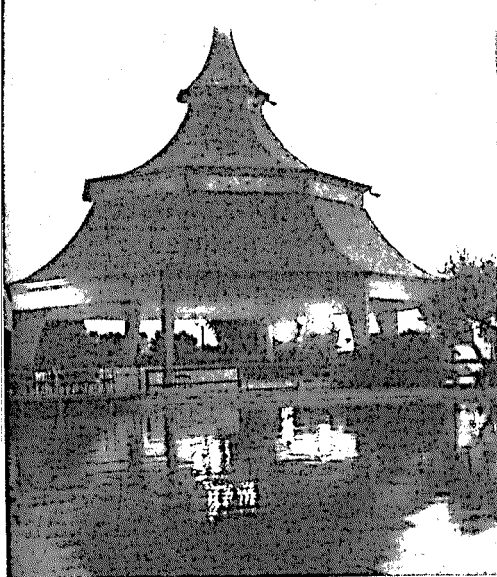
Concessionaria

F. BOATTINI

Sede: Via Jesi 7, Pesaro - Tel. 0721.21223

Showroom: Via Milano, 85 - Tel. 0721.404799





KAUFMANN
Holz GmbH

CANDUCCI
Holz Service

www.kaufmannitalia.com
kaufmann@kaufmannitalia.com
Via Montello, 4
61100 Pesaro (I)
Tel. 0721 34323 Fax 0721 33148



Professionisti d'impresa nei settori

GIURIDICO

ECONOMICO

FINANZIARIO



Affidabilità, competenza,
aggiornamento costante
per la gestione globale
della tua azienda.



classica

La musica come non l'avete mai vista.

Francesco Micheli presenta Insolita Classica:
18 agosto, ore 21, Pesaro, Piazza del Popolo.

30 EURO DI SCONTO
SULL' ABBONAMENTO
E IN PIU'
DECODER E
INSTALLAZIONE
GRATIS*

SKY dedica un prestigioso appuntamento agli amanti della grande opera lirica: la proiezione su maxischermo de Il Barbiere di Siviglia di Rossini, commentata da un ospite illustre, Francesco Micheli. Con SKY potete vivere intensamente le emozioni dell'opera anche da casa, apprezzandone tutti i dettagli, dalla mimica dei cantanti, alla controcena delle comparse. Tutto questo grazie a Classica, il canale della grande musica, in onda su SKY, canale 728.



Ti sorprende sempre.

Chiamaci: 199.100.900** • PUNTI VENDITA SKY



*Offerta valida dal 1 al 31 agosto per abbonamenti annuali ad almeno 2 pacchetti con pagamento cc o rid.
**escl. 0,45 euro/min. IVA inclusa.



BARTORELLI

■ GIOIELLERIA ■

PESARO

VIA BRANCA 15 - TEL. 0039 0721 31345

RICCIONE

VIALE DANTE 53 - TEL. 0039 0541 693016

RICCIONE

VIALE DECCARINI 28 - TEL. 0039 0541 692895

MILANO MARITTIMA

VIALE GRAMSCI 60 - TEL. 0039 0544 994593

WWW.BARTORELLI.IT/COM

