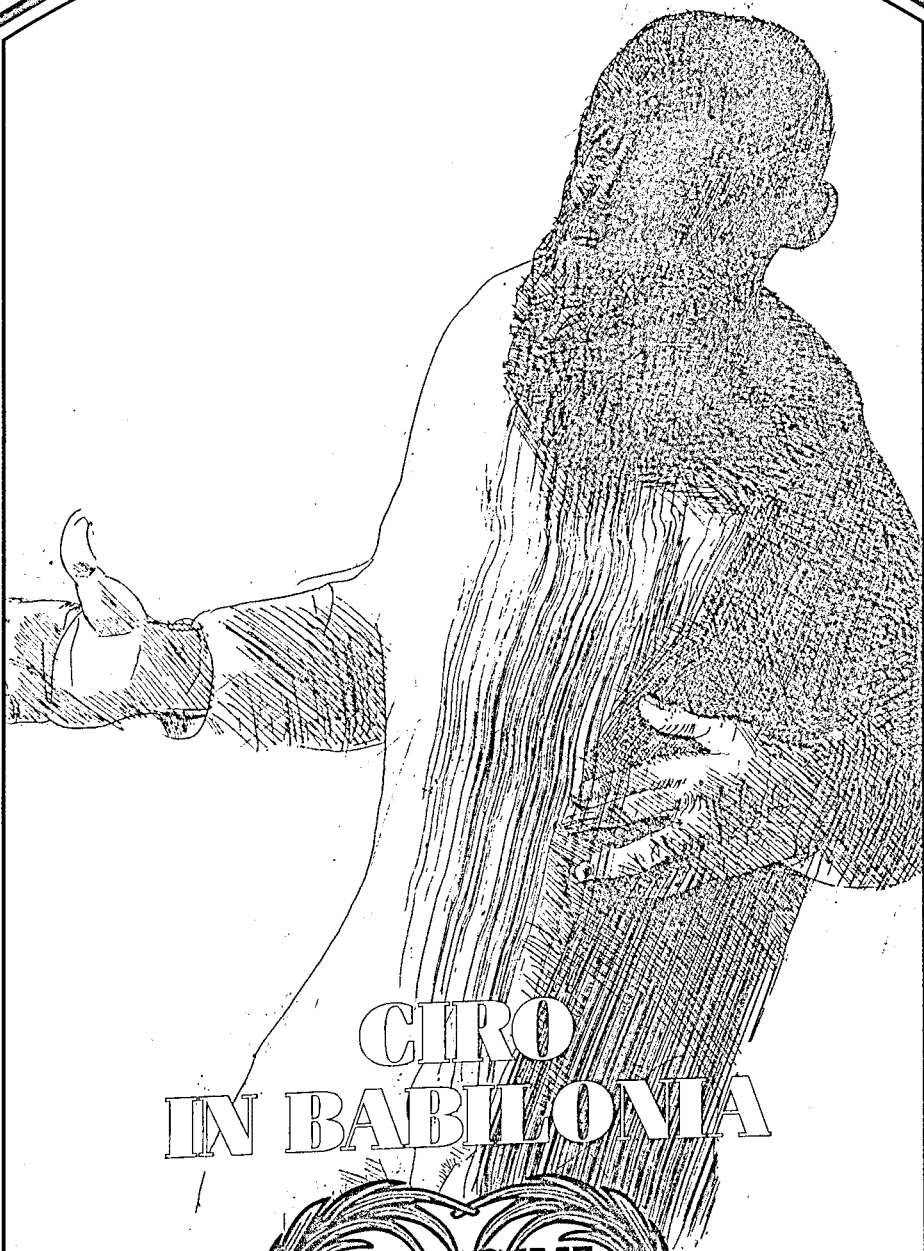


1868 ROS

03601



CIRO
IN BABILONIA





Sotto l'Alto Patronato
del Presidente della Repubblica

SCHENKUNG

ALBERT GIER



Ministero per i Beni e le Attività Culturali



Regione Marche

Enti fondatori



Comune di Pesaro



Provincia di Pesaro e Urbino



1841

Fondazione

Cassa di Risparmio
di Pesaro



BANCA DELL'ADRIATICO



Fondazione Scavolini



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

Il Festival si avvale della collaborazione scientifica
della Fondazione Rossini.

Il Festival 2012 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 l'apporto di: Scavolini Spa, Banca Marche,
Banca dell'Adriatico, Intesa Sanpaolo, Peter Moores Foundation;

con la partecipazione di: Abanet Internet Provider,
AMI-Azienda per la mobilità integrata e trasporti,
Carifano, Concessionarie Gruppodiba, Harnold's,
Grand Hotel Vittoria - Savoy Hotel - Alexander Museum Palace Hotel,
Ratti Boutique, Retina Web Agency;

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

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
Piergiorgio Parroni

Collegio sindacale
Alessandro Cicoletta (presidente)
Vincenzo Galasso
Massimo Marchi



SCHENKUNG
ALBERT GIER

Sovrintendente
Gianfranco Mariotti

Direttore artistico
Alberto Zedda

Direttore generale
Flavio Cavalli

Direzione amministrativa
Marco Angelozzi

Direzione allestimenti scenici
Mauro Brecciaroli

Assistente del Sovrintendente
Maria Rita Silvestrini

Direzione Teatri comunali
Giorgio Castellani

Segreteria artistica
Sabrina Signoretti

Coordinamento tecnico
Claudia Falcioni

Segreteria Sovrintendenza
Alexia Mariotti

Ufficio tecnico
Katia Ugolini

Contabilità, Economato
e Servizi informatici
Loris Ugolini

Coordinamento di Produzione
Caterina de Rienzo

Segreteria amministrativa
Paola Vitali

Ufficio Produzione
Daniela Ridolfini

Servizi di Biglietteria e Promozione
Patricia Franceschini

Produzioni e Relazioni esterne
Francesca Battistoni

Edizioni e Archivio storico
Carla Di Carlo

Pubbliche Relazioni
Welleda Fochesato Donovan

Archivio musicale
Federica Bassani

Ufficio Stampa
Simona Barabesi

Collaborazioni esterne
Ludovico Bramanti

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 con un nuovo comitato scientifico composto da Ilaria Narici (direttore dell'edizione critica), Emilio Sala, Annalisa Bini, Damien Colas, Davide Daolmi, Renato Meucci, Reto Müller, Cesare Scarton, Benjamin Walton.

Il piano editoriale è articolato in otto sezioni: Opere Teatrali; Musiche di Scena e Cantate; Musica Sacra; Inni e Cori; Musica Vocale da Camera; Musica Strumentale; Pêchés de Vieillesse; Varie. La ricerca che è alla base dell'edizione critica ha portato, nel corso degli ultimi anni, a scoperte fondamentali nel campo delle fonti autografe e documentarie e al recupero di musiche considerate perdute, come, per fare qualche esempio, Il viaggio a Reims o il Finale tragico del Tancredi. Accanto all'edizione critica si è sviluppata la ricerca sui documenti storico-biografici, ricerca approdata nel 1992 all'avvio della pubblicazione del nuovo epistolario rossiniano che, col titolo Lettere e Documenti e la cura di Bruno Cagli e Sergio Ragni, ha visto la pubblicazione dei primi 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.); l'ultima collana creata riguarda le "Tesi rossiniane". A queste si affianca la pubblicazione del "Bollettino del Centro rossiniano di studi", rivista di studi musicologici di alto profilo internazionale. Questo grande lavoro di ricerca e di acquisizione di fonti bibliografiche e documentarie ha portato all'apertura della biblioteca, punto di riferimento sia per il pubblico che per gli specialisti della musica di Rossini e di tutta la produzione coeva.

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

CIRO IN BABILONIA

Rossini Opera Festival 2012

**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

Fotoedit, Repubblica di San Marino

Stampa

Studiostampa, Repubblica di San Marino

luglio 2012

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

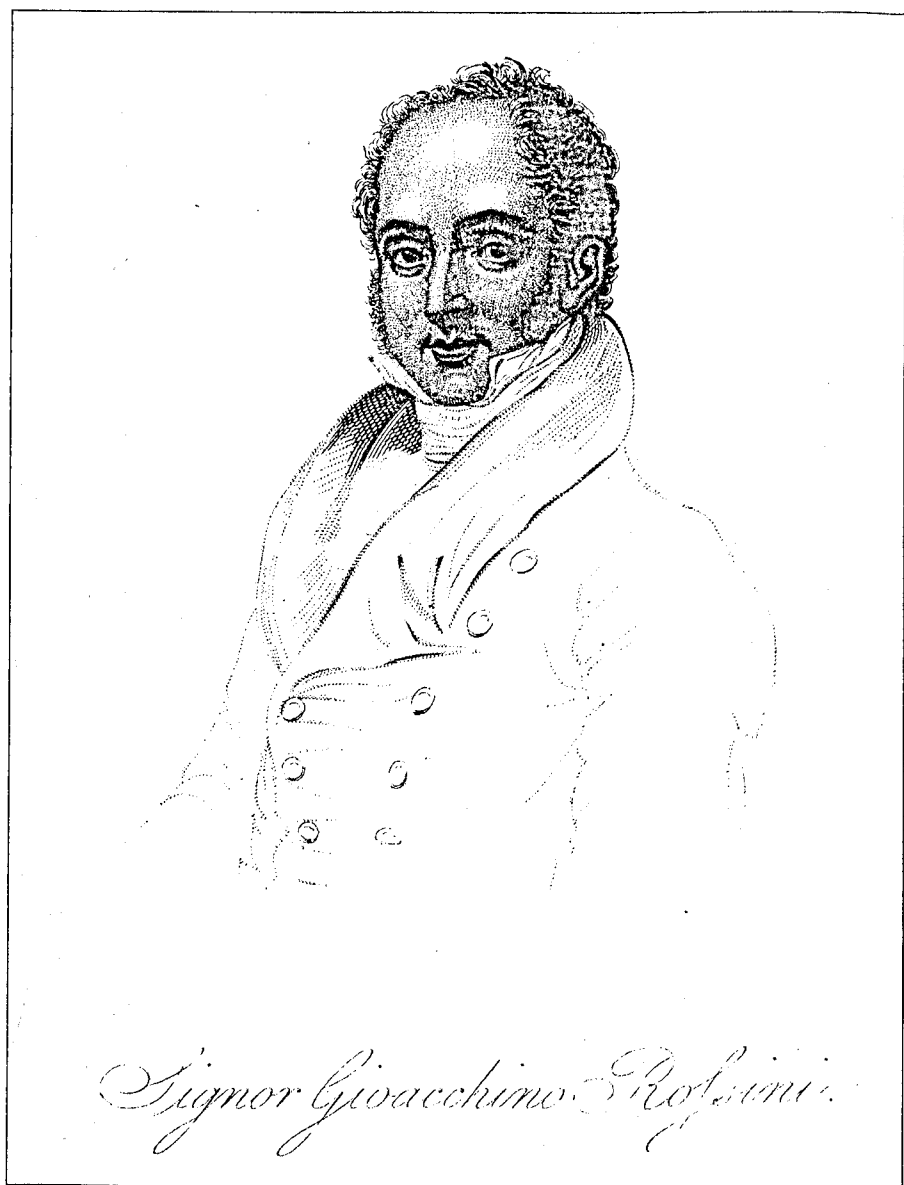
Gruppo Cordenons

Quando non diversamente indicato, fonte dell'apparato iconografico
è il volume *Rossini sulla scena dell'Ottocento. Bozzetti e figurini dalle
collezioni italiane*. A cura di Maria Ida Biggi e Carla Ferraro, Pesaro,
Fondazione Rossini, 2000.

Sommario

Storia (e stile) di un dramma sacro <i>di Daniele Carnini e Ilaria Narici</i>	p. 13
The story (and the style) of a sacred drama <i>by Daniele Carnini and Ilaria Narici</i>	p. 27
Valore e cimento <i>di Bruno Cagli</i>	p. 43
Worth and battle <i>by Bruno Cagli</i>	p. 51
Il mio Ciro <i>di Ewa Podleś</i>	p. 60
Cyrus and I <i>by Ewa Podleś</i>	p. 61
Soggetto	p. 63
Story	p. 65
Argument	p. 67
Handlung	p. 70
Argumento	p. 73
あらすじ	p. 75
Schema musicale	p. 78
Libretto	p. 81
Gioachino Rossini, elementi biografici	p. 119

Ritratto di Gioachino Rossini. Incisione
da un disegno di Louis Dupré, post 1820
(Collezione Reto Müller, Sissach)



CIRO IN BABILONIA

Dramma con cori per musica in due atti di
Francesco Aventi

Musica di
Gioachino Rossini

Personaggi

Baldassare, Re degli Assiri in Babilonia
Ciro, Re di Persia in abito d'ambasciatore
Amira, Moglie di **Ciro**; prigioniera di **Baldassare**
Argene, Confidente d'Amira
Zambri, Principe Babilonese
Arbace, Capitano degli Eserciti di **Baldassare**
Daniello, Profeta

Bambino, che non parla
Grandi del Regno, e Soldati

*La Scena si rappresenta parte in Babilonia,
e parte ne' recinti esteriori della Città stessa*

*Prima rappresentazione
Ferrara, Teatro Comunale
Quaresima 1812*

Ritratto di Maria Marcolini, prima
interprete dell'opera nel ruolo di *Ciro*.
Disegno e incisione di Giacinto Maina
(Collezione Ragni, Napoli)



MARIA MARCOLINI

*C'era in Firenze il Pulcinella, in ogni casa
la prima Opéra con le sue "Clavere"*

Storia (e stile) di un dramma sacro

Ciro in Babilonia, a duecento anni dalla prima rappresentazione

«Non si tratta di un'opera, signore», rispose, «ma di un oratorio, genere che assomiglia effettivamente ad uno dei nostri più magnifici edifici». ¹ Massimilla Doni, nobildonna fiorentina stabilitasi a Venezia, protagonista dell'omonima novella di Honoré de Balzac, nel lungo capitolo dedicato a *Mosè in Egitto* introduce ad uno degli ospiti del suo palco al Teatro La Fenice il grande oratorio rossiniano che avrebbe scosso i cuori di una platea accesa da passione antiaustriaca. Nell'interpretazione balzachiana l'oratorio, paragonato alle magnifiche architetture italiane (quando lavora a *Massimilla Doni*, nel 1839, Balzac era rientrato a Parigi dopo un viaggio in Italia da cui aveva tratto enorme fascinazione), offre lo spunto allo svilupparsi di alcuni temi a lui particolarmente cari, tra cui la passione civile e il dissidio tra amor sacro e amor profano. ²

Che gli oratori sulle scene dei teatri italiani al secolo di Rossini innestassero su una traccia biblica e storica una vasta gamma di *passions de l'âme* è un incontrovertibile criterio informatore dei libretti di questo tipo di spettacoli. Nel sistema produttivo dei teatri italiani tra Sette e Ottocento, per far sì che le pubbliche platee potessero restare aperte in periodo di avvento o quaresima, epoche tradizionalmente riservate alla devozione e all'interruzione dei pubblici divertimenti, era necessario produrre spettacoli d'intento spirituale ed edificante. Si iniziò dunque con drammi sacri regolarmente ese-

guiti in quaresima, con conseguente spostamento delle attività spettacolari, in questa parte dell'anno, dalle istituzioni religiose ai teatri pubblici. Un patto di non belligeranza tra Stato e Chiesa in materia di indottrinamento politico-ideologico era vieppiù necessario all'indomani della Costituzione civile del clero promulgata in Francia (1790), i cui echi avevano attraversato rapidamente le Alpi. La battaglia contro il secolarismo aveva coalizzato i due poteri, e l'apertura dei teatri in quaresima, con l'affermarsi del repertorio sacro-drammatico, una manifestazione evidente di questa strategia. ³

All'esigenza di devozionalità espressa nella scelta di storie bibliche si accompagnava la necessità di soddisfare le aspettative in materia di melodrammaturgia, affinché spiritualità e spettacolarità potessero convivere. A questo fine le storie veterotestamentarie subirono dai librettisti manipolazioni e integrazioni volte a rendere il *plot* più interessante e vicino ai gusti del pubblico teatrale; a questo dettato Rossini non sfuggì né con *Mosè in Egitto* né, precedentemente, con *Ciro in Babilonia*.

L'occasione alla composizione di un oratorio da eseguirsi presso il Teatro Comunale di Ferrara nella quaresima 1812 venne a Rossini probabilmente per il tramite del librettista, Francesco Aventi (1799-1858), ferrarese, letterato per diletto, co-

lonnello della Guardia Nazionale, erudito, ma con poca esperienza in tema di poesia per musica. Rossini doveva averlo incontrato al tempo del suo ingaggio come maestro al cembalo del teatro di quella città nella stagione di Carnevale 1809-1810; da quella conoscenza scaturì il primo incontro pubblico di Rossini con l'opera seria (il precoce *Demetrio e Polibio* fu composto prima di *Ciro*, ma rappresentato solo nel maggio 1812). Fino ad allora, il compositore aveva visto rappresentati solo lavori di genere buffo o semiserio: *La cambiale di matrimonio* (Venezia, 1810), *L'equivoco stravagante* (Bologna, 1811) e *L'inganno felice*, uno dei suoi grandi successi giovanili, cui lavorò poco prima di recarsi a Ferrara (Venezia, gennaio 1812).⁴

L'impresario che allestì *Ciro in Babilonia*, Giuseppe Casa, già dal marzo 1811 aveva sottomesso alla direzione del teatro una petizione per «ottenere la solita sovvenzione per l'Oratorio». Individuato il soggetto, la prima stesura del libretto fu affidata a un poeta di cui non conosciamo l'identità, il quale redasse parte del testo prima che questo fosse affidato alla mano più capace del conte Aventi; che ne tenne parzialmente buona la sceneggiatura del primo atto.⁵

Giunto a Ferrara Rossini si stabilì nel palazzo dello scenografo Gherardo Bevilacqua,⁶ lo stesso che per *Ciro* dipinse le scene con l'aiuto del pittore bolognese Berti; da qui il 18 febbraio poteva scrivere alla madre: «Il mio Oratorio è a buon tiro e tutto quello che ho sino ad'ora scritto è bello e piace ai Cantanti all'eccesso. Spero che andrò in scena con buon successo mentre qui mi vogliono bene».⁷

Il libretto

Nella stesura del dramma Aventi combina il racconto biblico del banchetto sacrilego di Baltasar (Antico

Testamento, Libro di Daniele, V), cui si rifanno moltissimi oratori prima, durante e dopo l'epoca rossiniana, con la narrazione della conquista di Babilonia da parte del giovane *Ciro* (*Storie* di Erodoto, I e *Ciropedia* di Senofonte).

Secondo la Bibbia, il re Baltasar, in preda all'ebbrezza del vino, fece portare i vasi d'oro e d'argento che il padre Nabucodonosor aveva asportato dal tempio di Gerusalemme affinché vi bevesse lui, i suoi grandi, le sue mogli e le sue concubine. I convitati bevvero e adorarono gli idoli. In quel momento apparvero le dita di una mano umana che scrissero tre parole sul muro della sala facendo cadere Baltasar in preda al terrore. Il profeta Daniele, fatto prigioniero da Nabucodonosor del quale si era presto guadagnato fiducia e stima per intelligenza e acume, venne introdotto al cospetto del re e gli diede l'interpretazione della parole apparse: «Mane, Techel, Fares»:

Questa è l'interpretazione della cosa: *Mane*, Dio ha contato il tuo regno e lo ha abbandonato. *Techel*: sei stato pesato sulla bilancia e sei stato trovato insufficiente; *Fares*: è stato spezzato il tuo regno e dato ai Medi e ai Persiani. Allora Baltasar fece indossare a Daniele la porpora e una collana d'oro e si proclamò di lui che sarebbe stato il terzo a dominare il regno. In quella notte fu ucciso Baltasar, re dei Caldei.⁸

Al racconto biblico si affianca la voce della storia sul conflitto tra Assiri e Persiani attraverso gli scritti dei già citati Erodoto e Senofonte, ma anche di Strabone, Esiodo, Diodoro; e in particolare sulla notte in cui *Ciro*, re di Persia, che da due anni teneva assediata Babilonia, divergendo il corso dell'Eufrate che bagnava la città e attraversando così il letto del fiume, sorprese le truppe di Baltasar e col soccorso di Dario, suo zio e re dei Medi, sconfisse l'impero babilonese che fu diviso tra Medi e Persiani.



Ciro in Babilonia: bozzetto di Luigi Tassa per una rappresentazione dell'opera al Teatro Carolino di Palermo nel 1817-18

Ma per ottemperare alle esigenze melodrammatiche, oltre al quadro biblico-storico, Aventi sapeva di dover «interessare maggiormente l'azione drammatica» e quindi suppose «che nell'assedio Baldassare e le sue truppe fossero riusciti a sorprendere il campo di Ciro e a far prigionieri alcuni persiani, tra cui la moglie di Ciro [chiamata Amira per "essere di più facile uso nel verso"]», e il figlio Cambise». L'intreccio amoroso diventa dunque un elemento fondamentale nello svolgersi della vicenda, ed è metastasianamente declinato su un duplice binario: da una parte Ciro e la moglie Amira, che il re babilonese Baldassare vuole prendere in sposa sottraendola al nemico, dall'altra Arbace, capitano degli eserciti babilonesi, che ama Argene, confidente di Amira.

Se in *Mosè in Egitto* (Napoli, Teatro San Carlo, 1818), la trama amorosa

tra Elcia e Osiride si innesta in un grande quadro corale di scontro tra religioni e popoli, dove centrale appare l'insanabile conflitto tra destino di popoli e destino degli individui, in *Ciro in Babilonia* il tema dell'amore (amore ripudiato di Baldassare, amore ricercato tra Amira e Ciro) assume una centralità che lascia in ombra l'aspetto oratoriale e biblico: specie nel primo atto, incentrato sui tentativi di conquista di Baldassare nei confronti di Amira. Manca in *Ciro* quell'afflato che si esprime in *Mosè* nelle grandi pagine corali o solistico-corali di carattere ieratico e invocatorio: la contrapposizione violenta, tipica del genere, tra forze e volontà trascendenti e la sfera dei singoli.

La musica

Pur se alle prese con un libretto dall'articolazione piuttosto maldestra (recitativi lunghissimi, distribuzione di arie in meccanica successione – tre di seguito nel primo atto, Ciro, Arbace, Amira, rispettivamente Nn. 3, 4, 5, cinque nell'atto secon-

do, dopo il Temporale, Baldassare, Daniello, Amira, Argene, *Ciro* – Nn. 9-vii, 10, 11, 12, 13) Rossini mise a punto tutti gli elementi che contribuirono in seguito a fare di lui il più fortunato e visionario compositore di opere serie, e che in *Ciro*, laboratorio dell'operismo serio rossiniano, si ritrovano espressi in diverso grado, anche solo *in nuce*. La musica è in gran parte originale, tranne la Sinfonia, tratta dall'*Inganno felice*, da cui provengono anche le sezioni conclusive delle arie di Amira, e alcuni brani o sezioni riprese da *Demetrio e Polibio*, di cui in particolare viene quasi "smontato" e ricomposto il quartetto «Donami omai Siveno»:

- N. 6 Finale primo: la stretta echeggia l'attacco della stretta del Quartetto (già ripreso nell'*Equivoco stravagante*);

- N. 8 Terzetto: la melodia del Duetto «Nello stringerti al mio petto» proviene dal Duetto «Questo cor ti giura amore» (melodia poi ripresa nel *Signor Bruschino* e in *Elisabetta, regina d'Inghilterra*); l'entrata di Baldassare è invece tratta dal primo tempo del Quartetto.

- N. 12 Aria Argene: il crescendo finale ripetuto prima della coda viene dall'Aria di Siveno «Pien di contento in seno».

- N. 13 Gran Scena *Ciro*: «T'abbraccio, ti stringo» proviene dall'Introduzione «Mio figlio tu sei» in *Demetrio* (sarà ripresa in *Tancredi* nella Marcia e Aria *Tancredi* N. 16-iv, nell'Andante «È questa la fede che a me promettesti?»).

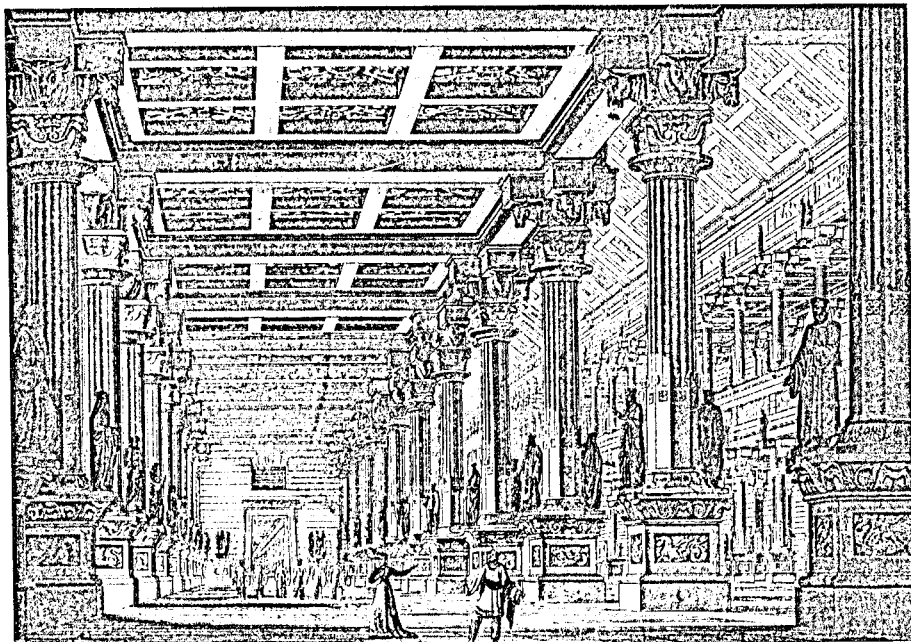
Dall'*Equivoco stravagante*, in particolare dalla Cavatina Ernestina, è tratta l'introduzione strumentale e Coro per il N. 3 Cavatina sortita di *Ciro*, così come l'Introduzione Atto secondo «Perché sossopra diteci un po'» viene ripresa in *Ciro* nel N. 9-i Coro. Infine un importante recupero è quello del N. 5 Aria Amira che diventerà l'Aria Amaltea (abbreviata di una trentina di battute) in *Mosè*

in *Egitto*, dove l'assolo affidato al fagotto in *Ciro* è affidato in *Mosè* a un clarinetto (come tramandato da alcuni testimoni di *Ciro*).

Ciro è un incunabolo di stilemi – già maturi – dell'opera seria rossiniana: balzano all'occhio gli elaborati accompagnamenti orchestrali delle arie solistiche, come il fagotto nell'Aria Amira del primo atto, il violino solo nell'Aria Amira del secondo, il corno nell'Aria Arbace, l'articolata scrittura degli archi nell'Aria Argene, la Marcia funebre di soli fiati che accompagna il Coro d'apertura della Gran Scena *Ciro*, prova del più maturo supplizio di Ninetta nella *Gazza ladra*, e primo modello di quella Gran Scena che Rossini ripresenterà nei successivi *Tancredi*, *Sigismondo*, per non citare che gli esiti cronologicamente più vicini, come momento di massima tensione a ridosso del Finale secondo.

Anche la scelta delle categorie vocali costituisce un modello che si ripresenta in ogni opera seria scritta al di fuori delle opere napoletane. *Ciro*, protagonista eroe amoroso, è precedente dei contralti *en travesti* rossiniani, da *Tancredi*, a *Sigismondo*, ad *Arsace*; Amira, soprano, è ruolo vocale ripercorso da Amenaide in *Tancredi*, Aldimira in *Sigismondo* e lo stesso si dica per l'antagonista tenore, Baldassare. Comune la tipologia, noti i cantanti: Maria Marcolini (*Ciro*), che sarà interprete dei maggiori successi rossiniani dalla *Pietra del paragone* all'*Italiana in Algeri*, Elisabetta Manfredini (Amira), oltre a un tenore di una certa fama come Eliodoro Bianchi (Baldassare).

Topos tra i massimi dell'opera seria è la scena nella prigione in cui grazie all'aiuto di Arbace *Ciro* è visitato da Amira, all'interno del N. 8 Terzetto del secondo atto, e che in Rossini si riprodurrà in varie opere, tra cui *Tancredi*, *Elisabetta, regina d'Inghilterra* (prigionia di



Ciro in Babilonia: bozzetto di Alessandro Sanquirico per una rappresentazione dell'opera al Teatro alla Scala nel 1818 (Collezione Ragni, Napoli)

Norfolk), senza contare famose scene sotterranee come quella di *Mosè* (prima del Quartetto N. 8) tra Elcia e Osiride. Si avverte nel Terzetto la tensione del giovane Rossini a svincolarsi dalle rigide paratie imposte dalla versificazione di *Aventi* per ottenere una struttura complessa: Preludio, Recitativo obbligato di *Ciro*, ingresso di *Amira*, successivo Duetto, poi Terzetto. La tipicità di queste strutture a cannocchiale non sfuggì alla critica dell'epoca.⁹

Altro brano assai articolato è il N. 9, che corrisponde alla scena biblica del banchetto di *Baldassare* e della profezia di *Daniele*. Nel quadro drammaturgico questa scena doveva costituire il nucleo dell'opera; Rossini, posto di fronte a una sequenza di situazioni articolate e complesse, tentò di garantire unitarietà a un organismo che risultò, nella successione di Coro, Recitativo, Coro, Reci-

tativo, Temporale (primo esempio di temporale rossiniano in un'opera!), Recitativo e Profezia, Recitativo strumentato e Aria *Baldassare*, inevitabilmente problematico. Ma questo tentativo gli consentì di mettere a fuoco la tecnica del recitativo sacrale e oracolare (sicuramente conosceva gli esempi dell'*Alceste* di Gluck o dell'*Idomeneo* di Mozart). Per i comprimari *Argene* e *Arbace* Rossini scrisse un'aria ciascuno; *Daniele* (*Daniello* nel libretto), ossia il basso "profetico" che tradizionalmente avrebbe rivestito un ruolo importante nell'oratorio, godette qui solo di una modesta aria. Curiosa la vicenda dell'aria di *Argene*, e in particolare della sua interprete, *Anna Savinelli*, a proposito della quale merita di essere citato il racconto di Rossini riferito da *Ferdinand Hiller* nel suo *Plaudereien mit Rossini*:¹⁰

Per un'opera, *Ciro in Babilonia*, avevo una seconda donna orrenda. Non soltanto era brutta oltre il lecito, ma anche la voce era al di sotto di ogni decenza. Dopo l'esame più scrupoloso scoprii che possedeva soltanto

Ciro in Babilonia.

Dramma per musica

in
due Atti.

Da rappresentarsi
nel Reale Teatro della Corte
di Monaco.

Monaco, 1816.

Impressa nella Stamperia di F. S. Hübschmann.

Cyrus in Babylon.

Ein musikalisches Drama

in
Zwey Aufzügen.

Aufgeführt
auf dem königlichen Hoftheater
in München.

München, 1816.

Abgedruckt bey Franz Seraph Hübschmann.

Ciro in Babilonia: doppio frontespizio e distribuzioni delle parti del libretto stampato per una rappresentazione a Monaco nel 1816 (Collezione Ragni, Napoli)

un'unica nota che non suonasse tremendamente, il Si bemolle dell'ottava centrale. Dunque scrissi per lei un'aria nella quale non dovesse cantare nient'altro che questa nota, misi tutto il discorso musicale in orchestra, e poiché il pezzo piacque e fu applaudito, la mia *monotona* cantante fu felicissima del suo trionfo.

La prima rappresentazione

La conversazione tra Rossini e Hiller prosegue ed è lo stesso Rossini a riferire della cattiva accoglienza che l'opera avrebbe ricevuto alla prima rappresentazione:

F.H. [...] Ma questo *Ciro*? Non l'ho né visto né sentito.

G.R. Fa parte dei miei fiaschi. Quando

ritornai a Bologna dopo la sua sfortunata rappresentazione, trovai l'invito ad un picnic. Ordinai da un pasticcere una nave di marzapane, con un gagliardetto con su scritto «Ciro»; l'albero maestro era rotto, le vele strappate, ed essa era inclinata da un lato e galleggiava in un mare di crema dolce. L'allegria brigata fece a pezzi ridendo la mia imbarcazione naufragata.¹¹

Stando invece alla penna del giovane compositore che, fresco di evento, ne riferiva alla madre, *Ciro* fu accolto con favore: «Saprete l'esito del mio Oratorio il quale fu buonissimo». ¹² L'affermazione è peraltro corroborata dalla recensione apparsa sulle colonne del «Giornale del Dipartimento del Reno» il 17 marzo 1812:

Sabato sera 14 Corrente fu prodotto su queste scene l'enunciato Oratorio. L'esito il più felice coronò le cure impiegatevi dall'Autore del dramma, dal Compositore della musica, dagli Attori e dall'Impresa. La sig. Manfre-

PERSONAGGI

BALDASSARE Re degli Assiri in Babilonia .	Sig. Devecchi.
CIRO Re di Persia in abito d' ambasciatore	Sigra. Borgondio.
AMIRA Moglie di Ciro, prigioniera di Baldassare	Sigra. Valsovani Spada.
ARGENE confidente d' Amira	Sig. Fontana.
ZAMBRI Principe Babilonese	Sig. Zuchelli.
ARBACE Capitano degli Eserciti di Baldassare	Sig. Giovannola.
DANIELLO Profeta	Sig. Zambelli.
Bambino che non parla.	
Grandi del Regno, e Soldati.	

La Scena si rappresenta parte in Babilonia, e parte ne' scintii esteriori della Città stessa.

La Musica è composta dal Sig. Gioachino Rossini di Bologna.

Personen:

Balthasar, König der Assyrer in Babylon	Hr. Devecchi.
Cyrus, König der Perser, in der Kleidung eines persischen Abgesandten	Sigra. Borgondio.
Amira, seine Gemahlin, Ge- fangene in Babylon	Sigra. Valsovani.
Argene, ihre Vertraute	Sigra. Fontana.
Zambri, einer der Großen aus Babylon	Hr. Zuchelli.
Arbaces, Feldherr.	Hr. Giovannola.
Daniel, Prophet	Hr. Zambelli.
Ein Kind, das nicht spricht.	
Große des Reichs, Solda- ten.	

Der Schauplatz ist theils in Babylon, theils in
dessen Umgebungen.

Die Musik von Joachim Rossini.

dini, la sig. Marcolini ed il sig. Bianchi, che avevano fino allora deliziato questo Teatro con la *Ginevra di Scozia*, gareggiano in bravura nella nuova Rappresentazione, come gareggiano gli Spettatori nell'applaudire al loro merito distinto. Il sig. Avventi, che pregato da alcuni Amici, si prestò gentilmente a scrivere, e dirigere il Dramma ha in esso dimostrato possesso di lingua, facilità di versificazione e fertilità d'ingegno per conciliare possibilmente le buone regole drammatiche con le convenienze degli attori e degli Spettatori, che dovrebbero esser sempre quelle dell'Impresario. Il sig. Rossini, che scrisse la musica, ha meritate replicate dimostrazioni di applauso ad ogni pezzo, e fra questi distintamente al Duetto del prim'Atto, al terzetto del secondo, all'aria della sig.ra *Manfredini*, ed alle scene del sig. *Bianchi*, e della sig. *Marcolini*... In fine [siamo] assicurati da alcun viaggiatore intervenuto, essere questo il migliore spettacolo, che attualmente si rappresenti nel Regno...

Voci critiche vennero invece in

occasione della ripresa di Venezia del 1816; una recensione biasimò il librettista per aver affastellato una galleria di situazioni, ovvero «punti di scena», definiti «rancidissime risorse»: la madre prigioniera «col puttino» (situazione che si ritroverà in *Ermione*), il travestimento del re per vedere la moglie e il figlio, scoperto dal tiranno; il «Rondeau con le catene» ovvero la Scena di prigionie. Sulle tracce delle conversazioni tra Hiller e Rossini la critica successiva ne ha sempre riferito come di un'opera sfortunata. Per Radiciotti «Questo dramma, od "oratorio" [...] è ben povera cosa. Perfino la stampa contemporanea, avvezza a trovarsi dinanzi aborti simili, non poté trattenerli dal censurarlo». ¹³ Ma Radiciotti riconobbe che dopo Ferrara *Ciro* trovò «migliore accoglienza; anzi in qualche luogo, eseguita da un complesso di eccellenti artisti, riuscì persino ad entusiasmare». ¹⁴

La fortuna dell'opera nell'Ottocento

In effetti, ad onta della "legghenda negativa", possiamo contare un discreto numero di riprese di *Ciro*. È vero che esse non furono sempre fortunate, e anzi probabilmente lo smacco subito in qualche occasione (Firenze 1813, Venezia 1816) influì sulla percezione che lo stesso Rossini ebbe della sua opera. Inoltre *Ciro* tornò sul luogo del delitto alla Pergola (1813 e 1816), a Ferrara (1823, dopo la prima nel 1812), a Padova (1817 e 1827) e a Bologna se ne conoscono due rappresentazioni a un anno di distanza, pur se non nello stesso luogo (1817 in forma "semipubblica" al palazzo apostolico e 1818 presso il Teatro del Corso). E se al censore della «Gazzetta di Milano» l'opera non sembrava degna «d'annoverarsi fra le belle composizioni di Rossini»,¹⁵ a Modena nello stesso anno, 1818, l'esito fu «clamoroso».¹⁶

Le riprese si concentrarono in specie nel decennio o poco più (1816-1827) in cui Rossini fu egemone in Italia e *Ciro* poteva fare da primizia di un compositore arcinoto (da segnalare anche la presenza, proprio fin dal 1816, sui palcoscenici di lingua tedesca). *Ciro in Babilonia* aveva però già avuto una prima diffusione poco dopo la prima assoluta. Ma la sua seconda apparizione, almeno in parte, fu sotto altro nome, nell'autunno 1812, a Firenze, Teatro della Pergola. Il duetto Amira-Baldassare «T'arrendi: alfin dipende» e il finale del primo atto finirono infatti in un'opera di Stefano Pavesi. Rossini a quel tempo faceva «Vita con il Matto Pavesi»,¹⁷ a Venezia. *Aspasia* e *Cleomene*, data in prima assoluta, constava a dire il vero, probabilmente, di un centone di musica di Pavesi (e di altri);¹⁸ non sembra comunque che Pavesi, impegnato a Venezia, abbia potuto assistere, come usava, alle prove e alle prime tre rappre-

sentazioni a Firenze. Un'ipotesi suggestiva è che per "disfarsi" di un impegno Pavesi sia ricorso a musica preesistente e all'amico Rossini, la cui opera non aveva ancora avuta circolazione. Va messo in conto che la Manfredini, prima interprete di Amira, la quale partecipò alla prima di *Aspasia*, potrebbe essere stata determinante per la "confezione" dell'operazione.

La presenza dei due pezzi nel 1812 non fu indolore per le sorti successive dell'opera: quando *Ciro* fu scelta dal nuovo impresario della Pergola nella quaresima 1813, il duetto e il finale furono sostituiti. La Marcolini, che cantava in questa rappresentazione, accampò evidentemente anch'essa le sue pretese sull'opera, e ciò fece sì che il *Ciro* fiorentino fosse molto diverso da quello andato in scena un anno prima. Gli esiti furono disastrosi: l'impresa nuova ne fu praticamente affossata e non si riprese più. *Ciro* fu sostituito in tutta fretta dal *Ser Marcantonio* di Pavesi, cavallo di battaglia della Marcolini, con sollievo della critica fiorentina (ignara della parte avuta da Pavesi nella vicenda).

Va segnalato che nella quaresima 1813, a parte i palazzi privati, solo cinque teatri italiani, seguendo la cronologia di Franco Piperno,¹⁹ rappresentarono drammi "sacri", e due di questi ebbero nel cartellone *Ciro in Babilonia*. Decisivo fu l'intervento delle due primedonne, che si fecero forza dello spartito cantato l'anno prima a Ferrara per strappare un ingaggio in un momento "morto" per buona parte dei teatri italiani: oltre alla Marcolini impiegata a Firenze (dove prese la considerevole somma di quattromila franchi), la Manfredini, contemporaneamente, portava *Ciro* a Mantova. La Manfredini fu più rispettosa della collega: il *Ciro* mantovano ricalcò quasi fedelmente la prima rappresentazione, a differenza di molte delle riprese succes-



***Ciro in Babilonia*: frontespizio dello spartito edito da Ricordi (Collezione Ragni, Napoli)**

sive. Fu di nuovo Firenze a dare la stura alle nuove rappresentazioni di *Ciro* (col titolo *Baldassarre* e con un tenore, Domenico Donzelli, nella parte di *Ciro*). Nel frattempo, la moda dei «drammi sacri» si stava attenuando, e a cominciare dal 1818 l'opera di Rossini fu un'opera seria come le altre, da potersi rappresentare, nella maggior parte delle piazze, più o meno in ogni stagione teatrale. L'opera fu anche, per un breve tempo, cavallo di battaglia della Pisaroni. Prova che la vocalità mobile e patetica del protagonista, ruolo contraltile che per dimensione ha nessuno o pochi eguali in Rossini, aveva lasciato il segno.

Per un'edizione critica di *Ciro in Babilonia*

Quando l'autografo manchi (in toto o in parte) si dovrà risalire alla fonte più importante, selezionando quella che si riterrà più vicina

alla presunta volontà dell'autore per vetustà, presenza di indicazioni interpretative tipicamente rossiniane, accuratezza di stesura, luogo di provenienza, concordanza col testo del libretto princeps. Tale fonte prenderà il posto dell'autografo nel costituire il testo base dell'edizione critica ma dovrà essere affiancata dal più gran numero di fonti qualificate.²⁰

In attesa di un aggiornamento, ormai inevitabile in vista della pubblicazione futura negli *opera omnia* di tante opere senza autografo, questi criteri che hanno ispirato l'attività della Fondazione Rossini restano validi anche per la revisione sulle fonti che qui si presenta al pubblico. E nella parallela attesa che un *coup de théâtre* dissepellisca l'autografo di *Ciro* a due secoli di distanza, si è analizzata una notevole messe di copie della partitura al fine di fornire alla rappresentazione un testo, benché provvisorio, affidabile.

I testimoni di *Ciro* sono tra loro abbastanza concordi: e una gran parte conserva le indicazioni che si direbbero «tipicamente rossiniane». Essi

Königliche italienische Oper.

Mittwoch, am 2. October 1822.

1^{te} Vorstellung im 1^{sten} Abonnement.

Zum Erstenmale.

CIRO IN BABILONIA.

Cyrus in Babylon.

Musikalisches Drama in zwey Aufzügen.

Die Musik ist von Joachim Raffini.

Personen.

Beldassier, ein dgyptischer Hahn.	Sig. Toldi.	Artaxerxes, König von Persien in Babylon.
Ciro, ein Perser in der Stadt von Babylon.	Sig. Toldi.	Artaxerxes, König von Persien, in der Stadt von Babylon.
Amis, Major in der Armee von Babylon.	Sig. Toldi.	Artaxerxes, König von Persien, in der Stadt von Babylon.
Artaxerxes, Major in der Armee von Babylon.	Sig. Toldi.	Artaxerxes, König von Persien, in der Stadt von Babylon.
Artaxerxes, Major in der Armee von Babylon.	Sig. Toldi.	Artaxerxes, König von Persien, in der Stadt von Babylon.
Artaxerxes, Major in der Armee von Babylon.	Sig. Toldi.	Artaxerxes, König von Persien, in der Stadt von Babylon.
Artaxerxes, Major in der Armee von Babylon.	Sig. Toldi.	Artaxerxes, König von Persien, in der Stadt von Babylon.
Artaxerxes, Major in der Armee von Babylon.	Sig. Toldi.	Artaxerxes, König von Persien, in der Stadt von Babylon.
Artaxerxes, Major in der Armee von Babylon.	Sig. Toldi.	Artaxerxes, König von Persien, in der Stadt von Babylon.
Artaxerxes, Major in der Armee von Babylon.	Sig. Toldi.	Artaxerxes, König von Persien, in der Stadt von Babylon.

Die Scene ist spielt in der Stadt Babylon, unter der Herrschaft Artaxerxes.

Eintritt, Preise.

Ein Platz in der ersten Loge im Orchester.	16
Ein Platz in der ersten Loge im Orchester.	12
Ein Platz in der ersten Loge im Orchester.	10
Ein Platz in der ersten Loge im Orchester.	8
Ein Platz in der ersten Loge im Orchester.	6
Ein Platz in der ersten Loge im Orchester.	4
Ein Platz in der ersten Loge im Orchester.	2

Die Plätze sind nur am Tage der Vorstellung gültig.
 Wenn Plätze für eine bestimmte Zeit bestellt sind, so ist die Zeit der Vorstellung zu befolgen.
 Der Eintritt in die Logen ist nur durch die Logenführer zu geschehen.
 Der Eintritt in die Logen ist nur durch die Logenführer zu geschehen.
 Der Eintritt in die Logen ist nur durch die Logenführer zu geschehen.

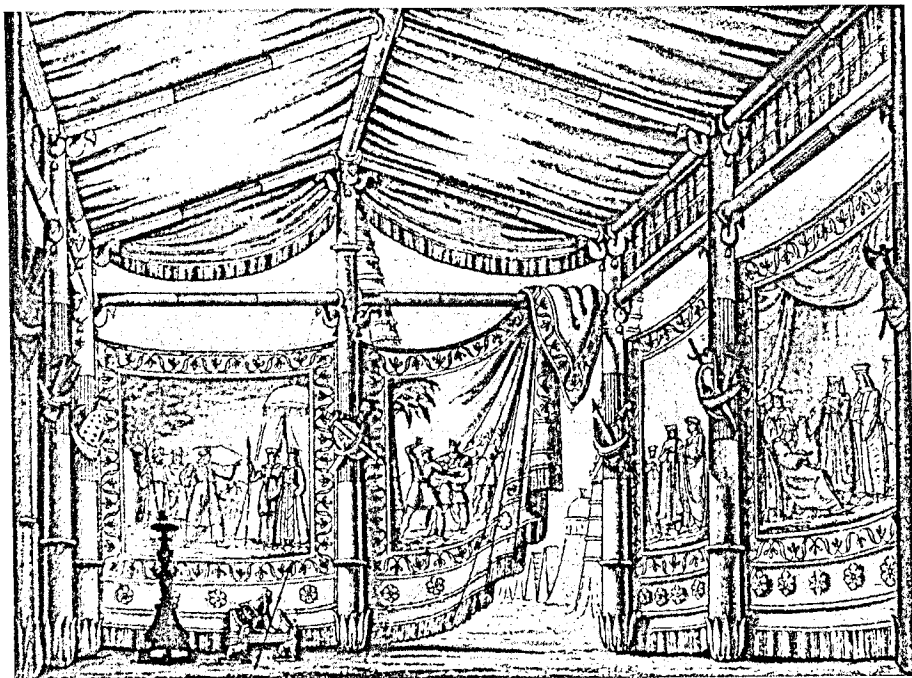
Anfang 6 Uhr. Ende gegen halb 9 Uhr.

Cinquantum e unum.

Ciro in Babilonia: locandina per una rappresentazione dell'opera a Dresda nel 1822 (Collezione Ragni, Napoli)

constano per lo più di copie d'archivio e non hanno, se non in pochi casi (Dresda, Roma), un rapporto con una rappresentazione documentata. Un'esecuzione potremmo ricostruire molto precisamente: quella di Firenze 1813, le cui parti sono tuttora conservate (grazie senza dubbio al fallimento dell'impresario) presso l'Accademia degli Immobili proprietaria del Teatro della Pergola. Purtroppo questa rappresentazione fu, come si è detto, totalmente differente da quella di Ferrara. (Di contro, la menzionata *Aspasia e Cleomene* diventa fonte da far entrare nella collazione). Non mancano discrepanze di tutti i testimoni con i libretti a stampa rimastici: l'aria di Arbace «Avrai tu pur vendetta» è ovunque «Opra la tua vendetta», con altre varianti

rispetto al testo del libretto. È un possibile caso di prestito (non ancora identificato): l'aria inserita sarà stata anch'essa in settenari, ma avendo un *incipit* tetico non poté coincidere appieno con il testo poetico. In questo caso si è mantenuto, naturalmente, il testo verbale come risulta dai testimoni musicali. L'aria fu comunque assai caduca, come spesso accade per i pezzi dei comprimari. E poneva, tra gli altri, un problema di convenienze teatrali: *Ciro* rimane infatti in scena ad ascoltare un comprimario che canta lungamente solo per fornirgli una replica di poche battute di recitativo dopo la conclusione; questo, per molte interpreti, dovette parere inaccettabile. Alcuni testimoni cronologicamente vicini alla prima anteposero all'Arbace le otto battute di recitativo tra *Ciro* e Arbace «T'ascolterò», poste nel libretto della prima rappresentazione di Ferrara e nella presente edizione dopo l'aria, modificando le ultime parole «Teco son io» con «Addio». *Ciro* può così uscire di scena e lasciare Arbace da solo. In alcuni casi l'*incipit* fu conseguentemente modificato in «Cerco per lui vendetta» per rendere più evidente la situazione scenica. Molto laboriose anche le vicende del numero che precede quest'aria. Il recitativo «*Ciro infelice*» evidentemente fu espunto dalla partitura in uno stadio anch'esso molto precoce della tradizione, probabilmente perché *Ciro* aveva altre due scene con recitativo strumentato. Si noti che nella stessa Ferrara, un decennio dopo la prima (e al cospetto di *Aventi*), fu data – a giudicare dal libretto – una rappresentazione di *Ciro* molto simile a quella del 1812. Vi figuravano molti versi virgolati, tra cui proprio questo recitativo strumentato. Anche l'aria probabilmente non piacque molto alla Marcolini, che alla Pergola la sostituì.



Ciro in Babilonia: bozzetto di Alessandro Sanquirico per una rappresentazione dell'opera al Teatro alla Scala nel 1818

Tra i vari gruppi in cui possono dividersi i numerosi testimoni ne appaiono due di una certa rilevanza. Forniamo soltanto alcune delle caratteristiche che li individuano. Nel primo, cui appartengono i testimoni della tradizione che ci pare più "antica", l'Aria Amira N. 5 è accompagnata dal fagotto obbligato; il recitativo «Ciro infelice» dopo il Coro e prima della Cavatina nel N. 3 manca (così come nel libretto di Mantova 1813); l'Aria di Argene N. 12 è su una nota sola. In un secondo (con probabile "epicentro" a Roma, cui in almeno un caso, la rappresentazione presso la cosiddetta «antifilarmonica» del 1826, è collegata) il recitativo «Ciro infelice» è conservato; l'aria di Argene è proposta in una versione "fiorita", probabilmente per interpreti meno limitate della Savinelli; lo

strumento che accompagna Amira nella sua aria del primo atto, «Vorrei veder lo sposo», è il clarinetto e non il fagotto. La gran parte dei testimoni si può forse ascrivere al terzo decennio del secolo.

La scelta si è portata sui testimoni appartenenti al primo gruppo, ben consci che il tempo necessario a ulteriori investigazioni renderà più perspicua la tradizione. In ossequio ai criteri dell'edizione critica, è stato inevitabile seguire il testimone più ricco di indicazioni – e in modo quasi sovrabbondante – che possiamo ricondurre a Rossini ossia uno dei due conservati presso la Biblioteca dell'Opera pia Greggiati di Ostiglia (l'altro appare derivato da questo). La sua "conservatività" può essere dovuta al fatto che le due mani principali che l'hanno steso – in ispecie quella che ha copiato gran parte del primo atto – non avevano competenza musicale. Il testo corrisponde quasi completamente (comunque non meno di ogni altro testimone) al libretto di Ferrara.

La copia sembra, a giudicare dalla carta, essersi originata in ambito lombardo-veneto. Un'ipotesi suggestiva, ma da verificare, è che sia correlata alla rappresentazione mantovana del 1813.

Rispetto a questo testimone, i cambiamenti apportati nella preparazione della partitura per la presente esecuzione sono minimi. Si è deciso di reintegrare il recitativo «Ciro infelice», in quanto attestato dal libretto della prima rappresentazione; si è riposizionato il recitativo prima dell'aria di Arbace anch'esso come da libretto. Il lavoro più certosino ha riguardato i recitativi secchi, che nel manoscritto di Ostiglia – e non solo – sono zeppi di sviste ed errori anche banali. Si è proceduto a un restauro “conservativo”, mantenendo al possibile quel che non fosse palesemente ineseguibile. Non mancheranno dunque solecismi e passaggi non convincenti appieno: ma non potendo ristabilire inequivocabilmente la volontà dell'autore, un intervento eccessivo sarebbe stato arbitrario.

Altri testimoni importanti di cui si è tenuto conto sono: le parti dell'esecuzione alla Pergola del 1813 (lì dove conservano i pezzi originari, alcuni dei quali, del resto, pur se non eseguiti sono perfettamente leggibili sotto i tagli); il testimone appartenuto al nobiluomo padovano Pietro Leopoldo Ferri, oggi a Venezia (relativo forse alla rappresentazione in Padova del 1817); all'editore e “sodale” di Rossini Bonoris risale un testimone oggi alla Bibliothèque nationale de France; ancora a Bologna è legato il manoscritto conservato presso la locale Accademia Filarmonica, istituzione di cui, incidentalmente, erano accademici sia Rossini che la Manfredini.

La centralità di Bologna nella tradizione è dovuta anche al fatto che il manoscritto autografo di Rossini

vi si trovava sicuramente il 12 novembre 1813, giusta una lettera del compositore, allora a Milano, ai genitori:

Direte al Papà che vadi da Melega a nome mio e si facci consegnare i Mie[i] Originali cioè l'Equivoco stravagante e Il *Ciro in Babilonia*.²¹

Domenico Melega, storico copista del Teatro del Corso, ebbe dunque tra le mani l'autografo di *Ciro*; non è ancora chiaro se la sua attività abbia a che fare col testimone (un'altra copia d'archivio) ora a Parigi. Un altro editore, Ricordi, invece, ebbe sicuramente in bottega *Ciro* nel 1818, all'epoca della prima milanese; e potrebbe essere all'origine della copia inviata al suo corrispondente romano Martorelli.

Parenti, editori, e soprattutto cantanti: è difficile ricostruire il filo di questa narrazione, e sarà il primo compito della ventura edizione critica individuare con esattezza quel che fecero i protagonisti. Tra loro senza dubbio fondamentali nel diffondere la musica di *Ciro* sono state Maria Marcolini ed Elisabetta Manfredini. Alla tradizione entrambe hanno impresso, con le loro differenze di gusto nell'interpretare la storia di *Ciro* e *Amira*, un'orma duplice e incancellabile. Sono esse ad aver creato *Ciro in Babilonia*: e a distanza di duecento anni continuano a farlo, influenzando anche oggi la fruizione di quest'opera misteriosa; problematica e ricolma di folgoranti bellezze; degna di indagine, ma soprattutto di attenzione. E di nuovi interpreti: avvocati presso il pubblico del 2012 di un'opera – diciamolo: ingiustamente – maltrattata. Persino dal suo autore.

Daniele Carnini
Ilaria Narici

¹ Honoré de Balzac, *Massimilla Doni*, a cura di Giandonato Crico, Palermo, Sellerio, 1990, p. 106.

² Le tematiche sono discusse da Giandonato Crico nell'*Introduzione*, *ivi*, pp. 9-15.

³ Franco Piperno, *Drammi sacri in teatro (1750-1820) in Mozart, Padova e la Betulia liberata. Committenza, interpretazione e fortuna delle azioni sacre metastasiane nel '700*. Atti del Convegno internazionale di studi (Padova 1989) a cura di Paolo Pinamonti, Firenze, Olschki, 1991, pp. 289-316.

⁴ Paolo Fabbri, *I Rossini a Pesaro e in Romagna*, in *Rossini 1792-1992. Mostra storico-documentaria*, a cura di Mauro Bucarelli, Perugia, Electa, 1992, pp. 53-70: 53. Sull'antefatto della messinscena di *Ciro in Babilonia* e la figura del librettista cfr. il fondamentale saggio di Paolo Fabbri, *Il Conte Aventi, Rossini, e Ferrara*, «Bollettino del Centro rossiniano di studi», XXXIV (1994), pp. 91-157.

⁵ Il manoscritto reca la dicitura: «Libretto che doveva servire a Rossini, e che fu scartato quando Avventi poi in sostituzione scrisse *Il Giro in Babilonia*»; è conservato presso l'Archivio dei conti Aventi, Fano, cartella 2, e riprodotto in *Appendice* a Paolo Fabbri, *Il Conte Aventi*, cit., pp. 125-157.

⁶ Testimonianza di Gherardo Bevilacqua apparsa sul periodico «Omnibus», 5 ottobre 1839.

⁷ Gioachino Rossini, *Lettere e Documenti*, a cura di Bruno Cagli e Sergio Ragni, Pesaro, Fondazione Rossini, 2004, IIIa, pp. 4-5.

⁸ *La Sacra Bibbia*, Libro di Daniele, V, 25-30, The Catholic Press [dal testo di Marietti Editori, Torino-Roma], 1969, pp. 862-3. La distruzione dell'impero assiro per mano di *Ciro* (definito dal profeta Isaia, che ne aveva predetto la venuta, «unto» del Signore, 45, I) è narrata anche nel *Libro di Isaia*, *ivi*, p. 723.

⁹ Così Carlo Ritorni a proposito di *Matilde di Shabran*: «Le arie diventan duetti, i duetti [...] cangiansi in quartetti, i quartetti [...] sembran canti universali, quasi altrettanti finali». Cfr. Paolo Fabbri, *Le memorie teatrali di Carlo Ritorni, «rossiniste de 1815»*, «Bollettino del Centro rossiniano di studi», XXI (1981), pp. 87-128: 94.

¹⁰ *Gli scritti rossiniani di Ferdinand Hiller*, a cura di Guido Johannes Joerg, «Bollettino del

Centro Rossiniano di Studi», XXXII (1992), pp. 63-133: 101.

¹¹ Per un'ipotesi sulla genesi di quest'aneddoto cfr. Reto Müller, *Ciro in Babilonia*, programma di sala, Wildbad, luglio 2004, p. 26 e Daniele Carnini, «Diventando savio». *La vertigine delle convenienze teatrali e «Ciro in Babilonia»*, «Bollettino del Centro rossiniano di studi», XLVIII (2008), pp. 85-111: 92.

¹² Il 24 marzo 1812, *Lettere e Documenti*, cit., pp. 6-7.

¹³ Giuseppe Radiciotti, *Gioacchino Rossini. Vita documentata, opere ed influenza su l'arte*, I, Tivoli, Arti Grafiche Maiella di Aldo Chicca, 1927, pp. 70-71.

¹⁴ *Ivi*, I, p. 71.

¹⁵ «Gazzetta di Milano», 22 gennaio 1818.

¹⁶ Alessandro Gandini, *Cronistoria dei teatri di Modena dal 1539 al 1871*, Modena, Tipografia sociale, 1873, I, p. 248.

¹⁷ *Lettere e documenti*, cit., I, 50-51.

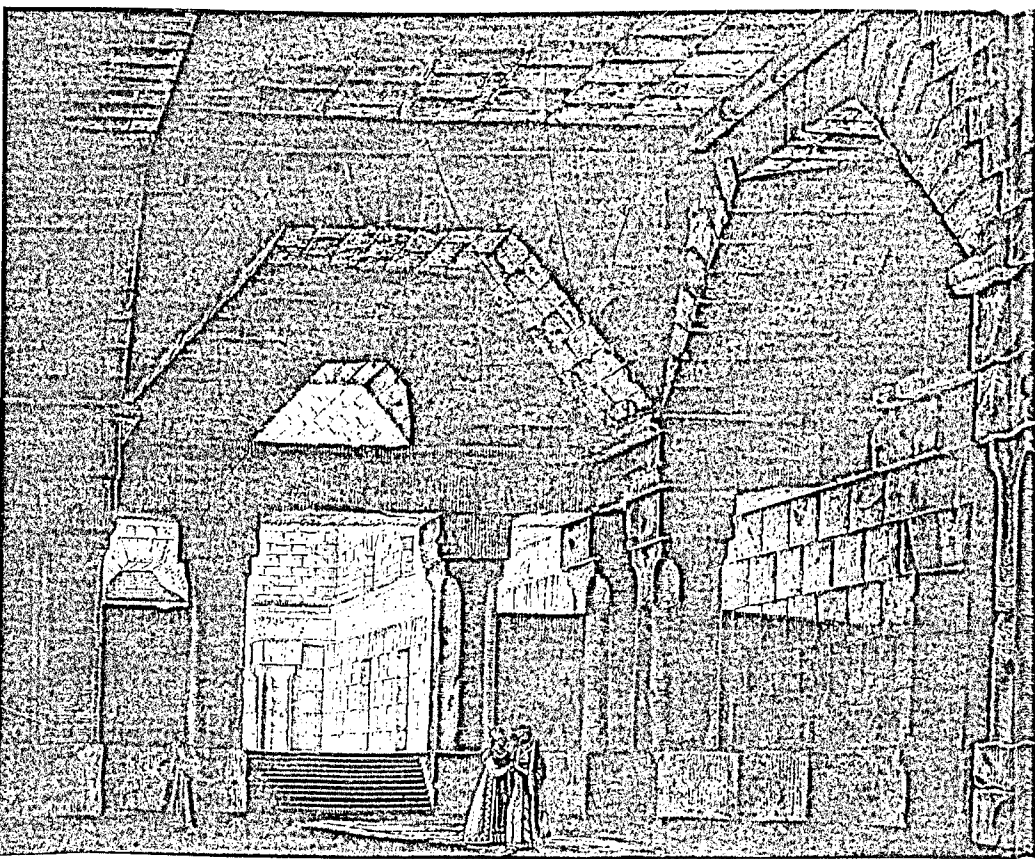
¹⁸ Un documento dell'archivio dell'Accademia degli Immobili dice di *Aspasia e Cleomene*: «musica di diversi autori». La questione è riassunta in Carnini, *Diventando savio*, cit.

¹⁹ In calce a Piperno, *Drammi sacri*, cit.

²⁰ Bruno Cagli, Philip Gossett, Alberto Zedda, *Criteri per l'edizione critica delle opere di Gioachino Rossini*, «Bollettino del Centro rossiniano di studi», XIV (1974), pp. 7-34: 17-18.

²¹ *Lettere e documenti*, IIIa, cit., p. 50.

Ciro in Babilonia: bozzetto di Alessandro Sanquirico per una rappresentazione dell'opera al Teatro alla Scala nel 1818 (Collezione Ragni, Napoli)



The story (and the style) of a sacred drama

Ciro in Babilonia, two hundred years after its first performance

"We are not dealing with an opera, Sir", she answered, "but with an oratorio, a genre that effectively resembles one of our most magnificent buildings".¹ Massimilla Doni, a Florentine noblewoman living in Venice, the leading female character in Honoré de Balzac's short story of the same name, in the long chapter dedicated to Mosè in Egitto introduces one of her guests in her box at the Teatro La Fenice to Rossini's great oratorio, which had moved the hearts of the spectators, all aflame with anti-Austrian feeling. In Balzac's interpretation the oratorio, which he compares with magnificent examples of Italian architecture (in 1839, when he was working on *Massimilla Doni*, Balzac had returned to Paris after a journey through Italy that had greatly fascinated him), sparks off the development of certain ideas particularly dear to him: amongst these were the sense of civil duty and the clash between sacred and profane love.²

That the orators on the stages of Italian theatres in Rossini's times might graft a wide range of passions de l'âme [heartfelt passions] onto a biblical and historical outline is incontrovertibly part of the form and character of the libretti of this kind of theatrical production. In the production system of the Italian theatre in the eighteenth and nineteenth centuries, in order to allow public theatres to remain open in the periods of Advent or Lent, times traditionally reserved

for devotion and the suspension of public amusements, it was necessary to stage works of a spiritual and edifying nature. A beginning was made, therefore, with sacred dramas regularly performed in Lent, and consequently theatrical activities in that part of the year were transferred from the religious institutions to the public theatres. Furthermore, a pact of non-belligerence between Church and State in matters of political and ideological indoctrination was necessary following the civil Constitution of the Clergy proclaimed in France (1790), the echoes of which were quick to cross the Alps. The struggle against secularism had drawn the two powers together, and the opening of the theatres in Lent, with the emergence of the sacred-dramatic repertory, was an obvious manifestation of this strategy.³ The need for a devotional quality, represented by the selection of biblical stories, was accompanied by the need to satisfy audience expectation in the matter of melo-dramaturgy, in order that spiritual and theatrical qualities might be combined. To guarantee this, the librettists introduced changes and interpolations into Old Testament stories to make the plot more interesting and closer to the taste of theatre-goers; Rossini was unable to avoid this necessity either in *Mosè in Egitto* or, earlier, in *Ciro in Babilonia*.

Rossini's opportunity to compose an oratorio to be performed at the

*Teatro Comunale, Ferrara in the Lent season of 1812 probably came to him through the librettist, Francesco Aventi (1799-1858), born in Ferrara, a dilettante writer, Colonel of the National Guard, an erudite man though with little experience in matters of providing poetry to be set to music. Rossini must have met him at the time when he was engaged as maestro al cembalo [accompanist] in the Ferrara theatre during the Carnival season of 1809-1810; the fruit of their acquaintance was the first serious opera of Rossini's to be performed (his precociously written *Demetrio e Polibio* was composed before *Ciro*, but not performed until May 1812). Until that time, the composer had only seen performed works in the comic or semi-serious category: *La cambiale di matrimonio* (Venice, 1810), *L'equivoco stravagante* (Bologna, 1811) and *L'inganno felice*, one of his major youthful triumphs, which he was working on shortly before setting off for Ferrara (Venice, January 1812).⁴*

Giuseppe Casa, the impresario who put on *Ciro in Babilonia*, had already, in March 1811, submitted to the directors of the theatre a petition for "obtaining the usual subsidy for an Oratorio". Once the subject had been decided upon, the first sketch of the libretto was entrusted to a poet whose name has not come down to us, who sketched out part of the text before this was entrusted to the more capable pen of Count Aventi; who retained part of the setting of the first act.⁵

Once he got to Ferrara, Rossini took up residence in the house of the scene designer Gherardo Bevilacqua,⁶ the same man who painted the sets for *Ciro* assisted by the Bolognese painter Berti; from here Rossini wrote to his mother on the 18th February: "My Oratorio is nearly finished and everything that I have written so far is lovely and has highly delighted

the singers. I hope that it will meet with success in the theatre and here they all like me".⁷

The libretto

In his laying out of the drama *Aventi* combines the biblical story of the sacrilegious banquet of Belshazzar (Old Testament, Daniel V), used by many oratorios before, during and after Rossini's day, with the narration of the conquest of Babylon by the young Cyrus (Herodotus's *Histories*, I and Xenophon's *Ciropedia*).

According to the bible story King Belshazzar, reckless from the effects of wine, had the golden and silver vessels that his father Nebuchadnezzar had carried off from the temple of Jerusalem brought in so that he, his grandees, his wives and his concubines might drink from them. The guests drank and adorned the idols. Just then the fingers of a human hand were seen writing three words on the wall of the room, terrifying Belshazzar. The prophet Daniel, who had been imprisoned by Nebuchadnezzar, who had quickly learned to value and trust him for his intelligence and acumen, was brought before the king and interpreted for him the writing on the wall: "Mane, Techel, Fares":

This is the interpretation of the thing: Mane, God hath numbered thy kingdom, and finished it. Techel: thou art weighed in the balances, and art found wanting; Fares: thy kingdom is divided, and given to the Medes and Persians. Then commanded Belshazzar, and they clothed Daniel with scarlet, and put a chain of gold about his neck, and made a proclamation concerning him, that he should be the third ruler in the kingdom. In that night was Belshazzar the king of the Chaldeans slain.⁸

The biblical story is mingled with the tale of the conflict between Assyrians and Persians as narrated by Herodotus and Xenophon, mentioned above,



Ritratto di Elisabetta Manfredini Guarmanni, prima interprete dell'opera nel ruolo di Amira (Collezione Ragni, Napoli)

but also by Strabo, Hesiod and Diodorus; in particular, the events of the night in which Cyrus, King of Persia, who had held Babylon under siege for two years, diverting the course of the Euphrates, which flowed beside the city, and in this way managing to cross the bed of the river, surprised Belshazzar's troops and with the help of Darius, his uncle and King of the Medes, defeated the Babylonian empire, which was divided between the Medes and the Persians.

But to comply with melodramatic requirements, besides the biblical-historical element, Aveni knew that he had to "bring more interest into the dramatic action" and therefore

supposed that "during the siege Belshazzar and his troops managed to surprise Cyrus's encampment and take some Persian prisoners, among whom Cyrus's wife [named Amira to "facilitate the rhyming schemes"], and his son Cambise". The love interest thus becomes a basic feature in the development of events, and, after the fashion of Metastasio, it is developed along two parallel lines: on the one hand we have Cyrus and his wife Amira, whom the king of Babylon would like to take as his wife, stealing her from his enemy, and on the other hand we have Arbace, captain of the armies of Babylon, who is in love with Argene, Amira's confidante. If in *Mosè in Egitto* (Naples, Teatro San Carlo, 1818), the love story between Elcia and Osiride is set in a vast choral frame of conflict between religions and peoples, a central



ELIODORO BIANCHI

Della voce, arte, nel maneggiarla, copione perfetta stimate Tenore. A' Talia, la Francia, e l'Inghilterra hanno apprezzato le sublimi sue qualità, onde rimane sempre vivo il desiderio di lui in tutti coloro che l'hanno una volta sentito.

Ritratto di Eliodoro Bianchi, primo interprete dell'opera nel ruolo di Baldassare (Collezione Ragni, Napoli)

feature of which is the irresolvable conflict between the destiny of peoples and the destiny of individuals, in *Ciro in Babilonia* the love theme (Belshazzar's scorned love, the reaffirmed love of Amira and Cyrus) assumes a central position, putting the oratorio and biblical aspects in the shade: especially in the first act, which concentrates on Belshazzar's attempts to conquer the reluctant Amira. We shall not find in *Ciro* the expansive breadth of the great choral or solo-with-chorus passages of hieratic or invocatory character typical of *Mosè*: the violent opposition, typical of the genre, between transcendental forces and wills and the sphere of individuals.

The music

However hampered by a rather clumsily articulated libretto (very long recitatives, arias mechanically

laid out one after the other – three in succession in the first act, for *Ciro*, *Arbace* and *Amira*, respectively Nos. 3, 4 & 5, five in the second act, after the storm, for *Baldassare*, *Daniello*, *Amira*, *Argene* and *Ciro* – Nos. 9-vii, 10, 11, 12 & 13), Rossini made good use of all the elements which would later contribute to making him the most successful and most visionary composer of serious operas, and which in *Ciro*, a laboratory of Rossinian serious opera, we find expressed in different degrees, sometimes only in nuce [in an unfledged form]. Most of the music is original, except the Overture, which is taken from *L'inganno felice*, as are also the closing passages of *Amira*'s aria, and some numbers or sections borrowed from *Demetrio e Polibio*, the quartet from which, in particular, “*Donami omai Siveno*”, is almost pulled to pieces and put together again:

- N° 6 First Act Finale: The stretta echoes the beginning of the stretta of the Quartet (already repeated in *L'equivoco stravagante*);

- N° 8 Trio: the melody of the Duet-tino “*Nello stringerti al mio petto*” derives from the Duet-tino “*Questo cor ti giura amore*” (a tune which would later be repeated in *Il signor Bruschino* and in *Elisabetta, regina d'Inghilterra*); *Baldassare*'s entrance is, on the other hand, taken from the first section of the Quartet.

- N° 12 Aria, *Argene*. The last crescendo repeated before the coda is taken from *Siveno*'s aria “*Pien di contento in seno*”.

- N° 13 Gran Scena, *Ciro*: “*T'abbraccio, ti stringo*” comes from the Introduzione “*Mio figlio tu sei*” in *Demetrio* (and would later appear in *Tancredi*, in the *Marcia e Aria Tancredi* N° 16-iv, in the Andante “*E questa la fede che a me promettesti?*”).

From *L'equivoco stravagante*, and in particular from *Ernestina*'s Cavatina, comes the instrumental

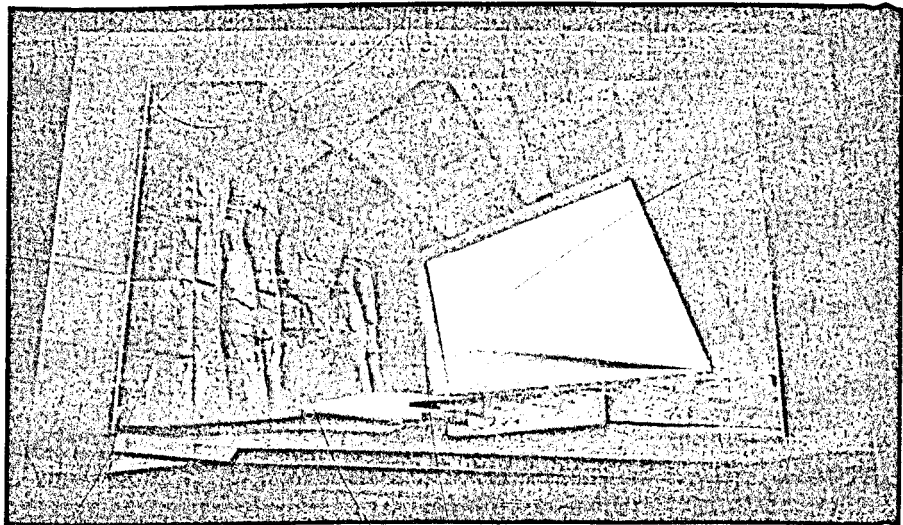
introduction and Chorus for N° 3, the Cavatina sortita di *Ciro* [*Cyrus's* entrance aria] and also the introduction to Act Two "*Perché sossopra diteci un po'*", which in *Ciro* becomes the Chorus, N° 9-i. Lastly, an important re-cycling would involve N° 5, *Amira's* aria, which would become *Amaltea's* aria (with about thirty bars cut out) in *Mosè in Egitto*, in which the solo bassoon part in *Ciro* would be given to the clarinet in *Mosè* (as can be found also in several sources for *Ciro*).

Ciro is an *incunabulum* of stylistic procedures – already mature – typical of Rossini's serious operas: the eye is quick to notice the elaborate orchestral accompaniments to the arias, such as the bassoon part in *Amira's* aria in Act One, the solo violin part in her Act Two aria, the horn accompanying *Arbace's* aria, the intricate string writing in *Argene's* aria, the funeral march for wind instruments only that accompanies the opening chorus to the *Gran Scena* *Ciro*, a trial run for the scene in the later *La gazza ladra* in which *Ninetta* is led to the scaffold, and a first pattern for the different *Gran Scenas* that Rossini would repeat as the moment of maximum tension leading up to the second act *Finale* in his subsequent *Tancredi* and *Sigismondo*, to quote only the most chronologically imminent examples. His choice of vocal categories also constitutes a pattern that we shall find repeated in all his serious operas except those composed for Naples. *Ciro*, the leading romantic hero character, is the prototype for all Rossini's subsequent contraltos *en travesti*, from *Tancredi* and *Sigismondo* to *Arsace*; *Amira* is the kind of soprano that we shall find again in *Amenaide* (in *Tancredi*), *Aldimira* (in *Sigismondo*), and the same may be said for the tenor villain, *Baldassare*. The typologies are normal, the singers well-known: Maria

Marcolini (*Ciro*), who would later interpret Rossini's biggest successes between *La pietra del paragone* and *L'Italiana in Algeri*, *Elisabetta Manfredini* (*Amira*), not to mention a fairly well-known tenor, *Eliodoro Bianchi* (*Baldassare*).

One of the most frequently recurring topoi [or commonplaces] in opera seria is the prison scene: with the help of *Arbace*, *Ciro* is visited by *Amira*, within the structure of the Trio in the second act [N° 8]. Rossini would reproduce this situation in various operas, including *Tancredi*, *Elisabetta*, *regina d'Inghilterra* (*Norfolk's* imprisonment), without taking into consideration famous underground scenes like the one in *Mosè* (before the Quartet N° 8) between *Elcia* and *Osiride*. In the Trio we are made aware of the young Rossini's struggles to break out of the rigid parameters imposed by *Aventi's* lines to obtain a complex structure: *Prelude*, an accompanied recitative for *Ciro*, entrance of *Amira*, followed by a *Duetto*, then the Trio. The special way these structures evolved did not pass unnoticed by contemporary critics.⁹

Another quite complex number is N° 9, which corresponds to the biblical scene of *Belshazzar's* banquet and *Daniel's* prophecy. In the dramatic outline this scene had to represent the focal point of the opera; Rossini, faced with a sequence of articulated and complex situations, tried to ensure uniformity to an organism that, with its succession of musical numbers – Chorus, Recitative, Chorus, Recitative, Storm (Rossini's first attempt at a storm in an opera!), Recitative and Prophecy, Accompanied Recitative and Aria for *Baldassare* – inevitably posed problems. But this attempt enabled him to polish his technique in the writing of sacred and oracular recitative (he must have known the examples in *Gluck's* *Alceste* and



Nicolas Bovey: bozzetti per le scenografie di *Ciro in Babilonia*. Pesaro, 2012

Mozart's Idomeneo).

Rossini wrote an aria for each of the comprimario singers, Argene and Arbace; Daniel (called "Daniello" in the libretto), otherwise the bass prophet figure who would traditionally play an important rôle in oratorio, here enjoys but one modest aria. A curious story attaches to the aria for Argene, and in particular to its singer, Anna Savinelli, about whose merits we might well quote Rossini's anecdote as transmitted by Ferdinand Hiller in his *Plaudereien mit Rossini*:¹⁰

For one opera, *Ciro in Babilonia*, I had a terrible second soprano. She was not only ugly beyond belief, but even her voice was well below a decent standard. After studying her intently I discovered that she had only one note that did not sound awful, the B flat on the third line of the stave. So I wrote an aria for her in which she only had to sing on this one note, I put all the musical line into the orchestral part, and since the piece was liked and applauded, my mono-tone singer was thrilled by her triumph.

The first performance

The conversation between Rossini

and Hiller continues, and it is Rossini himself who refers to the mediocre reception afforded to the opera on its first performance:

F.H. [...] But this *Ciro*? I have never seen or heard it.

G.R. It's one of my fiascos. When I got back to Bologna after its unfortunate performance, I found an invitation to a picnic awaiting me. I ordered, from a pâtissier, a ship made of almond paste, with a pennant with "*Ciro*" written on it; the main mast was broken, the sails were torn, it was leaning over to one side and floated in a sea of custard. The happy band of guests laughed as they tore my shipwrecked boat to pieces.¹¹

However, according to what the young composer himself wrote to his mother, fresh from the event, *Ciro* met with a favourable reception: "You will have heard about the outcome of my oratorio, which had a big success".¹² Furthermore, this news is corroborated by a review that appeared in the pages of the "*Giornale del Dipartimento del Reno*" on the 17th March 1812:

On Saturday evening, the 14th inst., the scheduled Oratorio was staged here. The happiest success crowned the efforts of the



Author of the drama, the Composer of the music, the performers and the organizers. Signora Manfredini, Signora Marcolini and Signor Bianchi, who had already delighted audiences here in *Ginevra di Scozia*, outdo themselves in bravura in the new work, just as the spectators outdo themselves in applauding their distinguished merit. Signor Aventi, who was persuaded by friends graciously to agree to write and to direct the drama, has by doing so demonstrated that he possesses the gift of words, a facility in versification and a rich imagination in the matter of following the sound rules of drama while at the same time satisfying the requirements of the cast and the audience, which should always coincide with those of the impresario. Signor Rossini, who composed the music, deserved the applause that greeted every piece, most particularly after the Duet in Act One, the Trio in Act Two, Signora Manfredini's aria, and in the scenes sung by Signor Bianchi and Signora Marcolini... Finally, we have been assured by a traveller among the audience that this is the best show that is being currently performed in the kingdom...

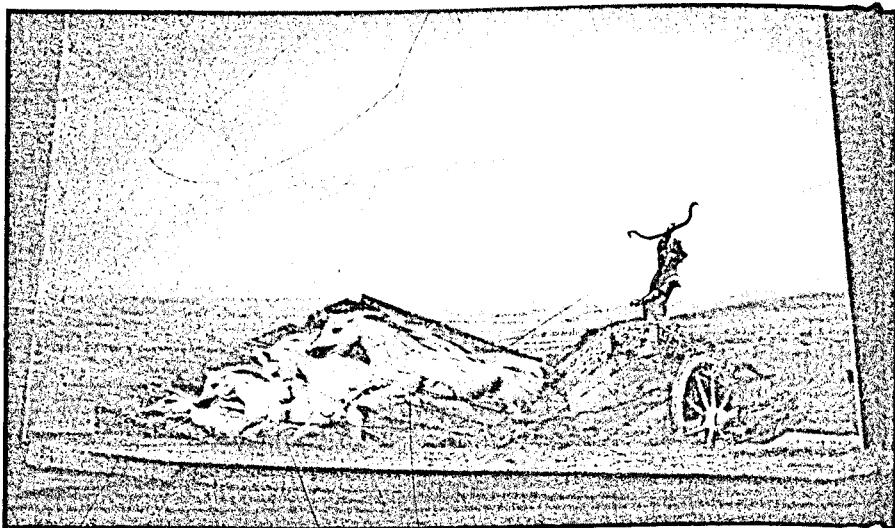
Critical comments would be made, however, on the occasion of the Venice revival in 1816; one review blasted the librettist for having heaped up a gallery of situations, or "dramatic moments", which the critic refers to

as "worn out expedients": the imprisoned mother with her "puttino" (little cherub) (a situation that would recur in *Ermione*), the king's disguising himself in order to see his wife and son, his disguise then unmasked by the tyrant; the "Rondeau con le catene" – aria sung in chains – or prison scene.

Basing their comments on Hiller's conversations with Rossini, successive critics have always referred to the opera as a flop. For Radiciotti "This drama, or 'oratorio' [...] is truly a poor thing. Even the newspapers of the day, accustomed to being presented with similar abortions, could not refrain from censuring it".¹³ However, Radiciotti realised that after Ferrara *Ciro* "met with a better reception; in some places, when it was performed by a cast of excellent artists, it even succeeded in arousing enthusiasm".¹⁴

The opera's fortunes in the nineteenth century

In effect, and notwithstanding the "negative legend", we can enumerate a fair total of revivals of *Ciro*. It is true that they were not always successful, and it might probably be that the occasional mortification



Nicolas Bovey: bozzetti per le scenografie di *Ciro in Babilonia*. Pesaro, 2012

(such as the flops registered in Florence in 1813 and in Venice in 1816) may have contributed to colour Rossini's own memories of his opera. Furthermore *Ciro* occasionally returned to the scene of the crime, being performed at the Pergola Theatre, Florence in 1813 and 1816, in Ferrara in 1823 (after its first performances there in 1812), in Padua (1817 and 1827) and two performances only a year apart are known to have taken place in Bologna, though not in the same place (the 1817 performance was given, semi-privately, at the palazzo apostolico, and the 1818 performances were at the Teatro del Corso). And though to the reviewer in the "Gazzetta di Milano" the opera did not seem worthy "to be counted among Rossini's finer compositions",¹⁵ at Modena in that same year of 1818 the success was "clamorous".¹⁶

Revivals were concentrated especially in the decade, more or less, between 1816 and 1827, when Rossini enjoyed a hegemony in Italy and *Ciro* might represent a first effort of a well-known composer (we

might also note the opera's presence, as from 1816, on the stages of German-speaking countries). *Ciro in Babilonia* had, however, enjoyed some circulation shortly after its first night. But its second apparition, at least in part, was under a borrowed name, in the autumn of 1812 at the Teatro della Pergola, Florence. The duet for Amira and Baldassare, "T'arrendi: alfin dipende" and the first act Finale were, in fact, inserted into an opera by Stefano Pavesi. At that time Rossini was "living it up with that madman Pavesi",¹⁷ in Venice. *Aspasia e Cleomene*, being given its first performances, probably consisted – to tell the truth – of a patchwork of music by Pavesi (and others);¹⁸ in any case, it does not seem as though Pavesi, busy in Venice, could have been present – as he usually was – at the rehearsals and the first three performances in Florence. A convincing hypothesis is that, in order to get out of a job, Pavesi had recourse to already existing music and to his friend Rossini, whose opera had not yet gone the rounds. Added to this, the presence in the original cast of *Aspasia* of la Manfredini, creator of the rôle of Amira, might have had a determin-



ing effect on he way the operation was "cooked up".

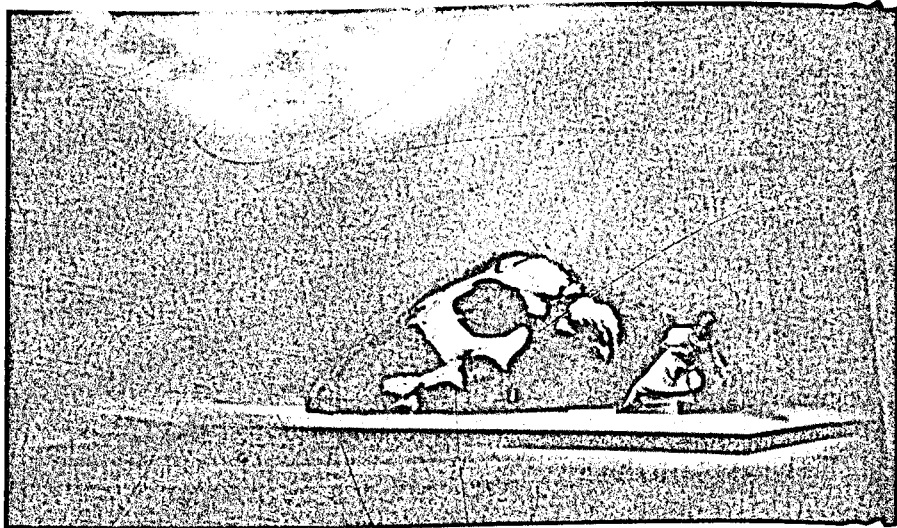
This borrowing of two pieces in 1812 was not without unhappy consequences for the opera: when *Ciro* was chosen by the new directors of the Pergola in the Lenten season of 1813, the duet and finale were replaced. La Marcolini, who was singing in this revival, evidently laid claims to her rights in the opera, and as a result the Florentine *Ciro* was very different from the version staged the previous year. The result was disaster: the new management was practically buried under the failure and never recovered. *Ciro* was hastily replaced by Pavesi's *Ser Marcantonio*, one of Marcolini's warhorses, to the great relief of the Florentine critical faculty (who knew nothing of Pavesi's part in the affair).

It must be observed that in Lent 1813, apart from performances in private houses, only five Italian theatres, according to Franco Piperno's chronology,¹⁹ performed "sacred dramas", and two of these offered *Ciro* in *Babilonia*. A decisive factor was the participation of the two prime donne, who used the score that they had sung the previous year in Ferrara to grab an

engagement in a "dead" season for most Italian theatres: apart from Marcolini, engaged at Florence for the considerable sum of four thousand francs, la Manfredini, at the same time, brought *Ciro* to Mantua. La Manfredini respected the score more than her colleague: the Mantua *Ciro* was a fairly faithful reproduction of the first performances, which cannot be said for many later revivals. It was once more Florence who gave *Ciro* a new lease of life (with the title *Baldassarre* and with the tenor Domenico Donzelli as *Ciro*). Meanwhile, "sacred dramas" were going out of fashion, and as from 1818 Rossini's opera was considered a serious opera like any other, and could be performed, in most towns, in more or less any season of the year. For a short period, the opera was also a warhorse of Pisoni's. This proves that the florid and pathetic vocal writing of the title rôle, a contralto part unequalled in length in Rossini's works, had left its mark.

Arriving at a critical edition of *Ciro in Babilonia*

When there is no autograph score (either whole or partial) the most important source must be relied on, the source considered to



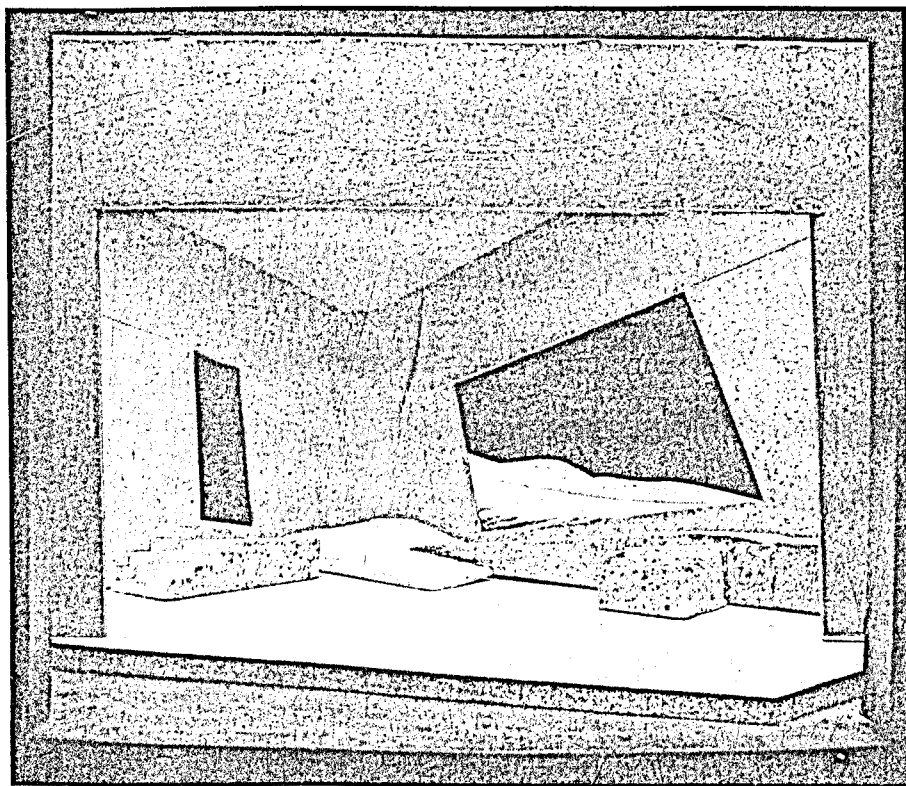
Nicolas Bovey: bozzetto per le scenografie di *Ciro in Babilonia*. Pesaro, 2012

be nearest to the presumed wishes of the composer in its age, presence of interpretation marks typical of Rossini, accuracy of draft, place of provenance, accordance with the original libretto. Such a source may take the place of the autograph score and constitute the basic text of the critical edition, but it must be supported by the largest possible number of other qualified sources.²⁰

While awaiting further discoveries, in view of the imminent publication in Rossini's opera omnia of so many operas of which we have no autograph, these criteria, which have inspired the activities of the Fondazione Rossini, remain valid also for the edition based on available sources that we are now offering the public. And in the parallel expectation that a coup de théâtre might bring to light the autograph score of *Ciro* two centuries after its disappearance, a notable crop of copies of the full score have been analyzed with the aim of providing a trustworthy, though provisional, text for the performances. The scores bearing witness to *Ciro* agree fairly well with one another:

and many of them preserve those indications that we might describe as "typically Rossinian". Most of them constitute archival copies and are not related to documented performances, except in a few cases (Dresden and Rome).

One revival we might reproduce with considerable precision: the Florentine one of 1813, the parts for which have been preserved until today (doubtless because of the impresario's bankruptcy) at the Accademia degli Immobili, the owner of the Teatro della Pergola. Unfortunately these performances were, as we have said, totally different from those in Ferrara. (On the other hand, the above-mentioned *Aspasia* e *Cleomene* becomes a source that has to be included in the collation). The libretti that have come down to us are not lacking in discrepancies with all the musical scores: *Arbace's* aria "Avrai tu pur vendetta" (You too will have your vengeance) appears everywhere as "Opra la tua vendetta" (Avenge yourself), with other divergencies from the text of the libretto. This may be a case of borrowing (not yet identified): the inserted aria might also have been in septenarii, but as the opening verse begins on a



Nicolas Bovey: modello di scena di *Ciro in Babilonia*. Pesaro, 2012

strong beat it cannot fully coincide with the poetic text. In this case we have naturally retained the verbal text as it comes to us from the musical sources. The aria, therefore, had but a fleeting existence, as often happened with pieces written for the supporting cast. And, furthermore, it posed a problem related to theatrical diplomacy: *Ciro*, in fact, remains on-stage to listen to a supporting player singing a long solo, waiting for the end before he can reply with just a few bars of recitative; this must have seemed unacceptable to many singers. Some sources chronologically close to the first performance place these eight bars of recitative between *Ciro* and *Arbace*, “*T’ascolterò*”, earlier, before *Arbace*’s aria, which in the libretto and in the present edition

come after the aria, adding “*Addio*” to the last words, “*Teco son io*”. This allows *Ciro* to go off and leave *Arbace* by himself.

In some cases the opening line was consequently changed to “*Cerco per lui vendetta*” to make the onstage developments clearer.

The number preceding this aria also passed through laborious vicissitudes. The recitative “*Ciro infelice*” was evidently also cut out of the score in a very early stage of performing tradition, probably because *Ciro* had two other scenes of accompanied recitative. It should be noted that even at Ferrara, a decade after the first performance (with *Aventi* present), a performance of *Ciro* was given – if the libretto is to be believed – very similar to the 1812 version. Many of the verses are placed in inverted commas, including this very accompanied recitative. Probably the aria,

Gianluca Falaschi: figurino per il costume di *Ciro*. Pesaro, 2012



too, did not please *la Marcolini* very much, seeing that at *La Pergola* she replaced it with another.

Among the various groups into which the numerous sources may be divided two stand out as particularly relevant. We shall describe just a few of their distinguishing characteristics.

In the first group, to which belong the sources of what seems to us to be the oldest tradition, *Amira's* aria N° 5 is accompanied by a bassoon obbligato; the recitative "*Ciro infelice*" after the Chorus and before the *Cavatina* in N° 3 is missing (as it is in the *Mantua libretto* of 1813); *Argene's* aria N° 12 is set all on the same note.

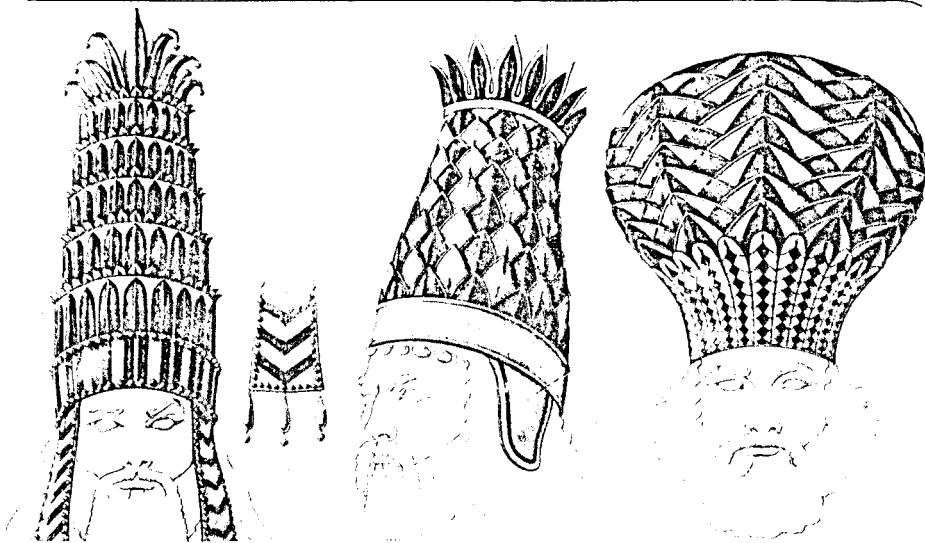
In a second group (possibly having its "epicentre" in Rome, to which at least one case is connected, the performance at the so-called "antifilarmonica" in 1826) the recitative "*Ciro infelice*" is maintained; *Argene's* aria is proposed in a decorated version, probably for singers less limited than *la Savinelli*; the instrument accompanying *Amira* in her first-act aria, "*Vorrei veder lo sposo*", is a clarinet and not a bassoon. Most of the sources may perhaps be attributed to the third decade of the century.

Our choice has concentrated on sources belonging to the first group, knowing that the passing of time necessary for further investigation will clarify our vision of the manuscript sources. Honouring the criteria of the critical edition, we have had no choice but to follow the source richest in signs and indications – and that in almost an exaggerated quantity – which we can connect up with *Rossini*, and that is represented by one of the two manuscripts to be found in the *Biblioteca dell'Opera* *pia Greggiati* in *Ostiglia* (the second manuscript seems to derive from the first). Its "conservative" quality could be due to the fact that the two

principal hands involved in writing it – and particularly the hand that copied most of the first act – did not know music particularly well. The text almost completely corresponds (in any case no less than every other source) with the *Ferrara libretto*. To judge by the paper, this copy seems to have originated in the area of Lombardy-Venice. An attractive hypothesis, though in need of verification, is that it might be connected with the *Mantua* revival of 1813.

Regarding this source, the changes made to it in preparing the score for the present performances have been minimum. We have decided to restore the recitative "*Ciro infelice*", seeing that it is found in the first-night libretto; it has been placed before *Arbace's* aria, this also according to the libretto. The most tedious work has concerned the recitativi *secchi* (unaccompanied recitatives), which in the *Ostiglia* manuscript – but not only there – are full of slips and errors, even banal ones. We have carried out a "conservative" restoration, keeping in as far as possible everything that was not plainly unperformable. However, there is no lack of solecisms and passages that do not entirely convince: but as we could not unequivocally restore the composer's intentions, an excessive cleaning-up would have been arbitrary.

Other important sources that we have taken into consideration are: the performing parts from the 1813 performance at *La Pergola* (insofar as the original numbers are concerned, some of which, moreover, even if cut in performance are perfectly legible under the cuts); the score belonging to the *Paduan* nobleman *Pietro Leopoldo Ferri*, now at *Venice* (perhaps connected with the performances in *Padua* in 1817); *Rossini's* publisher and "companion" *Bonoris* owned a manuscript score



Gianluca Falaschi: copricapi per Balassarre, Esercito babilonese e Guardie. Pesaro, 2012

that is now in the *Bibliothèque nationale de France*; the *Accademia Filarmonica* of Bologna still has a score related to performances in that city. Incidentally, both Rossini and la Manfredini were members of the *Accademia Filarmonica* in Bologna. The central position of Bologna in the history of manuscript copies is also due to the fact that the autograph manuscript score is known to have been in that city on the 12th November 1813, as we learn from a letter of the composer, then in Milan, to his parents:

You will tell Papà that he should go to Melega in my name and pick up my originals, that is *L'Equivoco stravagante* and *Il Giro in Babilonia*.²¹

Domenico Melega, the historic copyist of the *Teatro del Corso*, therefore had in his hands the autograph score of *Ciro*; it is not yet clear whether his activities involved the source (another archival copy) now in Paris. Another publisher, Ricordi, on the other hand, certainly had *Ciro* in his shop in 1818, at the time of the opera's first performance in Milan;

and this might be the origin of the copy sent to his Roman correspondent Martorelli.

Relatives, publishers, and above all, singers: it is difficult to reconstruct the thread of this tale, and the first undertaking of the forthcoming critical edition will be to establish exactly what the leading characters did. Among them, Maria Marcolini and Elisabetta Manfredini were doubtless fundamental to the diffusion of the music of *Ciro*. With their different tastes in interpreting the story of *Ciro* and *Amira*, they have left their double and indelible trace on the tradition. They it was who created *Ciro in Babilonia*, and two hundred years later they continue to do so, influencing even today the enjoyment of this mysterious opera; problematic and full of blazing beauties; well worth investigating, but above all of being noticed. Worthy also of new interpreters: advocates with the 2012 audiences for an opera – let us say it: unjustly – maltreated. Even by its author.

**Daniele Carnini
Ilaria Narici**

Translation by Michael Aspinall

¹ Honoré de Balzac, Massimilla Doni, edited by Giandonato Crico, Palermo, Sellerio, 1990, p. 106.

² These themes are discussed by Giandonato Crico in the Introduction to his edition, pp. 9-15.

³ Franco Piperno, Drammi sacri in teatro (1750-1820) in Mozart, Padova e la Betulia liberata. Committenza, interpretazione e fortuna delle azioni sacre metastasiane nel '700. Atti del Convegno internazionale di studi (Padova 1989) edited by Paolo Pinamonti, Firenze, Olschki, 1991, pp. 289-316.

⁴ Paolo Fabbri, I Rossini a Pesaro e in Romagna, in Rossini 1792-1992. Mostra storico-documentaria, edited by Mauro Bucarelli, Perugia, Electa, 1992, pp. 53-70: 53. On the previous history of the staging of *Ciro in Babilonia* and the figure of the librettist, c.f. the fundamental essay by Paolo Fabbri, Il Conte Aventi, Rossini, e Ferrara. "Bollettino del Centro rossiniano di studi", XXXIV (1994), pp. 91-157.

⁵ A note on the manuscript reads: "Libretto that should have been set by Rossini, and which was rejected when Aventi subsequently wrote *Il Giro in Babilonia*"; it is to be found in the Family Archives of the Counts Aventi, Fano, cartella 2, and is reproduced in the Appendix to Paolo Fabbri, Il Conte Aventi, op. cit., pp. 125-157.

⁶ Gherardo Bevilacqua declared this in the magazine "Omnibus", 5 October 1839.

⁷ Gioachino Rossini, Lettere e Documenti, edited by Bruno Cagli and Sergio Ragni, Pesaro, Fondazione Rossini, 2004, IIIa, pp. 4-5.

⁸ The Holy Bible, Book of Daniel, V, 25-30, The Catholic Press [from text edited by Marietti Editori, Torino-Roma], 1969, pp. 862-3. The destruction of the Assyrian empire by Cyrus (defined by Isaiah, who had predicted his arrival, as "anointed" by God, Book of Isaiah, 45, 1) is also described in the Book of Isaiah.

⁹ Carlo Ritorni had this to say about Matilde di Shabran: "The arias turn into duets, the duets [...] change into quartets, the quartets [...] sound like universal anthems, as if they were so many finales" c.f. Paolo Fabbri, Le memorie teatrali di Carlo Ritorni, 'rossiniste de 1815', in "Bollettino del Centro rossiniano di studi", XXI (1981), pp. 87-128: 94.

¹⁰ Gli scritti rossiniani di Ferdinand Hiller,

edited by Guido Johannes Joerg, "Bollettino del Centro Rossiniano di Studi", XXXII (1992), pp. 63-133: 101.

¹¹ For a hypothesis about the origins of this anecdote see Reto Müller, *Ciro in Babilonia*, theatre programme, Wildbad, July 2004, p. 26 and Daniele Carnini, "Diventando savio". La vertigine delle convenienze teatrali e 'Ciro in Babilonia', in "Bollettino del Centro di studi", XLVIII (2008), pp. 85-111: 92.

¹² The 24th March 1812, Lettere e Documenti, op. cit., pp. 6-7.

¹³ Giuseppe Radiciotti, Gioacchino Rossini. Vita documentata, opere ed influenza su l'arte, I, Tivoli, Arti Grafiche Maiella di Aldo Chicca, 1927, pp. 70-71.

¹⁴ Ibid., I, p. 71.

¹⁵ "Gazzetta di Milano", 22 January 1818.

¹⁶ Alessandro Gandini, Cronistoria dei teatri di Modena dal 1539 al 1871, Modena, Tipografia sociale, 1873, I, p. 248.

¹⁷ Lettere e documenti, op. cit., I, 50-51.

¹⁸ A document in the archives of the Accademia degli Immobili mentions Aspasia e Cleomene: "music by various composers". The matter is discussed in Carnini, *Diventando savio*, op. cit.

¹⁹ Footnote in Piperno, *Drammi sacri*, op. cit.

²⁰ Bruno Cagli, Philip Gossett, Alberto Zedda, Criteri per l'edizione critica delle opere di Gioachino Rossini, "Bollettino del Centro rossiniano di studi", XIV (1974), pp. 7-34: 17-18.

²¹ Lettere e documenti, IIIa, p. 50.

Gianluca Falaschi: figurino per il costume di Baldassare. Pesaro, 2012



Valore e cemento

Pronti abbiamo e ferri e mani [...]

Quanto vaglian gl'Italiani

Al cemento si vedrà.

da *L'Italiana in Algeri*

1. La vulcanica attività teatrale italiana del primo Ottocento obbediva a precise regole. La prima e la più ineludibile era forse quella delle "novità". Ogni stagione che si rispettava doveva basare il repertorio su opere nuove, nuovissime. Di conseguenza anche i maggiori successi non restavano in repertorio più di qualche stagione e, come affermava Stendhal, persino capolavori indiscussi divenivano in breve la risorsa di impresari di terza categoria. Questa realtà dinamica favoriva un continuo ricambio dei destinatari della committenza: i compositori e, di conseguenza, l'esordio dei giovani talenti. Pronubi qualche cantante affermata, qualche maestro venerato, qualche impresario ansioso di successo, il giovane talento poteva cimentarsi precocemente sul palcoscenico. Rossini debutta a 18 anni al San Moisè di Venezia, Pacini è appena diciassettenne quando inizia a sfornare opere su opere, Donizetti è poco più che ventenne, mentre Mercadante esordisce in teatro a 24 anni. Infine, prima che tempi e costumi mutassero, anche Bellini tra i 24 e i 25 inizia la carriera teatrale. Le opere prescelte per il debutto erano per lo più quelle meno impegnative e cioè le farse (opere in un atto spesso comiche, raramente semiserie o di "mezzo carattere") oppure opere più ampie, ma quasi sempre buffe o semiserie. Fa eccezione Mercadante che, grazie al successo di alcuni balli, ottiene di

debuttare al San Carlo con un'opera addirittura mitologica, *L'Apoteosi di Ercole*. Contraltare di questo panorama cangiante era il precoce ritiro dal teatro e un compositore, pur se onorato autore di acclamati successi, verso la mezza età non aveva spesso altra scelta che quella onorevole, ma certo meno fruttuosa economicamente, di dirigere una delle tante grandi cappelle musicali che dalle chiese sfornavano annualmente strumentisti e soprattutto cantanti. L'avvento e l'affermazione clamorosa di Rossini cambierà profondamente questo panorama, ma il suo precoce ritiro dal teatro percorre una strada analoga e, pur essendo il compositore di maggior successo tra gli anni Venti e Quaranta, e pur essendo autore del *Barbiere di Siviglia*, il primo titolo della storia del teatro musicale ad essere rimasto ininterrottamente sulle scene, vedrà, nella seconda fase della sua vita, uscire di repertorio buona parte dei suoi titoli. Titoli che, come ben sappiamo, saranno l'oggetto, nei nostri giorni, della cosiddetta Rossini-renaissance.

Se il debutto di un giovane compositore avveniva per lo più con titoli legati al comico o col comico al loro interno, la mira alta di ogni compositore non poteva tuttavia essere che l'opera seria, quella con la O maiuscola. Ma a quella, salvo qualche eccezione, si arrivava dopo i primi successi. Ad onta del radicale rinnovamento che l'opera buffa

aveva registrato e che rispecchiava quello più profondo del mondo socio-politico (basti pensare ai libretti dell'abate Casti e, per citarne uno, al suo *Re Teodoro in Venezia*, o a quelli di Da Ponte per Mozart) il punto di arrivo era il titolo nobile da ospitare in grandi teatri. A Napoli, allora capitale musicale d'Italia, il San Carlo poteva accogliere solo opere serie, mentre l'opera buffa era destinata a teatri minori e magari prosperava in città in cui il teatro era di dimensioni per così dire più familiari. Così Rossini, impegnato a Napoli con opere regali come *Elisabetta regina d'Inghilterra* o *Otello*, poteva riservare in campo buffo due capolavori assoluti a Roma, città teatralmente di second'ordine, con impresari paciocconi e sale di dimensioni ridotte, dove il Pesarese si presentava magari in ritardo e dove il titolo definitivo si sceglieva a pochi giorni dalla chiusura della stagione. E saranno, i due capolavori, *Il barbiere* e *La Cenerentola* allestiti in tutta fretta. Il primo di questi due titoli immortali fu, come è noto, costretto a sfruttare gli ultimi giorni della stagione di Carnevale, quella più importante per la vita teatrale italiana. Stagione che si apriva il giorno di Santo Stefano, il 26 dicembre, e si chiudeva rigorosissimamente a mezzanotte del martedì grasso per dar spazio alla quaresima e al periodo di digiuno, penitenza e astinenza, non solo alimentare, ma anche dagli spettacoli.

2. Se la stagione di carnevale era quella precipuamente destinata al teatro in quasi tutti gli stati italiani, il funzionamento delle sale era permesso anche in altri periodi, ma il divieto di dar spettacoli durante l'avvento e la quaresima e magari le novene (come quella di San Gennaro) era applicato ri-

gorosamente, ovviamente soprattutto a Roma, ma anche a Napoli e altrove. Questo significava la chiusura delle sale e l'inazione di attori, cantanti e ballerini. La fama iettatoria del viola in teatro è ben giustificata dal colore dei paramenti sacri dei periodi di penitenza, avvento, quaresima e novene varie che erano periodi in qualche caso di fame – magari vera e non penitenziale – per chi viveva del lavoro sul palcoscenico. Brillantemente il sommo poeta romanesco Giuseppe Gioachino Belli commenta questa spartizione a gara («a pprova») tra religione e mascherate in un sonetto datato 1 dicembre 1832 che registrava la fine degli spettacoli di quell'anno, dato che, come commenta in nota lo stesso autore, «il primo giorno dell'avvento cadde nella domenica 2 dicembre, e nella sera del precedente sabato fu l'ultima recita teatrale»:

Pijja inzomma er libbretto der lunario,
e vvedi l'anno scompartito a pprova
tra Ppurcinella e Iddio senza divario.

Ma in questa suddivisione nel calendario tra il sommo Iddio e le maschere ci si concesse qualche eccezione (come dire che il diavolo ci mette sempre la coda?) che dava respiro ad interpreti, impresari, compositori ed anche al pubblico forse esausto, oltre che dall'astinenza e dal digiuno, anche dalle prediche e dalle stazioni quaresimali. Le eccezioni erano concesse per opere di soggetto sacro ed edificante, oratori da mettere in scena, per lo più tratti da vicende bibliche. Le quali, anche questo in omaggio alla suddivisione tra buon Iddio e buon mondo, dovevano rigorosamente, accanto o intrecciata con la vicenda "sacra", contenerne una seconda "amorosa", magari in contrasto con quella. E sarà proprio uno di questi titoli a segnare l'esordio di Rossi-

Gianluca Falaschi: figurino per il costume di Amira. Pesaro, 2012



ni nel campo dell'opera seria: *Ciro in Babilonia*, «dramma con cori», come definito sul frontespizio del libretto, destinato al Teatro di Ferrara per la quaresima del 1812. Fu la prima opera seria rappresentata di Rossini, il quale però, proprio in omaggio al fatto che non si poteva essere compositori se non ci si cimentava nel «serio», aveva lavorato in fase scolare e per esortazione della famiglia Mombelli, al *Demetrio e Polibio* che tuttavia soltanto a fama consacrata del piccolo Gioachino fu dalla famiglia committente messo in scena a Roma, sempre in quel 1812 densissimo di prime per il Pesarese.

3. Se il libretto del *Demetrio*, dovuto allo zelo più che alla sagacia di Virginia Viganò Mombelli (moglie del Mombelli cantante-impresario e sorella dell'eccelso coreografo Salvatore Viganò) aveva sott'occhio Metastasio, a Ferrara, sulla carta, il librettista era di altra levatura almeno sociale, se non anche letteraria. Francesco Aventi era personaggio di spicco nella sua città. Dedicatosi alla carriera militare aveva coltivato anche le lettere e si era occupato di organizzazione teatrale. Dotto ed attivo non sfuggì tuttavia nel suo impegno di librettista (dedicato soprattutto a cantate d'occasione) all'accusa di essere rimasto un dilettante, come, piuttosto crudamente, lo qualificò un giornalista veneziano dopo una ripresa al Teatro San Luca: «Il libretto di questo *Ciro* è opera di un dilettante, ben si vede, il quale avrà tutti i talenti immaginabili e forse anche quello della poesia, ma non certo quello di un librettista». Giudizio sagace di persona che sapeva ben distinguere quanto si poteva e doveva esigere da un librettista e che vedeva più avanti di tanti inutili e sciocchi futuri denigratori di Tottola, Piave e di quanti hanno

contribuito a far grande l'opera italiana. I difetti del testo di Aventi (che in parte è scusato dato che subentrò, a quanto pare, ad un ignoto la cui prestazione fu bocciata *in itinere*) sono ben avvertibili. Si veda ad esempio l'ormai superata successione di arie e, per dirla con lo stesso giornalista, l'affastellamento dei «così detti punti di scena» per non parlare di un certo abuso nei recitativi. Difetti questi che si possono far risalire a mancanza di pratica, quella che possedevano i «poeti di teatro». Perfino le fonti, dalla Bibbia ad Erodoto con altri inserti e richiami, se dimostrano l'erudizione di Aventi, non rendono giustizia all'azione e alla sua linearità. Con questo materiale il giovane Rossini poté forse poco, ma quel poco fu di importanza capitale. Infatti, a veder bene, i «punti di scena» sono quelli di innumerevoli opere teatrali. Qui si pecca semmai per eccesso e nella successione e distribuzione degli effetti. Ed è qui che, pur in questa «opera prima» del versante serio, il compositore impiega il suo talento.

Impegnandosi con le prime farse veneziane Rossini aveva dimostrato, *ad abundantiam* e ad onta della giovanissima età, un genio che tendeva ad una mirabile architettura interna. La distribuzione dei numeri chiusi in quelle cinque opere era perfetta. Analogo procedimento nel campo dell'opera seria era difficile da ottenere prima che il compositore non avesse sufficiente ascendente su librettisti e impresari. Di fatto Rossini la ottenne soltanto a Napoli e grazie al potere che aveva con il contratto avuto da Barbaja. Per fare un solo esempio, l'eliminazione delle arie riservate ai comprimari, le cosiddette arie «da sorbetto» (nel *Ciro* ce ne sono due e quella su una nota sola, secondo un racconto avallato dallo stesso Rossini, non sappiamo

Gianluca Falaschi: figurino per il costume di Arbace. Pesaro, 2012



quanto autentico o fiorito, fu legata ad una presunta incapacità della bruttissima (!?) interprete), un obbligo del quale Mozart non aveva potuto liberarsi, fu consentita a Rossini solo a partire dall'*Elisabetta*. Il *Tancredi* nella prima versione, ma ancor più nelle successive, indicherà bene dove il compositore voleva arrivare, ma non conseguì in toto il risultato che l'autore certo si riprometteva. Nell'architettura generale delle opere del Pesarese conteranno di fatto alcuni punti chiave che faranno sommo il Rossini buffo prima, quello serio poi. Saranno, in primo luogo, il Finale primo, il collocamento dei grandi concertati nella seconda metà degli atti e/o la cosiddetta Gran Scena, punti nodali in vista dello scioglimento dell'azione che ancora nelle prime grandi opere napoletane può sembrare anche fin troppo sbrigativo. Importanza sempre maggiore avrà poi l'Introduzione. Che Rossini andasse in questa direzione che superava ogni residuo settecentesco lo dimostra molto bene *Ciro in Babilonia*. Altro elemento basilare sarà il rapporto tra primo atto e secondo. Il primo, proprio in vista del relativo Finale, punto di massima articolazione degli accadimenti scenici e musicali, sarà sempre più ampio (in qualche caso perfino il doppio) rispetto al secondo. Questa architettura ideale non fu possibile nel *Ciro*. Come nel successivo *Tancredi* qui il primo atto è più breve e i momenti di maggiore afflato drammaturgico sono condensati nel secondo. Con *Tancredi* già nella ripresa di Ferrara del 1813 Rossini cercherà di ovviare a questa distribuzione da lui considerata evidentemente un limite alla dinamica dell'azione che, in previsione dello scioglimento ultimo, amava far correre su binari più veloci. Questo avverrà soprattutto dopo che i grandi finali dei primi atti ebbero

acquistato la massima estensione e concentrazione degli effetti. Ma per il *Ciro* il giovanissimo architetto Rossini alle prese con la sua prima opera seria non poté più di tanto. La doppia trama, di popoli e amorosa (a sua volta anch'essa doppia, dato che, con precisa corrispondenza gerarchica, all'amore di Baldassarre per Amira, moglie di *Ciro*, corrisponde quella di Arbace, capitano babilonese per Argene, confidente di Amira) non è ben distribuita e non facilita il giusto e doveroso contrasto con le grandi scene di popolo o con gli effetti più tragici. Ma il non ancora ventenne compositore trova adeguati accorgimenti per ovviare, nel primo atto, all'eccessiva successione di arie. Saranno non solo gli abituali interventi corali, ma anche le raffinate sottigliezze nell'orchestrazione. Grazie a questo può giungere a concludere il primo atto, il meno riuscito drammaturgicamente anche perché troppo legato alle vicende amorose non adeguatamente messe a contrasto con gli eventi di popolo. Il Finale Primo è un quartetto in cui *Ciro* travestito da ambasciatore (di se stesso!) finisce scoperto e messo in catene. E qui il dramma ha la sua svolta che si approfondisce in tre audaci pagine del secondo atto che sono il Terzetto N. 8, la successiva scena della Profezia N. 9, che ha vari inserti corali e si chiude con la grande Aria di Baldassarre non senza aver inserito un breve Temporale (il secondo scritto da Rossini dopo quello contenuto nella sesta delle *Sonate a quattro* e antecedente dei celeberrimi temporali delle successive opere buffe e serie, dal *Barbiere* al *Guillaume Tell*) e, infine, la Gran Scena di *Ciro* N. 11. Se nel numero 9 vi è qualche inserto di recitativo di troppo, non vi è dubbio che questi tre numeri abbiano alta consistenza drammatica e che, soprattutto la Gran Scena



Gianluca Falaschi: copricapo per la Prima Ancella. Pesaro, 2012

della prigionia, introduca al meglio la soluzione finale. Sarà pur vero che i cosiddetti "rondò con le catene" erano abusati, ma consentivano poi pagine musicali eccelse e tante altre ne sarebbero state scritte dopo il *Ciro* da Rossini stesso e da altri, Beethoven compreso. Come dire che, se pur *Ciro* non ha, né può avere la grandiosità dei contrasti che faranno sublimi le due versioni del *Mosè*, la strada da percorrere in questo genere misto di sacro e profano era ben chiara nella mente dell'autore.

L'eccessiva o, come forse è meglio dire, la non ben articolata serie di arie solistiche è affrontata da Rossini, come si è accennato, con diversi accorgimenti. Uno, prettamente musicale, è quello di utilizzare strumenti obbligati come il fagotto o il corno, ma soprattutto il violino nell'Aria di Amira nel secondo atto (N. 11). Un esercizio di bravura questo, per compositore ed interpreti, che Rossini replicò l'anno dopo a Venezia quando la *Malanotte*, incapace di comprendere il valore e le

possibilità di successo dell'aria "dei palpiti", volle una cavatina sostitutiva per il suo esordio in scena nel *Tancredi*. Questa fu «Dolci d'amor parole» con "violino principale", destinata ad essere oscurata dal successo di quella che si pretendeva dovesse essere sostituita. Pezzo peraltro bellissimo anche se convien pur dire che le prime donne non sempre ci azzeccano. Non sempre ci azzeccano, ma spesso sì e sarà il caso di parlarne proprio a proposito del *Ciro*.

4. Che le protagoniste, sulla scena e qualche volta nella vita, potessero essere determinanti per la carriera di un giovane compositore lo si è già accennato. Al piccolo Rossini, che si fece le ossa col papà cornista e "tromba squillante" e con la madre, divenuta cantante per far sbarcare il lunario alla famiglia, toccò in sorte la simpatia di Rosa Morandi e del marito Giovanni. La coppia sarebbe stata artefice della prima scrittura di Rossini al San Moisè di Venezia e probabilmente anche per la stesura definitiva dell'opera, la cui prima versione (non conservata) fu, a quanto pare,

giudicata troppo difficile ed astrusa. Come dire che la Morandi è stata una grande benefattrice del piccolo Rossini (che aveva conosciuto quando tredicenne faceva il "maestro al cembalo" al Teatro di Senigallia) ma anche e soprattutto della storia della musica. Per quanto riguarda il *Ciro* è probabile che la scrittura di Ferrara fosse stata suggerita da un'altra prima donna, il contralto Maria (o Marietta) Marcolini. I due si erano conosciuti a Bologna, dove Rossini faceva, anche qui, il "maestro al cembalo" e il concertatore al Teatro del Corso. È in quella stagione che la Marcolini interpretò la seconda opera di Rossini, *Lequivoco stravagante*, andato in scena il 26 ottobre 1811. La Marcolini aveva il ruolo di Ernestina nel quale si esibiva anche in veste maschile e addirittura in uniforme. L'opera restò in scena solo tre sere, dato il libretto aspramente censurato. Ma la Marcolini in qualche modo divenne una specialista in ruoli maschili e in esibizioni che mettevano in luce la sua prestantza nel travestimento. A proposito del *Ciro* è possibile che la scrittura di Ferrara per il giovane Rossini fosse stata da lei suggerita. È difficile pensare infatti che la prima donna prescelta non avesse voce a fronte di un "maestro al cembalo" men che ventenne. Certo subito dopo i due furono insieme alla Scala dove per il debutto in quel teatro Rossini, con enorme successo, dette *La pietra del paragone*. La Marcolini vi interpretava il ruolo di Clarice che, ancora una volta, si travestiva da militare. Un altro trionfo fu *L'Italiana in Algeri* a Venezia con la Marcolini nel ruolo principale. Qui non c'è travestimento, ma è difficile non pensare alla determinazione di Isabella nelle sue esortazioni al valore (perfino con cripto citazioni della Marsigliese) nell'esordio e soprattutto prima del Finale e che

questo aspetto del personaggio non fosse ispirato alla Marcolini. I richiami militari nel libretto dell'*Italiana* sono fitti e ben messi in risalto. Questo fino alla conclusione e al «quanto vaglian gl'italiani / al cimento si vedrà». I rapporti musicali tra Rossini e la Marcolini si conclusero, sempre a Venezia, quando nel 1814 la prima donna interpretò il ruolo *en titre* e ancora una volta *en travesti* di Sigismondo. Senza confermare che tra i due ci siano stati rapporti extra-musicali (assai incerti, anche se ne parla Steindhal, secondo il quale la Marietta per amore del giovane compositore avrebbe sacrificato Luciano Bonaparte!) non vi è dubbio che questa singolare cantante abbia esercitato un grande influsso su Rossini inducendolo a scrivere alcuni dei suoi ruoli "maschili" più significativi. Purtroppo, a prescindere da pochi elementi, tra i quali appunto quelli che riguardano i ruoli rossiniani da lei interpretati, l'immagine e la carriera della Marcolini sono avvolte nella nebbia. Non si sa dove sia vissuta dopo il ritiro e anche la sua nascita a Firenze nel 1780 è tutt'altro che certa. Sicuramente essa ebbe un'influenza determinante sulla produzione della stagione rossiniana precedente a quella napoletana e altrettanto indiscutibile è che la figura di questa cantante in abiti regali o militari meriti un posto di onore tra le prime donne che consentirono alcuni dei massimi esiti dell'esordiente Rossini. Se fu questa singolare prima donna a suggerire, come è probabile, il giovanissimo per il *Ciro* e poi, almeno in parte, anche la sua scrittura scaligera con *La pietra*, è segno che aveva visto giusto nel coglierne il valore nel "cimento": quello teatrale e musicale s'intende!

Bruno Cagli

Worth and battle

Our swords and hands are ready [...]

What the Italians are worth

We shall see in the battle.

from L'Italiana in Algeri

1. *The volcanic theatrical activity in Italy during the early years of the nineteenth century was conditioned by precise rules. The first and most inescapable one was perhaps that of the "world première". Every self-respecting season had to base its repertoire on brand new operas. As a result even the most successful operas did not remain in the repertoire for more than a few seasons, and, as Stendhal declares, even widely recognized masterpieces soon became fodder for third-rate impresarios. This dynamic reality resulted in a considerable turnover in the recipients of commissions: the composers – and, in consequence, new talent was encouraged. With the blessing of some established singer, some venerated maestro, or some impresario anxious to score a hit, the young composer might try his luck on the stage at an early age. Rossini would make his début at eighteen years of age at the San Moisè theatre of Venice, Pacini would be scarcely seventeen years old when he began to reel off his operas, Donizetti would be little more than twenty, whereas Mercadante would make his first theatrical steps at 24. Lastly, before any change came in times and customs, Bellini too would begin his theatrical career between 24 and 25. Mostly the operas chosen for a debut composition were the least onerous ones, that is the farsa (a farsa is a one-act opera, often comic, more rarely semiseria or "di mezzo carattere" – half-and-*

half) or sometimes longer operas, but still nearly always comic or semi-serious. One exception is Mercadante, who, thanks to the success of some of his ballets, was commissioned to make his first appearance on the stage of the San Carlo with a mythological opera, no less, L'Apoteosi di Ercole. The other side of the medal in this ever-changing panorama was an early retirement from the theatre, and a composer, however revered an author of brilliant successes, towards middle age often had no alternative but the honourable one – certainly less fruitful economically – of conducting one of the many great institutions of sacred music that every year, from the churches, sent out instrumentalists and, above all, singers. This panorama would be profoundly changed by the advent and clamorous success of Rossini, but his early retirement from the theatre runs along the old familiar lines and, though he was the most successful composer between the 'twenties and 'forties, and though he was the author of Il barbiere di Siviglia, the first opera in the history of the musical theatre to remain uninterruptedly in the repertoire, during the closing period of his life he would see a large number of his works disappear from the stage. Today, as we well know, it is just these neglected works that would feature in the so-called Rossini-renaissance.

If a young composer generally took his first steps by setting libretti that

were either comic or at least contained comic scenes, he could not avoid aiming eventually at the highest genre, which was opera seria, opera with a capital O. But before arriving so high, a young man had first, with a few exceptions, to win his first laurels. Despite the radical reform achieved by the opera buffa, echoing the more profound one in the social and political world (a case in point are the libretti of the abbé Casti – to quote just one, his *Re Teodoro in Venezia* – and *Da Ponte's* for Mozart) the highest point of everyone's ambition was the nobly titled opera to be performed in the most important theatres. In Naples, then the musical capital of Italy, the San Carlo could only stage serious operas, while the opera buffa was relegated to the minor theatres and prospered in towns whose theatres were, one might say, family-sized. So it happened that Rossini, engaged in Naples upon regal operas like *Elisabetta regina d'Inghilterra* or *Otello*, could reserve two absolute masterpieces in the buffo style for Rome, theatrically a second-rate city, with plump and jolly impresarios and smaller theatres, where Rossini might perhaps arrive late and where the subject finally decided upon might be chosen only a few days before the end of the season. And the two masterpieces, *Il barbiere* and *La Cenerentola*, would indeed be mounted in the greatest haste. The former of these immortal operas was, as is well known, forced to exploit the last days of the Carnival season, the most important one in Italian theatrical life. A season that opened on St. Stephen's day, the 26th December, and rigorously shut down at midnight on Shrove Tuesday to give way to Lent and the period of fasting, penitence and abstinence – not only from food, but also from theatrical performances.

2. Even if the Carnival season was the one mainly dedicated to the theatre in almost all the Italian states, the use of the theatres was also permitted at other times of the year, but the ban on performances during Advent and Lent and also during novenas (like the one dedicated to Saint Januarius) was rigorously applied, above all in Rome, obviously, but also in Naples and elsewhere. This meant that theatres would be closed and actors, singers and ballet dancers "resting". The theatrical tradition that the colour violet brings bad luck is amply justified by the colour of the sacred vestments worn in periods of penitence, Advent, Lent and various novenas, which in some cases meant periods of hunger – perhaps real hunger rather than penitential – for those who earned their living on the stage. The great Roman poet Giuseppe Gioachino Belli brilliantly commented on this rivalry between religion and masquerade in a sonnet dated 1 December 1832, which marked the end of theatrical performances for that year; given that, as the author himself observes in a footnote, "the first day of Advent fell on Sunday 2 December, and the last theatrical performance took place on the day before":

*Pijja inzomma er libbretto der lunario,
e vvedi l'anno scompartito a pprova
tra Ppurcinella e Iddio senza divario.*

[In short, pick up your almanac
And you'll see the year divided up
Between Mr. Punch and God in the same
way.]

But in this division of the calendar between God Almighty and the players some exceptions were conceded (as if to say that the Devil always gets a word in edgeways?) which gave some relief to performers, impresarios, composers and

Gianluca Falaschi: figurino per il costume di Argene. Pesaro, 2012



also perhaps to audiences exhausted, not only by abstinence and fasting, but also by Lenten sermons and stations. These exceptions were permitted for operas on sacred and edifying subjects, oratorios to be sung on stage, mostly drawn from Bible stories. These, in homage to the division of the spoils between the good God and the good people, necessarily had to include a sub-plot of an amorous nature alongside the "sacred" theme, possibly contrasting with it. And it was with an opera just like this that Rossini made his first excursion into the field of serious opera: *Ciro in Babilonia*, a "dramma con cori" [a drama with choruses], as it is defined by the frontispiece of the libretto, prepared for the Ferrara theatre for the Lent season of 1812. It was the first opera seria of Rossini's to be performed, although, following the tradition that you were not a real composer until you had tackled serious opera, during his student years and upon the insistence of the Mombelli family, he had worked on *Demetrio e Polibio*, which was finally staged in Rome by the family who had commissioned it, only after he had proved himself by success in the theatre, in that very year of 1812, chock-full of first performances of the young composer's operas.

3. If the libretto of *Demetrio*, a tribute to the zeal rather than the wisdom of Virginia Viganò Mombelli (wife of the singer-impresario Mombelli and sister of the famous choreographer Salvatore Viganò) was modelled on *Metastasio*, at Ferrara, officially speaking, the librettist was a man distinguished at least in social if not also in literary circles. Francesco Aventi was a leading man in his home town. Having dedicated himself to a military career he had also cultivated literature and he had been

involved with theatrical management. An informed and active man, in his work as a librettist, however (mainly concerned with special occasion cantatas), he could not avoid the accusation of having remained the eternal amateur, as a Venetian journalist rather crudely described him after a revival at the Teatro San Luca: "The libretto of this *Ciro* is the work of a dilettante, as can easily be seen, who may have every imaginable talent including even that of poetry, but certainly not that of a librettist". A wise judgment by a man who knew how to distinguish what one might and ought to demand from a librettist and who was more far-seeing than so many useless and silly future denigrators of Tottola, Piave and all those others who have contributed to making Italian opera great. The flaws in Aventi's text are easily spotted (one has to partially excuse him since he was given the job so late, for apparently he was called in to take the place of an unknown poet who had been dismissed from the job). Consider, for example, the already old-fashioned succession of solo arias and, to quote the aforementioned journalist, the heaping up of dramatic effects, not to mention a certain over-indulgence in recitative. These are defects that we might well attribute to lack of practice, the practice that "theatre poets" might have had. The very sources of the story, from the Bible to Herodotus together with other insertions and echoes, may well demonstrate Aventi's erudition, but do not do justice either to the plot or its coherence. With this material the young Rossini could not perhaps do very much, but what he could do was of capital importance. In fact, on closer inspection, the "dramatic effects" are those of many another opera. Here, if anything, what is wrong is the excessive number of effects and

Gianluca Falaschi: figurino per il costume di Zambri. Pesaro, 2012



the way in which they follow one another and are distributed on the page. And it is here that the composer uses his talent, even in this, his very first opera in the serious mode.

In his work on his first one-act comic operas for Venice, Rossini had abundantly [thoroughly] demonstrated that, despite his tender years, he was a genius who tended to create an admirable internal structure. The distribution of the formal musical numbers in those five operas was flawless. Such a skilful internal arrangement in the field of serious opera would be difficult to arrive at until the composer had gained sufficient ascendancy over librettists and impresarios. In fact, Rossini would only reach this high level in Naples, and that because of the power given him by his contract with Barbaja. To quote just one example, the abolition of the arias given to the supporting cast, the so-called *arie da sorbetto* [sherbert arias] (there are two of them in *Ciro*, and the one written all on one note, according to an anecdote quoted by Rossini himself, whether authentic or embroidered upon we do not know, was connected with a reported vocal deficiency in the hideously ugly (!?) singer), an unavoidable task that Mozart had not been able to escape, became possible to Rossini only from *Elisabetta* onwards. The first version of *Tancredi*, but the later versions even more so, show what the composer was aiming at, but in toto [comprehensively] the final result was not exactly what the author had been hoping for. In the general architecture of Rossini's operas certain key points would be important in rendering him incomparable first in comic works and then in serious ones. These would be, first of all, the first act finale, the placing of a big ensemble number in the second half of the act, and/

or the so-called *Gran Scena*, all focal points from the point of view of smoothly unfolding the action, which in his first great Neapolitan operas might seem rather too hastily managed. The *Introduzione* [opening number] would continually increase in importance. *Ciro in Babilonia* clearly demonstrates that Rossini was taking this path, which left the eighteenth century altogether behind. Another basic element would be the relationship between the first and second acts. The first act, precisely because of its *Finale*, the high spot of theatrical and musical developments, would always be the longer of the two (in some cases even twice as long). This ideal architecture was not possible in *Ciro*. As in *Tancredi*, his next opera, here the first act is shorter and in the second act the moments of major dramaturgical inspiration are condensed. When it came to the Ferrara revival of *Tancredi* in 1813 Rossini would already be trying to avoid this kind of arrangement, which he clearly considered a limitation to the dynamic of the action which, looking forward to the final solution of the plot, he liked to see flowing more quickly. This would happen above all after the Grand *Finales* of his first acts had acquired the greatest possible extension and concentration of effects. But for *Ciro* the young architect Rossini, wrestling with his first serious opera, could not do so very much. The two intertwined plots, one about a people and the other a love story (this latter one also doubled, seeing that, with due deference to the social strata, Baldassare's love for Amira, *Ciro's* wife, is mirrored in that felt by Arbace, the Babylonian captain, for Argene, Amira's confidante), is not well laid out and does nothing to help the proper and necessary contrast with the great choral scenes or with the more tragic inci-

dents. But the not quite twenty year-old composer finds adequate ways of masking the interminable succession of arias in Act One. He will employ not only the usual choral interventions but also refined subtleties in the orchestration. Thanks to this he would manage to bring the first act to a good conclusion, the least successful dramatically, also because it deals too much with the love stories, which are not successfully contrasted with the drama of the people. The first act Finale is a quartet in which *Ciro*, disguised as an ambassador (representing himself!) is recognized and clapped into irons. And this is the point at which the drama takes a turn, developing into three adventurous numbers of the second act, which are the Trio N° 8, the ensuing scene of the Prophecy, N° 9, which contains various choral interjections and closes with *Baldassare's* great Aria, not before *Rossini* has worked in a Storm (the second Temporal written by *Rossini*, the first coming in the sixth of his Quartets, followed by the very famous storms in his later comic and serious operas, from *Il barbiere* to *William Tell*) and, lastly, *Ciro's* Gran Scena, N° 11. If number 9 contains a few too many pages of recitative, there is no doubt that these three numbers maintain a high level of dramatic consistency, and that the Gran Scena della prigione [prison scene] above all, leads tellingly into the resolution of the story. It may well be true that the so-called "Rondos in chains" had been overdone, but they often inspired pages of superb music and even after *Ciro* many other similar prison arias would be written by *Rossini* himself and by others, including *Beethoven*. All of this suggests that, although *Ciro* has not, nor cannot have, the grandeur of contrasts that make the two versions of *Mosè* so sublime, the young

Gianluca Falaschi: figurino per il costume delle Guardie babilonesi. Pesaro, 2012





Gianluca Falaschi: copricapo per Argene e parrucca per le Ancelle. Pesaro, 2012

composer had already divined the method he would use in this mixed genre of sacred and profane.

As we have already mentioned, the excessive, or, perhaps, we should say the not very well constructed series of solo arias was tackled by Rossini with different methods. One solution, exclusively musical, is to use obbligato instruments like the bassoon and the horn, but above all the violin in Amira's second act aria (N° 11). An exercise in virtuosity indeed, for composer and interpreters, which Rossini would repeat the following year in Venice when *la Malanotte*, incapable of appreciating the worth and the possibilities of success inherent in the aria "Di tanti palpiti", demanded an alternative cavatina for her first entrance onstage in *Tancredi*. This was "Dolci d'amor parole" with violin obbligato, destined to be put in the shade by the success of the very aria that it had been thought necessary to suppress. It is a delightful piece of music, even though it must



be said that prima donnas do not always get things right. They don't always get things right, but often they do and we shall have to mention this in the very matter of *Ciro*.

4. It has already been mentioned that leading ladies, on the stage and sometimes off it, might often be determining influences in the career of a young composer. Young Rossini, who had got his experience with his father, a horn and trumpet player, and with his mother, who turned to singing to swell the family purse, was lucky enough to win the sympathies of Rosa Morandi and her husband Giovanni. This couple would be responsible for Rossini's first contract with the San Moisè theatre in Venice and probably also for the definitive score of the opera, the first draft of which (now lost) was, apparently, too difficult and abstruse. This means that Rosa Morandi was not only a great benefactress of little Rossini (whom she had met when he was playing the cembalo accompaniments in the Senigallia theatre at the age of thirteen) but also and above all of

the history of music. Where *Ciro* is concerned, it is probable that the Ferrara contract had been suggested by another *prima donna*, the contralto Maria (or Marietta) Marcolini. The two had met at Bologna, where Rossini was once more working as maestro al cembalo and conductor at the Teatro del Corso. That season la Marcolini sang in Rossini's second opera, *Lequivoco stravagante*, which was staged on the 26th October 1811. La Marcolini took the part of Ernestina, during the course of which she also appeared in male attire, even in uniform. The opera kept the boards for only three performances, for the libretto was severely censured. But la Marcolini somehow or other became a specialist in male roles and in performances that showed off her appeal in male dress. Where *Ciro* is concerned it is possible that the young Rossini's Ferrara contract was suggested by her. In fact, it is hard to imagine that the chosen *prima donna* would not have had her say in the matter of a maestro al cembalo not yet twenty years old. Certain it is that the two of them were together again shortly afterwards at La Scala, where Rossini made his enormously successful debut in that theatre with *La pietra del paragone*. In this opera la Marcolini sang the role of Clarice who – yet again – appears dressed as a soldier. Another triumph was *L'Italiana in Algeri* at Venice with la Marcolini in the main part. In this opera she did not dress up as a man, but we cannot but reflect upon Isabella's determination in her exhortations to bravery (with even an encrypted quotation of "*La Marseillaise*") at her entrance and, above all, before the Finale, and wonder if this aspect of the character were not inspired by Marcolini. The military references in the libretto of *L'Italiana* are many and

placed in high relief. Then comes the conclusion with its "*quanto vaglian gl'italiani / al cimento si vedrà*" [What the Italians are worth / we shall see in the battle]. Rossini's musical relationship with la Marcolini came to an end, in Venice once more, when in 1814 the *prima donna* sang the title role, *en travesti* again, in *Sigismondo*. Without confirming that there had been an extra-musical relationship between the two (not at all sure, even though Stendhal mentions it, saying that Marietta gave up Lucien Bonaparte for the sake of the young composer!) there is no doubt that this singular singer exerted a great influence upon Rossini, inducing him to write some of his most significant "male" roles. Unfortunately, apart from a few details, among which are those concerning the Rossini roles that she sang, the image and the career of la Marcolini are shrouded in mystery. It is not known where she lived after her retirement and even her birth date (Florence, 1780) is anything but certain. Indubitably she had a determining influence on Rossini's compositions up to his removing to Naples and it is equally certain that the image of this singer in royal or military dress merits a place of honour among the *prima donnas* who contributed to some of the greatest successes of Rossini, the beginner. It was indeed this unusual *prima donna* who suggested – as seems probable – the young man for *Ciro* and then, at least in part, also his engagement at La Scala for *La pietra*, it is a sign that she had judged well in estimating his value in the *cimento* [battle] – the theatrical and musical battle, let it be understood!

Bruno Cagli

Translation by Michael Aspinall

Il mio Ciro

Ai tempi della conquista di Babilonia, Ciro era già un uomo maturo, che come me aveva vissuto più di mezzo secolo. Questa è il motivo per cui ho deciso di accettarne il ruolo senza preoccupazioni né ripensamenti; è abbastanza naturale per una cantante matura interpretare un eroe maturo, piuttosto – per esempio – che un soprano di cinquant'anni canti una quindicenne Cio-Cio-San.

Ciro non è la creazione immaginaria di un librettista, ma un personaggio storico che ha lasciato una traccia importante della sua presenza nel mondo. Era un capo di successo, pieno di iniziativa, uno stratega fantastico, un sovrano intelligente e perspicace, e un essere

umano di ampi orizzonti. Fu lui che saggiamente lasciava la libertà religiosa e le proprie tradizioni ai popoli conquistati, fu lui che liberò gli ebrei dalla cattività babilonese, e infine è lui che è considerato il primo autore nella storia di una specie di disegno di legge per i diritti civili.

Sono pienamente consapevole dell'eredità storica dell'eroe. Non riesco ad immaginarlo sognatore o poeta. A giudicare dalle sue azioni, era forte, energico, determinato, ma anche profondamente riflessivo ed emotivo. Questo è il modo in cui cercherò di ritrarlo.

Ewa Podlès

Cyrus and I

At the time of his conquest of Babylon, Cyrus was already a mature man, who, very much like myself, had already lived for more than half a century. That is the reason why I have decided to work on this part without any inhibitions or second thoughts; it is quite natural for a mature singer to present a mature hero, rather than, for instance, for a fifty-year old soprano to sing a fifteen-year old Cio-Cio-San.

Ciro is not the imaginary creation of a libretto, but a historic figure who left a prominent mark of his presence in the world. He was a successful leader, full of initiative, a fantastic strategist, a clever and insightful ruler and a human being of

broad horizons. It was he who wisely left conquered people their faith and traditions, it was he who freed the Jews from their captivity in Babylon, and finally it was he who is considered to be the first author in human history of a civil rights bill of sorts.

I am fully aware of the historic legacy of the hero. I cannot imagine him to be dreamy and lyrical. Judging by his actions, he was strong, energetic, determined but also deeply thoughtful and emotional. This is how I will attempt to portray him.

Ewa Podleś

Gianluca Falaschi: figurino per il costume dell'Esercito babilonese. Pesaro, 2012



Soggetto

Atto primo

Reggia di Baldassare. La storia è tratta con molte licenze da varie fonti tra cui soprattutto l'Antico Testamento (*Libro di Daniele*, 5). Baldassare, re di Babilonia, è assediato nella sua capitale da Ciro, re di Persia, che conduce la guerra con l'aiuto dei Medi. Durante una sortita nel campo nemico Baldassare riesce a impadronirsi della moglie di Ciro, Amira (accompagnata dalla sua confidente Argene), e del loro figlioletto Cambise. Invaghitosi di Amira, Baldassare le propone di sposarlo immediatamente; quando lei si rifiuta la minaccia di morte. Argene e Amira possono però contare sull'aiuto di Arbace, generale di Baldassare nato in Persia e innamorato di Argene.

Esterno delle mura di Babilonia. Nel campo di Ciro, che pensa a come riprendere figlio e moglie, giunge Arbace, il quale annuncia che proporrà a Ciro uno stratagemma per entrare in Babilonia.

Reggia di Baldassare. Baldassare viene a conoscenza che Ciro gli ha inviato un messo. È questo lo stratagemma di Arbace: il messo è lo stesso Ciro travestito.

Gran sala d'udienza. Ciro nei panni di ambasciatore propone di togliere l'assedio a Babilonia in cambio di Amira e Cambise. Baldassare è pronto a concedere il figlio ma non Amira. Ciro allora promette che persuaderà Amira, per il suo bene e quello di Cambise, a sposare Baldassare («almeno la rivedrò così»,

dice tra sé). Entra Amira che nel vedere Ciro si emoziona e a stento il marito riesce a non farsi riconoscere. Baldassare finge allora di uscire e assiste celato al colloquio tra Ciro e Amira. Ciro, che sa che Baldassare ascolta, prova a convincere Amira a sposare il suo rivale; Amira non comprende il suo atteggiamento e, non volendo, tradisce il travestimento del marito. Rientra Baldassare che fa imprigionare Ciro, oramai riconosciuto.

Atto secondo

Reggia di Baldassare. Dietro istanza di Argene, Arbace promette di cercare di ricongiungere Amira e Ciro, facendo sì che lei possa visitarlo in carcere.

Prigione sotterranea. Ciro riflette sulla sua sorte e promette che se sarà mai liberato per intercessione del «Dio d'Israello» a sua volta libererà i prigionieri ebrei e permetterà il loro culto. Entra Amira e i due si uniscono in un duetto d'amore, interrotto dal sopraggiungere di Baldassare (con le sue guardie), che di nuovo minaccia morte a entrambi e li separa.

Reggia di Baldassare. Zambri, principe babilonese fedele a Baldassare, preannuncia ad Argene che lei e Amira dovranno presenziare al convito di Baldassare la notte stessa. Nella *Gran sala* in cui si tiene il convito tutti i maggiorenti babilonesi siedono con Baldassare alla tavola, adorna degli arredi sacri del Tempio di Gerusalemme. All'atteggiamento

blasfemo di Baldassare tuoni e lampi interrompono il banchetto: e una mano disegna sul muro le parole misteriose «Mane, Thecel, Phares». Tutti guardano con orrore; Baldassare fa subito chiamare i suoi Magi per interpretare i segni. Insieme ai Magi si presenta Daniello, profeta ebreo, che così spiega la scritta sul muro: per colpa dell'ingratitude di Baldassare e della sua stirpe al «Dio d'Abramo», giunta fino alla distruzione del Tempio e alla profanazione degli arredi sacri, il regno assiro sarà diviso tra Medi e Persiani; Babilonia distrutta; Baldassare sconfitto e ucciso la notte stessa. Alla disperazione di Baldassare i Magi replicano che per allontanare il funesto presagio basterà offrire in sacrificio agli Dei Amira, Ciro e Cambise. Baldassare non vorrebbe la morte di Amira, ma cede al parere dei Magi. Daniello rimasto solo commenta che Ciro, lungi dal morire, sarà re in Babilonia e «ministro dell'eterno sdegno». Amira viene intanto messa al corrente della sentenza: le sue preoccupazioni non sono per sé, bensì per Ciro e Cambise.

Reggia. Zambri, dal canto suo preoccupato per gli avvenimenti, viene richiesto da Argene di intercedere per Amira, Ciro e Cambise; le replica che oramai è tardi: Baldassare è chiuso in se stesso e non ascolta più nessuno.

Gran piazza di Babilonia. È tutto pronto per il supplizio di Ciro e della sua famiglia, alla presenza

di Baldassare che vuole affrettare l'esecuzione. Ciro dà l'estremo addio alla vita, e il convoglio dei condannati esce di scena mentre Baldassare si avvia verso la Reggia. Ma proprio nella *Reggia*, poco dopo, Zambri riferisce di come le schiere nemiche siano entrate in città e fino nella stessa residenza reale profittando del sonno di Baldassare. Prova la riscossa, si imbatte in Ciro e Arbace che conducono i soldati persiani e medi; Ciro risparmia Zambri, seguendo però i desideri del Dio d'Israele ordina che si stermini tutta la famiglia di Baldassare. Argene intanto dà ad Arbace motivo per sperare nel suo amore, e tutti, vincitori e vinti (questi ultimi incatenati), si ritrovano nella *Gran piazza di Babilonia* dove si celebra il trionfo di Ciro.

Daniele Carnini
Ilaria Narici

Story

Act One

Baldassare's Palace. *The story is drawn, with a great deal of licence, from various sources, mainly from the Old Testament (Daniel, 5). Baldassare (Belshazzar), King of Babylon, is besieged in his capital city by Ciro (Cyrus), King of Persia, who is carrying on the war with the help of the Medes. During an attack on the enemy camp Baldassare succeeds in capturing Ciro's wife, Amira (together with her handmaiden Argene), and their young son Cambise. Baldassare falls in love with Amira and offers to marry her immediately; when she refuses he threatens her with death. However, Argene and Amira can count on being helped by Baldassare's general, Arbace, who was born in Persia and who is in love with Argene.*

Outside the walls of Babylon. *In his encampment, Ciro is thinking how he might get his wife and son back. Arbace arrives, announcing that he has a plan to propose to Ciro for getting inside Babylon.*

Baldassare's Palace. *Baldassare learns that a messenger has come from Ciro. This is Arbace's plan: the messenger is Ciro himself in disguise.*

The great hall of audience. *Ciro, in his messenger's disguise, proposes that the siege will be lifted in exchange for the return of Amira and Cambise. Baldassare is ready to surrender the boy but not Amira. Ciro then promises that he will persuade Amira, for her own good and that of*

Cambise, to marry Baldassare ("at least, that way I'll get to see her", he says to himself). When Amira comes in and recognizes Ciro she is overwhelmed and her husband only just manages to avoid being unmasked. Now Baldassare pretends to go out and, from his hiding place, listens in to the conversation between Ciro and Amira. Ciro, who knows that Baldassare is listening, tries to convince Amira to marry his rival; Amira cannot understand his attitude and, without realizing what she is doing, gives away the secret of her husband's disguise. Baldassare comes back in and has Ciro imprisoned, now that he has been recognized.

Act Two

Baldassare's Palace. *Following Argene's request, Arbace promises to try to bring Amira and Ciro together again, arranging for Amira to visit her husband in prison.*

An underground dungeon. *Ciro reflects on his destiny and promises that if the God of Israel should interfere to free him, in exchange he will free his Hebrew prisoners and allow them liberty of worship. Amira comes in and the pair join in a love duet, interrupted by the arrival of Baldassare (with his guards), again threatening both of them with death and separating them.*

Baldassare's Palace. *Zambri, a Babylonian Prince who has remained faithful to Baldassare, advises Argene that she and Amira will be*

expected to sit at the head of the table at Baldassare's great feast that same night. In the Great Dining Hall in which the feast is held all the leading citizens of Babylon will join Baldassare at table, a table which will be decorated with the sacred ornaments from the Temple at Jerusalem. Baldassare's blasphemous behaviour provokes thunder and lightning that interrupt the banquet: and a disembodied hand traces on the wall the mysterious words "Mane, Thecel, Phares". All present are horror-struck; Baldassare sends for his magicians to come at once and interpret the writing. The magicians are joined by the Hebrew prophet Daniello (Daniel), who gives the following interpretation of the writing on the wall: because of the ingratitude shown by Baldassare and his race to "the God of Abraham", going so far as to destroy the Temple and to profane its sacred ornaments, the Kingdom of Syria will be divided between the Medes and Persians; Babylon will be destroyed; Baldassare will be conquered and killed that very night. Seeing Baldassare's despair, his magicians assure him that to avoid the threatening prophecy, all he has to do is to sacrifice Amira, Ciro and Cambise to the gods. Baldassare does not want Amira to die, but he gives in to the magicians' counsel. Left alone, Daniello comments that Ciro, far from dying, will become King of Babylon and "minister of God's undying wrath". Meanwhile, Amira is told about her

death sentence: she is not worried on her own account, but only for Ciro and Cambise.

The Palace. Zambri, who on his own part is worried about the turn of events, is asked by Argene to intercede for Amira, Ciro and Cambise; he tells her that it is now too late: Baldassare is wrapped up in his own thoughts and will no longer listen to anybody.

The Great Square of Babylon. Everything has been made ready for the execution of Ciro and his family, in the presence of Baldassare, who wants to hurry on the ceremony. Ciro bids farewell to life, and the condemned prisoners file off while Baldassare goes towards the Palace. But inside the Palace itself, soon afterwards, Zambri relates how the enemy forces have penetrated the city and entered the royal palace itself, taking advantage of the time when Baldassare was asleep. When he attempts to fight back, he is faced with Ciro and Arbace who are leading the troops of the Medes and Persians; Ciro spares Zambri's life, but following the commands of the God of Israel he orders all Baldassare's family to be killed. Meanwhile Argene encourages Arbace to hope that his love for her might be returned, and everybody, both victors and vanquished (the latter in chains), find themselves back in the Great Square of Babylon for the celebration of Ciro's triumph.

Translation by Michael Aspinall

Argument

Premier acte

Palais de Baldassare. *L'histoire s'inspire très librement de diverses sources, dont notamment l'Ancien Testament (Livre de Daniel, 5). Baldassare, roi de Babylone, est assiégé dans sa capitale par Ciro, roi de Perse, qui mène la guerre avec l'appui des Mèdes. Lors d'une sortie dans le camp ennemi, Baldassare réussit à s'emparer de la femme de Ciro, Amira (accompagnée de sa confidente Argene), et de leur petit garçon Cambise. Baldassare qui s'est épris d'Amira lui propose de l'épouser sur-le-champ ; devant son refus, il profère des menaces de mort. Argene et Amira peuvent cependant compter sur l'aide d'Arbace, général de Baldassare né en Perse et amoureux d'Argene.*

A l'extérieur des murs de Babylone. Dans le camp des Perses, où Ciro tente par tous les moyens de récupérer son fils et sa femme, Arbace se présente en annonçant qu'il proposera à Ciro un stratagème pour pénétrer dans Babylone.

Palais de Baldassare. Baldassare apprend que Ciro lui a envoyé un messenger. Il s'agit du stratagème d'Arbace : le messenger n'est autre que Ciro lui-même travesti.

Grande salle d'audience. Se faisant passer pour un ambassadeur, Ciro propose de lever le siège de Babylone en échange d'Amira et de Cambise. Baldassare est prêt à libérer l'enfant mais non pas Amira. Ciro promet alors de convaincre Amira qu'elle doit épouser Baldassare pour son

bien et celui de Cambise (« ainsi au moins je la reverrai », se dit-il en lui-même). Lorsqu'Amira entre, elle s'émotionne à la vue de Ciro, et son mari arrive à grand-peine à ne pas se faire reconnaître. Baldassare fait alors mine de sortir et assiste en cachette au dialogue entre Amira et Ciro. Celui-ci, qui sait que Baldassare écoute, tente de convaincre Amira d'épouser son rival ; Amira ne s'explique pas son attitude et trahit, sans le vouloir, le subterfuge de son mari. Baldassare réapparaît et fait emprisonner Ciro qu'il a alors reconnu.

Deuxième acte

Palais de Baldassare. Sur les instances d'Argene, Arbace promet qu'il s'efforcera de faciliter un contact entre Amira et Ciro et fera en sorte qu'elle puisse se rendre dans sa prison.

Prison souterraine. Ciro médite sur son sort et, si jamais il est libéré grâce à l'intercession du « Dieu d'Israël », il promet de relâcher à son tour les hébreux prisonniers et de les autoriser à pratiquer leur culte. Amira entre et ils s'unissent tous deux en un duo d'amour, interrompu par l'arrivée de Baldassare (avec ses gardes) qui les menace à nouveau de mort et les sépare.

Palais de Baldassare. Zambri, prince babylonien fidèle à Baldassare, annonce à Argene qu'avec Amira elle devra prendre part cette nuit même au banquet de Baldassare. Dans la Grande salle où se tient le festin,

Gianluca Falaschi: figurino per il costume delle Ancelle. Pesaro, 2012



tous les notables babyloniens sont assis avec Baldassare autour de la table décorée d'ornements sacrés du Temple de Jérusalem. Devant le comportement blasphématoire de Baldassare, des coups de tonnerre et des éclairs interrompent le banquet, tandis qu'une main dessine sur le mur les paroles mystérieuses «Mane, Thecel, Phares». Toute l'assemblée les fixe avec horreur ; Baldassare fait appeler immédiatement ses Mages pour interpréter les signes. Les Mages sont accompagnés de Daniel, prophète hébreu, qui explique ainsi l'écriture sur le mur : en raison de l'ingratitude de Baldassare et de sa lignée envers le «Dieu d'Abraham», puisqu'ils en sont même arrivés à détruire le Temple et profaner les ornements sacrés, le royaume assyrien sera divisé entre Mèdes et Perses, Babylone détruite, Baldassare vaincu et tué la nuit même. Au désespoir de Baldassare les Mages répliquent que pour éloigner le funeste présage il suffira d'offrir Amira, Ciro et Cambise en sacrifice aux dieux. Baldassare ne souhaiterait pas la mort d'Amira, mais il cède aux déclarations des Mages. Resté seul, Daniel annonce que, loin de mourir, Ciro deviendra roi de Babylone et «ministre de l'éternelle indignation». Entre-temps Amira est informée de la sentence : avant de penser à elle, elle se préoccupe surtout du sort réservé à Ciro et à Cambise au Palais. De son côté, Zambri s'inquiète de la tournure que prennent les événements et Argene le prie d'intercéder en faveur d'Amira, Ciro et Cambise ; il lui répond qu'il est désormais trop tard : Baldassare est renfermé sur lui-même et n'écoute plus personne.

Grande place de Babylone. Tout est prêt pour le supplice de Ciro et de sa famille, en présence de Baldassare qui veut en hâter l'exécution. Ciro fait ses extrêmes adieux à la vie, et le convoi des condamnés s'éloigne tan-

dis que Baldassare se dirige vers le Palais. Mais peu après, à l'intérieur du Palais, Zambri réfère que les troupes ennemies sont entrées dans la ville et que, profitant du sommeil de Baldassare, elles ont même pénétré dans la demeure royale. En se lançant à la reconquête des lieux, il tombe sur Ciro et Arbace à la tête des soldats mèdes et perses ; Ciro épargne Zambri mais, conformément aux désirs du Dieu d'Israël, il ordonne que toute la famille de Baldassare soit exterminée. Entre-temps Argene laisse entendre à Arbace qu'il peut compter sur son amour, et toute l'assemblée des vainqueurs et vaincus (ces derniers enchaînés) se retrouve sur la Grande place de Babylone où est célébré le triomphe de Ciro.

Traduction de **Brigitte Pasquet**

Handlung

Erster Akt

Königspalast von Baldassare (Bel-sazar). Die Geschichte übernimmt ziemlich frei verschiedene Quellen, darunter insbesondere das Alte Testament (Das Buch Daniel, Kapitel 5). Baldassare, assyrischer König von Babylonien, wird in seiner Hauptstadt vom König der Perser *Ciro* belagert, der dabei von den Medern unterstützt wird. Bei einem Überfall auf das feindliche Lager ist es Baldassare gelungen, die Gemahlin des *Ciro*, *Amira*, samt ihrer Vertrauten *Argene* und dem kleinen Sohn *Cambise* zu entführen. Baldassare verliebt sich in *Amira* und schlägt ihr eine sofortige Heirat vor; auf ihre Weigerung hin bedroht er sie mit dem Tod. *Argene* und *Amira* können jedoch auf die Hilfe von *Arbace* zählen, einem General Baldassares, der in Persien geboren und in *Argene* verliebt ist.

Vor den Mauern Babylons. Im Feldlager *Ciros*, der überlegt, wie er Frau und Sohn zurückholen kann, erscheint *Arbace* und schlägt *Ciro* eine List vor, wie er Babylon unerkannt betreten kann.

Königspalast von Baldassare. Baldassare wird mitgeteilt, dass *Ciro* einen Botschafter gesandt hat. Darin liegt eben die List *Arbaces*: der Botschafter ist *Ciro* selbst.

Großer Versammlungssaal. *Ciro*, als Botschafter verkleidet, ist bereit, die Belagerung Babylons abubrechen, wenn ihm *Amira* und *Cambise* übergeben werden. *Ciro* ist bereit, den Sohn, nicht aber *Amira* freizulassen. Daraufhin verspricht *Ciro*, *Amira*

zu ihrem und *Cambises* Wohle zu überreden, Baldassare zu ehelichen („so bekomme ich sie wenigstens zu Gesicht“ sagt er zu sich). *Amira* tritt auf und als sie *Ciro* erblickt, ist sie zutiefst berührt, und *Ciro* hat Mühe, seine Identität weiterhinzu verheimlichen. Baldassare gibt vor, wegzugehen, belauscht aber heimlich das Gespräch zwischen *Ciro* und *Amira*. *Ciro*, der bemerkt hat, dass Baldassare zuhört, versucht *Amira* zu überreden, seinen Rivalen zu heiraten; *Amira* versteht diese Haltung jedoch nicht und unabsichtlich verrät sie ihren Gemahl. Da kehrt Baldassare zurück und lässt *Ciro* gefangen nehmen.

Zweiter Akt

Königspalast von Baldassare. Auf Drängen *Argenes* verspricht *Arbace*, zu versuchen, *Amira* und *Ciro* zusammenzuführen, indem *Amira* ihnen Gemahl im Gefängnis besuchen kann.

Unterirdischer Kerker. *Ciro* denkt über sein Schicksal nach und verspricht, sollte er je nach dem Willen des „Gottes Israels“ befreit werden, dass er seinerseits die jüdischen Gefangenen freilassen und ihre Kulthandlungen genehmigen werde. Da tritt *Amira* auf, und die beiden stimmen ein Liebesduett an, das allerdings durch Baldassare (und seine Wachen) unterbrochen wird, der beide wiederum mit dem Tod bedroht.

Königspalast von Baldassare. *Zambri*, ein königstreuer babylonischer Prinz, verkündet *Argene*, dass sie

und Amira dem festlichen Bankett bewohnen sollen, das Baldassare noch in derselben Nacht gibt.

Im Großen Saal, in dem das Bankett stattfindet, sitzen alle Würdenträger Babylons mit Baldassare an den Tischen, die mit den heiligen Gefäßen aus dem Tempel von Jerusalem geschmückt sind. Nach einer blasphemischen Handlung Baldassares unterbrechen Donner und Blitze das Bankett und eine Hand schreibt geheimnisvolle Worte an die Wand: „Mene, Tekel, Upharsin“. Alle betrachten das voller Schrecken. Baldassare lässt sofort seine Magier rufen, damit sie die Zeichen deuten. Zusammen mit den Magiern tritt Daniel auf, ein hebräischer Prophet, der die Schrift an der Wand so erklärt: Da sich Baldassare und sein Geschlecht dem „Gott Abrahams“ gegenüber undankbar gezeigt haben, was bis zur Zerstörung des Tempels und der Entweihung der heiligen Gefäße führte, wird das Reich der Assyrer zwischen Medern und Persern aufgeteilt; Babylon soll zerstört und Baldassare geschlagen und noch in derselben Nacht getötet werden. Dem verzweifelten Baldassare schlagen die Magier vor, Amira, Ciro und Cambise den Göttern zu opfern, um die unheilvolle Weissagung abzuwenden. Baldassare wünscht zwar den Tod Amiras nicht, will aber den Vorschlag der Magier befolgen. Daniel, allein gelassen, sagt, dass Ciro nicht sterben, sondern König von Babylonien und „Minister der ewigen Empörung“ sein werde. Amira erfährt inzwischen von der

Absicht Baldassares. Ihr Kummer betrifft weniger sie selbst, als Ciro und Cambise.

Königspalast. Argene bittet Zambri, der seinerseits angesichts der Ereignisse höchst besorgt ist, etwas für Ciro, Amira und Cambise zu unternehmen; Zambri meint aber, dass es dazu zu spät sei. Baldassare habe sich in sich selbst zurückgezogen und gebe niemandem mehr Gehör. Hauptplatz von Babylon. Alles ist bereit für die Hinrichtung Ciros und seiner Familie, auch Baldassare ist anwesend und drängt auf eine baldige Exekution. Ciro nimmt Abschied vom Leben, und der Zug der Verurteilten verlässt die Szene, während Baldassare in den Palast zurückkehrt. Im Palast berichtet Zambri kurz darauf, dass die feindlichen Truppen während des Schlafs von Baldassare in die Stadt und bis zur Residenz eingedrungen sind. Er versucht, sich dem Gegner entgegenzustellen und trifft dabei auf Ciro und Arbace, die die Soldaten der Perser und Meder führen. Ciro verschont Zambri, befolgt aber den Auftrag des Gottes Israels und befiehlt, die ganze Familie Baldassares auszulöschen. Argene gibt inzwischen Arbace Grund, auf ihre Liebe zu hoffen, und alle, Sieger und Besiegte (letztere in Ketten), versammeln sich auf dem Hauptplatz Babylons, um den Triumph Ciros zu feiern.

Übersetzung **Herbert Greiner**

Gianluca Falaschi: figurino per il costume della Prima Ancella. Pesaro, 2012



Argumento

Acto primero

En el palacio de Baltazar. *La historia está extraída, con muchas licencias, de la Escritura, en especial del Antiguo Testamento (Libro de Daniel, 5). Baltazar, rey de Babilonia, es asediado en su capital por Ciro, rey de Persia que dirige la guerra con la ayuda de los medos. Durante una salida al campo enemigo, Baltazar logra apoderarse de Amira, la mujer de Ciro que está acompañada por su sirvienta Argena y su hijito Cambises. Baltazar se enamora de Amira y le propone desposarla inmediatamente. Ella lo rechaza y él la amenaza de muerte. Pero Amira y Argena pueden contar con la colaboración de Arbaces, general de Baltazar nacido en Persia y enamorado de Argena. Ante las murallas de Babilonia. Al campo de Ciro, quien piensa cómo recuperar al hijo y a la mujer, llega Arbaces, que propone a Ciro una estrategia para entrar en Babilonia. En el palacio de Baltazar. Baltazar se entera de que Ciro le ha enviado un propio, que es el mismo Ciro disfrazado.*

En la gran sala de audiencias. Ciro, caracterizado como embajador, propone levantar el sitio a la ciudad a cambio de la libertad de Amira y Cambises. Baltazar está dispuesto a liberar al hijo pero no a la madre. Entonces Ciro promete persuadir a Amira, por el bien de su hijo y el suyo propio, para que se case con Baltazar. Para sí mismo dice "al menos podré verla de nuevo". Entra Amira y, al ver a su marido, se emociona pero

él, a duras penas, logra no dejarse reconocer. Baltazar finge ceder pero asiste, escondido, al encuentro de los esposos. Ciro, que sabe que Baltazar escucha, trata de convencer a Amira para que acepte a su rival. Amira no comprende su actitud y, sin querer, revela el disfraz de su marido. Entra Baltazar que manda preso a Ciro, ahora reconocido.

Acto segundo

En el palacio de Baltazar. Por insistencia de Argena, Arbaces promete intentar que Ciro y Amira se vuelvan a reunir, haciendo que ella lo pueda visitar en la cárcel.

Prisión subterránea. Ciro medita sobre su situación y que tal vez sea liberado por intersección del Dios de Israel, el cual también liberará a los prisioneros israelitas y permitirá que puedan practicar su culto. Entra Amira y ambos se entrelazan en un dúo de amor, interrumpido cuando interviene Baltazar con sus guardias que nuevamente los amenaza de muerte y los separa.

En el palacio de Baltazar. Zambri, príncipe babilónico fiel a Baltazar, anuncia a Argena que ella y Amira habrán de presenciar esa misma noche el festín de Baltazar. En la gran sala donde tiene lugar el festín, las dignidades de Babilonia comparten la mesa del rey, adornada con los objetos sagrados que fueron del altar del templo de Jerusalén. Baltazar toma una actitud blasfema cuando el banquete se ve interrumpido por rayos y truenos. Una mano dibuja

sobre el muro las palabras misteriosas: Mane, Thecel, Phares. Todos las miran con horror y Baltazar manda llamar a sus magos para interpretar aquellos signos. Daniel, el profeta hebreo, lo acompaña y explica el significado de las palabras: por culpa de la ingratitud de Baltazar y su estirpe para con el Dios de Abraham por la destrucción del templo y la profanación de los objetos sagrados, el reino asirio será dividido entre medos y persas, Babilonia destruida y Baltazar, derrotado y ejecutado esa misma noche. Ante la desesperación de Baltazar, los magos responden que para alejar el presagio bastará con ofrecer como sacrificio a los dioses a Amira, Ciro y Cambises. Baltazar no querría la muerte de Amira pero cede al parecer de los magos. Al quedarse solo, Daniel comenta que Ciro, lejos de morir, será rey de Babilonia y "ministro del eterno desdén". Entre tanto, Amira se entera de la sentencia pero no se preocupa por ella sino por Ciro y Cambises.

En el palacio. Zambri, de su lado, se inquieta por los acontecimientos. Argena le pide que interceda por Amira, Ciro y Cambises. Aquel le dice que ya es tarde, que Baltazar se ha encerrado en sí mismo y no escucha a nadie más.

Gran plaza de Babilonia. Todo está listo para el suplicio de Ciro y su familia, en presencia de Baltazar, que quiere acelerar la ejecución. Ciro se despide de la vida y el cortejo de los condenados sale de la escena mientras Baltazar se encamina a

su palacio. En el palacio. Zambri, poco después, refiere que las tropas enemigas han entrado en la ciudad hasta la misma residencia regia, aprovechando el sueño de Baltazar. Comprueba que ha habido una sublevación al encontrarse con Ciro y Arbaces que conducen a los soldados medos y persas. Ciro protege a Zambri pero, cumpliendo con los designios del Dios de Israel, manda matar a Baltazar y a toda su familia. Argena, entre tanto, asegura a Arbaces que corresponderá a su amor. Todos, vencedores y vencidos, concurren a la gran plaza de Babilonia donde se celebra el triunfo de Ciro.

Traducción de **Blas Matamoro**

あらすじ

第一幕

～バルダッサーレの王宮～

この物語は様々な原典に基づくものであるが、とりわけ旧約聖書（ダニエル記五章）によるところが大きい。バビロニアの王バルダッサーレ（ベルシャツアル）は、メディア王国の助けを得て戦いを指揮するペルシアの王チロ（キュロス）によって首都を完全に包囲されていた。しかしバルダッサーレは、敵陣から逃れる道すがら、侍女アルジェーネを従えたペルシア王チロの妻アミーラとその幼い息子カンビーセを捕らえることに成功する。すっかりアミーラに魅了されてしまったバルダッサーレはすぐさま彼女に結婚を迫るが、意のままにならないと見るや、今度は彼女を殺すと恫喝した。そこで侍女アルジェーネとアミーラは、バビロニア王バルダッサーレの將軍アルパーチェの助けをかりることを決意する。ペルシアで生まれた彼は、アミーラの侍女アルジェーネを愛していたのである。

～バビロニアの城壁の外～

ペルシア軍の陣営では、いかにして妻と息子を取り戻すか、王チロが思案を重ねている。そこへバビロニアの將軍アルパーチェがやってきて、バビロニアに侵入するひとつの計略を持ちかけた。

～バルダッサーレの王宮～

バビロニア王バルダッサーレは、ペルシア王チロが遣わした使者の到来を知らされる。これこそまさにアルパーチェの策略であった。ペルシア

からの使者とは、変装した王チロその人であったのだ。

～謁見の間～

ペルシアの大使に扮したチロが、王の妻アミーラとその息子カンビーセと引き換えに、バビロニアへの包囲を解いてもよいと提言する。カンビーセの解放についてはすぐさま同意したバルダッサーレであったが、アミーラの解放については譲ろうとしない。そこでふたりのためを思ったチロは、アミーラの説得を請合う。すくなくとも、これで彼女にひと目なりとも会うことができると考えてのことであった。そこへアミーラがやってきた。夫の姿を目にして彼女はひどく取り乱すが、変装が露見してしまうのを恐れたチロは、必死でその場を取り繕う。その様子を見たバルダッサーレは、立ち去るとみせかけ、物陰からこっそりとふたりのやり取りを盗み見ることにした。バルダッサーレが盗み聞きをしていると気づいたチロは、アミーラにみずからの敵バルダッサーレと結婚するよう説得を試みる。しかし夫の思惑を知る由もないアミーラはこれをはねつけ、彼の変装をあばいてしまう。そこへバルダッサーレが姿をあらわした。いまや使者の正体がペルシアの王チロであることは間違えようもない。こうしてチロはとうとう投獄されてしまったのであった。

第二幕

～バルダッサーレの王宮～

アミーラが夫のチロとふたたび一緒

にいられるよう力を貸してほしいと愛しい侍女アルジェーネに嘆願された將軍アルパーチェは、アミーラが夫の牢獄を訪れることができるよう手配する。

～地下牢～

チロがみずからの状況に思いをめぐらせている。そして、『イスラエルの神』の思し召しにより万にひとつでも自由の身となることができたなら、今度はみずからがヘブライ人の捕虜たちを解き放ち、彼らに信仰の自由を許そうと誓う。そこへアミーラがやってきた。愛の二重唱で心をひとつにするふたりであったが、護衛たちを連れて不意にやってきたバルダッサーレによってその歌もさえぎられる。そして死刑を言い渡されたふたりはふたたび引き離されてしまった。

～バルダッサーレの王宮～

バルダッサーレの腹心であるバビロニアの王子ザンプリが、アミーラの侍女アルジェーネのところへやってきて、今夜催されるバルダッサーレの饗宴にアミーラとともに列席するようにと告げる。場所は変わって宴会の大広間。バビロニアの有力者たちが王バルダッサーレとともに宴席についている。エルサレムの神殿にあった聖具で飾り立てられた食卓が、神をも恐れぬバルダッサーレの傲慢ぶりを物語っていた。そこへ突如として稲妻が走り、雷鳴が轟きわたる。もはや宴会どころの騒ぎではない。するとひとつの手があらわれ壁に謎めいた言葉を描きはじめた……『Mane, Thecel, Phares』

(数える、量る、分ける)。恐れ慄きながら皆が見つめるなか、バルダッサーレはすぐさま僧侶たちを呼びつけ、この符丁を解き明かすよう命じた。そこへ僧侶たちとともにヘブライの預言者ダニエッロがやってきて、壁に書かれた言葉の意味を解き明かした。まずは忘恩の罪、そして『アブラハムの神』の末裔であると

いう罪、さらには神殿の破壊と聖具への冒とくの罪、王バルダッサーレが犯したこれら三つの罪により、アッシリア王国はメディア国とペルシアによって分割され、バビロニアは消滅するであろうというのである。

さらに、敗れたバルダッサーレはその晩のうちに殺されるであろう、とヘブライの預言者ダニエッロは告げた。僧侶たちは、絶望にくれる王バルダッサーレに対し、この不吉な予言を払いのけるため、ペルシアの王チロ、その妻アミーラ、そして息子のカンビーセを生贄として捧げることを進言した。アミーラだけは生かしておきたいバルダッサーレであったが、僧侶たちの意見を受け入れるしかなかった。ひとり残ったヘブライの預言者ダニエッロは、いまや死を待ち望んでいるチロこそがバビロニアの王となり、『怒れる神の使途』となるであろう、とつぶやく。いっぽうアミーラのもとへ、死刑の判決が下されたとの知らせがもたらされる。しかし彼女が案じるのは自分の身ではなく、夫チロと息子カンビーセのことであった。

～王宮～

アミーラの侍女アルジェーネが、アミーラ、チロ、そして息子のカンビーセのためにとりなしをしてくれるよう、バビロニアの王子ザンプリに懇願する。一連の出来事を案じるのはザンプリも同様であったが、しかしいまとっては時すでに遅し、偏狭な王バルダッサーレはだれの言葉にも耳を傾けることはないだろうと彼女に言い聞かせる以外なすすべはなかった。

～バビロニアの広場～

チロとその家族の処刑の準備がととのった。そこへバビロニアの王バルダッサーレがやってきて、処刑を急ぐように命じる。とうとうペルシア王チロの最期の時がやってきた。一列につながれた罪人たちが引き立てられていくと、バルダッサーレも王



Gianluca Falaschi: figurini per i costumi dei Soldati. Pesaro, 2012

宮へと戻っていった。しかし、しばらくして場面は王宮へ。王バルダッサーレの腹心ザンプリによると、街へ侵攻してきた敵軍が、バルダッサーレが休む王宮にまで攻め入ってきたのだという。王バルダッサーレは報復を試みるも、結局、ベルシアの王チロ、そしてベルシアとメディアの軍勢を率いる元の自分の將軍であったアルバーチェに捕らわれてしまったというのであった。チロはバルダッサーレの腹心であったザンプリに赦しをあたえた。しかし王バルダ

ッサーレ自身については、イスラエルの神の思し召しにより、その一族までも根絶やしにした。さて、場面が変わり、アミーラの侍女アルジェーネが、將軍アルバーチェの求愛を受け入れてもよいとほのめかしている。バビロニアの大広場では、勝者たち、そして鎖でつながれた敗者たちもがあつまり、チロの凱旋が盛大に華々しく称えられた。

訳：千葉健一(ミレニアムツーリスト)

Schema musicale

Sinfonia

ATTO PRIMO

- N. 1 Introduzione** Di Babilonia i popoli
(Coro, Zambri, Baldassare)
[Recitativo] **Dopo l'Introduzione** Plaudite, amici
(Zambri, Baldassare, Amira)
-
- N. 2 Duetto [Baldassare-Amira]** T'arrendi, alfin dipende
(Baldassare, Amira)
[Recitativo] **Dopo il Duetto [Baldassare-Amira]**
Stanco di tue ripulse alfin son io
(Baldassare, Amira, Argene, Arbace)
-
- [N. 3] Cavatina sortita di Ciro**
Veh come pallido - Ciro infelice! - Ahi! come il mio dolore
(Coro, Ciro)
[Recitativo] **Dopo la Cavatina sortita di Ciro]**
Non più miei fidi
(Ciro, Arbace)
-
- [N. 4] Aria Arbace** Opra la tua vendetta
(Arbace)
[Recitativo] **Dopo l'Aria Arbace]**
T'ascolterò: ma qual crudel contrasto
(Ciro, Arbace, Baldassare, Zambri, Amira)
-
- [N. 5] Recitativo strumentato [ed Aria Amira]**
Che tardi?... Deh! Per pietà - Vorrei veder lo sposo
(Amira, Coro)
[Recitativo] **Dopo l' Aria Amira]**
L'aspetto mio... la mia presenza vedo
(Baldassare, Ciro, Zambri, Amira)
-
- [N. 6] Quartetto Finale** Guardie. Olà
(Baldassare, Zambri, Ciro, Amira, Coro)
-

ATTO SECONDO

- [N. 7] **Coro Introduzione Atto Secondo** Si bell'alma soccorrete
(Coro)
[Recitativo Dopo l'Introduzione Atto Secondo]
Deh vieni per pietà! (Argene, Arbace)
-
- [N. 8] **Scena e Terzetto** Dunque fia ver - Nello stringerti al mio petto -
Fiero nell'anima
(Ciro, Arbace, Amira, Baldassare)
[Recitativo] Dopo il Terzetto Udisti Argene?
(Zambri, Argene)
-
- [N. 9] **Coro - [Temporale - Profezia] Scena ed Aria Baldassare**
[N. 9-i] **Coro** Intorno fumino gli arabi odori (Coro)
[N. 9-ii] **[Recitativo] Dopo il Coro** Meco s'allegri ognun
(Baldassare)
[N. 9-iii] **[Coro Secondo]** In tuon festevole (Coro)
[N. 9-iv] **[Recitativo] Dopo il Coro Secondo**
Son questi, o Zambri, i vasi (Baldassare, Zambri)
[N. 9-v] **[Temporale]** Qual cupo orror m'assale! (Baldassare)
[N. 9-vi] **[Recitativo e Profezia]** E tu chi sei
(Baldassare, Daniello)
Seguito del N. 9 [N. 9-vii] [Recitativo ed Aria Baldassare]
Misero me, che intesi! - Qual crudel, qual trista sorte
(Baldassare, Coro)
[Recitativo] Dopo l'Aria di Baldassare Va' pur crudele!
(Daniello)
-
- [N. 10] **Aria Daniello** De' nemici le spade, le faci (Daniello)
[Recitativo] Dopo l'Aria di Daniello Perdoni, o Principessa
(Arbace, Amira, Argene)
-
- N. 11 **Aria Amira** Deh! per me non v'affligete (Amira)
[Recitativo Dopo l'Aria Amira] Troppo l'ira de' Numi
(Zambri, Argene)
-
- N. 12 **Aria Argene** Chi disprezza gl'infelici (Argene)
-
- [N. 13] **[Gran Scena Ciro]**
[N. 13-i] **Coro** Dunque in oggi i Numi irati (Coro)
[N. 13-ii] **Recitativo strumentato [e Aria Ciro]**
Oh delle mie pene - T'abbraccio, ti stringo
(Ciro, Baldassare, Amira, Argene, Arbace, Zambri, Coro)
[Recitativo Dopo la Gran Scena Ciro] Abbia fine l'atra strage
(Zambri, Ciro, Argene, Amira, Arbace)
-
- [N. 14] **Finale Secondo** Al vincitor clemente
(Coro, Ciro, Amira, Zambri)
-

Libretto

secondo la Revisione sulle fonti coeve
della Fondazione Rossini,
in collaborazione con Casa Ricordi,
a cura di Daniele Carnini e Ilaria Narici.

Atto primo

Scena prima

Reggia di Baldassare.

Principi e Grandi del Regno, poi Zambri.

Coro

Di Babilonia i popoli
Cantino questo dì,
In cui de' suoi nemici
Trionfa il Re così.

Qual inatteso fulmine
Giunser le nostre schiere;
E l'armi, e le bandiere
Al Perso vil predarono,
Che in faccia a lor fuggì.

Zambri

Sì, de' Persi il vano orgoglio
Nostro brando ha in campo estinto,
Ed a Ciro oppresso e vinto
Figlio e sposa oggi rapì.

Coro

Viva il monarca invitto,
Che dall'eccelso trono
Della vittoria al suono
Trionfa in questo dì.

Zambri

Ma pietà che il Re consiglia
Di salvezza a lor fa dono,
E destina al proprio trono
Chi fu sposa a Ciro un dì.

Plaudite, amici: il lieto giorno è questo,
In cui del Re la gloria
Splende per ogni intorno.
Fino all'età remote
N'andranno i suoi trofei;

Ed i nemici rei
Confusi ed avviliti
Lungi da queste mura
Porteran l'armi di rossor dipinte,
E le falangi debellate e vinte.
Mentre credea de' Persi il Re superbo
Abbatte quest'Impero,
Già smarrito ed oppresso
Lascia vittima ei stesso
Del valor nostro il figlio e la consorte,
Cui di grand'alma in pegno
Offre il Re nostro e libertade, e regno.

Scena seconda

Baldassare con Guardie, Amira, Argene e detti.

Baldassare

È questi, o Principessa, il pensier mio.
Te, che dovrei di ceppi
Stringere e di catene,
Voglio che un dolce imene
Al talamo real congiunga amore;
E scordando che fosti
Sposa del mio nemico,
Poiché bella ti scorgo e di me degna,
Mostrando ai Persi quanto grande io sono,
T'offro de' ferri invece il core e il trono.

Amira

Grata, Signor, al tuo gran cor non posso
Quanto m'offri accettar. La Patria, Ciro
Al mio pensier presenti,
Di figlia, e di consorte
Mi richiaman gli affetti;
Né a scorno lor potrei
Tradire i dover miei.
Che se così ti piace
Cingimi pur di barbare ritorte,
Ch'io di mia trista sorte
Piangendo fra me stessa
Soffrirò senza pena
L'orribil prigionia fra queste mura,
E il Cielo incolperò di mia sventura.

Baldassare

Dunque potrai sì altera
Sprezzar la mia clemenza?

Amira

In te ravviso
Non clemente Monarca, ma feroce

Vincitor, che superbo
Della vittoria sua coglie ogni frutto;
Né curando in altrui
I legami d'amor, di patria fede,
Altra gloria non vede,
Che quella di voler quanto gli piace.

Baldassare

Frena quel labbro omai, femmina audace.

T'arrendi: alfin dipende
Dal mio voler tua sorte;
Potria costarti morte
Un disprezzato amor.

Amira

Sprezzo l'offerta soglio,
E l'amor tuo m'irrita:
Perder saprò la vita,
Ma non tradir l'onor.

Baldassare

Il tuo rifiuto, ingrata,
D'ira m'accende il petto.

Amira

Non sa cangiar d'affetto
Quand'è costante un cor.

Baldassare

Trema.

Amira

Minacci in vano.

Baldassare

Pensa qual son, qual sei.

Amira

Tutti gl'affetti miei
Son volti a Ciro ancor.

Baldassare

(Vorrei punir la perfida,
Fiaccar l'orgoglio insano,
Ma frena il cor, la mano
La vaga sua beltà.)

Amira

(Lira, il furor del perfido
Vincermi non sapranno,
Combatton nel tiranno
Amor e crudeltà.)

Baldassare

Stanco di tue ripulse alfin son io.
Fa' che sul labbro audace
Mai più non oda del nemico il nome.
Se di ragion capace
È quel tuo cor, pensa che in Babilonia
Contro te, mia nemica e schiava mia,
Scagliarsi il mio furor ancor potria.
Quivi invano il tuo *Ciro*
Tenta di penetrar: chiuso ogni passo
Le mura impenetrabili di *Belo*
Ne guardano l'accesso;
E s'egli osasse ancora
Tentar l'arduo recinto,
Dato sol ti saria vederlo estinto.
Cangia consiglio, *Amira*: il nuovo giorno
Mia sposa ti rivegga;
(*a Zambri ed alle Guardie*)
E voi frattanto
Il Tempio, e il gran Convito
Ite a dispor dell'imeneo sovrano.
(*parte*)

Amira

No, non fia mai, te ne lusinghi in vano.
Deh! vieni, amata *Argene*, a questo seno:
In te sola poss'io
Sperar qualche conforto al dolor mio.

Argene

Misera Principessa! io pur vorrei,
Né so trarti d'affanno:
Comune a entrambe è la crudel sventura,
Ed io fin da' prim'anni
Al tuo destin unita:
Io, che passai la vita
A te sempre fedel, io tutta sento
La forza del tuo duol; ma la virtude
Che in tuo cor risiede
Forse otterrà dal Ciel qualche mercede.

Amira

Sì, costante son io: di *Ciro* sposa,
Sposa a *Ciro* morirò. Frema il Tiranno,
Non sa temer quest'alma,
Ed anche a morte in faccia,
In faccia al Re nemico
Fin ch'io vivo e respiro
Ripeterò che è questo cor di *Ciro*;
Ma il caro figlio, *Argene*,
Ricerca per pietà: teco l'adduci
Alle mie stanze, ove t'attendo in breve.

Il suo gentil sembiante,
Il piacevol suo dir, tu ben lo sai,
Dan tregua ai mali miei.

Argene

Tosto il vedrai.

Parte Amira.

Oh quanto mai compiangio
L'infelice suo stato! A che ne giova
Il nascer grandi, se d'ogni altri al paro
Il destino crudel di noi fa gioco?
In questo odiato loco
Trovassi almeno il conosciuto Arbace.
Ei nacque in Persia, e 'l Thauristano un giorno
Fu patria a entrambi.
Chi sa?... forse potria
In sì dubbioso stato
Qualche aita recarci in tante pene.
Ma alcun s'appressa... è desso... Arbace!...

Scena terza

Arbace, e detta.

Arbace

Argene!...

Come tu qui? e in questa Reggia forse
Con la sposa di Ciro...

Argene

Appunto; oggi dell'armi
Il destin crudel entrambe trasse
Qui prigioniere.

Arbace

Oh quanto debbo a questa

Sorte per te funesta
S'oggi di rivederti il ben m'è dato!
Forse tra queste mura
A te giovar potrà l'opra d'Arbace,
Se men odioso adesso
Di quel che un dì ti fui
Non sdeгна Argene confidarsi in lui.

Argene

Ebben: dunque ti mostra
Generoso con noi. Vuol Baldassare
Oggi la man d'Amira, o la sua morte.
Fedele ella al consorte

Disprezza l'amor suo, la man ricusa:
In sì crudel periglio
Tu ne presta qual puoi scampo e consiglio.

Arbace

Basta così. Vanne ad Amira, a lei
Reca per or conforto, e dolce speme:
Della porta maggior la guardia il Prence
A me commise... potrò forse... addio...
Periglioso è l'indugio.
Conoscerai tra poco
Quanto per te farò: vedrai, che il core
Che io serbo in questo petto
Meritarsi potea più dolce affetto.
(parte)

Argene

La sua pronta franchezza in me ridesta
Qualche lieta speranza...
Ma col figlio si vada
All'amica infelice. Un sì bel core
Accresce in me pietà del suo dolore.
(parte)

Scena quarta

Esterno delle mura di Babilonia che si vedono in qualche distanza. Da un lato porta di Babilonia e ponte levatoio che mette alla Scena. Colline che sono in vista della Città: il piano presenta un campo, di cui si vedono i posti avanzati.

Coro

Veh come pallido,
D'orror fremente
Mesto, dolente
S'avanza il Re!

Ciro

Ciro infelice! ove t'aggiri, e dove
Cerca invano il tuo cor gli amati oggetti!...
Cruda sorte dell'armi!
Perché morte non darmi
Pria che togliermi il figlio e la consorte?...
Muto deserto è il campo... e l'eco istessa
Sembra commossa al mio dolore... oh Dio!
Rispondere piangendo al pianto mio...
Ma voi, mura spietate,
Voi chiudete di me la miglior parte!
Abatterovvi, il giuro; e questo brando

Sprezzando ogni periglio
Saprà salvar tra poco e sposa, e figlio.

Ahi! come il mio dolore,
Come calmar potrò?
Misero, che farò
Senza la sposa?...

Perché, destin crudel,
Tormi il figlio, perché,
Né dar piuttosto a me
Barbara morte?...

Alla vendetta, all'armi
Sdegno m'infiamma e gloria;
Predice al cor vittoria
Lo stesso mio dolor.

Brama sangue il cor, il brando
Cerca già gli odiati petti...
Ma pensando ai cari oggetti
Torna il core a vacillar.

Coro

All'armi, alla vendetta
Seguendo i passi tuoi,
O tutti morrem noi,
O vincerai, Signor.

Ciro

Non più miei fidi: il mio furor non soffre
Indugio alcun. S'apprestino le schiere,
E i Duci in questo loco,
Pria che notte s'innoltri, abbiano il campo.
Il nuovo sol ci vegga
Tentar l'assalto alle nemiche mura.
Già coprir la pianura
Di Dario le falangi. Egli s'avanza
Pronto al nostro soccorso, e forse meco
Alla gloria dell'armi unir potrassi,
O seguirà di mie vittorie i passi...

Cala il ponte levatoio, e sorte Arbace dalla porta della Città.

Ma dall'ostil recinto
Qua volger sembra un uom solingo il piede...
Perso rassembra al manto
Ond'ha la faccia involta...
Chi sei? Che chiedi tu?

Scena quinta*Arbace involto in manto alla persiana, e detto.***Arbace**

Ciro, m'ascolta:

Io nacqui in Persia, e giovinetto ancora
Vidi la Reggia tua. L'ingrata Argene
Là conobbi ed amai,
Poi col padre n'andai
Tra l'armi Assire, e di quel Re possente
Or servo appresso il trono:
Comando a mille fanti, e Arbace sono.
So che 'l destin nemico...
E la tua sposa, e 'l figlio, e de' tuoi molti
Prigionieri condusse in Babilonia;
Argene stessa io vidi, e a quell'aspetto
Tornò l'antico affetto
A ricercarmi il cor: se tu non sdegni
Di cedere al consiglio e all'opra mia,
T'additerò la via
Sicura al tuo trionfo, e figlio e sposa...

Ciro

Non proseguire, o Duce: il mio valore
Abbatterà que' muri, e in brevi istanti
Salir vedrai della Città nemica
Sull'ardue torri le persiane schiere;
Ma se pietà verace
Ti muove il cor, o Arbace,
Della sposa e del figlio, ambo infelici,
Qual è il misero stato or tu mi dici.

Arbace

Vuol Baldassare, che Amira
Te scordando, o Signor, con nuovo imene
A lui dia man di sposa. Ella ricusa;
Ma il Re crudel morte minaccia,
Affrettarla potria se tu con l'armi
Tentassi a danno suo novelle imprese.

Ciro

Oh Ciel, ove s'intese
Più barbara perfidia!

Arbace

In me t'affida:

Vieni, o Signor, in più remoto loco.
T'additerò come ottener potrai
Più sicuro l'intento.
Soffri un istante ancora:

Che l'affrettar talora
Periglioso diviene; e la vendetta
Che il consiglio matura
Quanto più tarda cade è più sicura.

Opra la tua vendetta,
Ma cauto in ogni evento
Pensa che un solo accento
Può tutto rovinar.

Leone altrui guatando
Nel suo furor s'arresta,
Ma più divien funesta
Lira che tardi appar.

Ciro

T'ascolterò: ma qual crudel contrasto
Di dubbiezza e timor l'alma avvelena!...
Sortirne omai desio!
Vieni, mi siegui.

Arbace

Andiam, teco son io.

Partono.

Scena sesta

Reggia di Baldassare.

Baldassare con Guardie.

Baldassare

Impossibil mi par che tal costanza
Superar non si possa; in fin ciascuno
Qua piegar deve al mio voler! se ancora
Ceder non vuole Amira
A chi il suo cor desira,
A un Re che le offre e libertade e trono,
Pensar degg'io ch'altra cagion l'astringa
A simile rifiuto;
Ma se non cede alfine
L'indegna a' cenni miei
Com'io sappia punir vedrà costei.

Scena settima*Zambri, e detto.*

Zambri

Signore, a te dal campo
Il Persiano Monarca un messo invia,
Che parlarti desia;
Parvemi a detti suoi, che tregua o pace
Offrirti voglia: agli atti, al portamento
Uom sembra d'alto affar.

BaldassareForse di *Ciro*

La sposa e il figlio chiederà costui.
Li chiegga pure: a lui,
Purché lungi ritragga
L'armi da queste mura il Perso Duce,
Il figlio renderò, ma resti Amira.
Si vada alla gran sala: il Messaggiero
Colà ne guida a noi.

Zambri

Ubbidisco Signor ai cenni tuoi.

Partono.

Scena ottava*Arbace solo.*

Arbace

Ordita è la gran trama; e *Ciro* istesso
Potrà stringere al sen figlio, e consorte.
Entro di queste porte
Io l'introdussi; e se il pensato inganno
Protegge il Ciel, forse potrò fra poco
Trarlo d'affanno, e scioglier le catene
De' prigionieri e dell'amata Argene.
Allor sperar mi lice,
Che sol per me felice,
Paghi farà i miei voti;
E questo cor, che solo amor le chiede,
Avrà dell'opra sua degna mercede.
(parte)

Scena nona

Gran sala d'udienza con trono.

Baldassare circondato da Guardie e Grandi, poi Zambri, introducendo Ciro in abito d'ambasciatore con seguito.

Zambri

Ecco il persiano ambasciator.

Baldassare

T'avanza.

Ciro

Ciro salute a Baldassare invia,
E pace se gli aggrada.

Baldassare

Io bramo pace.

Ma quali i patti son?

Ciro

Da Babilonia

Lungi n'andran sue schiere:
Le genti prigioniere
A te renderà la Persia, e l'armi sue
Sgomberan la Caldea:
Pace sarà tra il Perso, e il Rege Assiro:
Solo ti chiede Ciro
Il suo figlio e la sposa: egli di guerra
Il dritto orrendo a sostener non uso
T'offre, o Re, questi patti.

Baldassare

Io li ricuso.

S'inganna il tuo Signor se pensa mai
Ch'io tema l'armi sue.
S'egli da queste mura
Lungi ritira il campo, e dal mio regno,
I prigionieri in pegno
Di pace ed amistade, e il figlio io rendo;
Ma a tal viltà non scendo
Di rilasciar Amira...

Ciro

Ebben: paventa.

Vedrai di sangue e morte
Scorrer queste contrade, e i regni tuoi:
Atre stragi e rovine
Spargeremo dovunque...

Baldassare

Olà, ti frena,
Ambasciator; tu stanchi il soffrir mio.

Ciro

Egli è *Ciro* che parla, e non son io.

Baldassare

Se ti cal del tuo Re, tenta pittosto
Piegar il cor d'Amira ai voler miei.
S'ella resite ancora
Dovrà subire inevitabil morte.
Da sì funesta sorte
Tu ritrarla potresti: in questo giorno
Ella per tuo consiglio
A me porga la mano,
E tutto a te concede il Re sovrano.

Ciro

(L'ingannarlo mi giovi.) Ebben, Signore;
Tentar saprò quanto m'imponi. (Almeno
La rivedrò così.)

Baldassare

Zambri, qua venga
La Principessa tosto.

Zambri

Ella s'appressa.

Ciro

(Che momento crudel!... eccola... è dessa.)

Scena decima

Amira, e detti.

Amira

Cielo! che vedo mai!... sogno!... qua *Ciro*...

Ciro

Qua *Ciro* ambasciator me stesso invia:
Di te saper desia,
Dell'amato Cambise;
E molte cose e molte a te, Regina,
Svelar degg'io per cenno suo, se pure
Nol divieta il Monarca a noi presente.

Amira

(Io non so s'io m'inganno, o s'egli mente.)
Ebben, digli ch'io l'amo...

E che il figlio infelice...
Rammentandomi il dolce suo semblante,
Tempra talor il duol di questo core;
Ma tu mi svela i sensi tuoi... che tardi?...
Deh! per pietà favella
Di lui... di te... dell'amor tuo... che dico!
Ah! no, taci... mi fuggi...
Il tuo aspetto... il tuo dir... timor m'infonde,
E quest'alma si perde, e si confonde.

Vorrei veder lo sposo,
Stringerlo al sen vorrei,
Ma ancor de' voti miei
Non sente il Ciel pietà.

Coro

Ti calma, ti consola,
Il Ciel si placherà.

Amira

Ah! che spiegar vorrei
Quello che in petto io sento,
E 'l mio crudel tormento,
Più grande ognor si fa.

Coro

Deh! ti consola e spera,
Il Ciel si placherà.

Amira

No, più non spero, oh Dio!
Trovar felicità.
Che crudo istante è questo!
Che palpito, che pena!
Tormento più funesto
Del mio, no, non si dà.

Coro

Ti calma, ti consola,
Il Ciel si placherà.

Amira parte.

Scena undicesima

Baldassare, Ciro, e Zambri.

Baldassare

(a Zambri)

L'aspetto mio... la mia presenza vedo
Che l'atterrisce... Ambasciator, ti lascio.

Ad Amira potrai
 Più libero parlar; ma ti rammenta
 Quant'ora imposi a te: di qua non lungi
 Inosservato intanto i moti, i detti
 Conoscere potrò.

Ciro

Ti prego, o Sire;

Fa che ritorni Amira,
 E che il suo figlio ancora
 Qui venga per brev'ora:
 Tenerezza di madre a' detti miei
 Accrescerà vigore. (A questo seno
 Io stringerò così Cambise almeno.)

Baldassare

Ebben, pago sarai.
(ad una Guardia che parte, poi torna col figlio)
 Amira, e il figlio
 Tosto qua vengano.
(a Zambri)
 Sieguimi, in disparte
 Tutto veder potrem.

Zambri

(a Baldassare)
 Ti sieguo.

Ciro

All'arte.

*Baldassare, Zambri, e Guardie si ritirano, lasciandosi
 tratto tratto vedere tra le Scene.*

Scena dodicesima

*Ciro, Amira, e seco una Guardia che conduce Cambise
 e poi parte.*

Amira

(correndo al figlio, che le vien rilasciato dalla Guardia)
 Oh caro figlio!... Oh di quest'alma primo
 E più tenero affetto!
 Deh! vieni a questo petto:
 Tu solo l'alma sollevi in tanto affanno.

Ciro

Non più... t'allegria, Amira. In questo giorno
 Sposa di Baldassar ti vuol il Cielo;
 Dunque tu cedi...

Amira

Io raccapriccio!... io gelo!...

Ma dove son io mai!... tu pur non sai...

Che più di me dovresti

Odiar l'empio tiranno? Ah! la mia mente

Più non si regge in tanti dubbi involta.

Ciro

(Né posso dire a lei che il Re ci ascolta?)

Amira

E fia ver, che tu possa

In questo luogo ancora

Favellarmi così?...

Ciro

(prendendo tra le braccia il figlio e carezzandolo con tenerezza)

Questo ch'io stringo

Tenero pargoletto al seno mio,

Questo che tragge il pianto dal mio ciglio,

Egli è di **Ciro** pur... egli è tuo figlio.

Tu l'ami, e poi non pensi

Ch'ei perirà... se tu resisti...

Amira

Oh Dio!...

Ciro

E perirai tu stessa. Il Re decise

Di lui, di te la morte... Or vedi come

La tua crudel costanza

Saria cagion di pene e di tormenti

A ognun che t'ama, e quanto

Si struggerebbe in pianto

Ciro... il tuo sposo istesso,

Che perdere la sposa e il figlio appresso.

Amira

Ah taci omai, crudell!... par che tu goda

Lacerarmi il cor... in questa guisa

M'insulti e mi deridi?...

Deh! piuttosto m'uccidi

Se cambiasti per me l'antico affetto;

Ma l'abborrito nodo

D'un tiranno crudel

Non vantarmi così... cessa una volta...

Ciro

(Oh Dio! e non sa che **Baldassare** ascolta.)

Amira

No: risoluta io son; e tu spergiuro
Di vincer tenti invan la mia costanza.
Se tu più quel non sei,
Che degli affetti miei
Grata avesti ogni cura, ogni pensiero,
Io t'amerò, spietato, anche infedele;
E a tuo rossore eterno,
Caro sempre al mio core,
Per me tra mille pene e guai
Tu sposo mio, tu *Ciro* ognor sarai.

Scena tredicesima

Baldassare, Zambri, Guardie e detti.

Baldassare

Pur ti sorpresi menzognero, audace.
Sotto mentite spoglie in te ravviso
De' *Persi* il Re nemico...
Lo spavento d'*Amira*,
Il tuo parlar, il tuo rossor t'accusa:
Fremer d'ira mi sento!
Ma non andrà impunito il tradimento.

Guardie. Olà.

Zambri

S'arresti.

Amira e *Ciro*

Oh Dei!

Baldassare

*(a *Ciro* che mostra volersi difendere)*

Quale ardir!

Zambri

A noi t'arrendi.

Baldassare

*(mettendo mano alla spada contro *Ciro*)*

Muori alfin: tu *Ciro* sei.

Zambri

*(trattenendo *Baldassare*)*

Deh, Signor, l'ira sospendi!

Baldassare

(fremente)

Qua punir vogl'io l'indegno.

Zambri

Più non frena il Re lo sdegno.

Tutti

Che fatale orrendo giorno!
Le sue furie a noi d'intorno
L'atro Averno suscitò.

Ciro

Il furor del Re sdegnato
Mi confonde in tal periglio:
Per la sposa, e per il figlio
Quanto, oh Dio, temer dovrò!

Baldassare

(ad Amira)

Per te ancora pietade io sento:
Di' che m'ami, e questo accento
Sol può **Ciro** tuo salvar.

Zambri

Rendi alfine il Re contento:
Quest'orribile momento
Puoi tu sola ancor cangiar.

Amira

Quale stato!... oimè, qual duolo!
Desolata... disperata...
Più non reggo al mio penar.

Ciro

Oh mia sposa!...

Zambri

Cedi **Amira**...

Amira

Ho deciso...

Baldassare

Ai ceppi, indegno.
*(alle Guardie che circondano **Ciro** incatenandolo)*
Ferma audace.

Zambri

Cedi **Amira**...

Baldassare

Crudele!

Tutti

Già dell'alme il rio contrasto
Sdegno, tema, ardir infonde:
Vario affetto si diffonde,
E non ha più pace il cor.

Coro

Tu puoi solo, o Ciel clemente,
Render pace in tanto orror.

Atto secondo

Scena prima

*Reggia di Baldassare.
Argene, Arbace, e Cori.*

Coro

Sì bell'alma soccorrete
Voi che avete il cor pietoso:
Vegga Amira il caro sposo,
E sollevi il suo dolor.

Argene

Deh vieni per pietà! Rattempra, Arbace,
Dell'infelice Principessa il duolo.
Ciro di ferri stretto
Geme in carcere oscuro; Amira il chiede,
Né può vederlo; sol piange... sospira
La misera consorte,
E chiede esser compagna alla sua sorte.

Arbace

Perigliosa è la via: ma, se il consente,
Di sotterraneo calle
A me noto è il sentier che là conduce
Ove Ciro è in catene;
Se può recarle speme
Lo Sposo riveder, farò che a lei
Servan di fida scorta i passi miei.

Partono.

Scena seconda

*Prigione sotterranea.
Ciro in catene appoggiato ad un sasso, ed immerso nel
più cupo dolore.*

Ciro

Dunque fia ver che il vincitor di Cresò,

De' Lidi il domator di ferri cinto
Penar debba così?... Misero!... ahi quanto
Il destin crudele
Ti persegue, e t'opprime!...
E pur quello son io,
Cui d'Israello il Dio
Dee confidar la sua vendetta!... Lo giuro,
Nume, che pur ti sento entro il mio cuore,
Vendicato sarai... Nel giorno istesso
Ch'io vincerò per te, de' fidi tuoi
Sciolti saranno i ceppi e le catene,
Libero il culto tuo!... Ma dove sono?...
A chi parlo?... infelice!... e che ragiono?...
La consorte adorata
Potessi un solo istante
Almeno riveder... No, tal contento
Io più sperar non oso.

Scena terza

Arbace che conduce Amira, e detto.

Arbace

Io la guido al tuo sen.

Ciro

Oh sposa!

Amira

Oh sposo!

Abbracciandosi con iscambievole tenerezza.

Ciro

Nello stringerti al mio petto,
Cara sposa, amato bene,
Son men crude le mie pene,
Trova pace il cor in te.

Amira

Quanta gioia in te ritrovo
Non può dirlo il core oppresso;
Questi sguardi, e quest'amplesso
Te lo dicano per me.

Ciro e Amira

Di questo sen fra i palpiti
Ti giura il labbro, il core,
Che mai di fé, d'amore
Per te non cangierà.

Amira

Ma quai voci?...

Ciro

Qual splendore?...

*Guardano entro la Scena, e vedono lo splendor delle faci.***Amira**

Che fia mai?...

Ciro

Qualcun s'avanza.

Amira e CiroDi nostr'alme la costanza
Quanto mai soffrir dovrà!

Scena quarta*Baldassare seguito da soldati, parte de' quali con fiaccole, e detti.*

Baldassare

Come uniti?... ah qual dispetto!...

Schernire i voler miei
Dunque così potete?
Perfidi, alfin dovrete
Dell'ira mia tremar.**Amira e Ciro**

Qual sopresa!...

Baldassare

Empi... tremate.

*Tutti rimangono estatici nella sorpresa.***Amira e Ciro**Fiero nell'anima
Terror si desta,
Gli accenti arresta,
Né so perché.**Baldassare**Sdegno nell'anima
Fiero si desta,
L'amor m'arresta,
Né so perché.

(volto ad Amira, e con espressione)

Né dovrà piegar quel core
Di quest'alma al bel desio!

Amira e Ciro

Il ^{tuo} sdegno è il piacer mio,
suo

Il trionfo di ^{mia} fé.
sua

Baldassare

Verserò quel sangue, indegni!

Amira

Io non temo.

Ciro

Io non pavento.

Baldassare

(ad Amira)

Dunque invan?...

Amira

Piuttosto morte.

Baldassare

(a Ciro)

E vorrai?...

Ciro

Perir con lei.

Baldassare

Ah si tolga a me costei,
Più non reggo al mio furor!

Amira e Ciro

Ah che il togliermi da ^{lui}
lei
È il maggior d'ogni dolor!

Al comando di Baldassare alcuni Soldati s'avanzano circondando Ciro, ed Amira, e li conducono entro la Scena da parti opposte; e Baldassare seguito dalle sue Guardie sorte per altra parte.

Scena quinta*Reggia come nell'Atto primo.**Zambri, ed Argene.*

Zambri

Udisti Argene? è pronto il gran convito,

E Baldassare impone

Che Amira, che tu stessa

Sediate alle sue mense.

Argene

E qual piacere

Nel tuo monarca è mai

D'opprimerci così? Mentre d'Amira

Geme in carcer lo sposo e in ferro stretto,

Ci vuol del suo diletto,

Delle sue gioie a parte?

Zambri

Chi sa! forse potria

Fra il piacer delle feste e l'allegria

Per il figlio, per sé, per il consorte

Trovar pietà nel Re: forse ma vanne:

Nunzia del regal cenno a lei ti rendi,

Teco l'adduci; addio.

Argene

Colà n'attendi.

Partono.

Scena sesta*Notte. Gran sala illuminata adorna di sontuosi drappi e di vasellami ricchissimi per servizio della mensa imbandita, con coppe, fiori, e vasi sul lato sinistro della Scena: le Guardie, ed i Cori musicali vi stanno intorno.**Baldassare, Zambri, Amira, Argene, Arbace con altri Principi, e Donne Babilonesi.*

Coro

Intorno fumino

Gli arabi odori,

Le tazze versino

Grati liquori;

E in tuon festevole

Musici Cori

Contento spirino

Letizia, amor.

Baldassare

Meco s'allegri ognun: è questo il giorno,
 In cui di Belo il Nume
 S'onora fra le tazze, e fra i conviti.
 Bando ai tristi pensier: le meste cure
 Vadan lungi dal soglio;
 Qui solo amor, beltà, e contento io voglio.

Li Convitati siedono intorno al Re.

Coro

In tuon festevole
 Musici Cori
 Contento spirino
 Letizia, amor.

Baldassare

Son questi, o Zambri, i vasi
 Che trasser gl'Avi miei dal Tempio odiato
 Del Nume degli Ebrei?

Zambri

Come imponeste, o Sire,
 Qui recar li feci io...

Baldassare

Ricolmi tosto
 Di fumoso liquor ne sugga il labbro
 Grata bevanda, ed alle nostre menti
 Gerosolima torni, e le sue genti
 Da noi sconfitte e vinte,
 E lo scorno del Dio
 Che mal da lor difeso
 Perdetto un giorno in quel tremendo scempio
 Il trono, l'Are, i Sacerdoti, il Tempio.

*Tra lo scroscio del tuono e dei lampi apparisce una
 mano, che imprime sul muro a caratteri di fuoco
 MANE, THECEL, PHARES; ed alla vista di tale prodigio
 s'alzano i Commensali dalla tavola, e tutti rimango-
 no nell'atteggiamento della più trista costernazione.*

Baldassare

Qual cupo orror m'assale! E chi può mai
 Svelare a me del Ciel le cifre ignote?...
 Vengan i Magi tosto, e ognun, che seco
 Delle divine cose i sensi intenda...

Una Guardia parte al comando di Baldassare.

Al terribile aspetto
 Di quella vision nel petto io sento

Acerba smania, ignoto turbamento...
Sogna larve la mente?...
Oppur videro il ver questi occhi miei?...
Dove son io!... Ma voi, che a me d'intorno
Mutoli e taciturni omai restate,
Perché mesti così?... perché tremate?...

Scena settima

Maghi, Baldassare, preceduti dal Profeta Daniello, e detti.

Baldassare

(a Daniello, che si avvanza maestosamente in faccia ad esso)

E tu chi sei, che a me terribil tanto
Ti presenti allo sguardo?... a che ne vieni?

Daniello

Daniello io son, cui d'Israello il Dio
Svelar piacque talor le arcane cose:
Di qui venir m'impose
Alcun de' tuoi, né invano,
Che ben scioglier poss'io
Quel che t'agita il cor dubbio tremendo,
Mentre il voler del Ciel spiegarti intendo.
Ingrati al Dio d'Abramo
Tu fosti, e gli Avi tuoi;
Per lor dispersi, oppressi
Furono i fidi suoi;
Distrutto il Tempio, e profanati i vasi,
Che tua preda rimasi
Serviron a' tuoi vizi, e all'empie mense.
Or stanco Iddio di tollerarti omai,
T'annuzia in quello scritto
La pena meritata al tuo delitto.
Giunto è il fin di tue colpe: andrà diviso
Tra Medi e Persi dell'Assiria il trono:
Di Babilonia infida
Spariranno le mura e la memoria:
I nemici vittoria
Avran sopra di te: tu stesso, e i tuoi
Sparsi qual polve al vento,
Il nuovo sol a nascer non vedrai,
Fian l'armi tue sconfitte, e tu morrai.

Baldassare

Misero me, che intesi!... E tanto irato
Meco fia dunque il Ciel, che orrido lutto
Sparger fra noi minaccia?...
Qual fredda man m'agghiaccia,

E mi restringe l'alma!... Il piè vacilla...
In me ricerco invan l'ardir usato...
Oh rimorso del cor!... oh mano!... oh fato!

Qual crudel, qual trista sorte
M'empie il sen d'atro cordoglio!
Penso ai figli, al regno, al soglio,
E non vedo che terror!

Alla vista orrenda e fiera
Tremo, gelo, e mi spavento:
Cede l'alma al rio tormento,
E si perde in tanto orror!

Coro

Non dar fede al labbro insano,
Che t'annunzia tristi eventi:
Sol vittorie, e sol contenti
Presagì la mano a te.

Voglion sangue i Numi, è vero,
Ma per toglierti al periglio:
Cadan *Ciro*, e sposa e figlio,
Che in tua mano il Ciel li diè.

Baldassare

E fia pur ver, che sia
Dello scritto funesto
Questo, o saggi, il voler?

Coro

È questo, è questo.

Baldassare

Abbian morte e *Ciro*, e 'l figlio,
S'eseguisca il voler mio...
Sol d'Amira il sangue, oh Dio!...

Coro

Deve Amira ancor perir.

Baldassare

Ad un cenno sì crudele
Non resiste un'alma amante,
Non sa il labbro palpitante
La sua morte proferir.

Coro

Deve Amira ancor perir.

Baldassare

Sarai pago, o Ciel tiranno,
Del mio barbaro penar!

Coro

Non temer, che il tristo affanno
Saprà il Cielo terminar.

Tutti partono fuor che Daniello, e lo scritto sparisce dal muro.

Scena ottava

Daniello solo.

Daniello

Va' pur crudele! è l'ora omai vicina
Della vendetta orrenda...
A te pende sul capo
La spada di quel Dio, che in van non coglie:
Sazia l'empie tue voglie,
E bramin teco pur e sangue e morte
D'un profano saper Ministri indegni:
L'avran fra poco, e 'l verseran piangendo
Con te suo Re malvagio,
E coi sudditi tuoi...
A questo suolo intorno
Va già fischando l'orrida procella:
Colpirà il fulmine ratto; e quell'istesso
Ch'oggi tu credi al suo morir vicino,
Fatto Ministro dell'eterno sdegno,
Domani vincitor avrà il tuo Regno.

De' nemici le spade, le faci
Struggeranno le torri, le mura,
E de' rettili e serpi l'impura
Cruda stirpe sol qui regnerà.

D'atra polve, e di cenere asperso
Rimarrà questo suol infecondo,
Né avrà alcun più memoria nel mondo
Dove fosse l'ingrata Città.

(parte)

Scena nona

Arbace con Guardie, Amira, ed Argene.

Arbace

Perdona, o Principessa, odioso incarco
Pur m'è forza eseguir: guidarti deggio
Al carcere di Ciro... il cor ne geme,
Ma non dispera ancor... Il Ciel clemente
Che vede i mali tuoi

Veglia alla tua salvezza,
E quanto a te il periglio è più vicino,
Tanto cambiar può in lieto il tuo destino.

Amira

Più lieta son se unita a Ciro anch'io
Seco potrò spirar... Timor non sente
Nelle sue pene
Quest'alma avvezza alle sventure.

Argene

Oh quanta

Pietà mi desti in seno! Teco vogl'io,
Amica ognor fedele,
O vivere, o morir...

Amira

Oh vivi, amica,

Più felice di me; così potessi
Salvar lo sposo e il figlio... è questi il duolo
Che mi lacera il cor, che mi tormenta.
Deh! tu se m'ami ancora
Qui ti rimani, Argene: ogni tua cura
Poni a salvar quegli adorati oggetti,
In cui sol vivo... Impetra a lor pietade:
A ognun ne chiedi; e piangi, e prega, e tenta
D'impietosire il Re. Nei Numi io spero,
Che s'io potessi udir ch'essi vivranno,
Io morrei senza pena, e senza affanno.

Deh! per me non v'affliggete,
Ma per lor, che piango anch'io:
È di madre il pianto mio,
È di sposa il mio dolor!

(volta al cielo)

Tu Nume de' Numi,
Signor de' viventi,
Che vedi, che senti
De' miseri il duolo
L'affanno crudel,

Ascolta i miei voti,
Mi salva pietoso
Col figlio lo sposo,
E al duol di quest'alma
Soccorri dal Ciel.

[Amira, Argene, e Arbace] partono.

Scena decima*Zambri solo.*

Zambri

Troppo l'ira de' Numi è manifesta.
In quelle orrende note
Chi mai legger potrà felici eventi?...
Dal lungo assedio stanche son le genti,
Né cessan l'armi perse
D'assalirci ogni dì... Fremon di sdegno
Pei regi prigionieri
I nemici guerrieri...
Crescono a noi d'intorno armi ed armati,
E sangue oggi si versa in queste mura.
Terribile sciagura
Minaccia un uom divino: in ogni aspetto
Sta dipinto il terror, né trovo un solo,
Cui non regni al cuore spavento, e duolo.

Scena undicesima*Argene e detto.*

Argene

Deh! tu m'aita, o Zambri, al Re mi guida:
Gettarmi ai piedi suoi, pregarlo io voglio
Per Ciro, per la tenera consorte
Pietà impetrar da lui...

Zambri

Vano desio

Tu nutri, o donna... In sé raccolto giace
Il mesto mio Re, né parla altrui, né ascolta.
Tristo, pensoso, e nel suo duol oppresso,
Vieta a ognun Baldassare, e a me l'accesso.

Argene

Quanto infelici siam!... Ma tu non puoi...

Zambri

Nulla poss'io...

Argene

Barbaro!... E dunque ognuno

Tra queste indegne soglie
Ha più crudel di tigre il cor nel petto?...
No, che pietoso affetto,
Degl'infelici il pianto in voi non muove:
Ma verrà forse il giorno,

In cui sdegnati i Numi
Puniran sì feroci, empi costumi.

Chi disprezza gl'infelici,
Chi il suo pianto non ascolta
Sa punire il Ciel talvolta
Dell'indegna crudeltà.

Cangia aspetto al suo destino,
E infelice il disumano,
Chiede altrui pietade invano
Se fu sordo alla pietà.

Partono.

Scena dodicesima

Gran Piazza di Babilonia. Sulla dritta sfondo, che lascia vedere la Reggia di Baldassare: sulla sinistra arco trionfale, che mette alla porta maggiore della Città. Arbace con Duci e Soldati che scortano la famiglia di Ciro al luogo destinato al supplizio; tra i Soldati, Ciro ed Amira in catene col figlio, Baldassare e Zambri accompagnati dalle Guardie, Argene nell'atteggiamento della maggior tristezza sieguono il convoglio. Aprendosi le fila permettono d'avanzarsi nella Scena a Ciro, ad Amira, ed al figlio, che restano in mezzo fra Baldassare e Zambri da una parte, Arbace ed Argene dall'altra.

Coro

Dunque in oggi i Numi irati
Vogliono tanta crudeltà?...
Infelici... sventurati...
Quanto mai ci fan pietà!

Ciro

Oh delle mie pene, de' miei contenti,
Finché piacque agli Dei, dolce compagna,
Giunto è l'amaro istante, in cui convien
Dividerci e morir!... Morte non teme
Quest'alma, no, che ancor a morte innante
Serbano gl'innocenti il cor costante.
Ma fissandoti in viso...
Pensando alla fede...
Vedendomi la sposa e il figlio accanto,
Regger non so, non so frenare il pianto.

(volgendosi con trasporto ad abbracciare il figlio)

T'abbraccio, ti stringo,
Mio tenero figlio
Col pianto sul ciglio,
Coi baci d'amor.

Quel sangue che un giorno
Nel sen ti versai,
Tu pur spargerai
Dal povero cor.

Baldassare

Che si tarda?...

Tutti

Oh quanto affanno!

Ciro

Sì, vedrai crudel tiranno,
Me, la Sposa e il figlio esangue,
Ma innocente è questo sangue,
E dal Ciel vendetta avrà.

Coro

Sì, dovrà versar quel sangue,
Pur morire, oh Dio, dovrà.

Ciro

Deh! tergi, Sposa, alfin
Quelle lagrime amare...
Tu mi laceri il cor!... Se m'ami ancora,
Se abborri, quanto io t'amo, il Re nemico,
Siam vendicati assai.
S'incontreran di Lete
Colà nel guado estremo
Dell'amor nostro gl'ultimi sospiri;
E si diran contenti
In quel punto crudele:
Spira quest'alma, o cara, a te fedele.

E lieto, e contento
Nel placido Eliso
Lo spirto indiviso
Beato sarà.

Di morte desio
Nell'alma s'accende,
Che grata la rende
La tua fedeltà.
Ma si vada...

Coro

Ah! non v'è scampo.

Tutti

Quanto geme il core oppresso!

Ciro*(al figlio e alla Sposa)*

A te un bacio... a te un amplesso,
E poi vadasi a morir.

Il convoglio che scorta la famiglia di Cyrus segue la sua marcia verso la sinistra; Baldassarre e Zambri seguiti da alcune Guardie s'avviano verso la Reggia.

Scena tredicesima*Reggia.*

Un sordo rumore di voci e di spade annuncia combattimento e strage: le Guardie vanno confusamente fuggendo per la Scena, Zambri in atto di disperazione.

Zambri

Abbia fine l'atra strage, o Dei pietosi!
Mentre in profondo sonno
Sta Baldassarre, han la Città sorpresa
Le falangi nemiche... Abbassan l'armi
Vinte le nostre schiere... il sangue scorre
Nella Reggia istessa... ahimè! che fia
Del Re, di noi?... In sì crudel conflitto
Tu ne soccorri, o Ciel, tu ne difendi!
(snuda la spada, e va per partire, ma s'incontra in Cyrus)

Scena quattordicesima

Cyrus ed Arbace con spada snudata, e Seguito di Soldati Persiani e Medi.

Cyrus

Empio! cedi quel ferro, e a me t'arrendi.

Zambri

Cyrus vive ancor!...

Cyrus

 Sì: vivo, indegno!

Troppo nel ferir lenti
Furo i ministri infami
Del Re crudele, che omai qui più non regna:
E di tanti delitti il Ciel sdegnato
Me soccorse pietoso, e lor distrusse;
Egli armò le mie schiere, ei le condusse...
Tu corri, Arbace,
Guida i soldati miei. Del Re gli amici,
La famiglia, i congiunti abbiano morte,
Né si risparmi il sangue... un Dio m'ispira:

D'un Nume irato la vendetta è questa;
Compì i miei voti, e 'l mio trionfo appresta.

*Ciro parte seguito da una porzione di Guardie che
scortano Zambri; seco lui Arbace con l'altra porzione di
Guardie va dall'opposta parte.*

Scena quindicesima

Amira, Argene.

Argene

Gioisci alfine, Amira: i voti tuoi
Ascoltaron propizi i sommi Dei.
Gli affannosi tormenti
Compensano in tal giorno; e un solo istante
Rende a te, per mostrar che giusti sono,
E figlio, e sposo, e libertade, e trono.

Amira

Col più devoto cor grazie vi rendo,
Numi clementi: son per voi felice
Se Ciro è vincitor, se è salvo il figlio.
Tu, cara Argene il sai,
Se in lor sol confidai:
Se del tiranno ancora
In faccia al tristo aspetto
Sempre sperai nel Ciel pace, e conforto:
Ora, diletta Argene,
Sarai tu pur d'ogni mia gioia a parte.

Scena sedicesima

Arbace, e dette.

Arbace

Di lieto annunzio apportator poss'io
Pur rivedervi: Ciro a sé vi chiede,
E al suo trionfo aspettatrici. Uscito
Dario di Babilonia,
A scorrer la Caldea spinse le schiere:
Già sono in suo potere
Dell'Eufrate le sponde;
E da' suoi duci invase,
D'Assiria le provincie
Cedono l'armi al suo valor guerriero,
Ed accrescon potere al vasto impero.

Amira

Oh quanti lieti eventi!...
A te pur grato, Arbace, e alle tue cure
È il nostro cor.

Arbace

Son pago: i miei desiri
Volle compiuti il Ciel; ma dimmi, Argene,
Sperar poss'io, che dopo tante e tante
Prove che omai ti diei di vera fede,
Tu ancora non sarai meco sì fiera?

Argene

Tutto vince virtù, confida e spera.

Amira

A Ciro, amici, andiam: clemenza e pace
In lui trovino i vinti; e la memoria
De' perigli, che a noi stavano intorno,
Ci renda più gradito un sì bel giorno.

Partono.

Scena ultima

Gran Piazza di Babilonia.

*Marcia de' Soldati che entrano per l'arco trionfale, e
precedono il Carro, su cui stanno Ciro ed Amira, seguiti
da Duci e Guardie Persiane; Zambri e altri Schiavi
Babilonesi incatenati sieguono il suo trionfo.*

Coro

Al vincitor clemente
Cede l'Assiria il Trono:
Invoca il suo perdono,
Spera da lui pietà.

Ciro

Sento che un Dio m'ispira
D'insolito vigore,
Per sé di Ciro il core
Tanto valor non ha.

Amira

Contenta alfin respira
Quest'alma in tanto orrore,
E Sposo e figlio al core
Tornan felicità.

Zambri

Del Ciel placata è l'ira,
Speriam nel vincitore;
Ridona ad ogni core,
Calma e felicità.

Coro

Ritorni ad ogni core
Calma e felicità.

Fine

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. È 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. È 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** È impegnato come "maestro al cembalo" al Teatro di Faenza nella stagione di primavera, 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** È 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** È 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, *Linganno felice* (8 gennaio), *La scala di seta* (9 maggio) e *L'occasione fa il ladro* (24 novembre). Scrive anche la prima opera seria *Ciro in Babilonia*, ossia *La caduta di Baldassarre* (Ferrara, Comunale, stagione di Quaresima); e debutta alla Scala di Milano con una grande opera comica in due atti *La pietra del paragone* (26 settembre), su libretto di Luigi Romanelli, il cui successo gli vale l'esonero dal servizio militare.
- 1813** La carriera di Rossini prosegue intensamente nell'Italia settentrionale: il fiasco clamoroso de *Il signor Bruschino*, ossia *Il figlio per azzardo* (Venezia, San Moisè, 27 gennaio) è riscattato poco dopo dai trionfi del *Tancredi* (Venezia, La Fenice, 6 febbraio) e de *L'italiana in Algeri* (Venezia, San Benedetto, 22 maggio); *Aureliano in Palmira*, su libretto di Giuseppe Felice Romani alla prima collaborazione con Rossini, cade alla Scala il 26 dicembre.
- 1814** Ancora su libretto di Romani, *Il Turco in Italia* (Scala, 14 agosto) viene accolto con freddezza dal pubblico milanese che considera il "dramma buffo" una parodia dell'*Italiana*. Non migliore accoglienza ha *Sigismondo* (Venezia, La Fenice, 26 dicembre).
- 1815** Il 5 aprile dirige al Teatro Contavalli di Bologna l'inno *Agli Italiani* su testo di Giambattista Giusti per l'ingresso di Gioacchino Murat in città. Inizia a comporre le musiche di scena per l'*Edipo Coloneo* di Sofocle tradotto da Giusti. In estate si trasferisce a Napoli, ingaggiato dall'impresario dei Teatri Reali Domenico Barbaja e il 4 ottobre va in scena il "dramma in due atti" *Elisabetta regina d'Inghilterra* con protagonista Isabella Colbran. Il clamoroso successo ottenuto gli spiana la strada e inaugura la nuova stagione creativa napoletana. Al contrario la semiseria *Torvaldo e Doriiska* viene accolta freddamente al Teatro Valle di Roma (26 dicembre).
- 1816** È 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 di *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 Ignácio de Pina Manique di scrivere la farsa *Adina*. L'opera andrà in scena solo il 12 giugno 1826 (Lisbona, San Carlo). Il 3 dicembre va in scena al Teatro San Carlo di Napoli *Ricciardo e Zoraide*.
-
- 1819** Il 7 marzo il *Mosè in Egitto* viene riproposto al San Carlo con l'aggiunta della preghiera «Dal tuo stellato soglio» nel terzo atto. Altre tre opere serie si aggiungono al catalogo rossiniano: *Ermione* (Napoli, San Carlo, 27 marzo), *La donna del lago* (Napoli, San Carlo, 24 ottobre), *Bianca e Falliero, ossia Il consiglio dei tre* (Milano, Scala, 26 dicembre). A Venezia presenta 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).
-
- 1821** La rappresentazione di *Matilde di Shabran, ossia Bellezza e cuor di ferro* (Teatro Apollo, 24 febbraio) segna l'ultimo soggiorno romano di Rossini. Le lunghe trattative con la Deputazione dei Teatri di Roma per scrivere una nuova opera comica per il Carnevale 1821-22 infatti non hanno buon esito.
-
- 1822** Con *Zelmira* (San Carlo, 16 febbraio) si conclude il soggiorno napoletano di Rossini che un mese dopo a Castenaso sposa Isabella Colbran. Con lei e la compagnia del San Carlo, capeggiata da Barbaja, si reca a Vienna dove il 13 aprile viene allestita *Zelmira* (Kärntnertortheater) e la ripresa di altre sue opere. Dopo un breve soggiorno a Bologna, a dicembre è invitato dal principe di Metternich a Verona in occasione del Congresso delle Nazioni per scrivere quattro cantate (*La santa alleanza, Il vero omaggio, L'augurio felice, Il bardo*). Composizioni queste che negli anni successivi gli procureranno non pochi dissapori quando sarà accusato di essere reazionario.
-
- 1823** *Semiramide*, su libretto di Gaetano Rossi, il suo "papà di parole" (Venezia, La Fenice, 3 febbraio), conclude trionfalmente la carriera italiana di Rossini. Dopo una breve sosta a Parigi, si reca a Londra su invito di Giovanni Battista Benelli, impresario del King's Theatre, per dirigere alcune sue opere e scriverne una nuova. Sarebbe dovuta essere *Ugo, re d'Italia*, di cui compone forse un atto completo, ma il fallimento dell'impresa nel 1824 lo costringe ad abbandonare Londra e tornare a Parigi. Dell'opera non è stata finora ritrovata alcuna traccia.
-
- 1824** Il 9 giugno, a Londra, esegue la parte del tenore solo (Apollo) nella sua cantata *Il pianto delle Muse in morte di Lord Byron*. Il 26 novembre è nominato "Directeur de la musique et de la scène" del Théâtre Italien di Parigi.
-
- 1825** Il periodo francese di Rossini si apre con la cantata *Il viaggio a Reims, ossia L'albergo del giglio d'oro* (Parigi, Théâtre Italien, 19 giugno) scritta per l'incoronazione di Carlo X.
-
- 1826** Sembra che stia lavorando a *La figlia dell'aria* per Giuditta Pasta, ma nessuna musica è stata finora ritrovata. Il 9 ottobre presenta al Théâtre de l'Académie Royale de Musique (l'Opéra) *Le siège de Corinthe*, radicale rifacimento del *Maometto II*, che viene accolto con entusiasmo.
-

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

-
- 1848** Rossini non gode fama di simpatizzante per i moti liberali. La sera del 27 aprile a Bologna viene fatto oggetto di dimostrazioni ostili, mentre si presenta al balcone di casa per ringraziare la banda militare dei volontari che si è recata sotto le sue finestre per rendergli omaggio. Sconvolto, il giorno dopo parte per Firenze. Ugo Bassi si fa immediatamente latore delle scuse della cittadinanza bolognese e lo invita a scrivere un inno che sarà il *Coro della Guardia Civica di Bologna*, di cui Rossini scrive solo le parti vocali e un abbozzo dell'accompagnamento, incaricando Domenico Liverani di completarlo per banda. L'esecuzione ha luogo la sera del 21 giugno in Piazza Maggiore.
-
- 1850** Verso la metà di settembre torna a Bologna, ma solo per sistemare i suoi affari e prepararsi al definitivo trasloco a Firenze.
-
- 1855** Alla fine di aprile lascia Firenze per recarsi a Parigi. In questi anni la sua salute, resa malferma dalla malattia nervosa e da altri disturbi fisici, non ha avuto alcun giovamento. Un miglioramento comincia invece a riscontrarsi già dai primi giorni di permanenza nella capitale francese.
-
- 1857** Il 15 aprile regala alla moglie Olympe la *Musique Anodine*, album che fa parte dei *Péchés de vieillesse*, titolo ironico sotto cui Rossini raccolse le sue ultime composizioni.
-
- 1859** In primavera la villa di Passy, fatta costruire appositamente (oggi distrutta), è pronta. I Rossini alternano il soggiorno parigino al numero 2 della Chaussée d'Antin, dove danno accademie musicali, a quello a Passy, diventato luogo di incontro della società musicale internazionale.
-
- 1860** In marzo, secondo il biografo Edmond Michotte, riceve la visita di Richard Wagner. Il 9 luglio all'Opéra viene rimessa in scena con grande sfarzo la *Sémiramis*, eseguita dalle sorelle Barbara e Carlotta Marchisio.
-
- 1863** Scrive la *Petite Messe Solennelle*.
-
- 1864** Il 14 marzo la *Petite Messe Solennelle* per soli, coro, due pianoforti e harmonium, viene eseguita in forma privata nel palazzo parigino della contessa Louise Pillett-Will, alla quale la messa è dedicata. Rossini la strumerà per grande orchestra nel 1867, ma questa versione sarà eseguita solo il 24 febbraio 1869 dopo la sua morte. Il 21 maggio, suo giorno onomastico, la città di Pesaro gli dedica solenni festeggiamenti con lo scoprimento di una statua.
-
- 1867** Il 1. luglio prima esecuzione de l'*Hymne à Napoleon III et à son Vaillant Peuple* (Parigi, Palais de L'Industrie).
-
- 1868** Dopo una grave malattia spira nella villa di Passy il 13 novembre, mentre Parigi si appresta a tributargli grandi onoranze per il suo prossimo settantasettesimo compleanno. Viene tumulato nel cimitero di Père Lachaise.
-
- 1867** Il 30 aprile la salma di Rossini è esumata e trasportata in Santa Croce a Firenze dove viene tumulata il 3 maggio.
-
- 1902** Il 23 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.
-

Il Rossini Opera Festival
festeggia 20 anni di collaborazione con

PETER MOORES FOUNDATION

e ringrazia fraternamente Sir Peter Moores
per il rilevante contributo economico

e morale dato alla

Accademia Rossiniana

che ha permesso di formare
una intera generazione di nuovi talenti vocali,
oggi attivi in tutto il mondo



Tanti affetti

Amici del Rossini Opera Festival 2012

Presidente

Paola Pierangeli Tittarelli

Soci Fondatori

Germano Buzzi

Eugenio Ceccolini

Anna Gasparucci Selci

Maurizio Gennari

Vittorio Livi

Francesco Merloni

Silvana Ratti

Consiglio d'amministrazione

Rosaria Rita Bonatti

Eugenio Ceccolini

Maurizio Gennari

Vittorio Livi

Francesco Merloni

Silvana Ratti

Luisa Rossi

Collegio sindacale

Roberto Riffelli, *Presidente*

Simona Corsini, *Sindaco*

Francesco Sanchioni, *Sindaco*

Sostenitori Platino

Sabine e Dan Stolerò, *Rishon Lezion*

Sostenitori

Anna Maria Ambrosini Massari, *Fano*

Maria Adele Gagliardi, *Torino*

Francesco Merloni, *Fabriano*

Alberto Bonetti, *Reggio Emilia*

Rosaria e Guido Calvi, *Roma*

Wolfgang Lambrecht, *Hamburg*

Maria Luisa Libonati, *Roma*

Paolo Mannelli, *Roma*

Mayri Voûte, *Paris*

Michael D. Watts, *Milano*

Paul Butler, *London*

Paola Campilli De Angelis, *Roma*

Kiyoko e Tadao Kato, *Tokyo*

Opera Pesaro, *Pesaro*

Aldo Battaini, *Varese*

Luciano Arcangeli, *Roma*

Ada Bertozzini, *Pesaro*

Matelda Bisigotti, *Urbino*

Canducci Holzservice, *Pesaro*

Annalisa e Eugenio Ceccolini, *Pesaro*

Maria Grazia Ceccolini Pototschnig,
Pesaro

Liliana e Agostino Cesaroni, *Pesaro*

Wanda Del Gobbo, *Bologna*

Heinrich Dülp, *Seeshaupt*

Graziella e Marco Fazi, *Pesaro*

Valeria e Pietro Fenici, *Fano*

Patrick Furniss, *Norwich*

Galleria di Franca Mancini, *Pesaro*

Rosy e Maurizio Gennari, *Pesaro*

Maria Giovanna e Salvatore Giordano,
Pesaro

Juana Herrera Marroquin, *Valencia*

Jean-Luc au Sablon, *Bruxelles*

Vittorio Livi, *Pesaro*

Martha Lochmueller, *Feldkirchen*

Adriana Lora Totino Pagani, *Torino*
 Beatrice Mangiameli Molinari, *Milano*
 Atilio Marchetti Rossi, *Pesaro*
 Maria Teresa Mastromarino, *Roma*
 Peter Miclmann, *Pullach*
 Dorotce Obsieger, *Bonn*
 Grazia Paoletti, *Firenze*
 Paolo Petrini, *Courbevoie*
 Luciana Pierangeli, *Roma*
 Milena Pierangeli Ugolini, *Roma*
 Paola Pierangeli Tittarelli, *Pesaro*
 Silvana Ratti, *Pesaro*
 Luisa Rossi, *Pesaro*
 Giustina e Michael Ryan, *Netherbury*
 Wilhelm Schlötterer, *Pullach*
 Heliane Schmidt, *München*
 Mariadele e Marco Tamino, *Pesaro*
 Ida e Giuseppe Ugolini, *Roma*
 Villa Cattani Stuart, *Pesaro*

Amici

Heinz Willer, *München*

Karen Moylan, *Dublin*

Klaus P. Arnold, *Gauting*
 Ghislaine e Christian de Menthon, *Paris*
 Uriel Weltsch, *Tel-Aviv*

Pierre Criquet, *Marseille*

Robin Baxter-Brown, *Johannesburg*
 Hans L. Beeck, *Stockholm*
 Laurent Boccon-Gibod, *Paris*
 Adam Hodgkin, *Firenze*
 Guido Mastropaolo, *Paris*
 Christos Mortzos, *Köln*
 Liz e Nigel Peace, *Alton*
 Jean-François Pechberty, *Paris*
 Vincenzo Tessitore, *Palermo*
 Irene Tomacelli, *London*

Werner Adam, *Karlsruhe*
 Michele e Jean-Pierre Denies, *Dunkerque*
 Claude Fernandez, *Aubervilliers*
 Yoko Hosojima, *Utsunomiya*

Koichi Murakami, *Tokyo*
 Aart Velthuijsen, *Maarssen*
 Elke Wallat, *Rodgau*

Manlio Bassano, *Marmirolo*

David Adams, *Paris*
 Francesco Agostini, *Magenta*
 Daphne Joyce Allen, *Roma*
 Christiane e Robert Arnaud, *Marseille*
 Satoshi Asaoka, *Yokohama*
 Gianluca Attanasio, *Faenza*
 Anna Rosa Basile, *Genova*
 Willi Bauer, *Gaggenau*
 Mario Bazzoli, *Venezia Mestre*
 Filippo Beck, *Zürich*
 Ladislav Belanyi, *Kosice*
 Alberto Benvenuti, *Vicenza*
 Anna Berardi Marinuzzi, *Roma*
 Teresa Berry, *Collazzone*
 Angela Bertacchini, *Basilicanova*
 André Birling, *Moscow*
 Maria Luisa Biscuola, *Pesaro*
 François Bise, *Villars-sur-Glâne*
 Martine Blech, *Paris*
 Marco Bonato, *S. Genesio ed Uniti*
 Alfredo Bonetti, *Trento*
 Pietro Boscolo, *Treviso*
 Giuseppe Bosoni, *Piacenza*
 Robert Botz, *Jetzelsdorf*
 Peter W. Brooke, *Halifax*
 Valery Brown, *Karlsruhe*
 Lucius Caffisch, *Gingins*
 John Cant, *Guildford*
 Monella Cerri, *Bologna*
 Sylvain Chambre, *Avon*
 Kathleen Chiti, *Milano*
 Akihiro Chiyoda, *Tokyo*
 Morella Cottam, *London*
 Colin Craig, *Parede*
 Salvador Crespo Picò, *Alicante*
 Marcello d'Antonino, *Zürich*
 Neil Dalrymple, *London*
 Pieter K. de Haan, *Harderwyk*
 Luisa Rosa De La Torre Alcelay, *Madrid*
 Mario de Martiis, *Genova*

Guillaume De Saint-Seine, <i>Paris</i>	Halvor Jaeger, <i>Neu-Ulm</i>
Philippe Debet, <i>Paris</i>	Howard Douglas Jones, <i>London</i>
Laura Del Monte Raffaelli, <i>Pesaro</i>	Pierre Julien, <i>Limoges</i>
Giuseppe Di Bilio, <i>Roma</i>	Tomio Kameoka, <i>Tokyo</i>
Thibaut Dixneuf, <i>Pavant</i>	Noriko Kanai, <i>Tokyo</i>
Michael Dlabka, <i>Berlin</i>	Bernd-Rüdiger Kern, <i>Taucha</i>
Hugh Dumas, <i>Stockbridge</i>	Michiko Kobayashi, <i>Tokyo</i>
Ulrike e Rainer Eisenmann, <i>Mannheim</i>	Monika e Dieter Koch, <i>Herrsching</i>
Ente Olivieri, <i>Pesaro</i>	Hiroshi Kojima, <i>Tokyo</i>
Renza Esposito Carloni, <i>Pesaro</i>	Yoriko Komuro, <i>Tokyo</i>
Bodo Fahlbusch, <i>Paris</i>	Michael Kornby, <i>Aseda</i>
François Falco, <i>Corenc</i>	Anja Korpiola, <i>Helsinki</i>
Maria Luisa Faraguna Onida, <i>Trieste</i>	Gerhard M. Krenmeier, <i>Wien</i>
Valentina Fernandez, <i>Alicant</i>	Yoshiko Kumakura, <i>Ichikawa</i>
Paolo Fioretti, <i>Firenze</i>	Trevor Lau, <i>Auckland</i>
Carlo Flamigni, <i>San Varano</i>	Norman Lessels, <i>Edinburgh</i>
Henry Forgues, <i>Blarritz</i>	Jacques Libert, <i>Bruxelles</i>
Giorgio Forni, <i>Bologna</i>	Mariella e Francesco Lungarini, <i>Fano</i>
Lilly Fröhlich, <i>Nänikon</i>	Gaetano Maccaferri, <i>Bologna</i>
Mauro Fuppi, <i>Macerata Feltria</i>	Roberto Magro, <i>Milano</i>
Hugo Furrer, <i>Bern</i>	Giovanna Marchi Baldini, <i>Imola</i>
Stefan Gagg, <i>Bangkok</i>	Sylvie Marini, <i>Maisons-Alfort</i>
Giorgio Girelli, <i>Roma</i>	Charlotte Marquart, <i>Gattikon</i>
Ferdinando Giugliano, <i>Fano</i>	Isabel Martinez, <i>Zaragoza</i>
Renato Giulietti, <i>Imola</i>	Daijiro Mashimo, <i>Tokyo</i>
Ines e Jordi Gonzalez Romeu, <i>Barcelona</i>	Franco Masseroni, <i>Desenzano del Garda</i>
Cecile Gordon, <i>London</i>	Elio Menzione, <i>Bogotà</i>
Vittorio Gorgoni, <i>Pesaro</i>	Takako Mitani, <i>Tokyo</i>
Stephan Grass, <i>Zürich</i>	Yuko Miwa, <i>Tokyo</i>
Werner Gumbert, <i>Karlsruhe</i>	Sai Miyazawa, <i>Kawasaki</i>
Joachim Hagen, <i>Hamburg</i>	Rolf Mues, <i>München</i>
Rose-Marie e Rainer Hagen, <i>Hamburg</i>	Reto Müller, <i>Basel</i>
Susumu Hasegawa, <i>Tokyo</i>	Mitsuko Murase, <i>Tokyo</i>
Takashi Hasegawa, <i>Hadano</i>	Kevin O'Hare, <i>Glasgow</i>
Werner Hayder, <i>Moedling</i>	Masato Oikawa, <i>Tokyo</i>
Vera e Kenneth Heath, <i>Bulimba Qld</i>	Hiroshi Osawa, <i>Saitama</i>
Freya Hezel-Kübert, <i>München</i>	Akiko Otokita, <i>Tokyo</i>
Toshihiko Hirabayashi, <i>Tokyo</i>	Thierry Paccoud, <i>Luxembourg</i>
Chizuko Hironaka, <i>Yokohama</i>	Giulia Panichi Pignatelli, <i>Castel di Lama</i>
Walter Hirzinger, <i>Innsbruck</i>	Ritta Peick, <i>München</i>
Roger Holden, <i>Richmond</i>	Helene e Jean Peters, <i>Esher</i>
Gerard Hurl, <i>Dublin</i>	Werner Poeppel, <i>München</i>
Yuriko Inouchi, <i>Tokyo</i>	François Poli, <i>Paris</i>
Tino Inselmini, <i>Veza</i>	Sophie Pommerell-Wintringer, <i>Echternach</i>
Antonio Invernizzi, <i>Torino</i>	Alessandro Properzi, <i>Roma</i>
Satomi Iritani, <i>Tokyo</i>	Cesare Questa, <i>Urbino</i>

Elisabeth Quoix, *Strasbourg*
 Caroline Rayman, *London*
 Bernard Rein, *Paris*
 Ruggero Ridolfi, *Forlì*
 Dorothea e Gian Luigi Rinaldi, *Pesaro*
 Herbert Robinson, *London*
 Lorenzo Rocchetti, *Ancona*
 Anurée e Leonardo Rolla-Techeur,
Bruxelles
 Ercole Romagna, *Pesaro*
 Georg Roth, *Maria-Enzersdorf*
 Thomas Row, *Wien*
 Takao Saji, *Nagoya*
 Georg Salem, *Wien*
 Maria Carolina Santini Buzzi, *Pesaro*
 Inge e Gert Scheumann, *Baden-Baden*
 Isabelle Schyns, *Bruxelles*
 Nicholas Scott, *London*
 Isabella Segerer, *München*
 David Siddle, *West End Old*
 Elena Sormani, *Pesaro*
 Robert William Stanton, *Milano*
 Jürgen Steinberg, *Berlin*
 Peter Ster, *Wien*
 Sergio Strata, *La Spezia*
 Masaya Suzuki, *Yokohama*
 Yasuo Suzuki, *Tokyo*
 Yasuo Takasaki, *Tokyo*
 Jacqueline Tarleton, *Exeter*
 Floriana Tessitore, *Palermo*
 Heinrich Tettinek, *Wien*
 Mario Torre, *Napoli*
 Pierre Touboul, *Montchaboud*
 Jürgen Trabant, *Niedernhausen*
 Erich Trachtenberg, *Wien*
 Roberto Tramarin, *Pavia*
 Armin, Trautmann, *Augsburg*
 Masahiro Tsuji, *Tokyo*
 Kei Tsuruma, *Tokyo*
 Giuseppe Ugolini, *Rimini*
 Pierre Valentin, *Paris*
 Peter Vandamme, *Brugge*
 Nicole Vecchioli, *Crans-Montana*
 Maria Pia Vivanti, *Roma*
 Rainer Voigt, *Sevenoaks*
 Janet e Roger Wallhouse, *Wallingford*

Heidemarie Werbetz, *Hamburg*
 Astrid Wilk, *Oberhaslach*
 Rose Willis, *London*
 Hans Winkler, *Wien*
 Hannelore Wolf, *Wien*
 Kinji Yamamoto, *Hong Kong*
 Kazu Yoshida, *Tokyo*
 Koji Yoshida, *Chiba*
 Masashi Yoshida, *Tokyo*
 Vittorio Zambon, *Legnano*
 Gianfranco Zanetti, *Vignola*
 Bernd Zeytz, *Gauting*

Amici giovani

Clementine Garcia Senecat, *Riviere*
 Maria Badino, *Celle Ligure*
 Michele Balistreri, *Quartu Sant'Elena*
 Stefano Benucci, *Donnini-Reggello*
 Emma Bonetti, *Trento*
 Immanuel Gartner, *Wien*
 Matteo Gerlegni, *Ghedi*
 Blagovest Biserov Kirov, *Gabicce Mare*
 Luca Marchetti, *Pesaro*
 Marion Massonnat, *Paris*
 Roberta Nuzzo, *Genova*
 Eva Padovani, *Dunkerque*
 Riccardo Rocca, *Castellamonte*
 Fulvio Sammuri, *Livorno*
 Amelia Simpson, *London*
 Nicholas Tagliatini, *Diano Castello*
 Giulia Urbinati, *Macerata Feltria*
 Marten H. Velthuijsen, *Utrecht*



Tanti affetti

Friends of the Rossini Opera Festival 2012

Board of Directors

Gary Gordon, *President*

Paola Pierangeli Tittarelli, *Vice President*

Alexander D. Crary, *Vice President*

Kay Bearman, *Treasurer*

James David Draper, *Secretary*

Welleda Donovan, *Development*

Honorary Board

Claudio Abbado

June Anderson

Rockwell Blake

Marilyn Horne

Chris Merritt

Samuel Ramey

Luca Ronconi

Patron

Isaacson-Draper Foundation, *New York NY*

Golden Supporters

Kay Bearman, *New York NY*

Alexander D. Crary, *Washington DC*

Supporters

Gary Gordon, *New York NY*

Beverly Kleiman, *Arlington MA*

Glenda & Alfred Law, *Tivoli NY*

Friends

Peter Yeomanson, *Miami FL*

Richard Beams, *West Roxbury MA*

Jack Belsom, *New Orleans LA*

Linda Bjelland, *Centennial CO*

George Dansker, *New Orleans LA*

J. Norman Dobbs, *Boston MA*

Frank Hartin, *New York NY*

Peggy & Charles Jernigan, *Loveland CO*

Thomas Kelly, *Cambridge MA*

Jules P. Kirsch, *New York NY*

David E. Koch, *New York NY*

John Ratcliffe, *Los Angeles CA*

Olivier Renaud-Clement,

Long Island City NY

William F. Rogers, *Los Angeles CA*

John Teffenhart, *Hillside NJ*

Marilee Wheeler, *Brookline MA*

Lucia & Thomas Wickens,

San Francisco CA

David Dodge, *Denver CO*

Il Festival ringrazia



Media partners



Soluzioni web

RETINA

Le pubblicazioni del Rossini Opera Festival
sono realizzate con il contributo di



Amici del
Rossini Opera Festival



Friends of the
Rossini Opera Festival