

1868 ROS

031011



RICCHIARDO E ZOUAIDE



SCAVOLINI
SPONSOR



La Fondazione Rossini

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

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

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

FONDAZIONE ROSSINI

Presidente
Alfredo Siepi

Consiglio d'Amministrazione
**Alberto Berardi, Sandro Forlani,
Cesarina Gattoni, Michele Marvulli**

Direttore artistico
Bruno Cagli

Direttore dell'edizione critica
Philip Gossett

Comitato di redazione
Bruno Cagli, Patricia B. Brauner, Paolo Fabbri

Segretario culturale
Catia Amati

Segretario ragioniere
Vincenzo Lacetera

**RICCIARDO
E ZORAIDE**

Rossini Opera Festival 1996

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

Consulenza scientifica della Fondazione Rossini

Questo volume è una riedizione del programma di sala
redatto per il Rossini Opera Festival 1990 a cura di
Viviana Zampa e Mauro Bucarelli.

Grafica

Dolcini Associati - A.D. Massimo Dolcini

Stampa

Arti Grafiche Editoriali, Urbino

luglio 1996

*Stampato su Carta Grifo Avorio vergata
delle Cartiere Miliani Fabriano*

Sommario

La rozza villanella e la cetra d'oro <i>di Philip Gossett</i>	p. 9
The coarse country girl and the golden lyre <i>by Philip Gossett</i>	p. 17
Ricciardo e Zoraide: dal manoscritto autografo all'edizione critica <i>di Federico Agostinelli e Gabriele Gravagna</i>	p. 25
Ricciardo e Zoraide: from autograph to critical edition <i>by Federico Agostinelli e Gabriele Gravagna</i>	p. 31
Isabella, gli "occhi spagnoli" di Rossini <i>di Mauro Bucarelli</i>	p. 37
Rossini and the "Spanish eyes" of Isabella <i>by Mauro Bucarelli</i>	p. 42
<i>Schema musicale dell'opera</i>	p. 48
<i>La vicenda narrata dal librettista</i>	p. 50
<i>Libretto</i>	p. 51
"L'altro" Rossini serio nel mondo (1949/1996) <i>a cura di Alberto Bottazzi e Giorgio Gualerzi</i>	p. 93
Pesaro tappa obbligata della Rossini Renaissance <i>di Giorgio Gualerzi</i>	p. 127
Pesaro: a focal point in the Rossini Renaissance <i>by Giorgio Gualerzi</i>	p. 131
<i>Soggetto</i>	p. 135
<i>Story</i>	p. 138
<i>Argument</i>	p. 141
<i>Handlung</i>	p. 144
<i>Gioachino Rossini, elementi biografici</i>	p. 147

Ritratto di Gioachino Rossini di autore anonimo risalente al 1819 c. Questa incisione apparve all'antiporta dell'edizione originale delle "Rossiniane" di Giuseppe Carpani, stampate a Padova nel 1824.



In
To
Co
e l
Te
pa
Ga
d'

RICCIARDO E ZORAIDE

Dramma per musica in due atti di
Francesco Berio di Salsa

Musica di
Gioachino Rossini

Personaggi

Agorante, re di Nubia, amante non corrisposto di

Zoraide, figlia d'Ircano, amante di Ricciardo

Ricciardo, paladino, amante di Zoraide.

Ircano, potente signore d'una parte della Nubia.

Zomira, sposa di Agorante, rivale di Zoraide.

Ernesto, ambasciatore del campo Cristiano, amico di Ricciardo.

Fatima, confidente di Zoraide.

Elmira, confidente di Zomira.

Zamorre, confidente di Agorante.

Coro di uomini al servizio del Serraglio. Coro di donne
al servizio di Zomira. Grandi della Corte di Agorante.
Guerrieri seguaci di Ricciardo. Soldati di Agorante. Popolo.

La scena si finge in Duncala capitale della Nubia.

*Prima rappresentazione
Napoli, Teatro San Carlo
3 dicembre 1818*

Frontespizio della prima edizione dello spartito del *Ricciardo e Zoraide*, edizione Schott - Magonza 1821/22. La litografia raffigura l'incontro tra Zoraide e Ricciardo travestito da guida africana (collezione Sergio Ragni).



In
To
Co
e l
Te
pa
Ge
d'

A pagina 12: Giovanni David, primo interprete del ruolo di Ricciardo, in costume di Idamore nel *Paria* di Donizetti, Parigi 1829 - litografia di F. Noël da un disegno dal vero di L. Marin (collezione Luigi Cuoco).

La rozza villanella e la cetra d'oro

*Emmi venuta certa fantasia,
Che non posso cacciarmi dalla testa,
Di scriver un'istoria in poesia
Affatto ignota, o poco manifesta.
Non è figlia del Sol, la Musa mia,
Né ha cetra d'oro, o d'ebano contesta,
E rozza villanella, e si trastulla
Cantando ad aria, conforme le frulla.*

Con questi versi d'apertura Niccolò Forteguerra annunciava il tono del suo *Ricciardetto*, poema eroicomico in trenta canti la cui Musa (come ogni Musa epica che si rispetti) «Cantar vuole d'eroi, e di battaglie, / E d'amori, e d'impresе memorande». Forteguerra (1674-1735) era nato da una nobile famiglia pistoiese (che contava tra i suoi avi scrittori, uomini politici, ed anche un cardinale), ed aveva intrapreso la carriera ecclesiastica, divenendo segretario di papa Clemente XII nel 1730. Tuttavia, egli conquistò una più larga risonanza grazie alla sua produzione let-

teraria, spesso a carattere satirico. Nel *Ricciardetto* - scritto in un arco di dieci anni (1716-1725), ma pubblicato postumo - gli ironici riferimenti allo stile ariostesco (in una storia di amore, gelosia ed onore tra cavalieri cristiani, principesse asiatiche e re nubiani) si accompagnano ad una pletora di allusioni satiriche ad eventi contemporanei all'autore. Il poema ebbe una certa popolarità all'epoca sua, e continuò ad essere ristampato lungo il corso dell'intero Settecento e nel primo Ottocento.

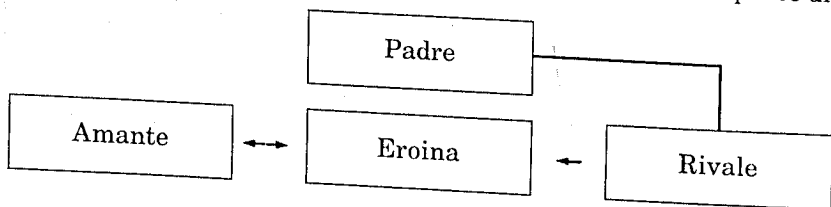
La scelta di un poema eroicomico come modello per un libretto operistico non è certo la più ovvia; ma uno dei tratti più notevoli della produzione seria napoletana di Rossini (1815-1822) è, di fatto, la straordinaria varietà delle fonti letterarie adottate. La seguente tavola ne darà forse un'idea:

Fonti letterarie dei libretti napoletani

Opera	Fonte	Genere
<i>Elisabetta, regina d'Inghilterra</i>	Sophie Lee, <i>The Recess</i>	romanzo gotico inglese, tardo '700
<i>Otello</i>	Shakespeare, <i>Othello</i>	dramma elisabettiano
<i>Armida</i>	Tasso, <i>Gerusalemme liberata</i>	poema cavalleresco italiano del '500
<i>Mosè in Egitto</i>	<i>Bibbia</i> ; Ringhieri, <i>L'Osiride</i>	storia biblica; dramma sacro italiano d'epoca neoclassica
<i>Ricciardo e Zoraide</i>	Forteguerra, <i>Ricciardetto</i>	poema eroicomico italiano del '700
<i>Ermione</i>	Racine, <i>Andromaque</i>	dramma classico francese del '600
<i>La donna del lago</i>	Scott, <i>The Lady of the Lake</i>	poema romantico inglese
<i>Maometto II</i>	Della Valle, <i>Anna Erizo</i>	dramma proto-romantico italiano dell'800
<i>Zelmira</i>	De Belloy, <i>Zelmira</i>	dramma francese neoclassico, tardo '700

Lo spettro di queste fonti va dal poema cavalleresco italiano del Cinquecento fino ai più aggiornati generi letterari del momento (il romanzo gotico, la poesia romantica inglese e il teatro proto-romantico italiano), passando attraverso due principali tradizioni teatrali del Seicento (il teatro elisabettiano e la tragedia classica francese) e gli stili eroicomico e neoclassico tipici del Settecento italiano e francese. Se Rossini avesse elaborato un manifesto programmatico per l'assorbimento dei principali generi letterari europei nella scena operistica italiana, non avrebbe potuto produrre un elenco più impressionante e vario di fonti letterarie. Eppure, con tutto il rispetto dovuto

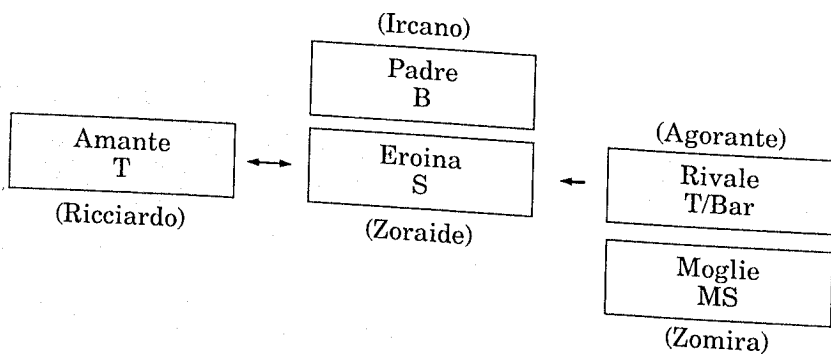
a Rossini ed ai suoi librettisti, la nostra ammirazione va temperata in una prospettiva 'strutturalista', che identifichi i modi in cui le diverse fonti letterarie, una volta inserite nel meccanismo di produzione dell'opera italiana, ne escano ricondotte a modelli drammaturgici molto omogenei. La configurazione-base è dovuta ai cantanti che Rossini aveva a disposizione a Napoli, i quali finirono per costituire una tipologia non solo vocale, ma anche drammaturgica. Il suo archetipo è meglio rappresentato da un'opera che Rossini scrisse per le scene milanesi nel 1819, *Bianca e Falliero*. La protagonista è amata, oltre che dal proprio eroe, da un altro pretendente, favorito dal padre di lei:



L'eroina è inevitabilmente un soprano, mentre l'amante può essere sia un tenore che un mezzo-soprano. In due casi, (*Otello* e *Maometto II*) l'amante è un tenore/baritono o un basso: entrambe le opere si concludono tragicamente.

Ma nessun finale tragico attende Ricciardo (l'amante-tenore per la prima volta impersonato da Giovanni David) e Zoraide (l'eroina-soprano, Isabella Colbran) nel libretto del

Marchese Berio per il *Ricciardo e Zoraide* di Rossini (la cui prima ebbe luogo al San Carlo di Napoli il 3 dicembre 1818). I due protagonisti debbono però prima affrontare la sfida di Agorante (il rivale tenore-baritono, Andrea Nozzari), già sposato con Zomira (il mezzo-soprano Rosmunda Pisaroni). Quanto al padre Ircano (Michele Benedetti), questi non vuol avere a che fare con nessuno dei due malvisti pretendenti alla mano della figlia.



Nel tentativo di integrare in un libretto d'opera figure e rapporti concepiti nei termini di un genere letterario affatto diverso, Berio creò una trama di eventi, personaggi ed emozioni complicata e non sempre pienamente sotto controllo. Vi sono coinvolti cavalieri cristiani (il più coraggioso dei quali è Ricciardo), un principe asiatico e sua figlia (Ircano e Zoraide), un re africano - nubiano, per l'esattezza - e sua moglie (Agorante e Zomira). Rossini fu probabilmente sopraffatto dalla complessa mescolanza di culture, e non si impegnò particolarmente nella loro raffigurazione attraverso musiche 'caratteristiche' (a differenza di quanto avviene per i ritratti molto più accurati dei Turchi in *Maometto II*, o degli Scozzesi nella *Donna del Lago*). Nel caso di *Ricciardo*, fu certo necessario che gli spettatori - per seguire gli avvenimenti sulla scena - leggessero accuratamente l'«Argomento» stampato in apertura del libretto della prima (qui riportato a pagina 50). La complicatissima trama termina con una lieta conclusione in cui i cavalieri cristiani prendono d'assalto il carcere e ne liberano i prigionieri, mentre Ircano dà la sua benedizione al matrimonio di Zoraide con Ricciardo, e quest'ultimo perdona con magnanimità Agorante.

Anche se non sposiamo l'ingenerosa descrizione che Radiciotti diede di *Ricciardo e Zoraide* («grottesco impasto di balordaggini e di inverosimiglianze»), dobbiamo riconoscere che la profusione di casi e personaggi di cui questo libretto è prodigo poco si adatta a fornire l'impalcatura ideale per la costruzione di un'opera. Tuttavia, Rossini non si perse d'animo di fronte al libretto del marchese Berio. Il testo di *Ricciardo e Zoraide* - se dal punto di vista drammaturgico non regge il confronto con altri libretti napoletani (si pensi ad *Ermione*, *La donna del lago*, *Maometto II*, o *Zelmira*) - è ricco di situazioni liriche e drammatiche convenienti all'e-

spressione musicale, e sfruttate da Rossini in un gran numero di pezzi di ottima fattura. L'apprezzamento dei suoi contemporanei per questi pezzi è provato dalla carriera di tutto rispetto che *Ricciardo e Zoraide* ebbe nei teatri europei lungo un ventennio e più, prima della sua totale scomparsa dal repertorio.

Lo schema musicale dell'opera (ripotato a pagina 48) evidenzia il rilievo assegnato ai pezzi d'insieme: di fatto, i quattro personaggi principali hanno non più di un singolo pezzo solistico a testa. Agorante fa il suo ingresso trionfale con una Cavatina poderosa e spavalda all'inizio dell'opera, mentre la più lirica entrata in scena di Ricciardo non avviene se non verso la fine del primo atto (Rossini diede a Giovanni David - il primo Ricciardo - occasione di entrare in scena con altrettanta magnificenza in altre due opere napoletane: in *Ermione*, nelle vesti di Oreste, ed in *Zelmira*, come Ilo. Più affascinante è invece l'esempio della Cavatina di Giannetto nella *Gazza ladra* [1817], la cui cabaletta è il modello diretto per la cabaletta nella Cavatina di Ricciardo). Nonostante la centralità del ruolo di Zomira, la sua Aria (sovente omessa in esecuzioni dell'epoca) è poco più che un'aria di sorbetto. Come accade spesso nei ruoli che Rossini diede alla Colbran, Zoraide non ha il suo momento di gloria come solista se non nel Finale dell'opera, dove la sua musica è continuamente integrata in un contesto più ampio, secondo un modello che Rossini aveva già sperimentato con *Armida*, ed avrebbe realizzato nel modo più superbo in *Maometto II*.

Ma neppure il Finale concede alla nostra afflitta eroina l'opportunità di un applauso a scena aperta. Sebbene Rossini concluda l'Aria inserita nel Finale con una vera e propria cabaletta, l'orchestra, invece di terminare con una cadenza perfetta in mi bemolle maggiore, modula invece improvvisamente a do maggiore, per l'arrivo di Ernesto coi suoi cavalie-



L. Marin

In
Te
Ce
e'
Te
pe
G.
d'.

Libreria di Piazza S. Marco 1210 Venezia

1850

ri, e per la loro battaglia contro gli uomini di Agorante (si tratta di una tecnica che Rossini avrebbe adottato ancora, e con grande effetto, dopo il Terzetto di *Maometto II*). La forma complessiva di questo Finale, d'altro canto, invita ad un confronto con quello della *Gazza ladra*, a dispetto della fondamentale differenza di carattere tra le due opere: entrambi i finali si aprono con un coro funebre in do minore, e si concludono con una sezione simile al Finaletto del *Barbiere di Siviglia*, in cui diversi personaggi - cui fa eco il giubilo del coro - esprimono la loro gioia per la lieta conclusione della vicenda.

In *Ricciardo e Zoraide*, i pezzi d'insieme fanno comunque la parte del leone: tre duetti di vaste proporzioni (Zoraide-Zomira, Ricciardo-Agorante, Zoraide-Ricciardo), un terzetto nel primo atto (Zoraide-Zomira-Agorante), ed un quartetto nel secondo atto (Zoraide-Ricciardo-Agorante-Ircano). Si tratta in genere di pezzi dal carattere piuttosto tradizionale, sia per regolarità formale che per struttura fraseologica interna. Lo stile è ben distante da quello dei lavori più sperimentali che avrebbero sbalordito il pubblico napoletano uno o due anni più tardi (in particolare, *Ermione* e *Maometto II*). Né vi si riscontra la ricca tavolozza armonica di *Bianca e Falliero*, le cui forme esteriormente convenzionali sono smentite dalla incessante novità dei contenuti linguistici della partitura di Rossini.

Eppure, la qualità musicale di tanti dettagli rivela in *Ricciardo* la presenza del genio rossiniano. Si ascolti il magico cambio di armonia all'inizio del Duetto di Zoraide e Ricciardo, dove - dopo aver espresso il suo stupore nel rivedere l'amato - Zoraide intona «Mancare mi sento...». Il tempo di mezzo di questo Duetto è orchestrato superbamente (aprendosi con le note ribattute dei violini secondi e delle viole, mentre la melodia per ottave risuona nei pizzicati di violini primi, violoncelli e contrabbassi), e le sue linee vocali, inizialmente esi-

tanti, si sviluppano fino all'esuberanza melodica di «Fu amor propizio». Oppure si noti il tema della cabaletta nel Duetto Ricciardo-Agorante «Come potrò reprimere», dove la «smania tormentosa» provata da entrambi spinge la frase - attraverso un inusitato cambio d'armonia - ad estendersi per nove battute invece delle otto previste.

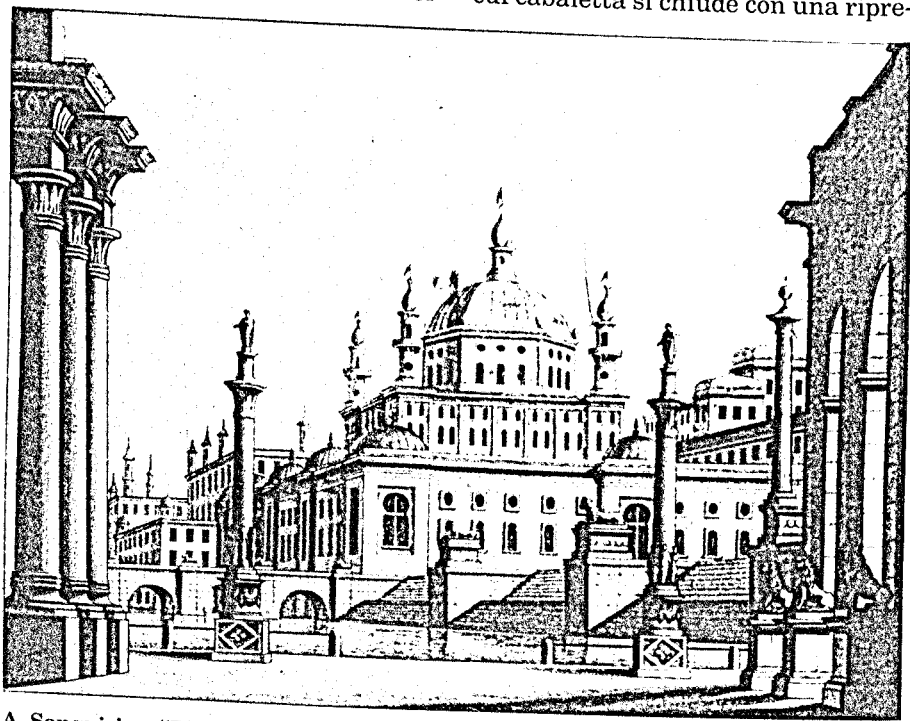
Il lirismo domina sia nel Terzetto del primo atto che nel Finale. Quest'ultimo si apre infatti con un canone a quattro voci di rara bellezza (*Andante Maestoso*). Una transizione relativamente breve porta ad un altro momento lirico, ora per sei voci soliste, dove l'accompagnamento, quando non è del tutto assente, è estremamente lieve (alle cadenze conclusive, ad esempio, si unisce il solo clarinetto). Il tema principale è intonato dalle sei voci a cappella; la sua ripetizione, distribuita tra le diverse voci, è accompagnata dai pizzicati degli archi e da alcuni fiati. Zomira canta una parte d'accompagnamento per arpeggi (simile alla parte di Pirro in un analogo passaggio in *Ermione*) in cui Rossini la fa scendere al mi bemolle grave, in un punto in cui è, per di più, sola e quindi completamente esposta: tali momenti ci permettono di intravedere le risorse che cantanti del livello di Rosmunda Pisaroni potevano mettere a disposizione dei compositori dell'epoca. Al posto di una stretta finale, Rossini utilizza qui la «banda sul palco» per una breve, marziale chiusa che anticipa la tecnica poi usata nella *Donna del lago*.

Un aspetto di particolare novità in *Ricciardo e Zoraide* è proprio quest'uso della «banda sul palco» (e, più in generale, di strumenti in scena e fuori scena). È questa la prima opera in cui Rossini utilizza una banda sulla scena (quella nel precedente *Mosè in Egitto* appare di fatto solo nella celebre Preghiera, un pezzo aggiunto all'opera per una ripresa del 1819). L'intera forma della Sinfonia e Introduzione è determinata dalla

presenza della banda sulla scena. L'opera inizia, in do minore, con una solenne sezione polifonica durante la quale il sipario si leva su di una piazza fuori delle mura della capitale nubiana. Presumibilmente è notte, giacché la didascalia di regia recita: «Coro di Soldati e Popolo. Marcia militare; sfilano intanto le truppe vittoriose allo spuntar dell'aurora». Si ode, «molto lontano», la banda suonare una marcia in do maggiore, in alternanza con echi nei fiati dell'or-

te, ora molto più vicina, la banda suonare l'intera marcia, mentre il coro maschile dà il bentornato al vittorioso Agorante. Per la banda sul palco Rossini scrisse solo una «guida», lasciando al maestro di banda il compito di realizzare di volta in volta la strumentazione sulla base dell'organico a disposizione.

Dopo questa conclusione del primo pezzo dell'opera, un recitativo di Agorante conduce alla sua Cavatina, la cui cabaletta si chiude con una ripre-



A. Sanquirico: "Piazza della città di Duncala", scenografia per il I atto di *Ricciardo e Zoraide*, Milano, Scala 1823 - incisione di S. Stucchi (Milano, Museo Teatrale alla Scala).

chestra. Segue un *Andantino grazioso* in fa maggiore, con dei begli assoli lirici per corno e clarinetto, e poi per flauto (in la minore). Non v'è istruzione di scena che indichi quale azione debba aver luogo durante questo bel movimento strumentale, ma appare ovvia la necessità di una qualche azione pantomimica. È solo a questo punto che si ode nuovamen-

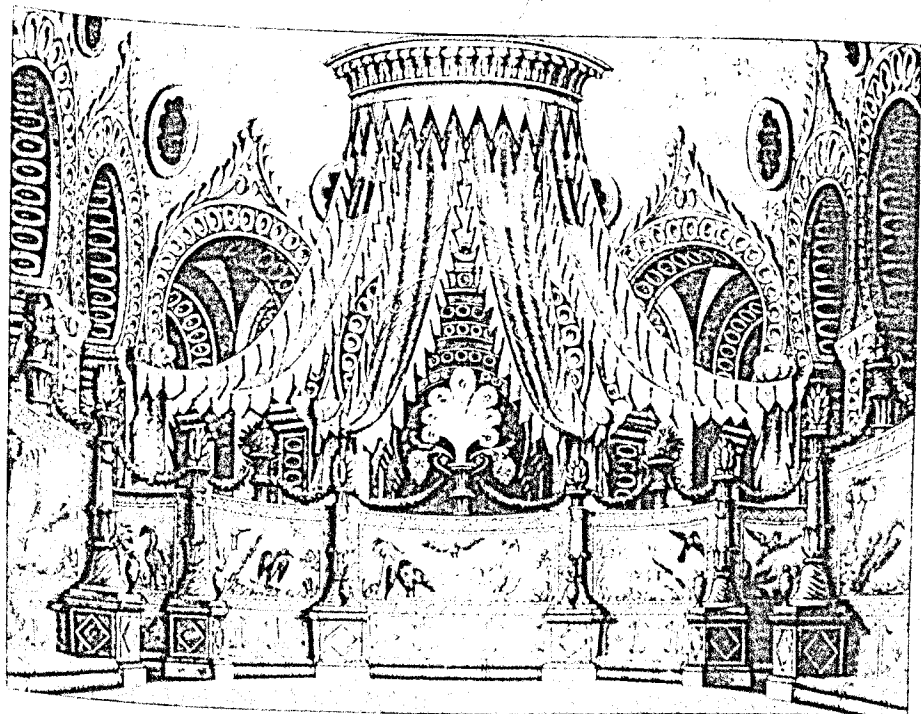
sa della marcia iniziale, per banda e orchestra. Pertanto, l'intera struttura dell'inizio di *Ricciardo e Zoraide* ricorda in più di un particolare quello di *Otello*; mentre in quell'opera, però, la Sinfonia non ha collegamenti di alcun tipo con la musica che segue, in *Ricciardo* l'integrazione della Sinfonia descrittiva con il successivo coro e con la Cavatina è pienamente convincente. Rossini darà poi alla banda una parte di rilievo nei finali di entrambi gli atti. Dopo *Ricciardo e Zoraide*, la «banda sul palco» sarà destinata ad un ruolo centrale nell'opera italiana per quasi mezzo secolo.

Rossini utilizza in quest'opera anche un piccolo gruppo di fiati sul palco. Il loro carattere è del tutto diverso, come anche la loro realizzazione: questi bei passaggi furono infatti orchestrati dallo stesso compositore. L'effetto è sfruttato una prima volta nella sezione centrale nel Terzetto del primo atto, dove quattro clarinetti, due fagotti ed un'arpa sul palco accompagnano il coro di donne che (dietro le quinte) tenta di addolcire i sentimenti di Zoraide nei confronti di Agorante (un ascolto attento del brano rivela in esso la struttura melodico-armonica di «Negli orti di Flora», il coro che introduce la Cavatina di Bianca in *Bianca e Falliero*; ma in una veste musicale tanto diversa da ingannare ad un primo ascolto).

Un simile effetto domina il Coretto e Strofette del secondo atto, in aper-

tura dell'ultima scena. Zoraide è sola, in un «Profondo oscuro carcere», quando il coro femminile fuori scena tenta di incoraggiarla a dimenticare il suo Ricciardo. Rossini indica per questo punto la presenza di un'orchestra sul palco, alla quale unisce alcuni strumenti dall'orchestra principale. Ma sfortunatamente nessuna fonte dell'epoca fornisce una realizzazione di quest'orchestra sul palco (e l'intero pezzo manca dal manoscritto autografo). I curatori dell'edizione critica dell'opera ne hanno realizzato l'orchestrazione sulla base della condotta di Rossini nel coro del primo atto (la melodia risulterà familiare ai conoscitori della musica vocale da camera di Rossini: essa ricompare nel suo *Carnevale di Venezia* del 1821, e più tardi in *Li marinari*, numero 12 delle *Soirées musicales*, del 1835). Gli interventi del coro (fuori scena) sono posti in efficace contrasto con le appassionate reazioni di Zoraide (sulla scena), reazioni accompagnate dall'orchestra principale. Ci piacerebbe immaginare che Verdi conoscesse questo pezzo

A. Sanquirico: «Stanza nella reggia di Agorante», scenografia per il I atto di *Ricciardo e Zoraide*, Milano, Scala 1823 - incisione di S. Stucchi (Milano, Museo Teatrale alla Scala).



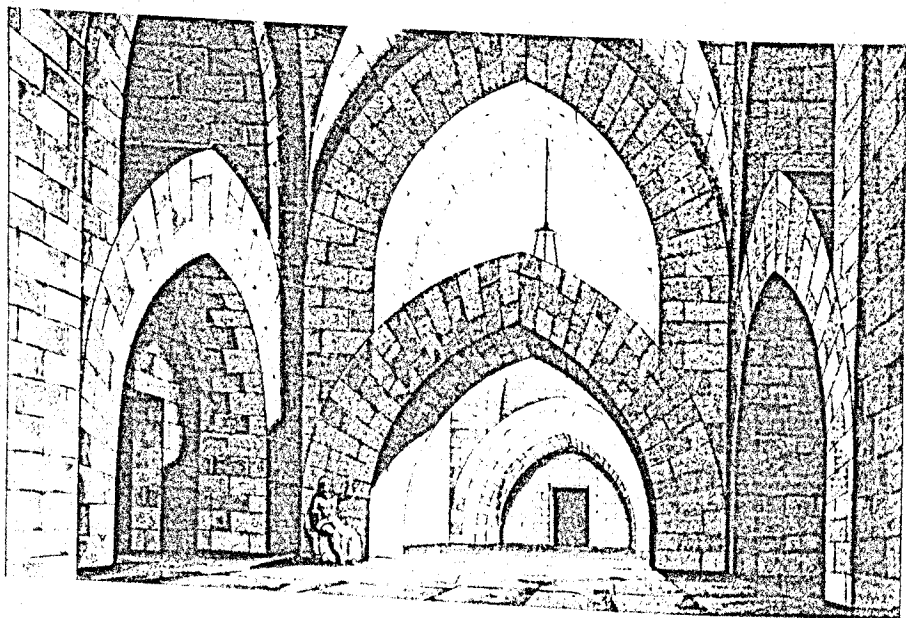
prima di comporre la grande scena di Amneris verso la fine di *Aida*, ma ciò appare altamente improbabile. A dispetto dei diversi bei passi che abbiamo descritto, è difficile sottrarsi all'impressione generale che *Ricciardo e Zoraide* abbia un carattere più conservatore rispetto ad altri lavori napoletani di Rossini; tale impressione è rinforzata dai termini in cui i critici della prima napoletana ne cantarono le lodi. La recensione del *Giornale delle Due Sicilie* prese la forma di una lettera «Dagli Elisi» di Domenico Cimarosa a Rossini, in cui il più anziano compositore napoletano (che era scomparso nel 1801) lodava l'impudente giovane settentrionale per aver rinunciato al «moderno libertinaggio musicale, di cui fosti finora non ultimo sostegno, e da cui si aspira a fare obliare le opere delle eccelse menti per le quali crebbe ad altissimo vanto la gloria dell'Italia nostra». *Ricciardo* veniva dunque lodato perché tornava a forme, modi vocali e strumentazione più semplici e meno teutonici: Rossini -

almeno secondo il mito che qui si tentava di costruire - aveva finalmente dato alle scene partenopee un'opera degna d'essere detta *napoletana*. Personalmente, preferirei un mitologicamente diverso. Nessuno può dubitare che il Rossini di *Ricciardo e Zoraide* sia lo stesso Rossini che con i lavori napoletani scrisse una pagina nuova nella storia dell'opera italiana. Chi andasse in cerca della ricca orchestrazione e della esuberante scrittura vocale che caratterizzano la maturità rossiniana, ne troverà in abbondanza in questa partitura. Ma *Ricciardo e Zoraide* è un'opera le cui bellezze si trovano più esposte di quanto non avvenga nei lavori immediatamente seguenti, un'opera che è il prodotto di processi più semplici, un'opera di più godibile trasparenza, e ciononostante di non minor valore degli altri lavori rossiniani degli stessi miracolosi anni. Alla «rozza villanella» di Forteguerra Rossini aveva aggiunto la sua «cetra d'oro»: il risultato è ben degno della nostra attenzione.

A. Sanquirico: «Profondo e oscuro carcere», scenografia per il II atto di *Ricciardo e Zoraide*, Milano, Scala 1823 - incisione di S. Stucchi (Milano, Museo Teatrale alla Scala).

Philip Gossett

Traduzione di Stefano Castelvechhi



The coarse country girl and the golden lyre

Emmi venuta certa fantasia,
 Che non posso cacciarmi dalla testa,
 Di scriver un'istoria in poesia
 Affatto ignota, o poco manifesta.
 Non è figlia del Sol la Musa mia,
 Né ha cetra d'oro, o d'ebano contesta,
 E rozza villanella, e si trastulla
 Cantando ad aria, conforme le frulla.

[An idea came to me that I can't get out of my head: to write a story in poetry, one that's completely unknown or at least unfamiliar. My Muse is hardly the daughter of the sun, nor does it have a lyre made of gold or ebony; she's a coarse country girl, who diverts herself singing whatever comes into her head.]

With these opening verses Niccolò Forteguerri announced the tone of his *Ricciardetto*, a mock-heroic epic in thirty cantos, the Muse of which (like all good epic Muses) «Cantar vuole d'eroi, e di battaglie, / E d'amori, e d'imprese memorande» [*wishes to sing of heroes, of battles, of loves, and of memorable deeds*]. Forteguerri (1674-1735) was born into a noble family from Pistoia, whose ancestors included writers, political figures, and even a Cardinal. His career

followed an ecclesiastical path, and in 1730 he became a secretary to Pope Clement XII. Nonetheless, he was most widely known for his literary works, many of which were satiric in nature. In the *Ricciardetto*, written over a ten-year period (1716-1725) but not published until after his death, the mock-Ariostan overtones for his story of love, jealousy, and honor among Christian knights, Asian princesses, and Nubian kings accompany a wealth of contemporary references and burlesques. The work was quite popular in its time and continued to be reprinted throughout the eighteenth century and into the early nineteenth.

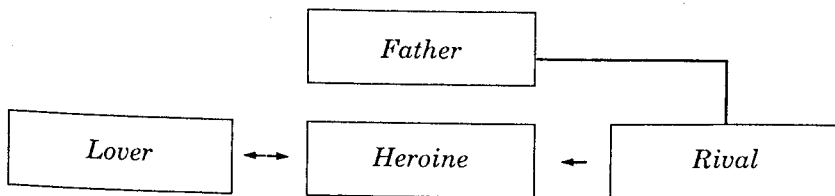
Though a mock-heroic epic poem is hardly an obvious choice for an operatic libretto, one of the most remarkable aspects of the serious operas Rossini composed for the Neapolitan theatres between 1815 and 1822 is, in fact, the extraordinary diversity of their literary sources. The following table suggests something of this range:

Literary Sources for the Neapolitan Librettos

Opera	Source	Genre
Elisabetta, regina d'Inghilterra	<i>Sophie Lee</i> , <i>The Recess</i>	English late-18th c. Gothic novel
Otello	<i>Shakespeare</i> , <i>Othello</i>	English Elizabethan drama
Armida	<i>Tasso</i> , <i>Gerusalemme liberata</i>	Italian 16th c. verse epic
Mosè in Egitto	Bible; <i>Ringhieri</i> , <i>L'Osiride</i>	Biblical narrative; Italian neo-classic sacred drama, 18th c.
Ricciardo e Zoraide	<i>Forteguerri</i> , <i>Ricciardetto</i>	Italian 18th c. verse mock-epic
Ermione	<i>Racine</i> , <i>Andromaque</i>	French classical drama, 17th c.
La donna del lago	<i>Scott</i> , <i>The Lady of the Lake</i>	English Romantic poetry
Maometto II	<i>Della Valle</i> , <i>Anna Erizo</i>	Italian 19th c., early Romantic drama
Zelmira	<i>De Belloy</i> , <i>Zelmire</i>	French neo-classical drama, late 18th c.

These sources run the gamut from an Italian Renaissance verse epic, through two major dramatic traditions of the seventeenth century (English Renaissance drama and French classical tragedy), to the characteristic mock-epics and neo-classical styles of the eighteenth century in France and Italy, finally reaching the most up-to-date literary genres of the early nineteenth century (the Gothic novel, English Romantic poetry, and early Italian Romantic drama). Had Rossini laid down a formal program for the absorption of the major European literary genres onto the Italian operatic stage, he could not have produced a more impressive and varied list of sources. Yet, with all due respect for Rossini

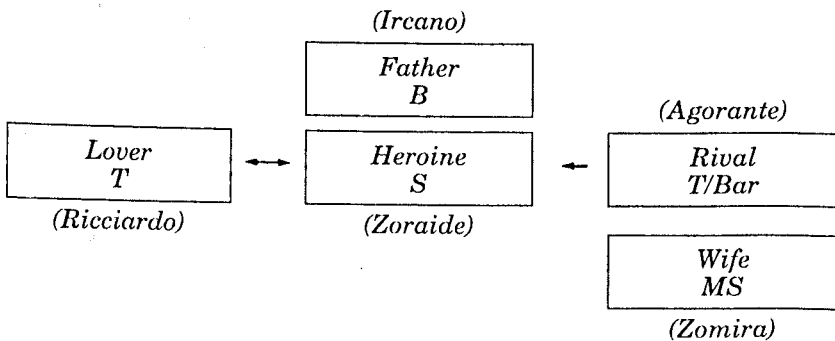
and his librettists, our admiration must be tempered by a 'structuralist' perspective, one that acknowledges the ways in which these varied literary prototypes get fed into the Italian opera-making machine and come out constructed in a remarkably similar fashion. The basic configuration is dependent on the singers Rossini had available during his years in Naples, who grew to represent not only vocal types but dramaturgical types as well. The archetypal pattern of dramatic types is best represented by the opera Rossini wrote for Milan in 1819, *Bianca e Falliero*. The heroine is in love with and is loved in return by the hero, but she is also sought after by the rival, whom the father favors:



The heroine is inevitably a soprano, while the lover can be a tenor or a mezzo-soprano. In two cases (*Otello* and *Maometto II*) the lover is a tenor/baritone or a bass: both operas end tragically.

No such tragic dénouement awaits *Ricciardo* (the tenor lover, originally sung by Giovanni David) and *Zoraide* (the soprano heroine, Isabella Colbran) in the *Marchese Berio's* libretto for Rossini, *Ricciardo e*

Zoraide (whose premiere took place at the Teatro San Carlo of Naples on 3 December 1818). First, however, they must face the challenge of Agorante (the tenor/baritone rival, Andrea Nozzari), who is already married to *Zomira* (the mezzo-soprano, Rosmunda Pisaroni). As for the father (Ircano, Michele Benedetti), he wants nothing to do with either of these unwelcome suitors for his daughter's hand.



In seeking to integrate into a single opera libretto characters and relationships conceived in terms of a very different literary form, Berio created a complex (and not always fully controlled) web of events, characters, and emotions. The story involves Christian knights (of whom Ricciardo is the bravest), an Asian prince and his daughter (Ircano and Zoraide), an African-Nubian-king and his wife (Agorante and Zomira). The complex mixture of cultures must have seemed overwhelming to Rossini, who made very little effort to create 'characteristic' music for them (unlike his more carefully sculpted Turks in Maometto II or Scots in La donna del lago). This is certainly a case in which it was crucial for the audience to read carefully the opening «Argomento» in the original printed libretto, without which the events on stage would have been difficult to follow:

Ircano, an Asian Prince who had become lord over part of Nubia, had a daughter, the beautiful Zoraide. The valiant Agorante, king of most of the land, fell in love with her. But his efforts to win her hand from Ircano were in vain. As a result of this refusal, Agorante grew angry, declared war on Ircano, and drove him from his lands. While fleeing, Zoraide met Ricciardo, the bravest of the Paladin knights, and, overcome by irresistible love, she abandoned her paternal home to follow him. Ircano, distraught by the loss of his daughter and not knowing her whereabouts, put on black armor, and, having taken the name of the Knight of Sorrows, wandered in search of her. Agorante, still yearning for his beloved Zoraide and knowing that she was with Ricciardo, had her abducted and brought to his realm. Zomira, wife of Agorante, oppressed by the most bitter jealousy, gave herself over to thoughts of revenge, while Ricciardo, consumed with love, introduced himself into the realm of Agorante, disguised as an African guide to the French Ambassador (Ernesto). In this way he hoped to see his beloved again, to assure himself of her fidelity, and to calm his afflicted heart. Ricciardo's strategy to delude the king, to meet with his beloved, and to propose a means to save her; the uncertainty and anguish of Agorante; the passion of Zoraide; the fury of Zomira; the arrival of the desperate Ircano at the moment in which Zoraide is condemned to prison and her hope in the champion who agrees to defend her; the discovery of Ricciardo; his arrest and that of Zoraide, thanks to the jealous Zomira;

the condemnation to death of Zoraide, Ricciardo, and Ircano; the bitter grief of Zoraide facing execution, and her willingness to sacrifice herself and her love for her father, these are the principal events of this drama...

To them is added a happy ending as the European knights storm the prison and free the prisoners, while Ircano blesses the marriage of Zoraide and Ricciardo, who magnanimously forgives Agorante. Even if we resist Radiciotti's ungenerous description of Ricciardo e Zoraide as a «grotesque mixture of stupidities and improbabilities», its somewhat extravagant profusion of incident and character hardly offers an ideal scaffold on which to construct an opera. Yet Rossini was undaunted by the Marchese Berio's libretto. While it may be lacking dramaturgically compared with other, more tautly constructed Neapolitan operas (one thinks of Ermione, La donna del lago, Maometto II, or Zelmira), Ricciardo e Zoraide provides an abundance of lyrical and dramatic situations ripe for musical expression, and Rossini, exploits them through a profusion of exquisite numbers. That these were highly appreciated by his contemporaries is evidenced by the thoroughly respectable career of Ricciardo e Zoraide in European theatres for over twenty years, before it disappeared completely from the repertory.

The emphasis on ensembles in the opera is striking (see the musical scheme at page 48). In fact, the four major characters have only a single solo number each. Agorante makes his forceful entrance, in a Cavatina of power and defiance, at the beginning of the opera, while Ricciardo's more lyrical arrival is postponed until near the end of the first act (Rossini offered Giovanni David, the original Ricciardo, similar grand entrances in two other Neapolitan operas: Oreste in Ermione and Ilo in Zelmira. A more intriguing example, though, is Giannetto's

Cavatina in La gazza ladra (1817), whose cabaletta is the direct model for the cabaletta of Ricciardo's *Cavatina*. Although the role of Zomira is an important one, her *Aria* (frequently omitted in contemporary performances of the opera) is little more than an *aria di sorbetto*. As happened so often in the roles Rossini wrote for Isabella Colbran, Zoraide is not given her moment of soloistic glory until the *Finale* of the opera, where her music continues to be integrated into a larger context, following the model that Rossini experimented with in *Armida* and brought to its most superb realization in *Maometto II*.

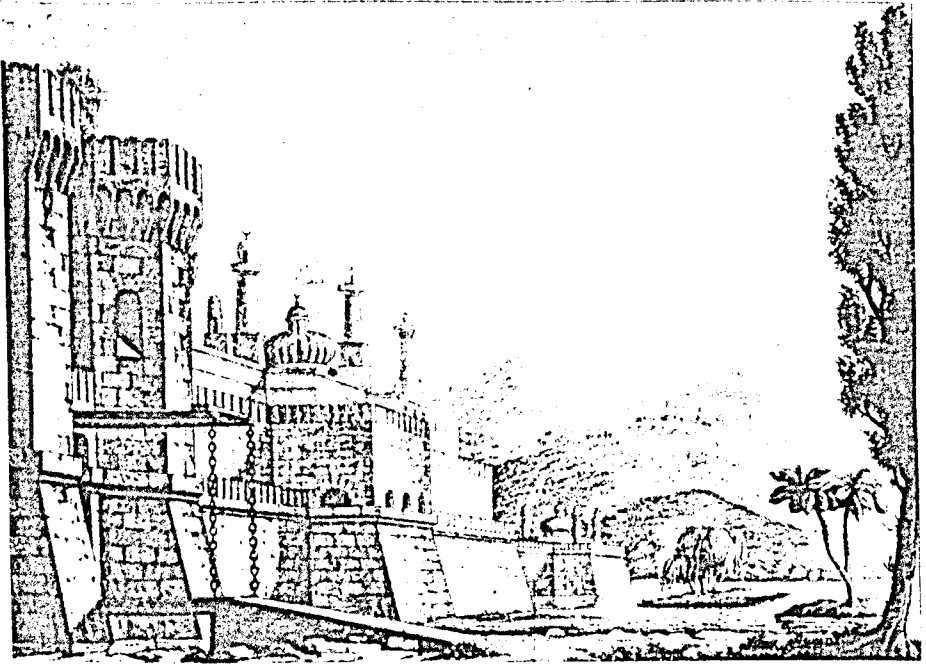
Even then, our long-suffering heroine is robbed of an opportunity for scene-stopping applause. Although Rossini concludes the embedded *Aria* with a full cabaletta, the orchestra is not permitted a final cadence in the E flat major tonic, immediately modulating instead to C major for the arrival of Ernesto and his Knights and their battle with Agorante's forces (it is a technique Rossini would use again to excellent effect at the end of the *Terzettone* in *Maometto II*). Looking at the over-all shape of the *Finale*, however, a comparison with *La gazza ladra* (however different the basic tone of the two operas may be) is not out of place: the *Finale*s of both operas begin with funereal choruses in C minor, and conclude with a section of rejoicing similar to the *Finaletto* of *Il barbiere di Siviglia*, in which various characters (seconded by an approving chorus) express their delight at the happy ending.

Most of the opera, though, is dominated by ensembles: three major Duets (for Zoraide and Zomira, Ricciardo and Agorante, and Zoraide and Ricciardo), a Trio in the first act (for Zoraide, Zomira, and Agorante), and a Quartet in the second act (for Zoraide, Ricciardo, Agorante, and Ircano), not to mention the first-act *Finale*. By and large, these numbers are quite conservative in their

structure, both in the regularity of their external forms and in the internal structure of their musical phrases. The style seems far removed from the more experimental works that were to puzzle the Neapolitan audiences a year or two later (particularly *Ermione* and *Maometto II*). Nor do we find the rich harmonic pallet of *Bianca e Falliero*, an opera whose conservative outward forms are belied by the constantly surprising internal language of Rossini's score.

And yet there are wonderful musical touches everywhere that show the presence of Rossini's genius. Listen to the magical harmonic shift at the beginning of the *Duet* for Zoraide and Ricciardo, when after expressing astonishment at seeing her beloved Ricciardo again, Zoraide sings "Mancare mi sento...". The middle section of this *Duet* is superbly orchestrated: it opens with repeated notes for the second violins and violas, joined by the first violins, cellos and basses playing the melody in *pizzicato* octaves. Meanwhile, the hesitant opening vocal lines grow into a luxuriant phrase at "Fu amor propizio". Notice too the cabaletta theme of the *Duet* for Ricciardo and Agorante, "Come potrò reprimere", where the "smania tormentosa" each of them feels forces the second half of the phrase to an unusual harmonic shift that pushes the phrase to a full nine measures, instead of the expected eight.

Lyricism dominates both the first act *Trio* and *Finale*. Indeed, the *Finale* begins with an *Andante maestoso* canonic movement for four voices of rare beauty. A relatively brief transitional section leads to yet another lyrical moment, now for six solo voices, some of it unaccompanied, some with a very light accompaniment (the concluding cadences, for example, are joined only by a solo clarinet). The main theme is sung first by all six voices in close harmony, without accompaniment;



A. Sanquirico: "Mura di Duncala dove scorre il fiume Nubio", scenografia per il I atto di *Ricciardo e Zoraide*, Milano, Scala, 1823 - incisione di S. Stucchi (Milano, Museo Teatrale alla Scala).

repeating the theme, Rossini adds an accompaniment, pizzicato for strings and sustained in the winds, while dividing the vocal material among the various soloists. Zomira is given an accompanimental part in broken chords (reminiscent of Pirro's accompaniment in the similar movement from *Ermione*). At one point she descends alone (fully exposed) to a low E flat! Such moments provide glimpses of the possibilities that singers such as Rosmunda Pisaroni offered to composers of the time. Instead of a full stretta close, Rossini brings in the banda sul palco for a brief, martial final section, anticipating the procedure he would later follow in *La donna del lago*.

Ricciardo e Zoraide is especially innovative in its use of the banda sul palco, and indeed instruments on and

offstage more generally. This is the very first opera in which Rossini employs a stage band (although there is a stage band in *Mosè in Egitto*, composed earlier in 1818, it appears in only a single number, the famous *Prayer*, which was added to the original score for an 1819 revival of the opera). The entire shape of the *Sinfonia e Introduzione* is determined by the presence of the stage band. The opera begins, in C minor, with a solemn and polyphonic opening movement, during which the curtain rises on a piazza outside the walls of the capital of Nubia. Presumably it is night, for the stage direction reads: "Chorus of Soldiers and Populace. Military March; at the break of day, the victorious troops file past". The banda is heard "far away", playing a C major marche in alternation with echoes in the winds in the orchestra. An Andantino grazioso movement follows, in F major, with beautiful lyrical solos for horn and clarinet, and later (in A minor) for solo flute. No stage direction specifies the action that must take place during this

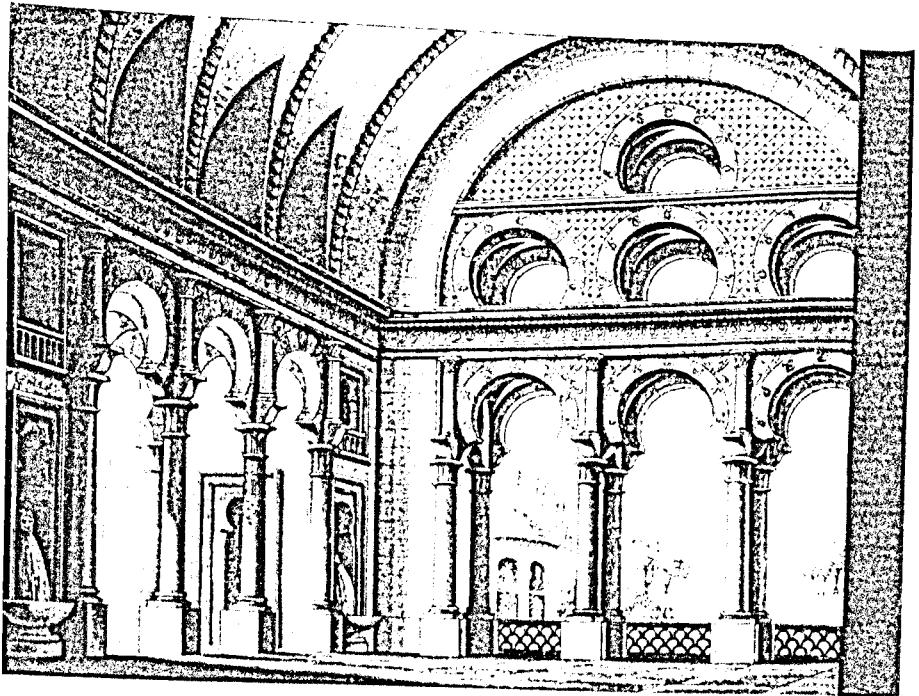
lovely movement, but some pantomimic action is clearly necessary. Only then is the banda heard again, now near at hand, playing the march in full, as the male chorus welcomes back the victorious Agorante. Rossini, for the banda sul palco, writes only a "guide"; the local bandmaster was expected to realize it for the instruments at hand.

This is the end of the first number of the opera, and a recitative for Agorante now leads to his Cavatina. The cabaletta, however, concludes with a reprise of the opening march, for banda and orchestra. Thus, the entire structure of the opening scenes of Ricciardo e Zoraide is more than a little reminiscent of the opening of Otello, but whereas in that opera the Sinfonia had no connection whatsoever to the succeeding music, the integration of the mimetic

Sinfonia with the succeeding chorus and subsequent Cavatina for Agorante in Ricciardo e Zoraide is thoroughly convincing. Nor is Rossini through with his banda, which will reappear prominently in the finales of both the first and second acts. Following the example of Ricciardo e Zoraide, the stage band was to have a prominent role in Italian opera for almost half a century.

Rossini also uses a small group of wind instruments sul palco in this opera. Their character is entirely different, as is their realization, for these lovely passages were orchestrated by the composer himself. The effect occurs first in the middle section of the first-act Trio, where four clarinets, two bassoons, and a harp sul palco accompany the off-stage women's chorus trying to soften Zoraide's heat towards Agorante (listen closely to this piece, and you will hear the harmonic and melodic outline of "Negli orti di Flora", the chorus that introduces Bianca's Cavatina in Bianca e Falliero, but is

A. Sanquirico: "Atrio della reggia di Agorante", scenografia per il II atto di Ricciardo e Zoraide, Milano, Scala 1823 - incisione di S. Stucchi (Milano, Museo Teatrale alla Scala).



such different musical garb that, at first, the pieces seem unrelated).

A similar effect dominates the *Corretto e Strofette* in the second act, opening the final scene. Zoraide is found alone, in a «Profondo oscuro carcere», as the off-stage women's chorus tries to encourage her to forget her Ricciardo. Rossini specifies an orchestra *sul palco*, to which he joins instruments in the regular orchestra. Unfortunately, no source of the period provides a realization of the orchestra *sul palco* (and this entire piece is missing in the autograph manuscript). The editors of the opera have realized the orchestration based on the procedures Rossini used in the first-act chorus (the featured melody of this number will be familiar to those who know Rossini's chamber vocal works: it reappears in his *Carnevale di Venezia* in 1821, and later in *Li marinari*, the twelfth number of the *Soirées musicales* in 1835). The choral interventions from off-stage are effectively contrasted with Zoraide's impassioned reactions on stage, which are accompanied by the regular orchestra. One would love to imagine that Verdi knew this piece before writing the great scene of *Amneris* near the end of *Aida*, but it seems most unlikely.

Despite these wonderful moments, it is hard to avoid the general impression that in some ways *Ricciardo e Zoraide* is more conservative than other of Rossini's Neapolitan operas. This impression is intensified by the terms in which the early Neapolitan critics sang its praises. The review of the *Giornale delle Due Sicilie* took the form of a

letter «from the Elysian fields» from Domenico Cimarosa to Rossini, in which the older Neapolitan composer (who had died in 1801) praised the brash Northerner for having renounced the «modern musical licentiousness, which until now you have supported, by means of which it was hoped to eradicate the memory of the operas of those geniuses by which the glory of our Italy grew to the highest honor». Thus, *Ricciardo e Zoraide* was praised for returning to a simpler, less Germanic style of form, vocal writing, and orchestration: Rossini, according to this effort at myth-making, had finally written an opera for Naples that could be called Neapolitan.

I prefer a slightly different myth. No one can doubt that the Rossini of *Ricciardo e Zoraide* is the Rossini whose Neapolitan operas in general wrote a new chapter in the history of Italian opera. Those whose are looking for the richness of orchestration and the exuberant vocal writing of Rossini's maturity will have no trouble finding them throughout this score. But *Ricciardo e Zoraide* is an opera whose beauties lie closer to the surface than in the works that were to follow it. It is an opera based on simpler procedures, an opera more transparent in its loveliness, but non less worthy than the other operas Rossini wrote during those magical years. To Forteguerra's «rozza villanella» Rossini added his own «cetra d'oro», and the result is well worth our attention.

Philip Gossett

Sonetto composto dal marchese Francesco Berio, autore del libretto di *Ricciardo e Zoraide*, in onore di Rossini e stampato su fogli singoli all'epoca della prima napoletana del *Ricciardo* (Parigi, Biblioteca Nazionale).

ALL' EGREGIO

SIGNOR GIOACCHINO ROSSINI,

MAESTRO DI CAPPELLA PESARESE.

SONETTO.

QUEL foco eccitator che un' alma acchiude
 A freno ed a precetti ognor rubello
 Che nuovi fonti di piacer dischiude,
 Mal definibil sempre, il Genio è quello.

Ei trasse l'armonia da rozza incude,
 Avvivò tela ed animò scalpello,
 Soave ordinator di voci ignude,
 E ad un sol tocco creator del bello.

ROSSINI, a che te'l pingo? ah! tutto in petto
 Tu il senti; anzi per te maggiore ei fassi
 E al cor parla, degl'invidi a dispetto.

Tu qual fiume, non già chiuso fra sassi,
 Ricco d'umor, corso cangiando e letto,
 Di lor non curi, ma trionfi e passi.

Ricciardo e Zoraide: dal manoscritto autografo all'edizione critica

Opera drammatica concepita per un ampio organico vocale e strumentale che richiede, tra l'altro, la presenza sul palcoscenico di una banda e di una piccola orchestra, *Ricciardo e Zoraide* ha presentato non pochi problemi in sede di edizione critica. A dispetto, infatti, della chiarezza della scrittura rossiniana, che qui si mostra in tutta la sua precisione ed eleganza di segno, successive modifiche compiute direttamente sulla partitura autografa, unitamente alle lacune che in essa si riscontrano, hanno reso necessaria una serie di indagini sistematiche e di accurati interventi filologici per riportare il testo alla sua integrità originaria. Illustriamo qui appresso le tappe più significative del percorso compiuto nel realizzare tale ricostruzione testuale, soffermandoci sugli aspetti problematici di maggior interesse. Il primo dato che emerge dall'analisi comparata del manoscritto autografo, conservato a Napoli, presso la Biblioteca del Conservatorio San Pietro a Majella, e del libretto stampato in occasione della prima rappresentazione, avvenuta al Teatro San Carlo di Napoli il 3 dicembre 1818, è l'assenza in partitura di ben tre scene del secondo atto: la settima, l'ottava e la nona. Ora, se Rossini avesse deliberatamente rinunciato a porle in musica, di ciò si sarebbero trovate chiare indicazioni nel libretto, dal momento che all'epoca era consuetudine collocare tra virgolette i versi non musicati. Lo stesso manoscritto autografo, inoltre, fornisce un indi-

zio che testimonia l'eliminazione di almeno un brano fra il Quartetto «Contro cento, e cento prodi» (N. 12 - Scena VI) ed il seguente Recitativo «Zomira! oh ciel...» (Scena X): l'originaria intestazione «Dopo il Coretto e le Strofette», vergata da Rossini all'inizio di tale recitativo, risulta infatti cancellata e sostituita da un'altra non autografa che dice «Dopo il Quartetto». Lo spartito per canto e pianoforte pubblicato da Ricordi nel 1858, nell'ambito di una prestigiosa collana integrale delle opere di Rossini, e due partiture manoscritte, conservate una a Milano e l'altra a Modena, a questo punto dell'opera presentano una Scena ed Aria Zomira ed un Coretto con interventi solistici di Zoraide; una copia conservata a Monaco riporta invece solo la Scena ed Aria Zomira, mentre due manoscritti conservati a Firenze soltanto il Coretto. In tutte le altre fonti consultate, comprese la partitura a stampa pubblicata a Roma nel 1828 da Ratti e Cencetti e tre copie manoscritte conservate a Napoli e presumibilmente adoperate in occasione della prima rappresentazione, di tali brani non vi è traccia. La loro legittimità ed autenticità è comunque attestata da importanti elementi testuali: la frase del coro maschile che nella Scena «Un stranier nella reggia!» risponde a Zomira è la medesima che conclude il Recitativo «Zomira! oh ciel...»; mentre il tema del Coretto «I tuoi pianti, i tuoi sospiri» è stato riutilizzato da Rossini nel quartetto vocale *Il Carnevale di*

Venezia (1821) e nel duetto per tenore e basso *Li Marinari* che chiude la serie delle *Soirées musicales* (1830-1835).

Prendendo in esame l'Aria di Zomira «Più non sente quest'alma dolente» si nota immediatamente che, per l'estrema semplicità formale e per la ridotta strumentazione (due fagotti, due corni ed archi), essa contrasta con la complessa articolazione musicale e con la poderosa orchestrazione degli altri numeri dell'opera e si configura come un'aria di sorbetto che può destare qualche perplessità: si rammenti che prima interprete del ruolo di Zomira fu la celebre Romunda Pisaroni, alla quale Rossini avrebbe potuto affidare un brano di ben altro peso drammatico di quanto ne possedeva questa Scena ed Aria. Il Coretto, invece, squisitamente rossiniano, ha presentato un problema di tutt'altro genere. In esso è previsto l'intervento, documentato da tutte le fonti, di un'orchestra sul palco, composta di un flauto, quattro clarinetti, due fagotti ed arpa: lo stesso organico utilizzato da Rossini nella sezione centrale del Terzetto «Cruda sorte!» (N. 5) e, l'anno seguente, nella Canzoncina di Giacomo «Aurora! ah sorgerai» de *La donna del lago* (1819). Senonché, dopo le prime battute con la parte per un «Flauto solo di dentro», di tale orchestra non si ha più traccia. Si è reso pertanto necessario comporre 'ex novo' le parti per gli strumenti sopra menzionati, seguendo l'andamento delle linee vocali, confortati in ciò dalla riduzione per canto e pianoforte pubblicata da Ricordi.

La scomparsa di questi due brani dalla partitura autografa molto probabilmente dev'essere posta in relazione col fatto che *Ricciardo e Zoraide*, opera di notevoli proporzioni, dovette subire nel corso della sua circolazione ampi tagli, alcuni dei quali, forse, approvati dal compositore stesso: a tal proposito occorre ricordare che al termine del suo soggiorno viennese (23 marzo - 22 luglio

1822) Rossini si congedò dal pubblico di quella città, offrendo come spettacolo di addio proprio il *Ricciardo* ridotto in un solo atto. Di questi tagli restano evidenti tracce nella partitura autografa: 12 battute strumentali di collegamento nel Duetto Zoraide-Zomira; 24 battute con le entrate di Agorante, Ricciardo ed Ernesto all'inizio del Finale Primo; 13 battute nel Recitativo Dopo il Duetto Zoraide-Ricciardo; 63 battute nel lunghissimo recitativo che precede la Gran Scena e Finale Secondo, dove figurano due ampi tagli, rispettivamente di 49 e 91 battute. Gli espedienti utilizzati per indicare l'eliminazione degli episodi sopra elencati non si limitano, purtroppo, ai consueti segni che prescrivono di passare da una determinata battuta ad un'altra: si trovano, infatti, anche pagine ripiegate o incollate l'una all'altra o addirittura coperte - parzialmente o interamente - da 'collettes' bianche. Fortunatamente questi episodi, che nel manoscritto autografo risultano celati, sono stati reperiti, a seconda dei casi, in una o più fonti secondarie, per cui nella presente edizione critica è stato sempre possibile ripristinare la versione originale.

L'autografo si è rivelato lacunoso anche per quanto concerne le parti strumentali collocate negli spartitini, ossia in quei fogli che venivano aggiunti in coda ai singoli brani per risolvere i problemi di spazio che si venivano a creare in partitura quando il numero delle parti era superiore a quello dei pentagrammi disponibili. Solitamente vi trovavano posto percussioni e ottoni, ma nel caso di *Ricciardo e Zoraide* il ricco tessuto orchestrale e l'impiego di fogli con un massimo di sedici pentagrammi per facciata hanno spesso costretto l'autore a trasferirvi un considerevole numero di parti: nel Terzetto, infatti, egli rinvia alla fine per l'intera strumentazione dell'orchestra sul palco e nel Finale Primo addirittura per tutti i fiati e le percussioni, esclusi i fagotti. Purtroppo tutti gli spar-

Rosmunda Pisaroni, prima interprete del ruolo di Zomira - incisione del Sasso risalente al 1821 (collezione Giorgio Cavallari).



Sasso inc.

ROSMUNDA PISARONI

Una voce che va sempre al cuore? un accento sempre animato ed appassionato sono questi i mezzi con cui incanta e rapisce gli animi questa egregia cantante, la cui fama va sempre crescendo.

titini preparati da Rossini sono andati perduti; è stato però sempre possibile colmare le lacune dell'autografo, ancora una volta con l'ausilio delle fonti secondarie.

Problema opposto ha invece presentato l'*Andantino* con cui termina la Gran Scena e Finale Secondo (N. 15). Qui l'autografo offre infatti tre versioni sovrapposte: quella originariamente composta per *Ricciardo e Zoraide*; un'altra risultante dalle modifiche apportate ad essa per poterla utilizzare come finale di *Eduardo e Cristina*; infine, un ulteriore adattamento di quest'ultima, elaborato nuovamente per il *Ricciardo*. L'analisi del manoscritto autografo e la collazione delle fonti hanno permesso di ricostruire le tre versioni e la presumibile successione degli interventi, anche se permangono dubbi circa la legittimità della terza.

Per la 'prima' napoletana del *Ricciardo* (3 dicembre 1818) Rossini concepì questo *Andantino* secondo una struttura formale in cui ad una frase lirica solistica, accompagnata dal pizzicato degli archi, si alterna un intervento maestoso di tutta l'orchestra e del coro. Tale contrapposizione ha luogo tre volte, sempre nella medesima tonalità di Fa maggiore, e la strofa solistica vede protagonisti i trionfatori del dramma: Ernesto, Ricciardo e Zoraide. Ircano, Agorante e Zomira, sconfitti, concludono la loro funzione drammatica all'atto del perdono e terminano obliati nella massa corale che sancisce l'apoteosi dei vincitori.

L'anno successivo Rossini volle riutilizzare questo brano come conclusione per *Eduardo e Cristina* (opera rappresentata per la prima volta al Teatro San Benedetto di Venezia il 24 aprile 1819) e intervenne direttamente sulla partitura di *Ricciardo e Zoraide*, apportando le modifiche che la nuova destinazione esigeva. Poiché in *Eduardo e Cristina* i protagonisti del finale sono un tenore (Carlo), un contralto (Eduardo) ed un soprano (Cristina) - mentre in *Ric-*

ciardo e Zoraide sono due tenori (Ernesto e Ricciardo) ed un soprano (Zoraide) - Rossini si vide costretto ad introdurre una modulazione nel trasferire la parte originariamente scritta per tenore (quella di Ricciardo) ad un contralto (Eduardo), onde situarla nell'ambito della naturale tessitura vocale. Aggiunse così un bifolio nel quale, dopo aver vergato l'intestazione «Finale 2°» ed aver premesso due battute introduttive, rielaborò il primo intervento corale, inserendovi una modulazione a Do maggiore, e trascrisse in questa tonalità la frase solistica per Eduardo. Provvide quindi, con gli usuali segni di rimando, a collocare questo episodio all'interno del finale già scritto per *Ricciardo e Zoraide*, limitandosi ad apporre in corrispondenza delle entrate di Ernesto e Zoraide i nomi di Carlo e Cristina.

Dato il grande successo riscosso dal *Ricciardo* durante la prima stagione napoletana, l'opera venne ripresa, sempre al Teatro San Carlo e col cast originale, a partire dal 17 maggio 1819, quando Rossini si trovava ancora in Venezia, dove si era recato per l'allestimento di *Eduardo e Cristina*. È possibile che in quell'occasione Andrea Nozzari e la Pisaroni, interpreti rispettivamente di Agorante e Zomira, abbiano preteso nell'epilogo del dramma un ruolo pari a quello di Giovanni David (Ricciardo) e di Isabella Colbran (Zoraide). Ed è così che verosimilmente si provvide ad elaborare una nuova versione del finale, affidando a Zomira, contralto, la parte scritta da Rossini per Eduardo e ricavando quella per Agorante mediante la ripetizione della frase solistica di Ricciardo. L'autografo, dopo queste ultime modifiche, presenta dunque nell'ordine:

- 1) la frase di Ernesto, senza mutamenti rispetto alla prima versione;
- 2) la frase di Zomira, indicata scrivendo il nome «Pisaroni» accanto all'intestazione «Finale 2°» nel bifolio aggiunto per l'*Eduardo* ed inserito a questo punto del manoscritto (tale in-

Partitura autografa di Rossini della prima pagina della «Gran Scena e Finale Secondo» dell'opera *Ricciardo e Zoraide*. (Napoli, Conservatorio San Pietro a Majella).

tervento risulta però privo di testo letterario);

3) la frase di Ricciardo, preceduta dalla prescrizione «2 volte. S.r David e dopo S.r N.i [= Nozzari]» ed accompagnata da un nuovo testo letterario per Agorante, pertinente al suo ruolo drammatico in questo frangente:

*Palpitando oppresso il core
non ha forza non ha spene
dall'eccesso delle pene
resta attonito il pensier;*

4) la frase di Zoraide, invariata.

Le modifiche compiute sulla partitura autografa per quest'ultima versione del finale risultano eseguite tutte da una medesima mano, che non è quella di Rossini. Nessun elemento consente di attribuire al compositore la paternità dell'operazione: non è da escludere tuttavia che egli possa averla autorizzata, se non suggerita, lasciando ad altri il compito materiale di realizzarla.

Data la possibilità di tale ipotesi, l'edizione critica riporta in appendice questa versione del finale. Per conferirle però coerenza di assetto analogo a quella che si riscontra nella prima versione, si sono resi necessari alcuni importanti interventi. Innanzitutto si è dovuto elaborare il

testo letterario mancante nel bifolio aggiunto. Quindi, per ragioni di simmetria, l'entrata di Zomira, che secondo l'impaginazione dell'autografo segue quella di Ernesto e precede quelle di Ricciardo, Agorante e Zoraide, è stata spostata tra quella di Ricciardo e quella di Agorante, in modo da avere l'episodio in Do maggiore al centro dell'intero arco musicale in Fa maggiore (cosa, questa, che non avrebbe potuto fare l'autore dell'elaborazione se non scrivendo per esteso l'intervento di Agorante, anziché prescriverlo come ripetizione di quello di Ricciardo).

Tale sistemazione, pur rispondendo ad esigenze di equilibrio armonico, non rispetta l'ordine consueto che vorrebbe le entrate in successiva progressione dai registri vocali più gravi a quelli più acuti, per cui la frase di Zomira andrebbe posposta a quella di Agorante. L'assurgere di Zomira e Agorante tra i solisti induce poi a riconsiderare il ruolo secondario che Rossini aveva loro originariamente affidato, unendoli al coro. In questa nuova ottica il loro intervento col coro non avrebbe più ragion d'essere: la sua soppressione comporterebbe però l'eliminazione di parti autografe, cosicché è forse preferibile una versione che conservi accanto alle parti solistiche di Zomira e Agorante anche quelle originarie di 'ripieno'.

L'assetto definitivo di quest'ultima versione del finale risulta dunque problematico, come altre volte in casi analoghi quando, spinti dall'esi-

genza contingente di soddisfare le richieste dei cantanti o del pubblico, i compositori si prestavano a modificare la loro musica con interventi che finivano per incrinare la coerenza del pensiero originario. Nel caso specifico del *Ricciardo* con queste modifiche non solo si determinano, come si è visto, problemi tecnici di realizzazione, ma si finisce per tradire in qualche modo la morale stessa dell'opera, trasformandone l'epilogo da esaltazione dei vincitori in mera passerella conclusiva.

Del finale si conosce ancora un'altra versione che Rossini avrebbe utilizzato nel luglio 1822, allorché, come già detto, l'opera venne rappresentata a Vienna molto rimaneggiata e ridotta in un solo atto. Essa altro non è che la trasposizione di parte del duetto dell'*Armida* «Amor... Possente nome!» (e precisamente della sezione che inizia col verso «Cara, per te quest'anima»), collegata mediante poche battute all'episodio precedente e nella quale Rossini ha aggiunto il coro, che non esiste nel duetto originale, per trasformarla in un finale d'opera convenzionale.

**Federico Agostinelli
Gabriele Gravagna**

Ricciardo e Zoraide: from autograph to critical edition

Ricciardo e Zoraide, a dramatic opera scored for vast vocal and orchestral resources including a band and a small orchestra on stage, has presented quite a few problems to the editors of the critical edition. Although nothing could be clearer than Rossini's handwriting, here, as always, precise and elegant in detail, modifications made to the score at a later date, together with the disappearance of whole sections that have been cut out of it, have required a series of systematic investigations and careful philological operations to restore the text to its pristine integrity. We shall describe below the principal steps in our attempt to achieve this textual reconstruction, dwelling on the more interesting of the problematic aspects.

In comparing the autograph score, to be found in the library of the San Pietro a Majella Conservatory in Naples, with the libretto printed at the time of the first performance, which took place at the San Carlo theatre, Naples, on 3 December 1818, the first thing that strikes one is that no fewer than three scenes of Act Two are missing from the manuscript score: scenes seven, eight and nine. Now, if Rossini had deliberately refrained from setting these scenes to music at all, the libretto would have clearly indicated this, for in those days it was customary to print the verses not set to music within inverted commas. Furthermore, the autograph itself offers a clue that between the Quartet «Contro cento, e cento prodi» (Against hundreds of warriors) (N. 12 - Scene VI) and the ensuing recitative

«Zomira! oh ciel...» (Heavens! Zomira!) (Scene X), at least one number has been cut out: the original heading «Dopo il Coretto e le Strofette» written by Rossini at the beginning of this recitative, has been crossed out and replaced by another heading, not in Rossini's handwriting, saying «Dopo il Quartetto». At this point in the opera both the vocal score published by Ricordi in 1858, part of an authoritative complete edition of Rossini's operas, and two manuscript full-scores, one to be found in Milan and the other in Modena, introduce a Scene and Aria for Zomira and a short chorus featuring solo interjections from Zoraide; a copy to be found at Monaco, however, contains only the Scene and Aria for Zomira, whilst two Florence manuscripts give only the chorus. No trace of either of these numbers is to be found in any of the other sources we have consulted, including the orchestral score printed in Rome in 1828 by Ratti and Cencetti and three manuscript copies in Naples, which were used, presumably, on the occasion of the first performances of the opera. However, their legitimacy and authenticity is attested to by some important textual features: in the Scena «Un stranier nella reggia!» (A foreigner in the palace!) the male chorus answers Zomira with the very phrase that concludes the recitative «Zomira! oh ciel...»; furthermore, the tune of the chorus «I tuoi pianti, i tuoi sospiri» (Your tears and sighs) was later re-used by Rossini in his vocal quartet Il Carnevale di Venezia

(1821) and also in the duet for tenor and bass Li Marinari, the last piece in his *Soirées Musicales* (1830-1835). When we come to inspect Zomira's aria «Più non sente quest'alma dolente» (My troubled soul no longer feels) we cannot help noticing at once that its marked simplicity of form and its light orchestration (two bassoons, two horns and strings) contrast strongly with the complex musical structure and the weighty orchestration of the other musical numbers in the opera, giving it the air of an «aria di sorbetto», leaving us slightly puzzled: after all, the first performer of the role of Zomira was the famous Rosmunda Pisaroni, for whom Rossini might well have written an aria far more dramatic than this one.

On the other hand, the Coretto, which is exquisitely Rossinian, has presented us with quite a different series of problems. All sources confirm that it requires the addition of a small orchestra on stage, consisting of flute, harp, four clarinets and two bassoons: this is the same scoring used by Rossini in the central section of the trio «Cruda sorte!» (O cruel fate!) (N. 5) and also, in the following year, in Giacomo's song «Aurora! ah sorgerai» (Dawn! will you bring me sorrow?) in *La donna del lago* (1819). Unfortunately, only the orchestration of the opening bars, with a «flute solo behind the scenes», has survived: of the rest we can find no trace. For this reason we have been obliged to re-compose the parts for the above-mentioned instruments ex novo, following the flow of the vocal line, using the Ricordi vocal score as a guide.

The disappearance of these two numbers from the autograph score of Ricciardo e Zoraide should probably be attributed to the fact that an opera of such notable proportions would have been subjected to ample cuts in the course of its brief life, some of which might have been sanctioned by the composer himself: on this subject it is as well to remember that, at the end of his visit to Vienna (23 March - 22 July 1822), Rossini took leave of

his viennese audiences by offering a farewell performance this year of Ricciardo e Zoraide, reduced to orchestra only. The autograph manuscript bears ample witness to these cuts: in the orchestral bars in the Zoraide-Zomira duet, 24 bars comprising the entrance of Agorante, Ricciardo and Ernestina at the beginning of the Act One Finale, 13 bars in the recitative after the Zoraide-Ricciardo duet, 63 bars in the very long recitative preceding the Gran Scena and Finale to Act Two, which is itself subjected to two cuts, one of 49 and one of 91 bars. Unfortunately, the methods used to indicate the omission of the various passages listed above include not merely the conventional signs indicating that one should jump ahead, but cuts are also indicated by folding pages over or even by gluing one page down over another, not to mention partially or completely covering pages by the use of white stickers. Fortunately it has proved possible to reconstruct all the passages that are effectively concealed in the autograph manuscript by consulting the various secondary sources, and so in all cases it has been possible to restore the original version for the critical edition.

The autograph is also incomplete in the case of the instrumental parts: normally found in the so called «spartitini», those pages of manuscript added at the end of individual numbers to resolve problems of space when there were not enough staves on a page to accommodate all the vocal and instrumental parts. Normally the percussion and brass parts are to be found on these supplementary pages, but in the case of Ricciardo e Zoraide the unusually rich scoring and the use of pages with a maximum of sixteen staves per page forced the composer to employ extra pages for a large number of parts: in fact, in the Trio he relegates all the parts for the on-stage orchestra to the end, and in the Finale to Act One he goes so far as to place the entire scoring for wind and percussion, except for the bassoons, in this appendix



RICCIARDO E ZORAIDE
 OPERA SEMI SERIA
 in due atti.

Frontespizio dello spartito Schlessinger dell'opera *Ricciardo e Zoraide* - Parigi 1824 c.; la litografia di G. Engelmann raffigura la sfida finale tra Ricciardo e Agorante (collezione Giovanna Piaggi).

Unfortunately all Rossini's autograph "spartitini" have been lost; however, here again it has been possible to remedy the gaps in the autograph by referring to the secondary sources.

On the other hand, problems of an entirely different nature were posed by the Andantino closing the Gran Scena e Finale Secondo (N. 15). The autograph score here offers a choice between three different versions, one written over the other: the original version as composed for Ricciardo e Zoraide; then another consisting of the same number altered to suit the

requirements of the finale scene of *Eduardo e Cristina*; finally, a third version, a re-working of the secondo made for a revival of Ricciardo. Close study of the autograph and comparison with the other sources has made it possible for us to reconstruct the three versions and the probable order in which the different alterations were effected, even if there will always be doubts as to the authenticity of the third.

For the world première of Ricciardo in Naples (3 December 1818) Rossini conceived this Andantino as a formal structure in which three solo stanzas, the vocal line accompanied by string pizzicati, alternate with three majestic outbursts of the full chorus and orchestra, the whole in the key of F major. The solos are sung by the three "victors" in the events of the story:

Ernesto, Ricciardo and Zoraide. The defeated Ircano, Agorante and Zomira have no further dramatic function after they have been pardoned, and merely join in the choral apostrophe to the victors.

The following year Rossini decided to use this piece as the finale to *Eduardo e Cristina* (which was first performed at the San Benedetto theatre in Venice on 24 April 1819) and wrote the necessary changes to adapt the number to its new setting directly into the autograph score of *Ricciardo e Zoraide*. Since the principal singers in the finale to *Eduardo e Cristina* are a tenor (Carlo), e contralto (Eduardo) and a soprano (Cristina) - whereas in *Ricciardo e Zoraide* they are two tenors (Ernesto and Ricciardo) and a soprano (Zoraide) - Rossini was obliged to introduce a modulation in order to transfer the tenor part of Ricciardo to the contralto Eduardo, so that the music would lie in the natural range of the singer's voice. Therefore he added a double sheet of music-paper upon which, having written the heading "Finale 2°" and indicated two bars of introduction, he re-wrote the first choral interjection, inserting a modulation into C major, and wrote Eduardo's solo stanza in this key. He then indicated, by the usual signs, where this episode should be introduced into the Finale already composed for *Ricciardo e Zoraide*, and where the other soloists come in he merely wrote in the names Carlo and Cristina above the parts originally allotted to Ernesto and Zoraide.

In view of the great success of the original performances of *Ricciardo in Naples* the opera was revived with the original cast at the San Carlo from the 17 May 1819, whilst was still in Venice, where he had gone for the mounting of *Eduardo e Cristina*. It is possible that on this occasion Andrea Nozzari and Rosmunda Pisoni, the interpreters of Agorante and Zomira, insisted upon having as much music to sing in the Finale as Giovanni David (Ricciardo) and Isabella Colbran (Zoraide). It seems likely that

a new version of the Finale worked out in this way, the contralto Zomira undertaking the part in which Rossini had recently composed for Eduardo and Agorante merely repeating Ricciardo's stanza. And after these last modifications, the autograph score presents the following order:

- 1) Ernesto's stanza, unchanged with respect to the first version;
- 2) Zomira's stanza, identified by the name "Pesaroni" written next to the heading "Finale 2°" on the double page inserted for Eduardo and inserted into the manuscript at this point (there are, however, no words in this stanza);
- 3) Ricciardo's stanza, now headed "Twice, S.r David and afterwards S. N. (i.e. Nozzari)" with a new text for Agorante to sing, suited to his role in the story at this point:

Palpitando oppresso il core
non ha forza non ha speme
dall'eccesso delle pene
resta attonito il pensier.

- 4) Zoraide's stanza, unchanged.

All the changes necessary to produce this last version of the Finale were written into the autograph score by the same hand, which is not Rossini's. There is no evidence that Rossini himself was responsible for this operation, but on the other hand he may very well have authorized it or even suggested it, leaving it to someone else the bother of writing it out.

Given the likelihood of this hypothesis, the critical edition prints this version of the Finale as an appendix. However, in order to endow it with the same perfect structure as the original version, some important editorial work has been necessary. Above all, we have had to supply words where these were missing in the added double page. Then, for reasons of symmetry, Zomira's stanza, which according to the autograph should fall between those of Ernesto and Ricciardo, has been moved so as to fall between those of Ricciardo and Agorante; in this way the episode in C major come in the

centre of the complete musical arc in *F* major (if the author of the second Neapolitan version had wanted to observe this order, he would have had to write out Agorante's stanza in full, instead of merely indicating it as a repetition of Ricciardo's). This arrangement, whilst respecting the requirements of harmonic balance, flies in the face of the traditional order in such ensembles, in which the lowest voices begin, followed by increasingly higher ones; according to this method Zomira's stanza should follow Agorante's. The promotion of Zomira and Agorante to solo status in the *Finale* makes us reconsider the secondary role Rossini had allotted them in the original, when they just joined in with the chorus. Now that they have solo stanzas their joining in the choruses would seem superfluous, but cutting out these parts would mean cutting out parts originally written out in Rossini's own hand, and so we have thought it better to propose a version in which they sing both their solos and their "ripieno" parts, in which they merely sing together with the chorus.

It has therefore been difficult to arrive at a definitive order of things for this third and last version of the *Finale*, just as in other cases where composers, under pressure from the contingent necessities of satisfying the demands of singers and audiences, agreed to modify their compositions by introducing changes that, in the last result, spoil the coherence of the original inspiration. In the specific case of Ricciardo the changes not only present technical problems for the edition, as we have seen, but they end up by in some way compromising the very moral of the opera, when from the song of triumph of the victorious the *Finale* is turned into a mere parade of the characters.

We know of yet another version of the *Finale* that Rossini is supposed to have used in July 1822, when, as we have seen, the opera was produced in Vienna very much altered and reduced to one act only. This is nothing less than the interpolation of parte of the duet from Armida

«Amor... possente nome» (to be precise, it is the sections beginning «Cara, per te quest'anima»), bound in by means of a few bars added to the preceding episode, and embellished by the introduction of the chorus, which has no place in the duet as originally written, in order to transform it into a conventional opera finale.

Federico Agostinelli
Gabriele Gravagna

Translation by Michael Aspinall

Ritratto di Isabella Colbran in costume di Zoraide. Disegno litografico di Filippo Pi-
strucci risalente al 1824 (Pesaro, Casa di
Rossini).



ISABELLA COLBRAN ROSSINI

Non ti mai vidi per possente arte di canto
E non ti mai vidi strano maestria
E non ti mai vidi sì formosa in tutto
Vederti in questa così formosa

Non ti mai vidi mai credere, che il vanto
Di poter di Rossini chiamarti, sposa:
Egli ti sceler, caro aver hen puoi
Un tanto ammirator de' pregi tuoi

Luigi Rossi

Isabella: gli "occhi spagnoli" di Rossini

Scheda biografica di Isabel Angela Colbran [Madrid, 2 feb. 1785 / Castenaso (Bologna), 7 ott. 1845]¹

Isabella Colbran fu avviata giovanissima allo studio della musica dal padre Gianni, violinista di cappella alla corte spagnola: dopo le lezioni di canto impartite dal compositore napoletano Marinelli, a 14 anni, passò sotto la guida del celebre soprano Girolamo Crescentini, divenendone l'allieva prediletta.² Compiuti gli esordi concertistici con il violinista Rode in patria e poi in Francia (1801), si stabilì in Sicilia dove visse due anni col padre. Nel 1806 si trasferì a Bologna: in questa città molto probabilmente conobbe Rossini. Entrambi furono infatti aggregati, a distanza di cinque mesi l'uno dall'altra, all'Accademia Filarmonica; né è possibile immaginare che Rossini non sia stato presente ad uno almeno dei vari concerti che la Colbran diede per le diverse associazioni musicali cittadine, impressionando, oltre che per l'omogeneità e l'agilità della voce, per la sua straordinaria estensione: dal sol bemolle al mi sopraccuto.³ I suoi talenti, avallati da Crescentini e apprezzati da Eugenio di Beauharnais, viceré d'Italia che la Colbran si era ingraziato con la dedica delle *Six petits Airs Italiens* di sua composizione, ebbero più generale riconoscimento alla Scala (1809): qui debuttò, al fianco di Velluti, nel *Coriolano* di Nicolini imponendosi all'attenzione degli impresari di tutta Italia.

Le opere affrontate a Venezia, Bologna, Torino sembravano comunque volerla relegare in un repertorio già fuori moda. L'occasione per meglio

mettere in luce le sue grandi qualità di attrice, oltre che di cantante, in opere più moderne e a lei più congeniali, le doveva essere offerta, nel 1811, dall'impresario dei Reali Teatri di Napoli, Domenico Barbaja.⁴ Arrivata nella capitale in compagnia dell'inseparabile padre, ancor prima di calcare le scene, viene introdotta a corte dove più volte si esibisce negli appartamenti della regina Carolina Bonaparte. Nell'atmosfera di generale rinnovamento del repertorio dei teatri napoletani, la Colbran diviene uno dei principali punti di forza. I grandi ruoli di Giulia nella prima esecuzione italiana della *Vestale* (1811) di Spontini, e di *Medea* (1813) nell'opera appositamente scritta per lei da Mayr, rivelarono uno spessore drammatico a cui il colto pubblico di Napoli non restò insensibile.⁵ L'egemonia della Colbran sulle scene napoletane si protrasse fino al 1822 fondandosi dapprima su effettivi meriti, poi sulla potenza del Barbaja, ritenuto suo amante, e sulla protezione della corte.

Ma è con l'avvento di Rossini che la Colbran raggiunse i vertici delle sue possibilità di virtuosa e di grande tragica. Proprio la sua vocalità, brillante e di forza nelle agilità, tenera e affettuosa nei passi di maggiore espansione lirica, accoppiata all'autorevolezza del gesto e alla bellezza della persona, condizionò le scelte di Rossini che trovò in lei l'interprete ideale di ben nove eroine: la Colbran infatti fu la prima cantante ad interpretare i ruoli di Elisabetta, Desde-

mona (*Otello*), Armida, Elcia (*Mosè in Egitto*), Zoraide (*Ricciardo e Zoraide*), Ermione, Elena (*La donna del lago*), Anna (*Maometto II*), Zelmira e Semiramide. Durante la sua carriera il soprano, che fu anche la prima interprete di quattro cantate rossiniane,⁶ ebbe in repertorio altri tre titoli del Pesarese: *Torvaldo e Dorliška*, *La gazza ladra* e *Tancredi*. L'intesa con Rossini l'allontanò da Barbaja e poi da Napoli. Al termine delle poche recite di *Zelmira* al San Carlo, la Colbran partì con Rossini alla volta di Castenaso: qui il 16 marzo 1822 i due si unirono in matrimonio. A Vienna, dove raggiunsero poco dopo l'impassibile Barbaja, gli sposi ricevettero un'accoglienza trionfale, e per rispondere alle acclamazioni della folla unirono le loro voci nel duetto dell'*Armida* "Cara per te quest'anima". Ma per la Colbran i successi viennesi furono gli ultimi: la sua voce, che già a Napoli aveva mostrato segni di cedimento nel settore acuto (i suoi ruoli rossiniani come tessitura hanno sovente il carattere di parti da mezzosoprano), cominciò irrimediabilmente a logorarsi. L'ultimo splendido omaggio che Rossini offrì all'arte della moglie, l'apoteosi belcantistica di *Semiramide*, la trovò solo a tratti all'altezza del compito. Le recite londinesi del 1824 di *Ricciardo e Zoraide* costituirono l'addio alle scene della signora Rossini.⁷

Lontana dal palcoscenico, ma vicina al marito, la cantante continuò a partecipare di riflesso ai suoi trionfi parigini. Al rientro in Italia, la troppo tranquilla provincia bolognese accentruò il vuoto lasciato dal distacco dal teatro: né l'organizzazione di serate musicali, né la passione per il gioco riuscirono a colmarlo. Abbandonata da Rossini, che nel 1830 si reca nuovamente a Parigi per tutelare i propri interessi economici, la Colbran fu costretta ad una difficile convivenza con il suocero. La diva, già prima donna assoluta stipendiata con paghe tra le più alte mai registrate nel-

le cronache teatrali dell'epoca, per volontà del marito dovette dipendere economicamente dal suocero, uomo noto per la sua oculata "parsimonia": questi l'accusò frequentemente di sperperare i beni di famiglia che, peraltro, ella stessa aveva accumulato. Frattanto Rossini aveva trovato in Francia una nuova compagna. Stanco di un ménage logoro, visto da lontano attraverso le continue lagnanze epistolari del padre, nel settembre del 1837 il Pesarese ottenne da Isabel il consenso alla separazione: «Essa - scrive in quei giorni all'amico Severini - fa famiglia separata da me. Ho fatto le cose nobilmente a modo che ora sono tutti contro lei per le infinite sue pazzie.» Rossini si ricorderà ancora della moglie solo quando, nel settembre del 1845, ella oramai malata vorrà rivederlo. Narra lo Zanolini: «Rossini entrò nella camera d'Isabella, e con lei da solo a solo intrattenutosi circa mezz'ora, ne uscì colle guance bagnate di lagrime, e con lena affannata raccomandò che della inferma si avessero cure assidue e cordiali, si spiacesse ogni pensiero; ei voleva che i desideri della moglie sua fossero soddisfatti. Di giorno in giorno ricevette notizie da Castenaso infino che il 7 di ottobre gli giunse l'annuncio che Isabella, dopo di aver più volte ripetuto il nome di lui, aveva finito di vivere. Egli ne fu profondamente accorato e pur facendo buon viso ai conforti di Olimpia rimase lungo tempo tristo e malinconico.»⁸

Tra i più illustri estimatori dell'arte della Colbran, Paisiello, all'indomani della sua *Nina pazza per amore* al Teatro del Fondo, volle pubblicamente ringraziarla per la sua interpretazione: «La maniera colla quale ella ha eseguito la prosa e la musica è tale che non si poteva da me desiderare migliore; tanto più conoscendo quanto può ella eseguire con l'agilità della sua voce [...] io soffriva talvolta per lei nel sentirla cantare così ristrettamente come porta la musica, e senza permettersi la minima alte-

Ritratto di Isabella Colbran, prima interprete del ruolo di Zoraide, eseguito a Torino nel 1811 c. - incisione del Boucheron (Milano, Civica Raccolta di stampe Bertarelli).



Isabella Colbran

*Le grazie il riso, e l'alme Muse il canto
Le diedo a nuovo, sovrano incanto*

fuit per Boucheron

razione.»⁹ Il gusto dell'abbellimento e il canto di bravura furono indubbiamente le sue qualità più apprezzate; così l'anonimo redattore del *Giornale delle Due Sicilie* recensisce la sua prestazione in *Armida*: «Ella si mostra cantatrice ad ogni altra superiore in alcune variazioni nelle quali abbellisce di tutte le grazie del canto un vaghissimo tema del Rossini, ora scorrendo per molte terzine di grado, di somma e quasi diresti insuperabile difficoltà, ora immitando con voce i più difficili arpeggi di strumenti da corda, ora infine con somma facilità percorrendo ardua scala semitonata di due ottave ascendenti e discendenti.»¹⁰ Un giudizio abbastanza simile ne dà il Carpani, che l'ascoltò a Vienna in *Zelmira*, cinque anni più tardi: «La Signora Colbrand-Rossini ha un dolcissimo metallo di voce tonda e sonora, massimamente nei tuoni di mezzo e ne' bassi. Un cantare finito, puro, insinuante. Non ha slanci di forza, ma bel portamento di voce, intonazione perfetta e scuola forbitissima. Le Grazie poi vanno spruzzando di nettare ogni sua sillaba, ogni suo fiore, ogni gruppetto, ogni trillo. Cantante di primo rango la mostrano le volate di quasi due ottave per semituoni nette e perlate, e gli altri eletti artifizi del suo canto.»¹¹ Se le sue qualità vocali la resero una delle più levigate vocalizzatrici del tempo (tale da poter contribuire notevolmente al successo delle opere che Rossini scrisse per lei) non inferiori erano le sue qualità d'attrice. Stendhal, che pure le si dichiarava apertamente ostile, non può fare a meno di riconoscere i meriti superlativi della sua *Elisabetta*, soprattutto la sua presenza scenica: «Avemmo come un inventario in natura di tutti i mezzi di questa bella voce, e potemmo giudicare quanto possa in musica la perfezione dell'esecuzione. Questi abbellimenti erano eseguiti con una tale superiorità, che malgrado la loro palese assurdità, ci vollero non meno di quindici o venti rappresentazioni perché ci potessimo accor-

gere che erano fuori posto.»¹² Ma l'aspetto che più affascina Stendhal, come si deduce dalle molte pagine dedicate alla cantante nella *Vie de Rossini*, è la regale presenza scenica della Colbran: «Il suo immenso potere, gli avvenimenti importanti che una parola da lei detta poteva far nascere, tutto si specchiava nei suoi occhi spagnoli così belli, e in certi momenti così terribili.»¹³ Quegli occhi Rossini per un istante li avrà rivisti quando, vecchio e nostalgico del «cantar che nell'anima si sente» ormai irrimediabilmente perduto, all'amico Michotte che gli chiedeva quale fosse stata la più grande cantante della sua giovinezza, rispondeva pronunciando il nome di Isabella.

Mauro Bucarelli

1

Come mi ha segnalato Bruno Cagli, la presenza nella penisola iberica di Gaetano Marinelli e Girolamo Crescentini, insegnanti della Colbran, è di qualche anno precedente qualsiasi possibile età scolastica della pur precoce Isabel: per questo motivo è lecito supporre che la sua data di nascita debba essere anticipata.

2

«... il celebre Crescentini ebbe il piacere di formarla nell'arte del canto e, allorché la credette in istato di prendere il suo volo, profetizzò egli la riputazione di cui ella godeva dovea un giorno: Io non credo, egli diceva, che vi sia in Europa un talento del suo più bello; ed a questo elogio unì egli il dono di tutta la sua musica.» (G. Bertini, *Dizionario Storico-critico degli Scrittori di Musica e de' più celebri Artisti di tutte le Nazioni sia antiche che moderne*, Palermo, 1814-15, s.v.).

3

Questo dato ci è testimoniato da un articolo apparso su *Il Redattore del Reno* del 9 aprile 1807.

4

L'impresario fu sempre uno dei sostenitori più convinti dell'arte della Colbran. Queste le ragioni del Barbaja per giustificare, nel 1818, il nuovo (e più remunerativo) contratto stipulato dai Reali Teatri di Napoli con la diva: «[...] essa è la sola Donna di merito presentemente, lei sola è capace di sostenere con decoro, utilità, e maestria il Teatro di S. Carlo: [...] un'Attrice innarivabile (per giustizia) ed accetta, e molto ben voluta da codesto dotto e rispettabile Pubblico [...]. Noi abbiamo acquistato nella Colbran il perno utilissimo dei Teatri, ed ella coi suoi mezzi grandissimi ci ricompenserà [...]» (Lettera di Domenico Barbaja al Duca di Noja del 2 maggio 1818, oggi conservata nell'Archivio di Stato di Napoli - Teatri, fascio 95).

5

Importanti documenti sul lungo soggiorno napoletano della Colbran sono riportati in: B. Cagli, *Al gran sole di Rossini*, in *Teatro S. Carlo 1737-1987*, Napoli, 1987, tomo II, p. 139 e p. 166.

6

Le nozze di Teti e di Peleo, Omaggio umiliato e le cantante in onore di Ferdinando IV Borbone e Francesco I imperatore d'Austria.

7

«Essa è completamente *passée*, e le sue risorse vocali sono così ridotte da non essere più capaci di suscitare il minimo entusiasmo in teatro [...]: ciononostante

tutti riconobbero che il suo gusto era eccellente, e nei concerti in case private fu molto ammirata.» (Lord Mount-Edgumbe, *Musical reminiscences of an Old Amateur*, Londra, 2^a ed., 1827, p. 152).

8

A. Zanolini, *Biografia di Gioachino Rossini*, Bologna, 1875, p. 99.

9

Monitore delle Due Sicilie, 14 maggio 1811

10

Monitore delle Due Sicilie, 3 dicembre 1817

11

G. Carpani, *Le Rossiniane ossia lettere music-teatrali*, Padova, 1824, p. 158.

12

Stendhal, *Vita di Rossini*, trad. di U. Peruccio, Torino, 1983, p. 102.

13

Ivi, p. 100.

Rossini and the "Spanish eyes" of Isabella

A Biographical Study of Isabel Angela Colbran
[Madrid, 2 February 1785 - Castenaso (Bologna),
7 October 1845]¹

Whilst still a very young girl, Isabel Colbran was set to study music by her father Gianni, violinist of the Spanish royal chapel: she had her first singing lessons from the Neapolitan composer Marinelli when she was fourteen years old, and then went on to perfect her method under the tutelage of the famous castrato soprano Girolamo Crescentini, whose favourite pupil she became.² After having made her debut singing in some concerts with the violinist Rode in Spain and France (1801), she and her father took up residence in Sicily, where they remained for two years. In 1806 she went to live in Bologna, where she very probably first met Rossini. In fact, they were admitted to membership of the Accademia Filarmonica within five months of one another; furthermore, it is impossible to imagine that Rossini would have missed hearing her in at least one of the concerts that she gave for the various musical societies of the town, in which she impressed the audiences not only by her agility and equalized scale, but also by her extraordinary range, from the G flat below the stave to the high E above.³ Her talents, guaranteed by the seal of Crescentini, and appreciated by Eugène de Beauharnais, viceroy of Italy, whom Colbran had flattered by dedicating to him some songs she had written, Six petits Airs Italiens, became more generally known when she made her debut at La Scala in 1809, appearing with Velluti in Nicolini's Coriolano, immediately

attracting the attention of impresarios the length and breadth of Italy.

The operas that she undertook in Venice, Bologna, Roma and Turin confined her, however, to a kind of repertoire that was already old-fashioned. It was in 1811 that Domenico Barbaja, Impresario of the Royal Theatres of Naples, first offered her the opportunity to reveal her great talents as an actress as well as a singer in more modern operas better suited to her.⁴ As soon as she arrived in the capital city of Naples, together with her inseparable companion, her father, and before she had set foot on any local stage, she was introduced at court and sang on more than one occasion in the apartments of the Queen, Caroline Bonaparte. La Colbran was destined to play the central rôle in the general rejuvenation of the repertoire of the Neapolitan theatres. The great rôles of Giulia, in the first performance in Italy of Spontini's *La Vestale* (1811), and *Medea* in the opera written especially for her by Mayr, revealed heights of dramatic expression that the cultivated Neapolitan audiences were not slow to appreciate.⁵ Colbran reigned supreme on the stages of Naples until 1822, her position due in the first place to her own great talents but then reinforced by the power of Barbaja, supposedly her lover, and to the protection of the court.

However, it was with Rossini's arrival in Naples that Colbran reached the summit of her powers as

a virtuosa and as a tragedienne. Her vocal technique, brilliant and powerful in florid passages, tender and graceful in the more lyrical moments, together with her personal beauty and the authoritative grandeur of her acting, greatly influenced Rossini's work. He composed no fewer than nine leading rôles for her; Colbran crated Queen Elisabeth in *Elisabetta*, regina d'Inghilterra, *Desdemona* in *Otello*, *Armida*, *Elcia* in *Mosè in Egitto*, *Zoraide* in *Ricciardo e Zoraide*, *Ermione*, *Elena* in *La donna del lago*, *Anna* in *Maometto II*, *Zelmira* and *Semiramide*. During the course of her career she sang in the first performances of four Rossini cantatas⁶ and in important revivals of *Torvaldo e Dorliska*, *La gazza ladra* and *Tancredi*. Her intimacy with Rossini eventually caused her to abandon *Barbaja* and to leave Naples altogether. After the few performances of *Zelmira* she and Rossini left for Castenaso where, on the 16 March 1822, they were married. When they rejoined *Barbaja* in Vienna they were accorded a triumphant reception, and in answer to the acclamations of the crowd they raised their voices in the love duet from *Armida*, "Cara per te quest'anima" (Beloved, my soul feels a fond love for you). But Colbran's Viennese triumphs were also her last: her voice, which had already begun to show signs of wear at the top in Naples (her Rossini rôles often suggest a mezzo-soprano tessitura),

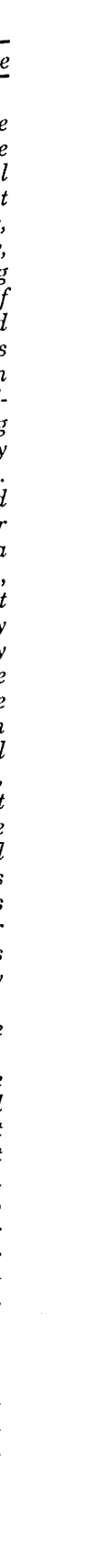
was clearly wearing out. She was only able to realize in part the magnificent opportunities of that apotheosis of *bel canto*, *Semiramide*, Rossini's last splendid homage to his wife's art. The London performances of *Ricciardo e Zoraide* in 1824 turned out to be Signora Rossini's Farewell to the stage.⁷

No longer behind the footlights, but at her husband's side, she shared vicariously in his Parisian triumphs. Back in Italy, the all too quiet existence in the province of Bologna underlined the emptiness of her life: neither the organization of musical evenings nor her passion for gambling could fill the gap left by her retirement from the theatre. In 1830 Rossini left her and went off to Paris to look, after his own financial interests, forcing her into the difficult position of sharing the house with her father-in-law. Her husband had decreed that la Colbran once prima donna assoluta earning amongst the highest fees ever recorded in the operatic annals of her times, should now be economically dependant upon her father-in-law, a man notorious for his penny-pinching, and who frequently accused her of frittering away the family fortunes - fortunes that she herself had accumulated. Meanwhile, in France, Rossini was living with another woman. Tired of their long worn-out union, wearisome even at a distance because of his father's continual letters of complaint, in September 1837 Rossini obtained Isabel's consent to a legal separation:

in a letter to his friend Severini he explained that «She will preside over her own household. I have done everything generously, so now everyone is against her because of her endless follies». Rossini was to remember his wife again only when, in September 1845, she was ill and asked to see him. Zanolini relates: «Rossini went into Isabella's room and, after remaining alone with her for half-an-hour, came out again with his cheeks wet with tears, and, speaking with great difficulty, urged that every care be taken of the sick woman and that her every want should be anticipated; he desired that his wife's every wish be gratified. He received a daily bulletin from Castenaso until, on 7 October, the news came that Isabella has passed away after repeating his name over and over again. He was deeply distressed and, though seemingly comforted by Olimpia's sympathy, remained sad and melancholy for a long time».⁸

Paisiello, one of the most distinguished admirers of Colbran's art, could not restrain himself from publicly thanking her for her interpretation of his *Nina pazza per amore* the day after the performance at the Teatro del Fondo: «Her manner of performing both words and music was such that nothing better could be desired; the more so, knowing what she is capable of achieving with the agility of her voice... I sometimes felt very sorry for her, hearing her sing the music exactly as written, not allowing herself the least ornament».⁹ Her taste in ornament and her vocal brilliance were undoubtedly the qualities for which she was most renowned; the anonymous reviewer in the *Giornale delle Due Sicilie* describes her performance in *Armida* thus: «She proves herself superior to any other singer in some variations in which she embellishes a delightful tune of Rossini's with all the graces of the art of song, now running through chains

of triplets of extraordinary and, one might have thought, insuperable difficulty, now giving a vocal imitation of the most difficult arpeggios of stringed instruments and finally, with superb nonchalance executing a formidable ascending and descending chromatic scale of two octaves».¹⁰ Carpani, who heard her as *Zelmira* in Vienna five years later, has left us a similar description of her singing: «Signora Colbrand Rossini has a rounded and telling voice of the sweetest timbre, especially in the medium and lower registers. She is a polished singer, pure and winning. She does not go in for powerful outbursts, but possesses a magnificent portamento di voce, perfect intonation and the most refined vocal style. Then, her every syllable, every ornament, every gruppetto and every trill are besprinkled with nectar by the Graces. Her two-octave scales are distinct and pearly semitones, and all the other noble devices of her singing prove her to be a singer of the first rank».¹¹ If her vocal qualities made her one of the most polished technicians of her day (so much so as to be a significant factor in the success of the operas that Rossini wrote for her), she was no less remarkable as an actress. Stendhal, though openly declaring himself hostile to her, cannot refrain from recognising the superlative merits of her *Elisabetta*, above all her stage presence: «The music was a kind of catalogue of all the resources of this magnificent voice, and we could judge what flawless execution can achieve in music. These embellishments were so superbly executed that, despite their obvious absurdity, it was only after fifteen or twenty performances that it dawned on us how out of place they were».¹² However, as we can see from the many pages dedicated to the singer in the *Vie de Rossini*, it is Colbran's regal stage presence that most fascinates Stendhal: «Her measureless power, the important

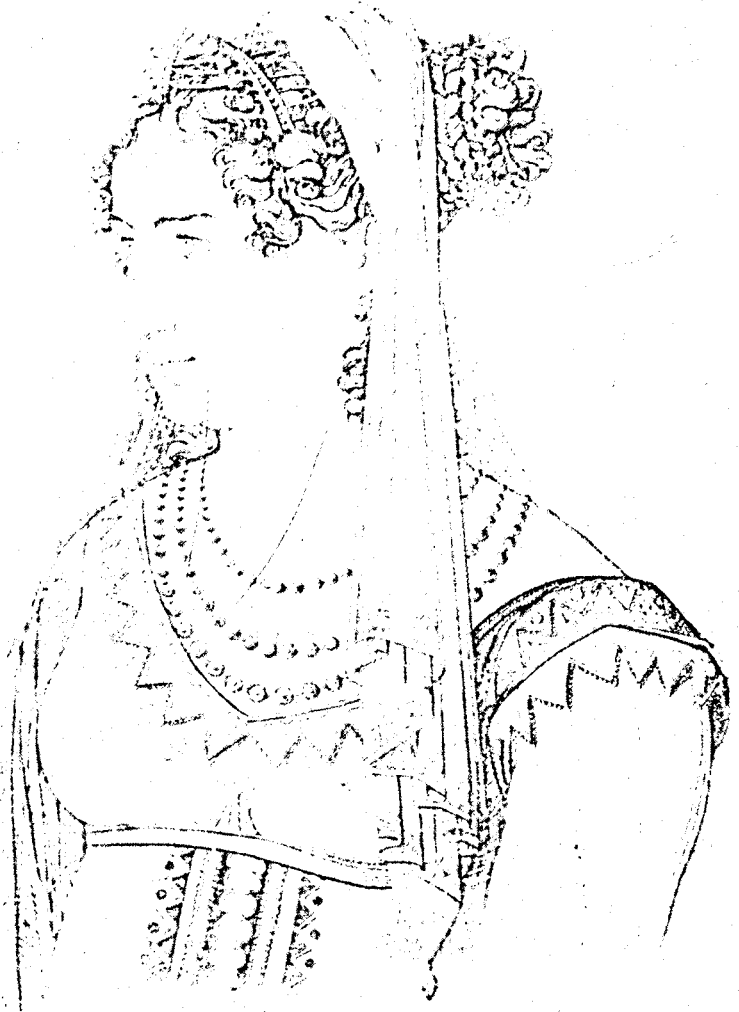


in a letter to his friend Severini he explained that «She will preside over her own household. I have done everything generously, so now everyone is against her because of her endless follies». Rossini was to remember his wife again only when, in September 1845, she was ill and asked to see him. Zanolini relates: «Rossini went into Isabella's room and, after remaining alone with her for half-an-hour, came out again with his cheeks wet with tears, and, speaking with great difficulty, urged that every care be taken of the sick woman and that her every want should be anticipated; he desired that his wife's every wish be gratified. He received a daily bulletin from Castenaso until, on 7 October, the news came that Isabella has passed away after repeating his name over and over again. He was deeply distressed and, though seemingly comforted by Olimpia's sympathy, remained sad and melancholy for a long time».⁸

Paisiello, one of the most distinguished admirers of Colbran's art, could not restrain himself from publicly thanking her for her interpretation of his *Nina pazza per amore* the day after the performance at the Teatro del Fondo: «Her manner of performing both words and music was such that nothing better could be desired; the more so, knowing what she is capable of achieving with the agility of her voice... I sometimes felt very sorry for her, hearing her sing the music exactly as written, not allowing herself the least ornament».⁹ Her taste in ornament and her vocal brilliance were undoubtedly the qualities for which she was most renowned; the anonymous reviewer in the *Giornale delle Due Sicilie* describes her performance in *Armida* thus: «She proves herself superior to any other singer in some variations in which she embellishes a delightful tune of Rossini's with all the graces of the art of song, now running through chains

of triplets of extraordinary and, one might have thought, insuperable difficulty, now giving a vocal imitation of the most difficult arpeggios of stringed instruments, and finally, with superb nonchalance, executing a formidable ascending and descending chromatic scale of two octaves».¹⁰ Carpani, who heard her as *Zelmira* in Vienna five years later, has left us a similar description of her singing: «Signora Colbrand-Rossini has a rounded and telling voice of the sweetest timbre, especially in the medium and lower registers. She is a polished singer, pure and winning. She does not go in for powerful outbursts, but possesses a magnificent portamento di voce, perfect intonation and the most refined vocal style. Then, her every syllable, every ornament, every gruppetto and every trill are besprinkled with nectar by the Graces. Her two-octave scales in distinct and pearly semitones, and all the other noble devices of her singing, prove her to be a singer of the first rank».¹¹ If her vocal qualities made her one of the most polished technicians of her day (so much so as to be a significant factor in the success of the operas that Rossini wrote for her), she was no less remarkable as an actress. Stendhal, though openly declaring himself hostile to her, cannot refrain from recognising the superlative merits of her *Elisabetta*, above all her stage presence: «The music was a kind of catalogue of all the resources of this magnificent voice, and we could judge what flawless execution can achieve in music. These embellishments were so superbly executed that, despite their obvious absurdity, it was only after fifteen or twenty performances that it dawned on us how out of place they were».¹² However, as we can see from the many pages dedicated to the singer in the *Vie de Rossini*, it is Colbran's regal stage presence that most fascinates Stendhal: «Her measureless power, the important

Ritratto di Isabella Colbran, prima interprete del ruolo di Zoraide, eseguito a Torino nel 1818 c. - incisione del Boucheron (collezione Sergio Ragni).



Isabella Colbran

events that could spring into being at a single word of hers, were all reflected in her Spanish eyes - so beautiful, and at certain moments so awe-inspiring». ¹³ Rossini must have recalled those eyes for a moment when, in his old age, nostalgic for that "art of song that spoke to the soul of the listener", now irreparably lost,

he replied to his friend Michotte, who had asked him who had been the greatest singer of his youth, by pronouncing the single word: "Isabella".

Mauro Bucarelli

Translation by Michael Aspinall

1
Bruno Cagli has pointed out to me that the dates when Gaetano Marinelli and Girolamo Crescentini are known to have been in Spain clash with the accepted version of Isabella's musical education; precocious though she is known to have been, she would have been impossibly young if she had really been born in 1785, and so there is every reason to suspect that she was really born some years earlier.

(Letter from Domenico Barbaja to the Duke of Noja, dated 2 May 1818, now to be found in the State Archives of Naples; Teatri, folder 95).

2
"... The famous Crescentini had the pleasure of perfecting her in the art of singing and, when he thought that she was ready to spread her wings of song, forecast that she would surely win great fame one day: I do not believe, said he, that there is a talent greater than hers anywhere in Europe; at the same time that he gave her this praise, he also gave her all his music». (G. Bertini, *Dizionario Storico-critico degli Scrittori di Musica e de' più celebri Artisti di tutte le Nazioni sia antiche che moderne*, Palermo, 1814-15).

5
B. Cagli, *Al gran sole di Rossini*, in *Teatro San Carlo 1737-1987*, Naples, 1987, Volume II, pp. 139 & 166. The article contains various important documents on Colbran's long career in Naples.

3
This information comes from an article printed in *Il Redattore del Reno*, 9 Aprile 1807.

6
(*Le Nozze di Teti e di Peleo*, Omaggio umiliato and the cantatas dedicated to King Ferdinand IV and Francis I, imperor of Austria.

4
The impresario was always one of the most fervent admirers of Colbran's art. When the Royal Theatres of Naples drew up a new contract with the diva in 1818, Barbaja gave the following explanation to justify the large increase in her salary: "... at the present time she is the only prima donna of the first rank, she alone has the skill to sustain usefully and worthily the leading rôles in the productions at the San Carlo Theatre: ... an actress enjoying universal favour for the incomparable correctness of her interpretations, very much appreciated by our worthy and educated audiences. ... In Colbran we have acquired an indispensable basis for our theatrical performances, and she will repay us with her immense talents..."

7
"She is entirely passée, and her powers are so diminished that she is unable to produce any effect on the stage, where she gave little satisfaction; but her taste was acknowledged to be excellent, and she was much admired in private concerts." *Musical Reminiscences of an Old Amateur* (Lord Mount-Edgcombe), Second Edition, 1827, London, W. Clarke.

8
A. Zanolini, *Biografia di Gioachino Rossini*, Bologna, 1875, p. 99.

9
Monitore delle Due Sicilie, 14 May 1811.

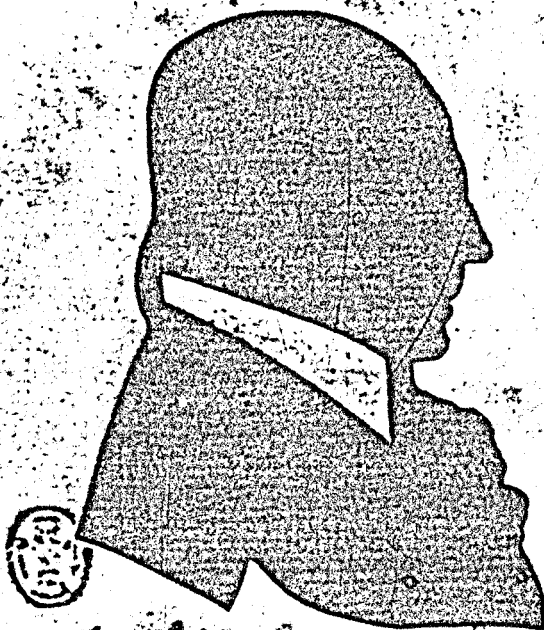
10
Monitore delle Due Sicilie, 3 December 1817.

11
G. Carpani, *Le Rossiniane ossia lettere musico-teatrali*, Padova, 1824, p. 158.

12
Stendhal, Life of Rossini, p. 102 of the Italian translation by U. Perruccio, Turin 1983.

13
Ibidem, p. 100.

Silhouette di Domenico Barbaja, impresario del Teatro San Carlo di Napoli, eseguito da Rossini per Manuel Garcia (Milano, Civica Raccolta di stampe Bertarelli).



Le disegni di Rossini
 Barbaja
 de C'Opera
 nel teatro di Napoli
 Garcia

Schema musicale dell'opera

Atto primo

-
- N. 1 **Sinfonia e Introduzione** «Cinto di nuovi allori»
(Coro)
Recitativo dopo l'Introduzione «Popoli della Nubia»
-
- N. 2 **Cavatina Agorante** «Minacci pur: disprezzo»
(Agorante, Coro)
-
- N. 3 **Coro di Donzelle** «Quai grida!... Qual giubilo!...»
(Zoraide, Fatima, Coro)
Recitativo dopo il Coro «Deh! frena il lungo duol»
-
- N. 4 **Scena** «Zoraide, e qui ten stai?» e **Duetto** «Invan tu fingi, ingrata»
(Zoraide, Zomira)
Recitativo dopo il Duetto «A voi ritorna alfine»
-
- N. 5 **Terzetto** «(Cruda sorte!)» «(Oh amor tiranno!)»
(Zoraide, Zomira, Agorante)
-
- N. 6 **Coro di Soldati e di Esploratori** «Che recate?»
Recitativo dopo il Coro «Eccoci al desiato loco»
-
- N. 7 **Cavatina Ricciardo** «S'ella mi è ognor fedele»
(Ricciardo, Ernesto)
Recitativo dopo la Cavatina «Elmira, e non degg'io fremer di sdegno»
-
- N. 8 **Coro** «Se al valore compenso promesso»
(Agorante, Coro)
Recitativo dopo il Coro «Scaccia ogni tema dal tuo cor»
-
- N. 9 **Finale Primo** «Cessi omai quel tuo rigore»
(Zoraide, Fatima, Zomira, Elmira, Ricciardo, Ernesto, Agorante, Coro)
-

Atto secondo

Recitativo «Zamorre, ed è pur quegli!...»

- N. 10 **Duetto** «Donala a questo core»
(Ricciardo, Agorante)

Recitativo dopo il Duetto «Partì... Che mai farò?...»

- N. 11 **Duetto** «Ricciardo!... che veggo...»
(Zoraide, Ricciardo)

Recitativo dopo il Duetto «Ah, dimmi, spiegami»

- N. 12 **Quartetto** «Contro cento, e cento prodi»
(Zoraide, Ricciardo, Agorante, Ircano)

- N. 13 **Scena** «Un stranier nella Reggia!» e **Aria Zomira** «Più non sente quest'alma dolente»
(Zomira, Elmira, Coro)

- N. 14 **Coretto e Strofette** «Il tuo pianto, i tuoi sospiri»
(Zoraide, Coro)

Recitativo dopo il Coretto, «Zomira! oh ciel...»

- N. 15 **Coro** «Qual giorno, ahimè! d'orror!», **Gran Scena Zoraide** «Salvami il padre almeno» e **Finale Secondo** «Or più dolci intorno al core»

(Zoraide, Zomira, Ricciardo, Ernesto, Agorante, Ircano, Coro)

La vicenda narrata dal librettista

Argomento

Ircano, Principe Asiatico, divenuto signore d'una parte della Nubia, aveva per figliuola la bella Zoraide. Il valoroso Agorante, re della più gran parte di quella contrada, se ne invaghì. Vane furono pertanto le inchieste da lui fatte ad Ircano per ottenere la mano di lei. Per un tal rifiuto adirato Agorante, gli mosse guerra, e lo cacciò da' suoi stati. Zoraide nella sua fuga s'imbattè in Ricciardo, il più prode de' Paladini, e, vinta da irresistibile amore, abbandonò la casa paterna per seguirlo. Ircano, addolorato al maggior segno per la perdita della sua diletta figlia, non sapendo ove ella si fosse, indossata una nera armatura, e preso il nome del Cavalier del Pianto, vagando andò in cerca di lei. Agorante, sempre desideroso di possedere l'adorata Zoraide, e conoscendo ch'ella si stava con Ricciardo, la fece a lui rapire, e condurre nella sua reggia. Zomira, moglie di Agorante, in preda alla più fiera gelosia, si abbandona agl'impeti della vendetta, mentre Ricciardo, estuante di amore, sotto foggia Affricana, e come scorta del franco Ambasciatore, s'introduce con lui nella reggia di Agorante, sperando in tal guisa di rivedere il suo bene, di assicurarsi maggiormente della sua fede, e di calmare il suo afflitto cuore.

Lo stratagemma di Ricciardo per illudere il re, abboccarsi col l'oggetto amato, e proporre il mezzo onde salvarla; l'incertezza e la smania di Agorante; i palpiti di Zoraide; le furie di Zomira; l'arrivo del disperato Ircano nel punto che Zoraide è condannata ad esser chiusa in un carcere, ed a riporre tutte le sue speranze nelle armi d'un valoroso difensore; il riconoscimento di Ricciardo; il suo arresto e quello di Zoraide, per opera della gelosa Zomira; la condanna di morte di Zoraide, Ricciardo ed Ircano; l'acerbo dolore di Zoraide nel momento dell'esecuzione, ed i sacrifici in fine di sè stessa e del suo amore in favore del padre, sono i principali episodi di questo Drama; alcuni presi dagli amori di *Ricciardetto e Despina* nel poema del Forteguerrì, dalla violenza usata contro di questa da Sarpedonte e dall'arrivo dello Scricca nella reggia del re di Nubia; tutto il resto è dell'invenzione del poeta per dare più rapidità ed interesse all'azione, e farne con più naturalezza succedere la necessaria catastrofe.

Libretto

secondo l'Edizione critica
edita dalla Fondazione Rossini di Pesaro,
in collaborazione con Casa Ricordi, Milano
a cura di Federico Agostinelli e Gabriele Gravagna

RICCIARDO E ZORAIDE

Grand'Opera
 Composta per il *Re. Teatro di S. Carlo in Napoli* dal
CELEBRE ROSSINI

ed eseguita dai Segueci

TENORE Sig.^o NOZARI ANDREA AGORANTE Re di Nubia amante non corrisposto di
 SOPRANO Sig.^{ta} ROSSINI-COLBRAND ISABELLA ZORAIDE figlia d'Ircano amante di
 TENORE Sig.^o DAVID GIOVANNI RICCIARDO Palladino
 BASSO Sig.^o BENEDETTI IRCANO Potente Signore d'una parte della Nubia
 CONTRALTO Sig.^{ta} PISARONI ZOMIRA sposa di Agorante rivale di Zorajde
 TENORE Sig.^o CHIZOLA ERNESTO Ambasciatore del Campo Cristiano amico di Ricciardo
 Sig.^{ta} MANZI FATIMA Confidente di Zorajde
 Sig.^{ta} DE BERNARDIS ELMIRA Confidente di Zomira
 Sig.^o CHIZOLA adetto ZAMORRE Confidente di Agorante

Coro di Uomini al servizio del Sceraglio, e Cori di Donne al servizio di Zomira.

Grandi della Corte di Agorante. Guerrieri seguaci di Ricciardo. Soldati di Agorante. Popolo.

La Scena si finge in Dongala capitale della Nubia.

Proprietà dell'Editore

MILANO

Dep. alla C.^{ia} B.^{ia} B.^{ia}

Presso GIO. RICORDI dirimpetto all'I. R. Teatro alla Scala, ed in FIRENZE presso RICORDI, GRUA e C.^o

Elenco dei personaggi e interpreti della prima rappresentazione del *Ricciardo e Zoraide* riportato nella prima edizione a stampa completa edita da Ricordi nel 1827. (Collezione Sergio Ragni).

Atto primo

Scena prima

Piazza fuori del recinto della Città di Duncala capitale della Nubia.

Coro di Soldati e Popolo. Marcia militare; sfilano intanto le truppe vittoriose allo spuntar dell'aurora. Agorante.

Coro

Cinto di nuovi allori
Riede Agorante a noi,
Degli Africani eroi
Il primo nel valor.
Tra bellici sudori
Fiaccò l'orgoglio insano
Del temerario Ircano,
Col brando punitor.

Agorante

Popoli della Nubia, ecco tra voi
Il vostro Duce, il Re; vinsi, dispersi
I ribelli seguaci
Del fuggitivo Ircano,
Ei che, nato nell'Asia, in questi lidi
Fondò nascente impero, e ardì negare
Di sua figlia Zoraide a me la mano,
Che pur ritolsi al rapitor Ricciardo,
Per cui sdegnoso contro me già move
Tutte d'Europa le nemiche schiere,
Proveranno ancor queste il mio potere.

Minacci pur: disprezzo
Quel suo furor insano;
Con questa invitta mano
Di lui trionferò.
Sul trono, a suo dispetto,
Tutti i trionfi miei
Coronerà colei,
Che il core m'involò.

Coro

Sì, con quel serto istesso
 Che offrirti è a noi concesso,
 Che amor per te formò.

Agorante

Or di regnar per voi
 Tutta la gioia io sento.
 E tanto è il mio contento,
 Ch' esprimerlo non so.

Scena seconda

Stanza nella Reggia d'Agorante.

Coro di Donzelle, che da varie parti si avanzano sulla scena, allegre e sollecite; indi Zoraide e Fatima sbalordite. La musica indica un lontano strepito.

Parte del Coro

Quai gridal!...

Altra parte

Qual giubilo!...

Altra parte

Già riede Agorante.

Zoraide (fra sé)

Che orribile istante!...

Fatima (fra sé)

Che annunzio crudel!

Tutto il coro

Con gli altri dividere
 La gioia dovremo.

Zoraide (a Fatima, nel massimo dolore)

Ah! Fatima, io tremo...
 Assistimi, o Ciel!

Fatima (a Zoraide)

Accorta dissimula,
 Occulta i tormenti.

Coro

Andiam, che a momenti
 Ei qui giungerà.

(Le Donzelle, nel sentire avvicinar lo strepito, si ricoprono de' loro veli, e s'incamminano verso Agorante.)

Zoraide

(Amore mi strazia,
Il padre mi accusa;
Ahi l'alma confusa
Più pace non ha!)

Fatima

(Il barbaro fato,
cangiar si dovrà!)

Scena terza

Zoraide, Fatima.

Fatima

Deh! frena il lungo duol; cerchisi, unite,
Un mezzo onde salvarci.

Zoraide

Da chi?... come trovarlo! ed in qual parte?

Fatima

Tutto otterrem colla prudenza e l'arte.
Sai che vergato foglio
Ricciardo t'inviò; che dell'insulto
Vencicarsi saprà; che pel tuo padre
D'Agorante nel sen, col tuo disprezzo,
Lo sdegno accresceresti;
Che Zomira, del prence odiata sposa,
Per rabbia e gelosia,
D'opprimerti, ahi crudel! cerca ogni via?

Zoraide

Sì, tutto io so; ma come, oh Dio! frenarmi,
Se l'alma mia delira?

Fatima

Ti calma alfin: giugne Zomira. *(parte)*

Scena quarta*Zomira, Zoraide.***Zomira**

Zoraide, e qui ten stai?
Non affretti i tuoi passi, onde far pompa
Di tua bellezza al tuo sovran?

Zoraide

Ah! sono
Gl'insulti indegni di chi siede in trono.

Zomira

Insultarti non bramo:
Tu da te stessa giudicar lo puoi;
Sono all'amor soggetti anche gli eroi.
(con arte)
Se Agorante ti adora,
No, tua colpa non è. So che dal seno
Ti strappò del tuo ben, che tu non l'ami.
(con ironia)
Come amarlo potresti? In tuo soccorso
M'avrai, se tu lo brami;
Un'infelice ottiene
Tutto dall'amor mio.

Zoraide

(Finger conviene.)
Zomira, io fui d'irata sorte, è vero,
Crudel ludibrio; eppure
Seppi ognor trionfar di mie sventure.

Zomira

Ma per Ricciardo il cor sospira ancora?
Confidati all'amica:
Io non t'ingannerò.

Zoraide

Che dir potrei?
Cessar, co' miei martiri,
Indifferente il cor, brame e sospiri.

Zomira

Invan tu fingi, ingrata;
No, che l'interno ardore,
Un labbro mentitore
No, che celar non sa.

Zoraide

(Che dura prova è questa!..
Come il mio core, oh Dio!
L'amor, lo sdegno mio,
Come frenar potrà?)

Zomira

(Quale insultante orgoglio!
Parmi vederla in soglio
Goder del mio martir.)

Zoraide

(Ella mi guarda e freme;
Il duol che il cor mi preme
Mi deve alfin tradir.)

Zomira

(Io più non resisto...)

Zoraide

Da me che pretendi?

Zomira

E ancor non comprendi!

Zoraide

Comprender non so.

A due

(Che smania è mai questa!
Languire — soffrire...
Più fiero martire
No, darsi non può.)

Scena quinta

Agorante e dette.

Agorante

A voi ritorno alfine. Eccomi spoglio
Del mio fasto regal. Appiè d'amore,
Appiè dell'amistade il brando invitto
Lieto depongo, e fia diviso il core
Fra l'amistà più pura e un dolce amore.

Zomira

(O momento fatal!)

Zoraide

(Ahimè, che intesi!...)

Agorante

Zomira, un dì m'accesi
Di te, negar nol posso;
Ma or (non ti offenda il vero)
La mia fiamma men viva in me ridesta
Altri sensi per te.

Zoraide

(Qual cenno!)

Zomira

(Ingrato!...)

Agorante

Ah! non turbarti. In Affrica mi è dato
Cangiar d'affetti a mio talento. Io sono
L'arbitro del mio core; e pur dal trono
Non chieggo allontanarti. Io vo' soltanto
Che l'alma tua, per me costante e fida,
Con altra la mia gloria ancor divida.

Zomira (*fingendo di non comprenderlo*)
Per chi mai nutri il tuo novello foco?...

Agorante

Nol comprendesti ancora?...

Zoraide

(Ahi qual giorno d'orror! giorno tremendo!)

Zomira

Taci, non dir di più: tutto comprendo.

Zoraide

(Cruda sorte!)

Agorante

(Oh amor tiranno!)

Zomira

(Io sprezzata!...)

Agorante

(Ahi che momento!)

Zomira

(Più non reggo!)

A tre

(In tal cimento
L'alma mia fremendo sta.)

Agorante

(M'amerà?...)

Zomira (*ad Agorante*)

Crudel!

Zoraide

(Che affanno!)

Agorante (*a Zomira*)

Che mai dici?...

Zomira (*a Zoraide*)

Indegna!

Zoraide (*a Zomira*)

E ardisci?...

(Giusto Cielo, in lor punisci
La più fiera crudeltà.)

Zomira

(Giusto Cielo, in lui punisci
La più nera infedeltà.)

Agorante

(Ciel, perché così punisci
Chi s'accese a tal beltà?)

Damigelle (*di dentro*)

Scendi propizio
Nume de' cori,
Fa che Zoraide,
Fra' puri ardori,
D'immenso giubilo
Sparga il suo cor.

Agorante

(Quai dolci palpiti!...)

Zoraide

(Quai tristi accenti!...)

Zomira

(Vaneggio e smanio...)

Agorante (*a Zoraide*)

E amor non senti?

Zoraide

Che dici!... (Ahi misera!...)

Zomira

Che sento! (Ahi perfido!)

Agorante (*a Zoraide*)

(Barbaro amor!)
Dunque ingrata...

Zoraide

T'accheta... ti calma.

Agorante

Sperar posso?...

Zomira

(Che smania crudele!)

Agorante (*a Zoraide*)

Per te vive, respira quest'alma.

Zomira

(Oh che rabbia!...)

Zoraide

(Che acerbo martir!)

Zomira

Osi iniquo?...

Agorante

Gl'insulti disprezzo.

Zoraide

Per Zomira, deh! placa quell'ira.

Zomira

Taci, trema: non voglio a tal prezzo

Agorante e Zoraide

(Che baldanza!)

Zomira

Neppure un sospir.

Agorante

(Sarà l'alma delusa, schernita,
Al mio bene per sempre riunita,
O Ricciardo qui deve perir.)

Zomira

(Sarà l'alma delusa, schernita,
All'infido per sempre riunita
O l'indegno io giuro punir.)

Zoraide

(Sarà l'alma dolente, schernita,
Al mio bene per sempre riunita,
O a lui fida qui giuro perir.)

(partono)

Scena sesta

Veduta in qualche distanza di una parte del Castello che difende la Città di Duncala, con fossi e pianura adiacente. Ramo del Fiume Nubio che la bagna. Un gruppo d'alberi che nasconde una parte del fiume. Monti in distanza.

Soldati sulle mura. Coro di esploratori.

Soldati

Che recate?

Esploratori

Tutto è calma.

Soldati

Non lasciate
D'esplorar

Esploratori

Stiamo attenti,
Vigilanti,
Se alcun tenta
D'avanzar.

Tutti

No, d'offese
Non temiamo;
Son le mura
Che guardiamo,
Ben difese:
Né bravura,
Né l'inganno
Ci faranno
Paventar.

(Gli esploratori si ritirano. Il ponte del castello s'innalza.)

Scena settima

Su piccolo battello approdano Ricciardo sotto mentite spoglie Affricane, ed Ernesto ambasciatore del campo Cristiano.

Ricciardo

Eccoci giunti al desiato loco;
Ecco, Ernesto, le mura
In cui rinchiuso è il mio tesor. Nel petto
Come mi batte il cor!

Ernesto

Ah! non tradirti;
Pensa ove siam... Tu sai che in ogni parte
Di Ricciardo si chiede.
T'inseguono a vicenda
Il desolato Ircano,
Agorante inumano...
Ogni motto, ogni cenno
Ah! svelarne potria...

Ricciardo

Sconosciuto qui son: facil non fia,
S'anche alcun mi conosca, in queste spoglie
Di potermi scoprir.

Ernesto

Invan lo speri.
Il valor, la tua gloria, il tuo splendore
Son noti al mondo intero:
Occultarti non puoi
Tu primo onor de' Paladini eroi.

Ricciardo

No; celarmi saprò.

Ernesto

Dunque tu sei
Risoluto a seguire i passi miei?

Ricciardo

E ne dubiti ancor?

Ernesto

Ah! lascia almeno
Che, rispettato ambasciator, qui possa
Richieder del tuo ben, aprirti a un tempo
Facil strada a' tuoi disegni.

Ricciardo

Amico,
Arrestarmi non posso, ad ogni costo
Io ti debbo seguir.

Ernesto

Come sottrarti
Di tanti esploratori al vigil sguardo,
A sì nuovi perigli?...

Ricciardo

Non vaglion contro amore i tuoi consigli.
S'ella mi è ognor fedele,
Se l'amistà mi è guida,
Quest'alma non diffida
Di possederla ancor.

Ernesto

All'amistà ti affida,
T'affida a questo cor.

Ricciardo

Trionferemo insieme
Di sì tiranna sorte,
Le barbare ritorte
Saprà spezzare amor.

Ernesto

Dividerò tua sorte,
O vinto, o vincitor.
Ti frena, ti calma.

Ricciardo

Qual sarà mai la gioia
Allor che a lei d'accanto,
Versando un dolce pianto,
D'amor le parlerò,
Se nel pensarlo solo,
Ogni più acerbo duolo
Già nel mio sen cessò?

(Ricciardo va sul battello, prende una bandiera bianca e la consegna ad Ernesto. Egli l'innalza: è veduto dalla sentinella: il ponte abbassandosi, entrano nella città.)

Scena ottava*Stanza nella reggia come prima.**Zomira, Elmira.***Zomira**

Elmira, e non degg'io fremer di sdegno
 Se vil schiava al mio fianco or veggo assisa?
 Ah! se tu m'ami, al mio furor sì giusto
 Il tuo pur anco unisci; esplora, indaga
 Che fa la mia rivale,
 Se ancor debbo sperar. Ah! tu procura
 Di render men crudel la mia sventura.

Elmira

Ah! no, non disperar. Nell'opra, unite,
 Avrò mille compagne a me ben fide,
 Che ognuna i torti tuoi con te didive.

Zomira

Dal tuo costante affetto
 Spero che i voti miei saran compiti...
 Ma l'infido a me vien... andiam, s'eviti.

*(partono.)***Scena nona***Agorante con seguito de' Grandi della sua Corte. Marcia.***Agorante**

Ch'entri l'ambasciator.

Ernesto

A te m'invia
 Di nostre schiere il duce.
 Egli richiede che ragion si dia
 Degl'insulti a noi fatti
 A noi che rispettiamo e leggi e patti.

Agorante

(Oh qual baldanza!)

Ernesto

Un stuol di tuoi seguaci
 Di notte ardì furtivo
 Avanzarsi ver noi, e prigionieri
 Fe' con Zoraide allor pochi guerrieri.
 Se l'ordin non fu tuo, se giusto sei,
 Rendili in questo punto insiem con lei.

Agorante

Nol deggio... Ah! dimmi, e qual ragion ne impone
Di rispettar chi, da ladrone imbelle,
Osa involarci timide donzelle?

Ricciardo

(Più non resisto...)

Ernesto *(di nascosto)*

Ah frenati...

Agorante

La fama
D'un eccesso sì reo grida per tutto;
L'Affrica ancor ne freme. A te ne appello, *(a Ricciardo)*
Che qui nascesti e sei
Guida al franco guerriero,
Se ciò ch'io dico è vero.

Ricciardo

(Oh rabbia!) È vero.

Ernesto

Ma tua non è la giovane involata,
Nè suddita a te nacque.

Agorante

Suddita diventò quando a me piacque.
I guerrieri a te rendo;
Poi lascia al nostro amore
Di regolar come gli aggrada il core.

Ricciardo

(Io mi sento morir.)

Ernesto

Termine ha dunque
Ogni tregua fra noi.

Agorante

Tanto potere
Ha una donna su voi, che per lei sola
Espor volete i vostri mille prodi,
Con incauto consiglio,
A fiero inevitabile periglio?

Ernesto

De' tuoi, tu mille ancor.

Ricciardo (*con eccesso di furore toccando il brando di nascosto*)

Sol questo...

Ernesto

Ah! ferma...

Ricciardo

(È ver, già mi tradiva.)

Ernesto

Qual risposta mi dai?

Agorante

L'avrai fra breve
In presenza di lei, de' miei più fidi.

Ernesto

Se pace o guerra vuoi, pronto decidi.

(partono.)

Scena decima

Sala con trono.

Agorante, con seguito, va a sedersi sul trono.

Coro

Se al valore compenso promesso
È il possesso di giovin beltà,
Fia Zoraide compenso maggiore
A un valore che eguale non ha.

Agorante

S'appelli qui Zoraide, ove fra breve
Il franco ambasciator giunger pur deve.

Scena undicesima

Agorante, Zoraide e detti.

Agorante

Scaccia ogni tema dal tuo cor; rimira
Innanzi a te non già il sovrano, ma solo
Il più tenero amante.
Agorante non sdegnar a' piedi tuoi
Prostrarsi in atto umil; ei, che non seppe
Avvilirsi giammai.
Se non senti pietà... crudel m'avrai.

Zoraide

Signor, a te son grata
Di tanto amor per me; ma l'alma mia
È oppressa dal dolor. Priva d'un padre,
In preda a un fier destino, come il mio core
Può indifferente ragionar d'amore?

Agorante

Più pretesti non voglio.
In faccia al mondo intero, in questo giorno
Io t'offro la mia mano, il soglio e quanto
Di più grato a te sia.

Zoraide

Lasciami al pianto.

Scena dodicesima

Ricciardo, Ernesto, e detti.

Ricciardo

(Che veggo!)

Agorante (a Zoraide)

E ancor resisti?
E ancor non senti in seno
D'amor per me qualche scintilla almeno?

Cessi omai quel tuo rigore;
Deh! consola un'alma amante.
Ah, m'esprima il bel sembiante
Qualche palpito d'amor.

Ricciardo (ad Ernesto)

Senti, oh Ciel! come il mio core
Sta nel seno palpitante
Chi mai puote a quel sembiante
Non accendersi d'amor?

Ernesto (a Ricciardo)

Frena, oh Ciel! nel tuo dolore,
Or che siamo a lui d'innante,
Quell'ardir che nel sembiante
Suole imprimere l'amor.

Zoraide

(Tu che vedi il mio dolore,
Giusto Cielo, in questo istante,
Fa che almen nel mio sembiante
Resti tacito l'amor.)

Ernesto (*si avvanza verso Agorante*)
Risolvestil...

Agorante

Ho risoluto.

Ernesto

Tu Zoraide alfin mi cedi?

Agorante

Nol sperare: è mia, lo vedi:
E a pagnar già volerò.

Zoraide

(Che sento!)

Ricciardo

(Ahi barbaro!)

Ernesto

(Qual fiero insulto!)

Agorante

(Saprò distruggerli...)

Ricciardo e Zoraide (*a due*)

(Al fier tumulto
D'affetti, ahi misero/a,
Regger non sol!)

Coro

Come in un subito
Il dì cangiò!

Ernesto

Parto ed annunzio
Che vuoi tu guerra.

Agorante

Di', che, invincibile,
Per mar, per terra,
Sempre Zoraide
Difenderò.

Scena tredicesima
Zomira e detti.

Zomira

T'arresta, o perfido:
Nol soffrirò.

Agorante

All'armi... abbattervi
Tutti saprò.

Tutti (*a sei*)

(Confusa, smarrita,
Delira quest'alma,
Più tregua, più calma
Trovare non sa.

(Marcia in distanza che chiama le truppe a raccolta.)

Agorante

(Qual suono terribile
Foriero di lagrime!
In me già s'accrescono
Le furie, le smanie,
E amore implacabile
Non sente pietà.)

Tutti

(Qual suono terribile
Foriero di lagrime!
In me già s'accrescono
Gli affanni, le smanie,
E il Cielo implacabile
Non sente pietà.)

Atto secondo

Scena prima

Atrio della Reggia contiguo a' Giardini.

Agorante, Zamorre.

Agorante

Zamorre, ed è pur quegli!...

Zamorre

Ah sì, l'istessa
Guida del franco ambasciator, che occulta,
Al suo partir, qui si arrestò, ch'or chiede
Teco parlar.

Agorante

Traggasi al mio cospetto. *(parte Zamorre)*
Che dirmi ei puote! Oh qual tumulto ho in petto!

Scena seconda

Ricciardo, Agorante

Ricciardo

Sicuro e franco io m'offro a te. Ci unisce
Di vendetta equal brama. A te Ricciardo
Tolse il tuo ben, e a me la sposa amata
Ahi! fu da quel fellone anco involata.

Agorante

Perfido!... E come mai con tanto ardore
(Se ad altra diede il core) Zoraide or chiede?

Ricciardo

Cerca punirla, perché tua la crede.

Agorante

Oh rabbia... A che arrestarci?...

Ricciardo

Ferma; le sue minacce
Or dobbiamo sprezzar; esse fian vane
Quando uniti saremo. Pochi, ma scelti,
Ho guerrieri a me fidi;
Vegliano questi accorti
Sull'inimico campo. All'oste infida
Non dier finora alcun sospetto: in seno
L'ira frenai per vendicarmi appieno.

Agorante

Opportuno giungesti... Amico, oh quanto
A te grato son'io!... ma ancor più grato
Io ti sarò, se ora più dolce ottengo
Prima vendetta per tuo mezzo.

Ricciardo

Ah parla! Tutto farò per te.

Agorante

Svela a Zoraide
Di Ricciardo gl'iniqui
Occulti tradimenti. Ah! tu soltanto
Puoi cangiare il suo cor... tu sol.

Ricciardo

Compresi;
Ma difficil mi sembra... è donna... e amore...

Agorante

Il tentarlo non nuoce... A te mi affido...

Ricciardo

T'ubbidirò. (Son già vicino al lido.)

Agorante

Donala a questo core,
Serena i suoi be' rai:
Contento allor sarai,
Te vendicar saprò.

Ricciardo

Furor, rispetto, amore
Saranno a me di guida:
Amar dovrà chi fida
L'alma per lei serbò.

Agorante

Ah! dille, sì, che m'ami...

Ricciardo (*sospirando*)

Che t'ami le dirò.

Agorante

Spiegale pur le pene...

Ricciardo

Le pene io spiegherò.

A due

(Qual dolce speme or sorgere
Sento nell'alma mia!
Essa incomincia a spegnere
Di fiera gelosia
Il barbaro velen.)

Agorante

Teco or sarà.

Ricciardo

Che giubilo!...

Agorante

Sulla tua fè...

Ricciardo

Riposa.

Agorante

(Come potrò reprimere,
La smania tormentosa
Ch'amor mi desta in sen!..)

Ricciardo

(Come potrò reprimere,
Come tenere ascosa
La fiamma ch'ho nel sen!..)

A due

(Gioco d'amor, quest'alma
Pace trovar non sa.
Il suo dolor frà palpiti
Sempre maggior si fa.)

(parte Agorante)

Scena terza

Ricciardo.

Ricciardo

Partì... Che mai farò?... Diviso, ondeggio
Tra speranza e timor... Sempre diffida
Un'alma innamorata.
Rivederla dovea... Sì, quest'indugio
Necessario è per me... L'incerto core
Io rassicuro, e i miei guerrieri intanto
Raggiungermi potranno;
A lor sarò di aita,
O la vita darò per lei che adoro...
Ella a me vien... Ahi! di piacer già moro!

Scena quarta

Zoraide e detto.

Zoraide *(ricoprendosi col velo)*

Cielo, che veggio! Forse un'insidia è questa...

Ricciardo *(avvicinandosi)*

Zoraide...

Zoraide

E ardisci!... Ingannata son'io.
Fuggasi.

Ricciardo

Ah ferma... ascolta...

Zoraide

Nol posso...

T'allontana da me...

Ricciardo

Così m'accogli!...
L'amor mio, la mia fè più non rammenti?

Zoraide (*riguardandolo*)

Qual voce!.. Quali accenti!.. (*alzandosi il velo*)
Sei tu!... poss'io sperarlo?... oppur vaneggio?...

Ricciardo

Non vaneggi, son'io.

Zoraide

Come tu qui!... Chi vi ti trasse! Oh cielo!
Qual piacer! Qual tormento!...
Ah! se tu sei, non t'arrestar... deh! parti...
Per pietà. Ma no... che penso?
Forse illusa son'io.

Ricciardo

Credimi: il labbro mio
Per te non è bugiardo;
Deh! rimira a' tuoi piedi il tuo Ricciardo.

Zoraide

Ricciardo!... che veggo?...
Mancare mi sento...
In tanto contento
Son fuori di me.

Ricciardo

M'ascolta, ti calma.
(Confuso son'io)
S'ei giunge... ben mio,
Più speme non v'è.

Zoraide

Sei meco!...

Ricciardo

Son teco...

A due

Tra i teneri amplessi,
Men tristi, perplessi,
Ci renda il piacer.

(*Elmira fra le piante si accorge de' loro amori, e subito ritrasi.*)

Zoraide (*agitata guarda in giro*)

Temo del perfido
Il rio poter.

Ricciardo

Fingi, secondami,
E non temer.

Zoraide

Ma come illuderlo,
Come potesti.
E in finte vesti
Qui trarre il piè?

Ricciardo

Fu amor propizio
L'ingannatore;
Seguillo il core,
Fidando in te.

A due

Proteggi amore
Si bella fè.

Zoraide

Sarem per sempre uniti!...

Ricciardo

E puoi temerne ancor...

Zoraide

Sempre in amar si teme.

Ricciardo

Non v'è per noi timor.

A due

Ah! nati, è ver, noi siamo
Sol per amarci ognor;
Ciò che tu brami, io bramo,
Noi non abbiam che un cor.

Zoraide

Ah, dimmi, spiegami alfin qual fu l'inganno,
Qual scampo troverem.

Ricciardo

A me t'affida:
Ernesto... i miei seguaci
Da qui lunge non son, ch'io finsi... Ah! taci:
Il tiranno a noi vien.

Scena quinta*Agorante e detti***Zoraide**

Cielo, che sento!

Ricciardo

Rasserrenati... Ah! serba amor costante
Per chi tanto ti amò... Per Agorante.

Agorante (*a Ricciardo da parte*)

Ebben, che pensi!...

Ricciardo

A lei, che sembra fede
Prestar ai detti miei.
Mostrati indifferente
Disprezzala se puoi...

Agorante

Tutto comprendo.
Zoraide, ah! sai che, per Ircan, tremendo,
Grande è lo sdegno mio, ma fu più grande
La mia pietà per te, se ti lasciai
Libera i sensi tuoi (*agitazione di Zoraide*)
Svelar tutti a costui
Del padre tuo l'amico.

Zoraide

(Oh Ciel! respiro.)

Agorante

E or bramo ancor, per tuo maggior rossore
Che a me sveli il tuo cor, senza timore.
Ma che!.. tu taci?.. Ah forse
Davanti ad un straniero
Non osi profferir...

Zoraide

Ah no, t'inganni;
Mi fan dubbiosa e mesta i lunghi affanni.

Agorante

M'illudesti abbastanza.
Il tuo silenzio istesso
Sì, tutto a me svelò. Più non ti curo,
Le tue colpe non vo' più rinfacciarti,
In odio alfin mi sei. Prendila, e parti.
Conducila al suo ben, che a te rapio
La tua sposa infedel.

Zoraide (*sottovoce*)

Cielo! che ascolto!...
Ingannarmi potesti...

Ricciardo (*sottovoce*)

Ah taci, io finì.

Agorante

Ebben che mai risolvi?

Zoraide

Ho risoluto,
Del mio padre l'amore, al suol natio
M'appella; altro non bramo, io parto, addio.

Agorante

(Ogni speme perdei...
E ridarla degg'io al mio nemico...
Tanta virtù non ho...) Crudell!... T'arresta...
Nel carcere più orrendo...

Scena sesta

Ircano tutto rivestito di bruna maglia, con visiera abbassata, e detti.

Ricciardo

Ah! gl'impeti raffrena;
Pentirsi ella potrà.

Agorante

No, non lo spero.
Ma vo' che il mondo intero
Vegga quanto l'amai.
Quanto ingiusta ella fu: che trucidarla
Dovrei, eppure alla ragion dell'armi
Affidar l'onor mio, la gloria io voglio,
Gli usi obbliando, i miei diritti e il soglio.
Chi difenderla vuol, venga, l'attendo;
Per lei pugnar qui deve.

Ircano (*facendosi avanti*)

Io la difendo.

Agorante

Chi sei!... Che mai pretendi?...
Qual baldanza è mai questa?
Nella mia reggia istessa
Volgere il piè sotto nemiche spoglie?
Qual cagione ti spinse a tal cimento?

Ircano

Son di scudo agli oppressi, e non pavento.

Contro cento, e cento prodi
La pietà mi rende invitto,
E se cado al suol trafitto
Mi è di gloria la pietà.

Agorante

(Quanti dubbi e quai sospetti,
Mentre smanio e mi dispero,
Quell'incognito guerriero
Ora in me destando va!)

Zoraide e Ricciardo

(Quanti dubbi e quai sospetti,
Mentre incerta/o e temo e spero:
Quell'incognito guerriero
Ora in me destando va!)

Ircano

Venga in campo alla tenzone
Chi difenderti dovrà.

Agorante (mostrando Ricciardo)

Mira in questo il mio campione,
Che difendermi saprà.

Zoraide e Ricciardo

(Quale inatteso fulmine
È questo oh Dio per me!
In tal cimento orribile
No, scampo alcun non v'è.)

Agorante

(I torti miei, qual fulmine
Vendicherà per me.
Sarò con lei terribile,
S'ella più mia non è.)

Ircano

(Più ratte ancor del fulmine
Son le sciagure in me.
No, sorte più terribile
Di questa mia non v'è.)

Agorante

Nel più profondo carcere
Traggasi.

Ricciardo, Zoraide e Ircano

Ahimè, che sento!

Ircano

(Son padre... in qual cimento
Trovasi questo cor!)

Ricciardo

(Son sposo... in qual cimento
Trovasi questo cor!)

Ircano (*con forza*)

È mia: crudel! rapirmela
Invano tu potrai.

Agorante

(È sua!... che sento io mai!...
S'accresce il mio furor.)

Ricciardo

(È sua! che sento io mai!...
Sdegno m'accende il cor.)

Zoraide

(Son sua? Ciel, che sento io mai!
In qual tumulto ho il cor!)

Agorante e Zoraide

Parti.

Ircano

T'arresta.

Zoraide

Ahi misera!

Ricciardo

Quai palpiti!

Ircano e Zoraide

Crudele!

Zoraide, Ircano e Ricciardo

(Di mie sciagure il termine
Io veggio omai vicino;
O cangia il mio destino,
O qui degg'io spirar.)

Agorante

(Saprò del rio destino,
Dell'empia trionfar.)

Coro di guardie

Non vagliono querele,
Non vale il lagrimar.

(partono.)

Scena settima

Zomira e parte de' seguaci d'Agorante.

Zomira (*frettolosa e sorpresa*)

Un stranier nella Reggia! A me ridite
Perché venne, chi sia; non mi tradite.

Coro

Incognito audace
Sembrava, che pace
Venisse a recar.
Ma tutti ne illuse.
Ei vuol dalle accuse
Zoraide salvar.

Zomira

Confusa è l'alma mia!
Ma d'Agorante il difensor chi fia!...

Coro

Del Franco tra breve
La guida qui deve
Il Re vendicar.
Mentr'ella gemendo
In carcere orrendo
E tratta a penar.

Scena ottava

Zomira, Elmira.

Zomira

Che intesi!... Ah! que' sospetti
Ch'Elmira in me destò son quasi estinti.
Ma avvilirmi non deggio;
Tutto si tenti.

Elmira

Ove corri? Che brami?

Zomira

Ah tu non sai...

Elmira

Sì, tutto io so.

Zomira

Ma puoi

Esser tu certa ancor ch'ei sia Ricciardo,
S'ora a pagnar si accinge?...

Elmira

Dubitare non dei; nel mesto aspetto
Tutto ei pingeva il mal celato affetto.

Zomira

E ciò mi basta. Ei nelle mie catene
Cadrà. Non indugiam: oprar conviene.

Più non sente... quest'alma dolente,

Che la brama di giusta vendetta.

Ah si compia, si renda perfetta,

Calmi alfine l'acerbo dolor.

Ah quest'alma... trovar non può calma

Se non riede al mio seno l'ingrato,

Se non giungo d'un barbaro fato

A cangiare l'ingiusto rigor.

Scena nona

Profondo oscuro carcere.

Zoraide abbandonata su di un sasso.

Coro (*di dentro*)

Il tuo pianto, i tuoi sospiri

Da te sparsi invano or sono,

No, trovar non puoi perdono,

Se non fugge un folle amor.

Zoraide (*alzandosi*)

Quali insulti!.. Ah! l'idol mio

Sarà vinto, o vincitor!

Coro

Per tua colpa omai dal trono

Sei discesa in questo loco;

Spegni in te l'impuro foco

E fia spento ogni dolor.

Zoraide

Nol speratel... Ah! l'idol mio
Sarà vinto, o vincitor?

Coro

Hai cangiato in vili spoglie
Il tuo serto e il regio ammanto,
Ed or vivi sol nel pianto,
Sempre in preda del timor.

Zoraide

Non vi temol... Ah! l'idol mio
Sarà vinto, o vincitor?

Scena decima

Zomira e detta.

Zoraide

Zomira! oh Ciel... Forse tu qui vieni
A raddoppiar gl'insulti,
A goder del mio duolo, oppur, spietata,
Nel mio sangue a bagnarti?

Zomira

Con mio rischio, o crudel, vengo a salvarti.

Zoraide

No, che la mia salvezza
Non la chieggo da te.

Zomira

Dunque tu vuoi
Veder Ricciardo a' piedi tuoi trafitto!...

Zoraide

Ricciardo!... che mai dici?...
(Io mi sento morir!)

Zomira

Dopo il conflitto
Ei vincitor...

Zoraide (*con trasporto*)

Chi mai?...

Zomira

Ricciardo.

Zoraide

Come egli qui?

Oh gioja!..

Zomira

No, il finger non giova;
Arrestato già fu mentre era intento
Ad eseguir forse novelle imprese,
Spoglio dell'affrican mentito arnese.

Zoraide

Che sento! ahimè! Che affanno!
Se perderlo degg'io, meglio è ch'io mora.

Zomira

È in mio poter: posso salvarlo ancora.
Non indugiar, fuggi da questo loco,
Ricongiungiti a lui. Altro io non bramo
Che vederti lontana.
Ogni altra cura, il sai, è per me vana.

Zoraide

Lo so... ma come!... e per qual strada!... oh Dio!
Son fuor di me...

Zomira

Per quella appunto ov'io
M'introdussi poc'anzi.
Libero è il varco: ogni custode a tempo
Corrompere già seppi. A te sarà guida
Il più fido de' miei. Il tempo vola,
Parti.

Zoraide (*nel partire*)

O ciel, l'ira tua volgi in me sola.

(parte.)

Scena undicesima*Zomira sola.*

Zomira

Vendicata son'io... ma non appieno;
Ambi perir dovranno.

Scena dodicesima*Agorante e detta.***Agorante**

Come! tu qui?.. per qual cagion?.. Ma dove,
Dov'è Zoraide?

Zomira

E ancora
Ardisci in mia presenza
Pronunziar quell'abborrito nome?
Ella fuggì, t'illuse:
Me illudere non seppe. A tempo accorsi;
Col tuo rivale istesso
Arrestata sarà per ordin mio.

Agorante

E crederlo poss'io! Come! in qual luogo
Ascondersi potè!

Zomira

No, non s'ascose;
Amico a te si finse,
Per te pugnò, ma a suo dispetto ei vinse.

Agorante

Qual'enigma è mai questo!
Il vincitor d'Ircano...

Zomira

D'Ircan... del di lei padre... Oh! quante vicende
S'affollano in un punto!

Agorante

Di mia piena vendetta il tempo è giunto.

(parte.)

Scena tredicesima*Zomira e Coro.***Zomira**

L'inganno è omai compito;
Sono alfin vendicata
Più non ti curo ingiusta sorte ingrata.

Coro di confidenti di Zomira.

Fra' lacci già sono
I perfidi amanti,
Pur lieti costanti
Si giurano fè.

Zomira

Andiam, contenta io sono.
Mi fian sgabello i miei nemici al trono.

(parte.)

Scena quattordicesima

Gran piazza, in fondo della quale un trivio che va a terminare alle sponde del fiume.

Ricciardo e Zoraide tra soldati, che avanzano lentamente. Popolo che accorre da tutte le parti.

Coro d'uomini e donne

Qual giorno, ahimè! d'orror!
Pur lieto in Ciel spuntò.
Quanto s'inganna un cor
Che spera d'eternar
Il rapido piacer!
Vittima dell'amor
Ahi giovine beltà!
Al suolo or or cadrà.
Né il pubblico dolor
Ha forza d'arrestar
Del fato il rio poter.

Zoraide *(abbracciando Ricciardo)*

Ah Ricciardo!

Ricciardo

Ah Zoraide!

A due

In morte sol

Ci unisce il Ciel!... e ben, si mora,
E fian di gioia almeno
Le lagrime, i sospir, le voci estreme
Confondere in morir uniti insieme.

Scena quindicesima*Continua la funebre marcia ed il Coro.**Ircano tra soldati, col braccio dritto fasciato.***Zoraide**Che veggo... Il padre mio!... *(Si getta a' suoi piedi.)***Ircano**Da me scostati ingrata.
No, figlia mia non sei.**Zoraide**È ver, mancai. Confesso i torti miei.
Ma se ora il pianto mio, il mio dolore
Non son bastanti ad ottener perdono,
Ancor tua figlia sono.
Chiamami con tal nome, e il giusto sdegno
Poi non trovi in punirmi alcun ritegno.**Ircano**

Ah! qual cordoglio è il mio!...

Ricciardo

Quai rimproveri atroci!

Zoraide

Oh Ciel!

Ircano (a Ricciardo)Deh mira
A qual punto ti spinse un cieco affetto!
Ah! sei tu sol la cagion del mio tormento...
Ma se moro con te, moro contento.**Zoraide**Che dici?... Ah! perché esporti
A tanti rischi fra nemiche squadre?...**Ircano**Come spegner si può l'amor di padre!
Per te qui venni; io per te sol pugnai;
Quel traditor mi vinse.**Zoraide (a Ricciardo)**Ah che facesti!
Come amarti potei!..**Ricciardo**

Incolpane il tuo cor.

Zoraide

Qual duolo è questo!

Ircano

Perfidi! il pianto mio vi dica il resto.

Scena sedicesima

Agorante con seguito e detti.

Agorante

E ancor non eseguite i cenni miei?
Peran tosto gl'indegni,
Abbiano fin con essi i rei disegni.

Zoraide

Salvami il padre almeno,
Poi vibra a questo seno
Quella tua spada ultrice.
Morrò, morrò felice,
Intrepida morrò.

Agorante

Prima il rival si sveni,
Poi se al mio sen non vieni
Il padre immolerò.

Zoraide

(Che intesi! qual voce
Sul core piombò!)

Ircano

(Qual'ira feroce!)

Ernesto

(Oh Ciel che farò!)

Agorante

E non ubbidite!

(I guerrieri si avanzano per trucidare Ircano e Ricciardo.)

Zoraide

Arrestati!... Ah! senti...

Ircano e Ricciardo

(Quai fieri tormenti!)

Coro

(Salvarli chi può!)

Zoraide

Per poco ti calma...
 (Ahimè! che quest'alma
 Smarrita, tremante
 Tra il padre, e l'amante,
 Soccorso non trova,
 Non trova pietà.)

Agorante

O dammi la destra,
 O estinto cadrà.

Zoraide

La destra!... (E il mio bene!...
 Che smanie! che pene!...
 No: ceda nel petto
 Pel padre all'affetto,
 Qualunque altro amore.)
 Te l'offro... ma il core
 No, tuo non sarà.

Agorante

(Ancor mi disprezza!...)
 Ah! dunque morrà.

Coro

(Oh quanta fermezza
 In giovin beltà...)

Ircano

(Ahi tanta fierezza
 Mi muove a pietà.)

Ricciardo

Quest'alma vi sprezza;
 Tremare non sa.

Scena diciottesima

Zomira, e detti.

Zomira

Sorpresi, traditi
 Noi siam... Da per tutto
 Non regna che lutto,
 Che duolo, che orror.

Zoraide, Ircano e Ricciardo

(Qual gioia!)

Agorante

Che dici!...

(Si sentono delle grida di dentro)

Zomira

Da mille nemici

Già vinti... Le grida

Ascolta...

(Ernesto sbarca co' suoi. Combattimento; in fuga i seguaci d'Agorante che si batte con Ernesto. Ricciardo libera Ircano, ed impedisce ad Ernesto d'uccidere Agorante.)

In me fida...

Ernesto

Nel nostro valor.

(Sfodera il ferro, e s'incammina verso de' nemici)

Ernesto

Mori perfido!

Ricciardo

T'arresta...

Trucidarti, ah sì, dovrei...

Ma or che vinto, oppresso sei

Non sarebbe che viltà.

(restituisce la spada ad Agorante)

Zomira e Agorante (a due)

(Duolo, rabbia, orror, stupore

Mi condannano a tacere.)

Ricciardo e Zoraide (a due)

Riedi al padre, e non temere,

Egli al sen ti stringerà.

Ircano

Vi perdono. A tal virtude

Egli merta la tua mano.

Agorante e Zomira

Or m'avvengo ch'è pur vano

Contro amor ogni poter.

Ernesto, Ricciardo e Zoraide

Or più dolci intorno al core
Stringe amor le sue catene:
Più soave dalle pene
Or fa sorgere il piacer.

Ircano e Coro

Son cessate alfin le pene
Non dobbiamo che goder.

Zomira

In me crescono le pene,
non dovrò mai più goder.

Agorante

Sciolta alfin da rie catene
Nuota l'alma nel piacer.

A. Sanquirico e collaboratori: 'Disegno per il costume di Agorante' per la ripresa del *Ricciardo e Zoraide* nel 1823 al Teatro alla Scala (Milano, Biblioteca Nazionale Braidense).

Agorante. Sarà in uso con gran fiamma di volute verde un oraghe
maniche, il tutto in broccato in oro e velluto di Marton
pelle di capra per le ginocchia che si incrocia di sopra
bianco con bordure rosse pantaloni di zafferano bianco in
sopra oro

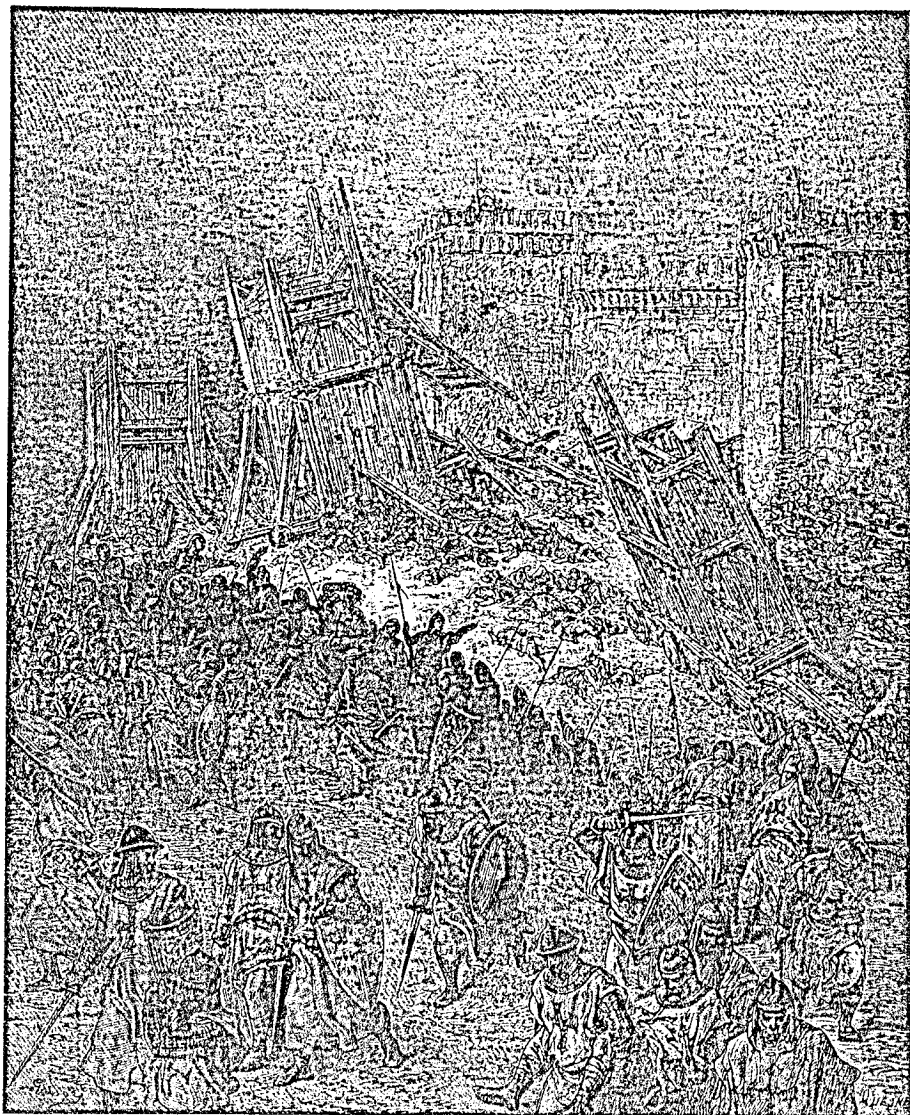
È dovuto vestirlo con
una collana di perle maggiori
tutte spiccate nel mezzo
avere fiamme in d'oro
che si fiamme con grande
l'oro



Quel costume possono
vestirsi con un po' di
libertà, soprattutto il
un po' quasi possono
Basta che copriano un
fondo di arabi capi di
Babilonia

Finora
(firmato)

Secondo assalto di Gerusalemme: i crociati vengono respinti. Da: *Storia delle crociate*, illustrata da Gustav Dorè, 1878 (Civica Raccolta di Stampe «A. Bertarelli», Milano).



"L'altro" Rossini serio nel mondo (1949/1996)

A cura di Alberto Bottazzi e Giorgio Gualerzi

Cronologia della Rossini Renaissance

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

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

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

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

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

- 2 VI Genova, Carlo Felice. *Assedio di Corinto*.
- 26 VI San Francisco, War Memorial. *Ermione*.
- 27 VI Milano, Scala. *La donna del lago*.
- 27 VII Martina Franca. *Demetrio e Polibio* (**).
- 6 VIII Pesaro, Palafestival. *Semiramide*.
- 22 VIII Salisburgo, Felsenreitschule. *Tancredi* (**).
- 11 IX Omaha, Witherspoon Concert Hall. *Ermione*.
- 19 IX Chicago, Lyric. *Otello*.
- 26 IX Perugia, Morlacchi. *Ciro in Babilonia* (**).
- 29 IX Padova, Chiesa Ermitani. *Mosè in Egitto* (**).
- 6 X Zurigo, Opernhaus. *Semiramide*.
- 9 X Rovigo, Sociale. *Sigismondo* (*).
- 14 X Treviso, Comunale. *Sigismondo*.
- 21 X Savona, Chiabrera. *Sigismondo*.
- 23 X Manchester N.H., Palace. *Elisabetta regina d'Inghilterra*.
- 25 X East Sandwich MA, High School.
Elisabetta regina d'Inghilterra.
- 26 X New York, Metropolitan. *Semiramide*.
- 3 XI Buenos Aires, Colon. *Ermione*.
- 6 XI Dallas, Music Hall. *Semiramide*.
- 8 XI Venezia, Fenice. *Semiramide*.
- 8 XI Worcester MA, State College.
Elisabetta regina d'Inghilterra.
- 1993** 3 I Atene, Opera. *Assedio di Corinto*.
- 22 I St. Paul Minnesota, Ordway. *Armida*.
- 5 III Bruxelles, Monnaie. *Otello*.
- 13 VII Milano, Scala. *Tancredi*.
- 9 VIII Pesaro, Rossini. *Armida*.
- 10 VIII Pesaro, Palafestival. *Maometto II*.
- 10 XII Napoli, San Carlo. *Mosè in Egitto*.
- 1994** 24 I Clermont Ferrand, Opéra. *Tancredi* (**).
- 26 I Poissy. *Tancredi* (**).
- 8 III Milano, Scala. *Maometto II*.
- 23 V Londra, Covent Garden. *Mosè in Egitto*.
- 20 VIII Pesaro, Palafestival. *Semiramide*.
- 26 IX Berlino, Staatsoper. *Tancredi*.
- 4 X San Francisco, War Memorial. *Otello*.
- 1995** 1 IV Bruxelles, Palais de Beaux-Arts. *Ermione* (**).
- 5 IV Amsterdam, Concertgebouw. *Ermione* (**).
- 5 V Nizza, Opéra. *Otello*.
- 22 V Glyndebourne. *Ermione*.
- 7 VII Wildbad, Kursaal. *Sigismondo*.
- 14 VIII Pesaro, Rossini. *Zelmira*.
- 3 XI Bilbao, Coliseo Albia. *Semiramide*.
- 1996** 4 III Berlino, Staatsoper. *Tancredi*.
- 17 IV New York, Carnegie Hall. *Armida* (**).
- 18 IV Tokyo, Suntory Hall. *Otello* (**).
- 18 VII Wildbad, Kursaal. *Aureliano in Palmira*.
- 2 VIII Glyndebourne. *Ermione*.

(*) Prima esecuzione moderna

(**) Esecuzione in forma concertistica

I diciotto titoli della Rossini Renaissance

Adelaide di Borgogna

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

Armida

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

- Direttore* Gabriele Ferro, *Regia* Egisto Marcucci
Interpreti: Katia Ricciarelli, Curtis Rayam, Mario Bolognesi,
 Oslavio Di Credico, Jorio Zennaro, Raul Gimenez.
- 1987 - 17 maggio - Bonn, Theater der Stadt
Direttore Gabriele Ferro, *Regia* Pier Luigi Pizzi
Interpreti: Katia Ricciarelli/Adelaide Negri, Dalmacio Gonzalez,
 Kieth Lewis, Christer Bladin, Keith Lewis, Eduardo Gimenez.
- 1988 - 12 luglio - Aix-en-Provence, Théâtre de l'Archevêché
Direttore Gianfranco Masini, *Regia* Jean Claude Fall
Interpreti: June Anderson, Rockwell Blake, Raul Gimenez,
 Christer Bladin, Yoshihisa Yamhaji, Yoshihisa Yamhaji.
- 1988 - 24 settembre - Amsterdam, Concertgebouw
Direttore Claudio Scimone
Interpreti: Nelly Miricioiu, Bruce Ford, Raul Gimenez,
 Geraint Roberts, Juan Luque, Juan Luque.
- 1992 - 29 febbraio - Tulsa, Chapman Music Hall
Direttore Richard Bradshaw, *Regia* Nicholas Muni
Interpreti: Christine Weidinger, Thomas Young, Mark Marriott,
 Ronald Naldi, Walter Mc Neil.
- 1993 - 22 gennaio - St. Paul Minnesota, Ordway Music Theatre
Regia Nicholas Muni
Interpreti: Christine Weidinger.
- 1993 - 9 agosto - Pesaro, Teatro Rossini
Direttore Daniele Gatti, *Regia* Luca Ronconi
Interpreti: Renée Fleming, Gregory Kunde, Jeffrey Francis,
 Carlo Bosi, Iorio Zennaro, Donald Kaasch.
- 1996 - 17 aprile - New York, Carnegie Hall
Direttore
Interpreti: Renée Fleming, Gregory Kunde, Bruce Fowler,
 Martin Dillon, Robert Breault, Robert Chafin.

L'assedio di Corinto

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

- 1952 - 2 gennaio - Napoli, Teatro San Carlo
Direttore Gabriele Santini, *Regia* Enrico Frigerio
Interpreti: Renata Tebaldi, Myriam Pirazzini, Mirto Picchi,
Mario Petri, Raffaele Ariè.
- 1966 - 23 gennaio - Milano, Auditorium RAI
Direttore Nicola Rescigno
Interpreti: Marcella de Osma, Franco Bonisolli, Angelo Lo Forese,
Mario Petri, Franco Ventriglia.
- 1968 - 4 gennaio - Parigi, Studi ORTF
Direttore Marcel Couraud
Interpreti: Christiane Eda-Pierre, André Mallabrera,
Remy Corazza, Krista Kristic, Pierre Thau.
- 1968 - 20 dicembre - Parigi, Studi ORTF
Direttore Marcel Couraud
Interpreti: Annick Simon, André Mallabrera, Remy Corazza,
Krista Kristic, Pierre Thau.
- 1969 - 11 aprile - Milano, Teatro alla Scala
Direttore Thomas Schippers, *Regia* Sandro Sequi
Interpreti: Beverly Sills, Marilyn Horne, Franco Bonisolli, Justino
Diaz, Paolo Washington.
- 1975 - 7 aprile - New York, Metropolitan
Direttore Thomas Schippers, *Regia* Sandro Sequi
Interpreti: Beverly Sills, Shirley Verrett, Harry Theyard,
Justino Diaz, Richard Gill.
- 1975 - 21 aprile Boston, (Tournée del Metropolitan)
28 aprile Detroit,
5 maggio Atlanta,
12 maggio Memphis,
15 maggio Dallas,
19 maggio Minneapolis
Direttore Thomas Schippers, *Regia* Sandro Sequi
Interpreti: Beverly Sills, Shirley Verrett, Harry Theyard,
Justino Diaz, Richard Gill.
- 1975 - 13 ottobre - New York, Metropolitan
Direttore Thomas Schippers/Richard Weitach, *Regia* Sandro Sequi
Interpreti: Beverly Sills/Rita Shane, Shirley Verrett/Joan Grillo,
Harry Theyard/Enrico Di Giuseppe, Justino Diaz, Richard Gill/
Andrij Dobriansky.
- 1981 - 16 ottobre - Marsiglia, Opera
Direttore Diego Masson, *Regia* Tito Serebrinsky
Interpreti: Christine Weidinger, Martine Dupuy, Charles Burles,
Georges Pappas, Antonio Zerbini.
- 1982 - 2 ottobre - Jesi, Teatro Pergolesi

- Direttore* Diego Masson, *Regia* Tito Serebrinsky
Interpreti: Christine Weidinger, Martine Dupuy,
 Vittorio Terranova, Georges Pappas, Antonio Zerbini.
- 1982 - 18 dicembre - Firenze, Teatro Comunale
Direttore Eliahu Inbal, *Regia* Pier Luigi Pizzi
Interpreti: Katia Ricciarelli, Martine Dupuy, Ottavio Garaventa,
 Nicolai Ghiuselev, Antonio Zerbini.
- 1985 - 15 novembre - Parigi, Opera
Direttore Arnold Östman, *Regia* Pier Luigi Pizzi
Interpreti: Katia Ricciarelli/Christine Barbaux, Martine Dupuy,
 Curtis Rayam, Ferruccio Furlanetto, Jean Philippe Courtis.
- 1992 - 15 marzo - Londra, Queen Elizabeth Hall
Direttore Howard Williams
Interpreti: Eileen Hulse, Justin Lavender, Geoffrey Shovelton,
 Neil Howlett.
- 1992 - 2 giugno - Genova, Teatro Carlo Felice
Direttore Paolo Olmi, *Regia* Attilio Colonnello
Interpreti: Luciana Serra, Maurizio Comencini, Dano Raffanti,
 Marcello Lippi/Franco Federici, Armando Caforio.
- 1993 - 3 gennaio - Atene, Teatro dell'Opera
Direttore Roberto Soldatini, *Regia* Mario Corradi
Interpreti: Jenny Drivala, Alexandra Papadjakou, Pavlos Raptis,
 Christophoros Staboglis.

Aureliano in Palmira

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

Direttore Giacomo Zani, *Regia* Beppe De Tomasi
Interpreti: Denia Mazzola/Rossella Marcantoni,
Luciana D'Intino/Nicoletta Ciliento, Ezio Di Cesare/Paolo Barbacini.

- 1996 - 18 luglio - Wildbad, Kursaal
Direttore Francesco Corti, *Regia* Jochen Schonleber
Interpreti: Tatyana Korovina, Angelo Manzotti.

Bianca e Falliero

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

Ciro in Babilonia

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

Demetrio e Polibio

- 1979 - 25 luglio - Barga, Teatro dei Differenti

Direttore Bruno Rigacci, *Regia* Maria Francesca Siciliani
Interpreti: Cecilia Valdenassi (*Lisinga*), Benedetta Pecchioli
 (Siveno), Giandomenico Bisi (*Demetrio*), Aldo Bramante (*Polibio*).

- 1979** - 29 luglio - Pesaro, Auditorium Pedrotti
Direttore Bruno Rigacci, *Regia* Maria Francesca Siciliani
Interpreti: Cecilia Valdenassi, Benedetta Pecchioli,
 Giandomenico Bisi, Aldo Bramante.
- 1992** - 27 luglio - Martina Franca, Palazzo Ducale
Direttore Massimiliano Carraro
Interpreti: Christine Weidinger, Sara Mingardo,
 Dalmacio Gonzales, Giorgio Surjan.

La donna del lago

- 1958** - 9 maggio - Firenze, Teatro della Pergola
Direttore Tullio Serafin, *Regia* Carlo Maestrini
Interpreti: Rosanna Carteri (*Elena*), Irene Companeez (*Malcolm*),
 Cesare Valletti (*Giacomo V*), Eddie Ruhl (*Rodrigo*),
 Paolo Washington (*Douglas*).
- 1969** - 6 maggio - Londra, Camden Town Hall
Direttore Gerald Gover, *Regia* Tom Hawkes
Interpreti: Kiri Te Kanawa, Gillian Knight, Maurice Arthur,
 John Serge, Robert Lloyd.
- 1970** - 22 aprile - Torino, Auditorium RAI
Direttore Piero Bellugi
Interpreti: Montserrat Caballé, Julia Hamari, Franco Bonisolli,
 Pietro Bottazzo, Paolo Washington.
- 1974** - 11 dicembre - Bologna, Teatro Comunale
Direttore Maurizio Arena, *Regia* Piero Zuffi
Interpreti: Angels Gulin, Jane Berbié, Pietro Bottazzo/Romano
 Emili, Umberto Grilli/Tullio Pane, Paolo Montarsolo.
- 1981** - 16 settembre - Pesaro, Teatro Rossini
Direttore Maurizio Pollini, *Regia* Gae Aulenti
Interpreti: Lella Cuberli, Martine Dupuy, Philip Langridge,
 David Kuebler, Luigi De Corato.
- 1981** - 15 ottobre - Houston, Jones Hall
Direttore Claudio Scimone, *Regia* Frank Corsaro
Interpreti: Frederica von Stade, Marilyn Horne, Rockwell Blake,
 Dano Raffanti, Nicola Zaccaria.
- 1982** - 14 novembre - New York, Carnegie Hall
Direttore Donato Renzetti
Interpreti: Frederica von Stade, Marilyn Horne, Rockwell Blake,
 Dano Raffanti, Dimitri Kavrakos.

- 1983 - 9 agosto - Pesaro, Teatro Rossini
Direttore Maurizio Pollini, *Regia* Gae Aulenti
Interpreti: Katia Ricciarelli, Lucia Valentini Terrani,
Dalmacio Gonzalez, Dano Raffanti, Samuel Ramey.
- 1985 - 27 giugno - Londra, Covent Garden
Direttore Lawrence Foster, *Regia* Frank Corsaro
Interpreti: Frederica von Stade, Marilyn Horne, Chris Merritt,
David Rendall, Dimitri Kavrakos/Gwynne Howell.
- 1986 - 31 gennaio - Trieste, Teatro Verdi
Direttore Maurizio Arena, *Regia* Ugo Tessitore
Interpreti: Lella Cuberli, Lucia Valentini Terrani/Eva Podles,
Dalmacio Gonzalez/Vito Gobbi, Dano Raffanti, Luigi De Corato.
- 1986 - 28 febbraio - Parigi, Théâtre du Châtelet
Direttore Henry Lewis
Interpreti: Lella Cuberli, Lucia Valentini Terrani, Rockwell Blake,
Chris Merritt, Harry Dwohach.
- 1986 - 14 marzo - Nizza, Théâtre de l'Opéra
Direttore Claire Gibault, *Regia* Gae Aulenti
Interpreti: Lella Cuberli, Martine Dupuy, Rockwell Blake,
Michael Cousins, Gregory Reinhart.
- 1989 - 26 dicembre - Parma, Teatro Regio
Direttore Arnold Östman, *Regia* Gae Aulenti
Interpreti: Cecilia Gasdia/Daniela Lojarro, Kathleen Kuhlmann/
Petranka Malakova, Rockwell Blake/Dalmacio Gonzalez, Luca
Canonici/Diego D'Auria, Boris Martinovic/Stefano Rinaldi Miliani.
- 1990 - 10 gennaio - Modena, Teatro Comunale
Direttore Arnold Östman, *Regia* Gae Aulenti
Interpreti: Cecilia Gasdia, Kathleen Kuhlmann, Rockwell Blake,
Luca Canonici, Boris Martinovic.
- 1990 - 18 gennaio - Ferrara, Teatro Comunale
Direttore Arnold Östmann, *Regia* Gae Aulenti
Interpreti: Cecilia Gasdia/Daniela Lojarro, Kathleen Kuhlmann/
Petranka Malakova, Rockwell Blake/Dalmacio Gonzalez, Luca
Canonici/Diego D'Auria, Boris Martinovic/Stefano Rinaldi Miliani.
- 1990 - 29 marzo - Bonn, Theater der Stadt
Direttore Henry Lewis
Interpreti: Lucia Aliberti, Martine Dupuy, Rockwell Blake, Luca
Canonici.
- 1990 - 19 maggio - Düsseldorf, Deutsche Oper am Rhein
Direttore Alberto Zedda
Interpreti: Jeanne Piland, Jane Henschel, Bruce E. Ford, Manfred
Fink, Constantin Dumitru.

- 1992 - 1 febbraio - New York, Town Hall
Direttore Timothy Lindberg
Interpreti: Dagmar Schellenberger, Melanie Sonnenberg,
Bradley Williams, Michele Farruggia, Philip Cokorinos.
- 1992 - 26 febbraio - Düsseldorf, Deutsche Oper am Rhein
- 1992 - 27 febbraio - Bruxelles, Théâtre de la Monnaie
Direttore Maurizio Barbacini
Interpreti: Anna Caterina Antonacci, Martine Dupuy,
Raul Gimenez, Manfred Fink.
- 1992 - 28 marzo - Amsterdam, Concertgebouw
Direttore Arnold Östman
Interpreti: Anna Caterina Antonacci, Kathleen Kuhlmann,
Raul Gimenez, Ramon Vargas.
- 1992 - 27 giugno - Milano, Teatro alla Scala
Direttore Riccardo Muti/Maurizio Benini, *Regia* Werner Herzog
Interpreti: June Anderson/Cecilia Gasdia, Martine Dupuy/Patricia
Spence, Rockwell Blake/Bruce Ford, Chris Merritt/Gregory
Kunde, Giorgio Surjan.

Elisabetta regina d'Inghilterra

- 1953 - 16 agosto - Milano, Auditorium RAI
Direttore Alfredo Simonetto
Interpreti: Maria Vitale (*Elisabetta*), Lina Pagliughi (*Matilde*),
Giuseppe Campora (*Leicester*), Antonio Pirino (*Norfolk*).
- 1968 - 27 febbraio - Londra, Camden Town Hall
Direttore Gerald Gover, *Regia* David Giles
Interpreti: Alexandra Browning, Malvina Major, Maurice Arthur,
Leo Kerman.
- 1971 - 9 dicembre - Palermo, Teatro Massimo
Direttore Gianandrea Gavazzeni, *Regia* Mauro Bolognini
Interpreti: Leyla Gencer, Margherita Guglielmi, Umberto Grilli,
Pietro Bottazzo.
- 1972 - 4 settembre - Edimburgo, King's Theatre
Direttore Gianandrea Gavazzeni/Giacomo Zani,
Regia Mauro Bolognini
Interpreti: Leyla Gencer, Margherita Guglielmi, Umberto Grilli,
Pietro Bottazzo/Salvatore Fisichella.
- 1975 - 11 luglio - Arles, Théâtre Antique
Direttore Gianfranco Masini, *Regia* Jean Claude Auvray
Interpreti: Montserrat Caballé, Valerie Masterson,
Gösta Winbergh, Ugo Benelli.

- 1985 - 7 novembre - Torino, Teatro Regio
Direttore Gabriele Ferro, *Regia* Gianfranco De Bosio
Interpreti: Lella Cuberli, Daniela Dessì/Daniela Longhi,
Antonio Savastano/Paolo Barbacini, Rockwell Blake.
- 1991 - 11 dicembre - Napoli, Teatro San Carlo
Direttore Alberto Zedda, *Regia* Enrico Job
Interpreti: Anna Caterina Antonacci/Susan Daniel, Sumi Jo/
Gabriella Morigi, Chris Merritt/Ramon Vargas, Rockwell Blake/
Ian Thompson.
- 1992 - 23 ottobre - Manchester N.H. (U.S.A.), Palace Theatre
Direttore John Burrows, *Regia* Donald Westwood
Interpreti: Virginia Gutierrez, Deborah Anne Faw,
Matthew Chellis, Mark Jannicello.
- 1992 - 25 ottobre - East Sandwich MA (U.S.A.), High School Auditorium
Direttore John Burrows, *Regia* Donald Westwood
Interpreti: Virginia Gutierrez, Deborah Anne Faw,
Matthew Chellis, Mark Jannicello.
- 1992 - 8 novembre - Worcester MA (U.S.A.), Worcester State College
Direttore John Burrows, *Regia* Donald Westwood
Interpreti: Virginia Gutierrez, Deborah Anne Faw,
Matthew Chellis, Mark Jannicello.

Ermione

- 1977 - 31 agosto - Siena, Chiesa dell'Annunziata
Direttore Gabriele Ferro
Interpreti: Kazue Shimada (*Ermione*), Silvana Mazzieri
(*Andromaca*), Eduardo Gimenez (*Oreste*), Bruno Sebastian (*Pirro*),
Andrea Elena (*Pilade*).
- 1986 - 23 giugno - Padova, Auditorium Pollini
Direttore Claudio Scimone
Interpreti: Cecilia Gasdia, Sandra Browne, Chris Merritt,
Ernesto Palacio, William Matteuzzi.
- 1987 - 22 agosto - Pesaro, Teatro Rossini
Direttore Gustav Kuhn, *Regia* Roberto De Simone
Interpreti: Montserrat Caballé, Marilyn Horne, Rockwell Blake,
Chris Merritt, Giuseppe Morino.
- 1988 - 15 aprile - Madrid, Teatro de la Zarzuela
Direttore Alberto Zedda, *Regia* Hugo De Ana
Interpreti: Montserrat Caballé, Margarita Zimmermann,
Dalmacio Gonzalez, Chris Merritt, Justin Lavender.
- 1988 - 4 maggio - Napoli, Teatro San Carlo
Direttore Alberto Zedda/Martin Elmquist,

- Regia* Roberto De Simone
Interpreti: Montserrat Caballé, Kathleen Kuhlmann, Douglas Ahlstedt, Chris Merritt, Luca Canonici.
- 1991** - 1 febbraio - Roma, Teatro dell'Opera
Direttore Evelino Pidò, *Regia* Hugo De Ana
Interpreti: Anna Caterina Antonacci, Gloria Scalchi, Rockwell Blake, Chris Merritt, Luca Canonici.
- 1992** - 10 aprile - Londra, Queen Elizabeth Hall
Direttore Mark Elder
Interpreti: Anna Caterina Antonacci, Judith Forst, Bruce Ford, Keith Lewis.
- 1992** - 26 giugno - San Francisco, War Memorial Opera House
Direttore Patrick Summers, *Regia* Sandra Bernhard
Interpreti: Anna Caterina Antonacci, Kathleen Kuhlmann, Jorge Lopez-Janez, Hong-Shen Li, Craig Esteep.
- 1992** - 11 settembre - Omaha, Whitherspoon Concert Hall
Direttore Ransom Wilson, *Regia* Jonathan Miller
Interpreti: Brenda Harris, Phyllis Pancella, Mark Calkins, Mark Nicolson, Kenn Chester.
- 1992** - 3 novembre - Buenos Aires, Teatro Colon
Direttore Julio Malaval, *Regia* Eduardo Rodriguez Arguibal
Interpreti: Anna Caterina Antonacci, Raquel Pierotti, Donald Kaasch, Chris Merritt.
- 1995** - 1 aprile - Bruxelles, Palais des Beaux-Arts
Direttore Steven Mercurio
Interpreti: Nelly Miricioiu, Patricia Spence, Bruce Ford, Chris Merritt, Stanford Olsen.
- 1995** - 5 aprile - Amsterdam, Concertgebouw
Direttore Steven Mercurio
Interpreti: Nelly Miricioiu, Patricia Spence, Bruce Ford, Chris Merritt, Stanford Olsen.
- 1995** - 22 maggio - Glyndebourne
Direttore Andrew Davis, *Regia* Graham Vick
Interpreti: Anna Caterina Antonacci/Linda Maguire, Diana Montague, Bruce Ford, Jorge Lopez-Janez, Paul Austin Kelly.
- 1996** - 2 agosto - Glyndebourne
Direttore Andrew Davis, *Regia* Graham Vick
Interpreti: Anna Caterina Antonacci, Diana Montague, Paul Austin Kelly, Jorge Lopez-Yanez, Paul Nilon.

Maometto II

- 1985 - 19 agosto - Pesaro, Teatro Rossini
Direttore Claudio Scimone, *Regia* Pier Luigi Pizzi
Interpreti: Cecilia Gasdia (*Anna*), Lucia Valentini Terrani (*Calbo*),
Chris Merritt (*Paolo Erisso*), Samuel Ramey (*Maometto II*).
- 1986 - 10 marzo - Parigi, Théâtre du Châtelet
Direttore Claudio Scimone
Interpreti: Cecilia Gasdia, Margarita Zimmermann, Chris Merritt,
Simone Alaimo.
- 1988 - 17 settembre - San Francisco, War Memorial Opera House
Direttore Alberto Zedda, *Regia* Sonja Frisell
Interpreti: June Anderson, Marilyn Horne, Chris Merritt,
Simone Alaimo.
- 1990 - 3 novembre - Istanbul, Teatro dell'Opera
Direttore Selman Ada, *Regia* Gürçil Celiktas
Interpreti: Gülgez Altindag/Melek Celiktas/Nursel Oncül/Zehra
Yildiz, L. Trepel Caglar/Sebnem Kartal, Süha Yildiz,
Suat Arıkan.
- 1993 - 10 agosto - Pesaro, Palafestival
Direttore Gianluigi Gelmetti, *Regia* Pier Luigi Pizzi
Interpreti: Cecilia Gasdia, Gloria Scalchi, Ramon Vargas,
Michele Pertusi.
- 1994 - 8 marzo - Milano, Teatro alla Scala
Direttore Gabriele Ferro, *Regia* Pier Luigi Pizzi
Interpreti: Cecilia Gasdia/Christine Weidinger, Gloria Scalchi/
Patricia Spence, Bruce Ford/Juan Luque, Samuel Ramey/
Giorgio Surjan.

Mosè in Egitto

- 1978 - 3 aprile - New York, Avery Fisher Hall
Direttore Angelo Campori
Interpreti: Gabriela Cegolea (*Elcia*), Marilyn Brustadt (*Amaltea*),
Dimitri Kavrakos (*Mosè*), Justino Diaz (*Faraone*), James McCray
(*Osiride*).
- 1981 - 10 maggio - Lisbona, Teatro São Carlos
Direttore Claudio Scimone, *Regia* Paolo Trevisi
Interpreti: Elizette Bayan, Elsa Saque, Pedro Liendo,
John Tomlinson, Rockwell Blake.
- 1981 - 30 settembre - Perugia
Direttore Peter Maag
Interpreti: Elisabeth Connell, Barbara Daniels,
Ruggero Raimondi, Silvano Carroli, Philip Langridge.

- 1983 - 9 settembre - Pesaro, Teatro Rossini
Direttore Claudio Scimone, *Regia* Pier Luigi Pizzi
Interpreti: Cecilia Gasdia, Daniela Dessi, Boris Martinovic, Simone Alaimo, Rockwell Blake.
- 1985 - 5 settembre - Pesaro, Teatro Rossini
Direttore Donato Renzetti, *Regia* Pier Luigi Pizzi
Interpreti: Gianna Rolandi, Maria Angeles Peters, Boris Martinovic, Simone Alaimo, Rockwell Blake.
- 1988 - 22 maggio - Roma, Opera
Direttore Paolo Olmi, *Regia* Pier Luigi Pizzi
Interpreti: Jenny Drivala, Cecilia Gasdia/Anna Caterina Antonacci, Ruggero Raimondi, Simone Alaimo/Franco Federici, Rockwell Blake.
- 1992 - 29 settembre - Padova, Chiesa degli Ermitani
Direttore Claudio Scimone
Interpreti: Cecilia Gasdia, Wonjung Kim, Ruggero Raimondi, Boaz Senator, Diego D'Auria.
- 1993 - 10 dicembre - Napoli, Teatro San Carlo
Direttore Salvatore Accardo, *Regia* Hugo De Ana
Interpreti: Mariella Devia, Gloria Scalchi, Roberto Scandiuzzi, Michele Pertusi, Rockwell Blake.
- 1994 - 23 maggio - Londra, Covent Garden
Direttore Paolo Olmi, *Regia* Hugo De Ana
Interpreti: Anna Caterina Antonacci, Ann Murray, Ruggero Raimondi, Simone Alaimo, Bruce Ford.

Otello

- 1954 - 23 novembre - New York, Town Hall
Direttore Arnold V. Gamson
Interpreti: Jennie Tourel (*Desdemona*), Thomas Hayward (*Otello*), Albert Da Costa (*Rodrigo*), Thomas Lo Monaco (*Jago*).
- 1957 - ottobre - New York, American Opera Society
Direttore Arnold V. Gamson
Interpreti: Eileen Farrell, Thomas Hayward, Loren Driscoll, Hugh Thompson.
- 1960 - 19 giugno - Roma, Auditorium RAI
Direttore Fernando Previtali
Interpreti: Virginia Zeani, Agostino Lazzari, Giuseppe Baratti, Herbert Handt.
- 1961 - 12 maggio - Londra, St. Pancras Town Hall
Direttore Franz Manton, *Regia* Winifred Spruce
Interpreti: Pauline Tinsley, Richard Gandy, Jack Irons, Noel Noble.

- 1964 - 31 marzo - Roma, Teatro dell'Opera
Direttore Carlo Franci, *Regia* Sandro Sequi
Interpreti: Virginia Zeani, Agostino Lazzari, Pietro Bottazzo, Gastone Limarilli.
- 1964 - 12 dicembre - Roma, Teatro dell'Opera
Direttore Carlo Franci, *Regia* Sandro Sequi
Interpreti: Virginia Zeani, Agostino Lazzari, Pietro Bottazzo, Gastone Limarilli/Angelo Mori.
- 1965 - 23 agosto - Pesaro, Auditorium Pedrotti
Direttore Carlo Franci, *Regia* Sandro Sequi
Interpreti: Virginia Zeani, Agostino Lazzari, Pietro Bottazzo, Angelo Mori.
- 1966 - 24 ottobre - Berlino, Deutsche Oper
Direttore Carlo Franci, *Regia* Sandro Sequi
Interpreti: Virginia Zeani, Agostino Lazzari, Pietro Bottazzo, Gastone Limarilli.
- 1967 - 21 ottobre - Wexford, Theatre Royal
Direttore Albert Rosen, *Regia* Anthony Besch
Interpreti: Renza Jotti, Nicola Tagger, Pietro Bottazzo, Walter Gullino.
- 1968 - 25 giugno - New York, Metropolitan
Direttore Carlo Franci, *Regia* Sandro Sequi
Interpreti: Virginia Zeani, Aldo Bottion, Pietro Bottazzo, Gastone Limarilli.
- 1968 - 13 luglio - Glenn Falls, Opera Festival
Direttore Paul Callaway, *Regia* Anthony Besch
Interpreti: Frances Bible/Marcia Baldwin Boyll, Orlando Montez, Gwylm Lloyd.
- 1975 - 16 gennaio - Roma, Teatro dell'Opera
Direttore Carlo Franci, *Regia* Sandro Sequi
Interpreti: Virginia Zeani, Aldo Bottion, Pietro Bottazzo, Gastone Limarilli.
- 1975 - 21 maggio - Parigi, Auditorium ORTF
Direttore Gianfranco Masini
Interpreti: Isabelle Garcisanz, Orlando Montez, Bruce Brewer, Philip Langridge.
- 1979 - 2 febbraio - Filadelfia, Walnut Street Theatre
Direttore Alessandro Siciliani, *Regia* Dino Yannopoulos
Interpreti: Virginia Piquette, Gary Burgess, Richard Brunner, William Austin.
- 1980 - 11 marzo - Palermo, Teatro Massimo
Direttore Alessandro Siciliani, *Regia* Sylvano Bussotti

- Interpreti:* Margherita Rinaldi/Isabelle Garcisanz,
Philip Langridge, Bruce Brewer, Ezio Di Cesare.
- 1986 - 31 gennaio - Venezia, Teatro La Fenice
Direttore Roderick Brydon, *Regia* Jean Pierre Ponnelle
Interpreti: June Anderson, Curtis Rayam, Raul Gimenez,
Jorio Zennaro.
- 1986 - 19 febbraio - Parigi, Théâtre Champs-Élysées
Direttore Roderick Brydon, *Regia* Jean Pierre Ponnelle
Interpreti: June Anderson, Curtis Rayam, Raul Gimenez,
Jorio Zennaro.
- 1986 - 2 novembre - Londra, Chiesa di St. John Smith Square
Direttore Anthony Shelley
Interpreti: Marie Slorach, Anne Mason, Justin Lavender,
Stuart Kale.
- 1988 - 16 agosto - Pesaro, Teatro Rossini
Direttore John Pritchard, *Regia* Pier Luigi Pizzi
Interpreti: June Anderson, Chris Merritt, Rockwell Blake,
Ezio Di Cesare.
- 1991 - 17 agosto - Pesaro, Teatro Rossini
Direttore Gianluigi Gelmetti, *Regia* Pier Luigi Pizzi
Interpreti: Cecilia Gasdia, Chris Merritt/Bruce Ford,
William Matteuzzi, Michael Shade.
- 1992 - 19 settembre - Chicago, Lyric Opera
Direttore Donato Renzetti, *Regia* Pier Luigi Pizzi
Interpreti: Lella Cuberli, Chris Merritt, Rockwell Blake,
Richard Croft.
- 1993 - 5 marzo - Bruxelles, Théâtre de la Monnaie
Direttore Gianluigi Gelmetti, *Regia* Luca Ronconi
Interpreti: Lella Cuberli, Chris Merritt, William Matteuzzi,
Scot Weir.
- 1994 - 4 ottobre - San Francisco, War Memorial Opera House
Direttore Patrick Summers, *Regia* Laurie Feldman
Interpreti: Cecilia Gasdia, Chris Merritt, Bruce Ford,
Craig Estep.
- 1995 - 5 maggio - Nizza, Théâtre de L'Opéra
Direttore Klaus Weise, *Regia* Pat Halmen
Interpreti: Lella Cuberli, Chris Merritt, Rockwell Blake,
Michael Cousins.
- 1996 - 18 aprile - Tokyo, Suntory Hall
Direttore Gustav Kuhn
Interpreti: Daniela Longhi, James Wagner, Patrizio Saudelli,
Enrico Facini.

Ricciardo e Zoraide

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

Semiramide

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

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

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

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

- Interpreti:* Gabriele Nather, Eva Marlies Opitz, Klaus Peter Hermann, Thomas Witting, Will Erdmann.
- 1987 - 19 gennaio - Vienna, Konzerthaus
Direttore Oleg Caetani
Interpreti: Montserrat Caballé, Kathleen Kuhlmann, Dalmacio Gonzales, Boris Martinovich, George Pappas.
- 1987 - 11 aprile - Napoli, Teatro San Carlo
Direttore Alessandro Siciliani, Regia Antonio Calenda
Interpreti: Montserrat Caballé/Jolanta Omilian, Kathleen Kuhlmann, Rockwell Blake, Jean-Philippe Lafont, Mario Luperi.
- 1988 - 18 settembre - Bonn, Theater der Stadt
Direttore Gianfranco Masini, Regia Pier Luigi Pizzi
Interpreti: Cheryl Studer, Kathleen Kuhlmann, Dalmacio Gonzalez/Giuseppe Morino, Jean-Philippe Lafont, Mario Rinaudo/Luigi Roni.
- 1988 - 4 dicembre - Stoccolma
Direttore José Collado
Interpreti: Montserrat Caballé, Raquel Pierotti, Dalmacio Gonzalez, Albert Dohmen, Bengt Krantz.
- 1988 - 6 dicembre - Göteborg
Direttore José Collado
Interpreti: Montserrat Caballé, Raquel Pierotti, Dalmacio Gonzalez, Albert Dohmen, Bengt Krantz.
- 1988 - 9 dicembre - Copenhagen
Direttore José Collado
Interpreti: Montserrat Caballé, Raquel Pierotti, Dalmacio Gonzalez, Albert Dohmen, Bengt Krantz.
- 1989 - 19 ottobre - Tolosa, Téâtre du Capitole
Direttore Arnold Östman, Regia Bruno Stefano
Interpreti: Lucia Aliberti, Kathleen Kuhlmann, Vittorio Terranova, Jean-Philippe Lafont, Jean-Philippe Courtis.
- 1990 - 10 febbraio - Garden Grove, Don Wash Memorial Auditorium
Direttore James Sullivan, Regia Don Hayes
Interpreti: Karon Poston-Sullivan, Gail Dubinbaum.
- 1990 - 13 luglio - Monaco di Baviera, Staatsoper
Direttore Gabriele Ferro
Interpreti: Edita Gruberova, Kathleen Kuhlmann, William Matteuzzi, Samuel Ramey, Hans Rootering.
- 1990 - 26 ottobre - Parigi, Théâtre du Châtelet
Direttore Antonio Pappano
Interpreti: Lella Cuberli, Martine Dupuy, Rockwell Blake, Simone Alaimo.

- 1990 - 30 novembre - New York, Metropolitan
Direttore James Conlon, Regia John Copley
Interpreti: Lella Cuberli/June Anderson, Marilyn Horne, Chris Merritt/Stanford Olsen, Samuel Ramey, John Cheek.
- 1991 - 24 aprile - Catania, Teatro Bellini
Direttore Richard Bonyngge/Antonello Allemandi, Regia Pierluigi Samaritani
Interpreti: Anna Caterina Antonacci, Susanna Anselmi, Ernesto Palacio, Simone Alaimo/Albert Dohmen, Stefano Rinaldi Miliani.
- 1991 - 24 luglio - Wildbad, Kursaal
Direttore David Seaman, Regia Peter B. Wyrsh
Interpreti: Jennifer Rhys-Davies, Kate McCarney, Sigurd Kametzki, William Mackie.
- 1991 - 8 novembre - Strasburgo, Opéra du Rhin
Direttore Giuliano Carella, Regia Bruno Stefano
Interpreti: Maria Dragoni, Chantal Dubarry, Giuseppe Morino, Stefano Rinaldi Miliani.
- 1991 - 29 novembre - Colmar
Direttore Giuliano Carella, Regia Bruno Stefano
Interpreti: Maria Dragoni, Chantal Dubarry, Giuseppe Morino, Stefano Rinaldi Miliani.
- 1991 - 4 dicembre - Mulhouse
Direttore Giuliano Carella, Regia Bruno Stefano
Interpreti: Maria Dragoni, Chantal Dubarry, Giuseppe Morino, Stefano Rinaldi Miliani.
- 1991 - 29 dicembre - Karlsruhe
Direttore Giuliano Carella, Regia Bruno Stefano
Interpreti: Maria Dragoni, Chantal Dubarry, Giuseppe Morino, Stefano Rinaldi Miliani.
- 1992 - 2 maggio - Zurigo, Opernhaus
Direttore Nello Santi, Regia Gianfranco De Bosio
Interpreti: Edita Gruberova, Cornelia Kallisch, Luca Canonici, Robert Holl, Jacob Will.
- 1992 - 1 agosto - Pesaro, Palafestival
Direttore Alberto Zedda, Regia Hugo De Ana
Interpreti: Iano Tamar, Gloria Scalchi, Gregory Kunde, Michele Pertusi, Ildebrando D'Arcangelo.
- 1992 - 6 ottobre - Zurigo, Opernhaus
Direttore Nello Santi, Regia Gianfranco De Bosio
Interpreti: Maria Dragoni, Cornelia Kallisch, Luca Canonici, Boris Martinovich/Robert Holl, Jacob Will.
- 1992 - 26 ottobre - New York, Metropolitan

- Direttore* Ion Marin, *Regia* John Copley
Interpreti: Christine Weidinger/Lella Cuberli, Gloria Scalchi,
Frank Lopardo/Stanford Olsen, Eduard Tumanyan/Simone
Alaimo, John Cheek.
- 1992 - 6 novembre - Dallas, Music Hall
Direttore Donato Renzetti, *Regia* Beni Montresor
Interpreti: Lella Cuberli, Martine Dupuy, Hong-Shen Li, Simone
Alaimo, Terry Cook.
- 1992 - 8 novembre - Venezia, Teatro La Fenice
Direttore Henry Lewis, *Regia* Pier Luigi Pizzi
Interpreti: Mariella Devia, Ewa Podles/Patricia Bardon, Luca
Canonici, Carlo Colombara/Stefano Rinaldi Miliani, Franco De
Grandis/Ildebrando D'Arcangelo.
- 1994 - 20 agosto - Pesaro, Palafestival
Direttore Roger Norrington, *Regia* Hugo De Ana
Interpreti: Cecilia Gasdia, Martine Dupuy, Rockwell Blake,
Michele Pertusi, Luciano Leoni.
- 1995 - 3 novembre - Bilbao, Coliseo Albia
Direttore Alberto Zedda, *Regia* Giampaolo Zennaro
Interpreti: Denia Mazzola Gavazzeni, Martine Dupuy/Gloria
Scalchi, Rockwell Blake, Stefano Rinaldi Miliani, Riccardo Ferrari.

Sigismondo

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

Tancredi

- 1952 - 17 maggio - Firenze, Teatro della Pergola
Direttore Tullio Serafin, *Regia* Enrico Frigerio
Interpreti: Teresa Stich Randall (*Amenaide*), Giulietta Simionato (*Tancredi*), Francesco Albanese (*Argirio*), Mario Petri (*Orbazzano*).
- 1968 - 28 giugno - Pesaro, Auditorium Pedrotti
Direttore Mario Rossi
Interpreti: Rita Talarico, Anna Reynolds, Giampaolo Corradi, Luigi Roni.
- 1971 - 20 aprile - Londra, Collegiate Theatre
Direttore Frederick Marshall, *Regia* Rowland H. Wilson
Interpreti: Valerie Masterson, Maureen Lehane, Edward Byles, Malcom Rivers.
- 1972 - 23 maggio - Sunderland, Empire Theatre
Direttore Frederick Marshall, *Regia* Rowland H. Wilson
Interpreti: Patricia Reakes, Maureen Lehane, Neville Williams, James Singleton.
- 1976 - 10 luglio - Martina Franca, Palazzo Ducale
Direttore John Perras, *Regia* Maria Francesca Siciliani
Interpreti: Lella Cuberli, Viorica Cortez, Eduardo Gimenez, Alfredo Zanzazzo.
- 1976 - 3 dicembre - Orleans, Théâtre Municipal
Direttore John Perras, *Regia* Françoise Gründ
Interpreti: Hannah Francis, Patricia Price, Keith Lewis, Tom McDonnell.
- 1976 - 7 dicembre - Angers, Théâtre Municipal
Direttore John Perras, *Regia* Françoise Gründ
Interpreti: Hannah Francis, Patricia Price, Keith Lewis, Tom McDonnell.
- 1976 - 10 dicembre - Rennes, Maison de la Culture
Direttore John Perras, *Regia* Françoise Gründ
Interpreti: Hannah Francis, Patricia Price, Keith Lewis, Tom McDonnell.
- 1977 - 17 gennaio - Londra, Queen Elizabeth Hall
Direttore John Perras
Interpreti: Hannah Francis, Patricia Price, Keith Lewis, Tom McDonnell.
- 1977 - 13 ottobre - Houston, Jones Hall
Direttore Nicola Rescigno, *Regia* John Cox
Interpreti: Joan Carden, Marilyn Horne, Ernesto Palacio, Nicola Zaccaria.

- 1977** - 20 dicembre - Roma, Teatro dell'Opera
Direttore Gabriele Ferro, *Regia* Filippo Sanjust di Teulada
Interpreti: Margherita Rinaldi, Marilyn Horne, Renzo Casellato, Nicola Zaccaria.
- 1978** - 13 marzo - New York, Carnegie Hall
Direttore Eve Queler
Interpreti: Katia Ricciarelli, Marilyn Horne, Ernesto Palacio, Nicola Zaccaria.
- 1979** - 17 novembre - San Francisco, War Memorial Opera House
Direttore Henry Lewis
Interpreti: Margherita Rinaldi, Marilyn Horne, Dalmacio Gonzalez, Nicola Zaccaria.
- 1981** - 18 luglio - Aix-en-Provence, Théâtre de l'Archevêché
Direttore Ralf Weikert, *Regia* Jean-Claude Auvray
Interpreti: Katia Ricciarelli, Marilyn Horne, Dalmacio Gonzalez, Nicola Zaccaria.
- 1981** - 20 dicembre - Venezia, Teatro La Fenice
Direttore Ralf Weikert/Janos Acs, *Regia* Jean-Claude Auvray
Interpreti: Lella Cuberli/Marion Vernet Moore, Marilyn Horne/Carmen Gonzalez, Ernesto Palacio, Nicola Zaccaria/Giorgio Surjan.
- 1982** - 27 agosto - Pesaro, Teatro Rossini
Direttore Gianluigi Gelmetti, *Regia* Pier Luigi Pizzi
Interpreti: Katia Ricciarelli, Lucia Valentini Terrani, Dalmacio Gonzalez, Giancarlo Luccardi.
- 1983** - 22 maggio - New York, Carnegie Hall
Direttore Ralf Weikert
Interpreti: Lella Cuberli, Marilyn Horne, Chris Merritt, Justino Diaz.
- 1983** - 5 giugno - Venezia, Teatro La Fenice
Direttore Ralf Weikert, *Regia* Jean-Claude Auvray
Interpreti: Lella Cuberli, Marilyn Horne, Ernesto Palacio, Nicola Zaccaria.
- 1985** - 26 marzo - Torino, Teatro Regio
Direttore Bruno Bartoletti/Carlo Rizzi, *Regia* Pier Luigi Pizzi
Interpreti: Gianna Rolandi/Barbara Carter, Lucia Valentini Terrani/Carmen Gonzalez, Dalmacio Gonzalez, Roberto Scandiuzzi.
- 1986** - 23 ottobre - Wexford, Theatre Royal
Direttore Arnold Östman, *Regia* Michael Beauchamp
Interpreti: Inga Nielsen, Kathleen Kuhlmann, Bruce Ford, Petteri Salomaa.

- 1986 - 4 novembre - Londra, Queen Elizabeth Hall
Direttore Arnold Östman
Interpreti: Inga Nielsen, Kathleen Kuhlmann, Bruce Ford, Petteri Salomaa.
- 1987 - 21 gennaio - Palermo, Politeama Garibaldi
Direttore Donato Renzetti, *Regia* Alita Baldi
Interpreti: Lella Cuberli, Marilyn Horne, Ernesto Palacio, Mario Rinaudo.
- 1987 - 31 gennaio - Amsterdam, Concertgebouw
Direttore Kenneth Montgomery
Interpreti: Nelly Miricioiu, Carmen Gonzalez, Raul Gimenez, Harry Van Der Kamp.
- 1987 - 1 febbraio - Utrecht, Musik Centrum
Direttore Kenneth Montgomery
Interpreti: Nelly Miricioiu, Carmen Gonzalez, Raul Gimenez, Harry Van Der Kamp.
- 1989 - 14 gennaio - Chicago, Lyric Opera
Direttore Bruno Bartoletti, *Regia* John Copley
Interpreti: Lella Cuberli, Marilyn Horne, Chris Merritt, Kenneth Cox.
- 1989 - 17 febbraio - Los Angeles, Shrine Auditorium
Direttore Henry Lewis, *Regia* John Copley
Interpreti: Christine Weidinger, Marilyn Horne, Chris Merritt, Kenneth Cox.
- 1989 - 20 aprile - Las Palmas, Teatro Perez Galdos
Direttore Enrico De Mori, *Regia* Michael Hunt
Interpreti: Enedina Lloris, Helga Müller Molinari, Ernesto Palacio, Natale De Carolis.
- 1989 - 4 maggio - Barcellona, Teatro del Liceo
Direttore Henry Lewis, *Regia* Pier Luigi Pizzi
Interpreti: Jolanta Omilian/Christine Weidinger/Enedina Lloris, Marilyn Horne, Ernesto Palacio, Boris Martinovic.
- 1989 - 19 novembre - Gand, Internationaal Congrescentrum
Direttore Rudolf Werthen
Interpreti: Nelly Miricioiu, Mariana Cioromila, John Aler, Mark Doss.
- 1989 - 22 novembre - Anversa, Koninlijke Opera
Direttore Rudolf Werthen
Interpreti: Nelly Miricioiu, Mariana Cioromila, John Aler, Mark Doss.
- 1989 - 26 novembre - Bruxelles, Palais des Beaux Arts
Direttore Rudolf Werthen

- Interpreti:* Nelly Miricioiu, Mariana Cioromila, John Aler, Mark Doss.
- 1990** - 8 aprile - Ginevra, Grand Théâtre
Direttore Bruno Campanella, *Regia* John Copley
Interpreti: Katia Ricciarelli, Ann Sophie von Otter, Raul Gimenez, Harry Peters.
- 1990** - 26 luglio - Buxton, Opera House
Direttore Anthony Hose, *Regia* Malcolm Fraser
Interpreti: Elizabeth Woollett, Elizabeth McCormack, Ray Hornblower, Dmitry Kharitonov.
- 1991** - 23 gennaio - Bilbao, Coliseo Albia
Direttore Randal Behr, *Regia* Giampaolo Zennaro
Interpreti: Christine Weidinger, Marilyn Horne, Ernesto Palacio, Alfonso Echevarria.
- 1991** - 10 agosto - Pesaro, Palafestival
Direttore Daniele Gatti, *Regia* Pier Luigi Pizzi
Interpreti: Mariella Devia, Lucia Valentini Terrani, Raul Gimenez, Boris Martinovich.
- 1992** - 10 gennaio - Bologna, Teatro Comunale
Direttore Gianluigi Gelmetti, *Regia* Pier Luigi Pizzi
Interpreti: Mariella Devia, Bernadette Manca di Nissa, William Matteuzzi, Natale De Carolis.
- 1992** - 26 maggio - Schwetzingen, Rococo Theater
Direttore Gianluigi Gelmetti, *Regia* Pier Luigi Pizzi
Interpreti: Maria Bayo, Bernadette Manca di Nissa, Raul Gimenez, Ildebrando D'Arcangelo.
- 1992** - 22 agosto - Salisburgo, Felsenreitschule
Direttore Pinchas Steinberg
Interpreti: Nelly Miricioiu, Vesselina Kasarova, Donald Kaasch, David Pittsinger.
- 1993** - 13 luglio - Milano, Teatro alla Scala
Direttore Daniele Gatti, *Regia* Pier Luigi Pizzi
Interpreti: Mariella Devia/Eva Mei, Luciana D'Intino/Ewa Podles, Raul Gimenez/Dalmacio Gonzales, Giorgio Surjan/Enzo Turco.
- 1994** - 24 gennaio - Clermont Ferrand, Théâtre de l'Opéra
Direttore Alberto Zedda
Interpreti: Sumi Jo, Ewa Podles, Stanford Olsen, Pietro Spagnoli.
- 1994** - 26 gennaio - Poissy, Théâtre
Direttore Alberto Zedda
Interpreti: Sumi Jo, Ewa Podles, Stanford Olse, Pietro Spagnoli.
- 1994** - 26 settembre - Berlino, Staatsoper Unter den Linden

Direttore Fabio Luisi, *Regia* Fred Berndt
Interpreti: Lynne Dawson/Laura Aikin, Jochen Kowalski/Kathleen Kuhlmann, Robert Gambill/Jeffrey Francis, Manfred Hemm/Andreas Kohn.

- 1996 - 4 marzo - Berlino, Staatsoper Unter den Linden
Direttore Fabio Luisi, *Regia* Fred Berndt
Interpreti: Laura Aikin/Lynne Dawson, Jochen Kowalski, Jeffrey Francis.

Zelmira

- 1965 - 10 aprile - Napoli, Teatro San Carlo
Direttore Carlo Franci, *Regia* Margherita Wallmann
Interpreti: Virginia Zeani (*Zelmira*), Anna Maria Rota (*Emma*), Nicola Tagger (*Ilo*), Gastone Limarilli (*Antenope*), Paolo Washington (*Polidoro*).
- 1988 - 19 luglio - Teatro La Fenice
Direttore Claudio Scimone
Interpreti: Cecilia Gasdia, Bernarda Fink, William Matteuzzi, Chris Merritt, Josè Garcia.
- 1989 - 26 aprile - Roma, Teatro dell'Opera
Direttore Evelino Pidò, *Regia* Beni Montresor
Interpreti: Cecilia Gasdia, Gloria Scalchi, Rockwell Blake, Chris Merritt, Simone Alaimo.
- 1995 - 14 agosto - Pesaro, Teatro Rossini
Direttore Roger Norrington, *Regia* Yannis Kokkos
Interpreti: Mariella Devia, Sonia Ganassi, Paul Austin Kelly, Bruce Ford.

Le tavole sono aggiornate al 15 giugno 1996.

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

Elenco secondo il numero degli allestimenti (1949-1996)

Semiramide	65
Tancredi	43
Otello	25
L'assedio di Corinto	22
La donna del lago	22
Ermione	14
Armida	11
Mosè in Egitto	9
Elisabetta regina d'Inghilterra	10
Aureliano in Palmira	6
Maometto II	6
Adelaide di Borgogna	4
Ciro in Babilonia	4
Sigismondo	4
Bianca e Falliero	3
Demetrio e Polibio	3
Zelmira	4
Ricciardo e Zoraide	1
Totale allestimenti	256

Tavola con due paladini a cavallo. Da:
Orlando Furioso, illustrato da Gustav
Dorè, 1899 (Civica Raccolta di Stampe
«A. Bertarelli», Milano).



Pesaro tappa obbligata della Rossini Renaissance

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

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

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

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

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

centenario rossiniano, quale ulteriore spartiacque, interno al periodo preso in esame, fra un "prima" e un "dopo". Innanzitutto c'è da sottolineare un dato assai confortante per chi ama Rossini, in particolare quello "serio", o semplicemente si limita a riconoscerne la fondamentale importanza nella storia dell'opera e del canto. Il numero di edizioni del Rossini "serio" è enormemente accresciuto, passando dalle 24 del periodo 1946-67 alle 233 del periodo successivo, aggiornato all'*Ermione* rappresentata a Glyndebourne l'agosto scorso.¹

Ciò è stato reso possibile non tanto dall'inserimento di otto nuovi titoli (*Ermione*, *Demetrio e Polibio*, *Adelaide di Borgogna*, *Maometto II*, *Bianca e Falliero*, *Ciro in Babilonia*, *Ricciardo e Zoraide*, *Sigismondo*) e dalle riprese romana e pesarese di *Zelmira*, che compensano ampiamente il diminuito interesse per *Otello*, quanto dal forte incremento di presenze registrato da opere quali *Semiramide* (da 6 a 66) e *Tancredi* (da 1 a 43), che incalza relativamente da vicino la capolista.² È un incremento che si avverte a partire dal 1980 ed è strettamente condizionato da una duplice serie di eventi. Esiste innanzitutto una chiara motivazione geografica, legata alla graduale, ma sempre più rapida, espansione del "Rossini serio" nel mondo. Premesso che poco più del 40 per cento delle esecuzioni sono italiane e che altrettante appartengono all'area franco-anglosassone (Irlanda

e Australia comprese), bisogna infatti sottolineare come gli anni '80 registrano il costante ampliamento della zona d'interesse per il "Rossini serio" a Venezuela e Brasile (1980),³ Portogallo (1981: la "prima" moderna di *Mosè in Egitto*), Spagna (1983), Belgio (1984), Olanda (1987), Svezia e Danimarca (1988), Svizzera (1990), Polonia (1995) e persino, durante la stagione 1990/91, la Turchia (*Maometto II*, naturalmente, a Istanbul). Merita infine di essere sottolineata, a partire dal febbraio 1983, una confortante ripresa in Germania, caratterizzata soprattutto da un regolare contributo offerto sia dallo Stadtheater di Bonn, dove sono state successivamente eseguite *Armida* (1987), *Semiramide* (1988), *La donna del lago* (1990) e *Tancredi* (1996), sia dal Kursaal di Wildbad, che ha ospitato *Semiramide* e *Sigismondo* rispettivamente nel luglio 1991 e nel luglio 1995.

Naturalmente questa espansione, non a caso legata soprattutto al crescente successo di *Semiramide* (ben 54 delle 186 esecuzioni rossiniane comprese nel periodo 1980-1996/agosto), si spiega soprattutto - in ragione dello stretto legame esistente fra il teatro di Rossini e la vocalità ad alto livello - con la frequenza di alcuni "grandi nomi" e l'emergere di nuovi talenti.

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

na ma, soprattutto, come Elisabetta di rilevante spicco.

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

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

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

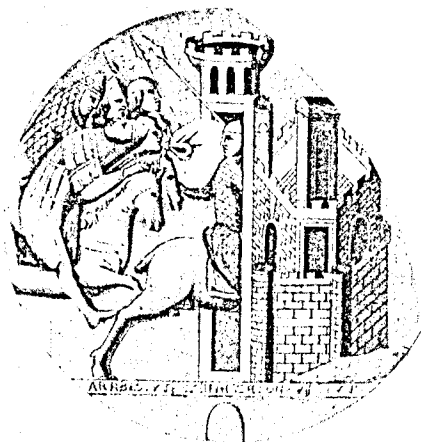
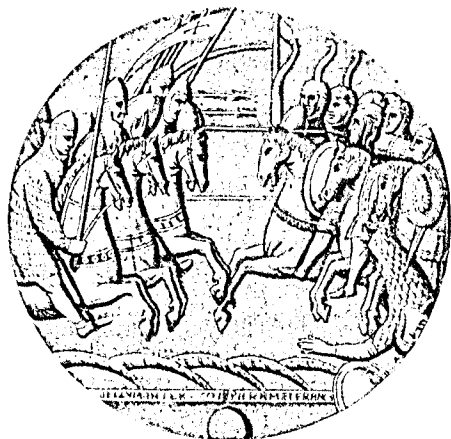
Paul Austin Kelly), si sono fatti sotto, nell'evidente tentativo, abbastanza gratificato dalla realtà, di dimostrare che Rossini può ancora stare tranquillo.

Giorgio Gualerzi

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

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

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



Crociati contro gli infedeli. Incisione di Bramati e Raineri, 1826 (Civica Raccolta di Stampe «A. Bertarelli», Milano).

Pesaro: a focal point in the Rossini Renaissance

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

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

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

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

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

logical new starting point within the period under examination, between a "before" and an "after". First of all we must emphasize a fact most gratifying to the lover of Rossini's operas (in particular, the serious ones) or even to the music lover who simply restricts himself to recognizing Rossini's fundamental importance to the history of opera and singing. The number of revivals of Rossini's serious operas has increased enormously, rising from the 24 productions of the period 1946-1967 to 233 in the succeeding period, brought up to date as far as the Ermione performed at Glyndebourne last August.¹

This large number of performances has been arrived at not so much by the revival of eight new operas (Ermione, Demetrio e Polibio, Adelaide di Borgogna, Maometto II, Bianca e Falliero, Ciro in Babilonia, Ricciardo e Zoraide, Sigismondo) or by the revival of Zelmira in Rome and Pesaro, performances that counterbalance the diminution of interest in Otello, but rather by the vastly increased number of performances of operas like Semiramide (from 6 revivals to 66) and, above all, Tancredi (from 1 to 43), which is gradually creeping up towards the top of the list.² This increase dates from about 1980 and is closely related to two parallel courses of events. First of all there is a clear geographical factor, bound up with the gradual but ever-widening expansion throughout the world of

the "serious" Rossini operas. With the premise that a little over 40 per cent of the revivals take place in Italy and that a similar number have taken place in France or in English-speaking countries (including Ireland and Australia), we must in fact stress that the 1980's witnessed the constant broadening of the zone of interest in Rossini's serious operas to Venezuela and Brazil (1980),³ Portugal (1981: the first modern performances of *Mosè in Egitto*), Spain (1983), Belgium (1984), Holland (1987), Sweden and Denmark (1988), Switzerland (1990), Poland (1995) and, finally, during the season 1990/91, Turkey (*Maometto II*, of course, in *Istanbul*). In conclusion, we should not overlook a reassuring series of German revivals beginning in February 1983, noteworthy above all for regular contributions by the Bonn Opera, which has performed successively *Armida* (1987), *Semiramide* (1988), *La donna del lago* (1990) and *Tancredi* (1996), whereas *Semiramide* (July 1991) and *Sigismondo* (July 1995) have been heard at the *Kursaal of Wildbad*.

Naturally, this expansion - above all, and not by chance dependent on the increasing success of *Semiramide* (which accounts for no fewer than 54 of the 186 Rossini revivals throughout the fifteen-year period from 1980 to August 1996) - is largely attributable to the involvement of star singers and the appearance of many promising new singers, given the direct connection between Rossini's works and high class vocalization.

For example, there is no doubt that *Tancredi*, another discovery of this fifteen-year period, owes its unprecedented popularity to the fact that it has been taken up by so great a singer as Marilyn Horne, who has also proved to be a key figure in the

renewed popularity of *Semiramide* and, more recently, *La donna del lago*. In the former opera another eminent singer of our day, Montserrat Caballé, has been equally important, and she has also distinguished herself as *Elena* in the latter; but, above all, as an authoritative *Elisabetta*.

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

scala di seta), *Katia Ricciarelli* (who has made her Rossini roles, important in their number and variety, a high point of her versatile international repertoire), *Cecilia Gasdia*, who began by following in *Katia Ricciarelli's* footsteps (*Elcia*, *Anna*, *Ermione*, *Zelmira*, *Semiramide*, but also *Rosina* and *Corinna* in *Il viaggio a Reims*), and *Mariella Devia* (*Adelaide* and *Amenaide*, *Semiramide* and *Zelmira*, but also *Adele* in *Le Comte Ory*, *Sofia* in *Il Signor Bruschino* and *Fiorilla* in *Il Turco in Italia*).

A significant factor has also been the contribution of *Anna Caterina Antonacci*, a voice difficult to classify in any one particular register, who has to her credit performances as *Dorliska*, *Elisabetta*, *Semiramide*, *Anaide*, and, recently, in various productions as *Ermione*. We might mention in closing such mezzo-sopranos, following in the footsteps of *Valentini Terrani*, as *Bernadette Manca di Nissa* (who sings *Tancredi* as well as *Isabella*), *Gloria Scalchi* (*Sinaide*, *Arsace* and *Calbo*), and, lastly, our most recent acquisition, *Sonia Ganassi* (*Sigismondo*).

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

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

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

Giorgio Gualerzi

Translation by Michael Aspinall

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

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

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

Soggetto

di Mauro Bucarelli

Antefatto

Nell'età delle crociate il principe asiatico Ircano, lasciate le sue terre, ha fondato un piccolo regno ai confini della Nubia. Agorante, potente re di questa regione, gli ha mosso guerra e lo ha cacciato dai suoi stati avendo Ircano rifiutato di concedergli la mano di sua figlia Zoraide. Durante la fuga Zoraide ha incontrato Ricciardo, il più prode dei paladini, e, innamoratasene perdutamente, ha abbandonato il padre per vivere con lui nel campo dei crociati. Ircano, disperato per la scomparsa della figlia, indossa un'armatura nera e, preso il nome di "cavaliere del pianto", vaga in incognito alla sua ricerca. Nel frattempo Agorante, venuto a sapere del nascondiglio di Zoraide, non ha esitato a farla rapire e l'ha condotta nella sua reggia dove ancora vive la regina Zomira, sua gelosa moglie.

Atto I

Piazza fuori dal recinto della città di Duncala, capitale della Nubia

Mentre sfilano le truppe vittoriose, Agorante viene acclamato dal popolo per il suo trionfo sul temerario Ircano: il re, con il pensiero sempre volto all'amata Zoraide, proclama la sua vittoria affermando con fierezza di non temere né la vendetta di Ricciardo, né i nuovi eserciti raccolti dai crociati.

Stanza nella reggia d'Agorante

Zoraide sente in lontananza le grida di giubilo del popolo ed esprime disperazione per il suo triste destino con la confidente Fatima: separata dall'amato Ricciardo e prigioniera di Agorante, la fanciulla ora teme anche la collera del padre e la vendetta della gelosa regina di Nubia. Giunge in quel momento proprio Zomira che, fingendosi amica di Zoraide, cerca di scrutarne il cuore nel tentativo di farle confessare il suo amore per Ricciardo. Zoraide, per non accrescere l'ira di Agorante, dissimula i suoi affetti mentre Zomira la minaccia dando libero sfogo alla sua gelosia. Entra quindi Agorante; egli dichiara di voler ripudiare la moglie e di voler sposare Zoraide che invece, ancora una volta, ricusa le profferte amorose del tiranno. Zomira giura di vendicarsi mentre Agorante, indifferente alle sue proteste, si ripromette di realizzare al più presto i propri intenti.

Pianura nei pressi delle mura di Duncala dove scorre il fiume Nubia

Alcuni soldati ed esploratori, addetti alla difesa della città, sostano sotto le mura. Quando tutti si sono allontanati, Ricciardo approda sulla riva con Ernesto, ambasciatore del campo cristiano; il paladino è giunto a Duncala con l'intento di liberare Zoraide e per non essere riconosciuto si è camuffato da guida africana. Inultamente Ernesto cerca di convincerlo a desistere dalla perico-

losa impresa: Ricciardo eroicamente è disposto a sacrificarsi per il suo amore.

Stanza nella reggia di Agorante

Dopo un breve colloquio in cui Zomira esorta la confidente Elmira a spiare ogni mossa della rivale Zoraide, Agorante, seguito dalla corte, fa il suo ingresso per ricevere la visita di Ernesto venuto a chiedere spiegazioni del rapimento di Zoraide e di alcuni guerrieri franchi. Il re afferma con orgoglio di non sentirsi obbligato a rispettare leggi e patti stipulati con un esercito invasore: egli magnanimamente libererà i guerrieri, ma terrà nella sua corte l'amata Zoraide. Ernesto avverte Agorante che questo potrebbe significare una ripresa della guerra tra la Nubia e i crociati, mentre Ricciardo trattiene a stento la sua rabbia. Agorante allora, per dimostrare la sincerità dei suoi sentimenti, fa entrare Zoraide e di fronte all'intera corte le dichiara il suo amore. Ancora una volta Zoraide si schermisce adducendo a pretesto il suo dolore per il padre lontano. Nonostante le intimidazioni di Ernesto e l'opposizione di Zomira, Agorante, chiamate le truppe a raccolta, ribadisce con protervia di non voler cedere Zoraide e di essere in grado di difendere la propria patria.

Atto II

Atrio della reggia attigua ai giardini

Zamorre, dignitario di corte, informa Agorante che la guida dell'ambasciatore franco (in realtà Ricciardo) è restato a Duncala per poter parlare al re. Durante l'incontro con Agorante, Ricciardo, sotto mentite spoglie, finisce di avere in odio Ricciardo e tutti i crociati: la finta guida lamenta il rapimento della propria moglie ad opera di Ricciardo e narra che questi attenderebbe ora il ritorno di Zoraide solo per potersi vendicare, credendola amante di Agorante. Il re quindi lo esorta a svelare a Zoraide

il tradimento di Ricciardo sperando che ciò la convinca a cedere al suo amore. Rimasto solo, Ricciardo incontra l'infelice Zoraide che nel riconoscerlo gioisce; il paladino le assicura che presto Ernesto giungerà con i suoi per liberarli; Elmira, dopo aver osservato non vista il loro incontro amoroso, si allontana per riferire l'accaduto a Zomira.

Agorante torna nella sala e, fidandosi della finta guida, per mostrarsi generoso decide di liberare Zoraide; il pensiero di restituirla al suo nemico Ircano lo induce però a mutare subito consiglio: per stabilire le sorti della fanciulla un crociato dovrà battersi con un campione africano. Fa allora il suo ingresso un misterioso cavaliere, con indosso una armatura nera, proclamandosi difensore di Zoraide: questi, che nessuno riconosce, altri non è che Ircano. Per il duello Agorante sceglie come suo campione la finta guida e quindi ordina di condurre Zoraide al carcere. Quando tutti hanno lasciato la sala, entra Zomira che, sorpresa, apprende da Elmira la vera identità della guida: venuta a sapere che questi è Ricciardo, Zomira si affretta a portare a termine la propria implacabile vendetta.

Profondo e oscuro carcere

Zoraide, in ansiosa attesa dell'esito del duello, viene raggiunta da Zomira; dopo averla informata della vittoria della guida, la gelosa regina le rivela di essere a conoscenza del travestimento di Ricciardo e, fingendosi sua amica, le indica un varco per fuggire insieme al paladino. Zomira, che in realtà ha predisposto una trappola per i due innamorati avendo ordinato alle sue guardie di arrestarli durante la fuga, non esita a rivelare il tutto ad Agorante; questi nel frattempo ha scoperto che sotto le spoglie del cavaliere nero si cela Ircano; il re, confuso, proclama che presto giustizia sarà fatta mentre Zomira gioisce per essere riuscita a compiere la propria vendetta.

Gran piazza di Duncala

Condannati a morte, Ricciardo e Zoraide avanzano tra le guardie mentre il popolo piange la loro sorte: i due vengono raggiunti da Ircano che, rimasto ferito nel duello con Ricciardo, è stato condannato a morte. Prima di morire, Ircano, in preda allo sconforto, ripudia la figlia accusandola di averlo abbandonato per seguire un "cieco affetto" causa di tutte le loro disgrazie. Giunge intanto Agorante a cui Zoraide chiede di salvare almeno il padre: per risparmiarlo, il re chiede un'ultima volta alla

fanciulla di cedere alle sue richieste. Divisa tra l'amore per Ricciardo e l'affetto per Ircano, Zoraide acconsente infine pur di salvare il padre. Ma proprio in quel momento Ernesto, che ha sconfitto gli eserciti della Nubia, entra con i crociati nella piazza e mette in fuga gli ultimi seguaci di Agorante. Ricciardo generosamente risparmia la vita ad Agorante e a Zomira, mentre Ircano, commosso dal nobile sacrificio della figlia, la accoglie tra le braccia e acconsente alla sua unione con Ricciardo tra l'esultanza generale.

A. Sanquirico e collaboratori: 'Disegno per il costume dei suonatori della Banda sul palcoscenico' per la ripresa del *Ricciardo e Zoraide* nel 1823 al Teatro alla Scala (Milano, Biblioteca Nazionale Braidense).



Sanquirico

Handlung

Vorgeschichte:

Zur Zeit der Kreuzzüge hat der christliche, asiatische Fürst Ircano seine Heimat verlassen und in Afrika ein kleines, an Nubien grenzendes Königreich gegründet. Nach dem Sieg des in diesem Gebiet mächtigen Königs Agorante über Ircano ist letzterer wegen seiner Weigerung, seine Tochter Zoraide dem Sieger zur Frau zu geben, aus seinem neugegründeten Staat vertrieben worden. Auf der Flucht ist Zoraide dem tapfersten der Kreuzritter, Ricciardo, begegnet und hat aus blinder Verliebtheit ihren Vater Ircano verlassen, um mit Ricciardo im Lager der Kreuzfahrer zu leben. Aus Verzweiflung über den Verlust der Tochter legt Ircano eine schwarze Rüstung an, und begibt sich incognito unter dem Namen "il cavaliere del pianto" (Ritter der großen Klage) auf die Suche nach seiner Tochter. Inzwischen ist Agorante die Entführung Zoraides gelungen, die jetzt in seinem Königspalast auf die Königin Zomira, Agorantes eifersüchtige Gattin, trifft.

1. Akt

Ort: Großer Platz vor der Stadtmauer von Duncala, der Hauptstadt von Nubien

Während der Truppenparade anlässlich des Sieges über den verwegenen Ircano, läßt sich Agorante vom Volk feiern. In seiner

Ansprache verkündet der König seinen Sieg und versichert stolz auf die von ihm geliebte Zoraide anspielend, weder Ricciardos Rache noch neuaufgestellte Kreuzheere zu fürchten.

Ort: Zimmer im Königspalast Agorantes

Zoraide vernimmt aus der Entfernung das Jubelgeschrei des Volkes und beklagt in Verzweiflung mit ihrer Vertrauten Fatima ihr trauriges Schicksal: denn von Ricciardo getrennt und in Agorantes Gefangenschaft hat die junge Frau nun nicht nur ihres Vaters Zorn, sondern auch die Rache der eifersüchtigen, nubischen Königin Zomira zu fürchten, die auch sogleich ins Zimmer tritt. Zomira gibt sich als Zoraide zugetane Freundin, um ihre Gefühle auszukundschaften, bzw. um ihr das Bekenntnis ihrer Liebe zu Ricciardo zu entlocken. Um Agorantes Zorn nicht zu vergrößern, verhehlt Zoraide ihre Gefühle für Ricciardo, woraufhin Zomira ihrer Eifersucht unter vielerlei Drohungen freien Lauf läßt und außer sich gerät. Schließlich erscheint Agorante und erklärt, er wolle seine Gattin verstoßen, um Zoraide zu heiraten, die allerdings das verliebte Anerbieten des Tyrannen ablehnt. Zomira schwört Rache, was Agorante nicht weiter beeindruckt, bzw. ihn veranlaßt zu versichern, seine Vorhaben so bald wie möglich verwirklichen zu wollen.

Ort: Ebene vor der Stadtmauer von Duncala am Fluß Nubio

Soldaten und Kundschafter der Armee Agorantes bzw. der Stadtverteidigung halten vor den Mauern Wache. Als diese sich entfernt haben, legen Ricciardo und der Botschafter des Kreuzheeres Ernesto am Ufer an; der Ritter Ricciardo will Zoraide befreien und hat sich, um in Duncala nicht erkannt zu werden, als afrikanischer, ortskundiger Führer verkleidet. Ernesto versucht vergeblich, den Freund von seinem gefährlichen Vorhaben abzuhalten, aber Ricciardo ist heldenhaft entschlossen, sich wenn notwendig für seine Liebe zu opfern.

Ort: Zimmer im Königspalast Agorantes

In einem kurzen Gespräch beauftragt Zomira ihre Vertraute Elmira, die Rivalin Zoraide genauestens zu überwachen. Dann erscheint Agorante gefolgt von seinem Hofstaat, um den christlichen Botschafter zu empfangen, der gekommen ist, um Erklärungen zu Zoraides Entführung und über den Verbleib einiger fränkischer Ritter zu erhalten. Hochmütig verkündet der König, er fühle sich an mit einer Invasionsarmee geschlossene Abmachungen bzw. Verträge nicht gebunden, lasse aber aus Großmut die gefangenen Krieger frei, sei allerdings entschlossen, die geliebte Zoraide an seinem Hofe zu behalten.

Der verkleidete Ricciardo kann nur mit Mühe seine Wut im Zaum halten, während Ernesto Agorante bedeutet, sein Verhalten könne einen neuen Krieg zwischen Nubien und dem Kreuzfahrerheer zur Folge haben. Daraufhin läßt Agorante Zoraide hereinführen und erklärt ihr vor dem ganzen Hofstaat seine Liebe, in der Absicht auch Ernesto von der Ehrlichkeit seiner Gefühle zu überzeugen. Aber Zoraide weiß sich wohl zu verteidigen, dieses Mal unter Vorgabe, unter der Trennung vom Vater zu leiden. Trotz Ernestos Einschüchterungen und gegen Zomiras Widerstand läßt Agorante Truppen mobilisieren und erklärt mit Anmaßung, Zoraide nicht hergeben, zu wollen bzw. sein Land verteidigen zu können.

II. Akt

Ort: In die Gärten übergehendes Atrium des Königspalastes

Zamorre, ein höfischer Würdenträger, teilt Agorante mit, der Führer des fränkischen Botschafters sei in Duncala geblieben, um mit dem König zu sprechen. In der Unterredung gelingt es dem verkleideten Ricciardo Agorante von folgendem Hergang zu überzeugen: Er, der afrikanische Führer, hasse den Kreuzfahrer Ricciardo und das ganze Kreuzfahrerheer, denn Ricciardo habe seine (des afrikanischen Führers) Gattin entführt und verlange Zoraides

Rückkehr aus purer Rachsucht, da er glaube, sie sei Agorantes Geliebte. In der Hoffnung Zoraide auf diesem Weg gewinnen zu können, fordert der König den verkleideten Ricciardo auf, Zoraide den Verrat ihres Geliebten zu enthüllen. Einen Augenblick allein begegnet Ricciardo der unglücklichen Zoraide, die ihn beglückt erkennt und der er versichert, Ernesto komme bald mit seinen Truppen, um sie zu befreien. Das Zusammentreffen der Geliebten ist von Elmira aus einem Versteck beobachtet und belauscht worden: sie hinterbringt das Gehörte sofort ihrer Herrin.

Agorante tritt auf und beschließt, im Vertrauen auf den falschen Führer und in der Absicht, sich großmütig zu zeigen, Zoraide zu befreien. Der Gedanke, Zoraide seinem Erzfeind Ircano zurückzugeben, stimmt ihn allerdings sofort um, und er setzt fest: ein Zweikampf zwischen einem Afrikaner und einem Kreuzritter müsse über Zoraides Schicksal entscheiden. In diesem Moment erscheint ein geheimnisvoller Ritter in schwarzer Rüstung und gibt sich als Verteidiger Zoraides aus: es ist Ircano, den niemand erkennt. Agorante wählt daraufhin für den Zweikampf mit dem geheimnisvollen Ritter den als Afrikaner verkleideten Ricciardo und läßt Zoraide ins Gefängnis führen. Nachdem alle den Gartensaal verlassen haben, tritt Zomira ein, die von Elmira die wirkliche Identität des afrikanischen Führers erfährt und so eine großartige Möglichkeit ihrer Rache erkennt.

Ort: Unterirdisches, dunkles Gefängnis

Zomira kommt in das Gefängnis, um der ängstlich auf den Ausgang des Duells wartenden Zoraide mitzuteilen, der als Afrikaner verkleidete Ricciardo habe gesiegt und sie, die Königin, wisse um seine wahre Identität. Unter Vorspiegelung freundschaftlicher Verbundenheit zeigt die eifersüchtige Königin der

Rivalin einen geheimen Gang für die Flucht mit dem Ritter. In dieser Falle läßt Zomira die Verliebten von ihren Wachen verhaften, enthüllt den ganzen Vorgang Agorante, der zu seiner Verwirrung unter der schwarzen Rüstung Ircano entdeckt hat. In Erregung erklärt der König, für ein schnelles Urteil zu sorgen, während sich Zomira über ihre gelungene Rache freut.

Ort: Großer Platz in Duncala

Zum Tode verurteilt und vom Volk betrauert werden Ricciardo und Zoraide von Wachen hereingeführt, auch Ircano, der im Duell nur leicht verwundet wurde, ist jetzt ebenfalls zum Tode verurteilt und wird zur Hinrichtung auf den Platz gebracht. In Verzweiflung verstößt Ircano jetzt vor seiner Hinrichtung seine Tochter und beschuldigt sie, ihren Vater in blinder Exaltation der Gefühle verlassen zu haben und damit am Untergang aller schuldig zu sein. Agorante tritt auf und wird von Zoraide gebeten, wenigstens ihren Vater zu schonen. Als Preis für die Schonung seines Feindes Ircano verlangt Agorante ein letztes Mal Zoraides Eheeinwilligung. Im Zwiespalt zwischen der Liebe zu Ricciardo und der Ergebenheit für ihren Vater entscheidet sich Zoraide, ihren Vater zu retten und gibt Agorante nach. In diesem Moment marschiert Ernesto mit seinen Truppen nach dem Sieg über das nubische Heer in die Stadt ein und vertreibt die letzten Getreuen Agorantes. Ricciardo gewährt Agorante und Zomira großmütige Schonung, während Ircano bewegt vom Opfermut seiner Tochter diese umarmt und unter allgemeinem Jubel Ricciardos und Zoraides Verbindung gutheißt.

Übersetzung Federico Hecker

Gioachino Rossini

Elementi biografici e cronologia delle opere

a cura di Marco Mauceri

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

Faenza, mentre il padre è "primo corno da caccia". Nei registri del Liceo di Bologna risulta assente nelle classi di violoncello, pianoforte e contrappunto da metà dicembre fino a metà marzo 1808.

- 1808 E' un anno intenso per il giovane compositore che oltre a scrivere le due sinfonie dette *Al Conventello* e *Obbligata a contrabasso*, affronta per la prima volta il pubblico con la Cantata *Il pianto di Armonia sulla morte di Orfeo* scritta come saggio di fine anno ed eseguita al Liceo Musicale l'11 agosto. Gli anni bolognesi vedono anche la nascita di almeno due composizioni sacre: le messe di *Ravenna* e di *Milano* (così denominate in relazione al luogo dove sono nate e/o conservate, mentre è ormai accertata la non autenticità della cosiddetta *Messa di Rimini*).
- 1809 E' incaricato dal Comitato degli insegnanti del Liceo di mettere in musica una cantata su testo di padre Ruggia. Sempre per la distribuzione dei premi di fine anno al Liceo, scrive una *Sinfonia a più strumenti obbligati* e una *Sinfonia concertata* eseguite il 28 agosto. Nella stagione di Carnevale 1809-10 viene scritturato come "maestro al cembalo" al Teatro Comunale di Ferrara e al Teatro Comunale di Bologna.
- 1810 Sempre come "maestro al cembalo" si esibisce il 9 aprile e il 25 maggio in due concerti all'Accademia dei Concordi a Bologna. Il 3 novembre 1810 va in scena la sua prima farsa *La cambiale di matrimonio* al Teatro San Moisè di Venezia, su libretto di Gaetano Rossi. Il successo ottenuto gli procura l'incarico di scrivere un'opera buffa per il Teatro del Corso di Bologna.
- 1811 In maggio dirige *Le quattro stagioni* di Haydn al Liceo. Nella stagione d'Autunno al Teatro del Corso è "maestro al cembalo e direttore dei cori" nel *Ser Marcantonio* di Pavesi (21 settembre), mentre il 26 ottobre va in scena senza successo il suo "dramma giocoso" in due atti *L'equivoco 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* rappresentato a Roma al Teatro Valle il 18 maggio) vedono la luce questo anno: tre farse date al Teatro San Moisè di Venezia, *L'inganno felice* (8 gennaio), *La scala di seta* (9 maggio) e *L'occasione fa il ladro* (24 novembre). Scrive anche la prima opera seria *Cirolino 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 Doriška* viene accolta freddamente al Teatro Valle di Roma (26 dicembre).
- 1816 E' l'anno di *Almaviva, ossia L'inutile precauzione* (poi *Il barbiere di Siviglia*) che va

in scena al Teatro Argentina di Roma il 20 febbraio. L'iniziale fiasco si tramuta in un successo clamoroso alle repliche. Il 29 successivo firma il contratto per *La Cenerentola*. Prosegue il suo impegno a Napoli con l'opera seria *Otello, ossia Il moro di Venezia* (Teatro del Fondo, 4 dicembre), preceduta tuttavia da due obblighi contrattuali: la cantata *Le nozze di Teti e di Peleo*, composta per il matrimonio della Principessa Maria Carolina con il duca di Berry (Fondo, 24 aprile) e l'opera comica *La gazzetta* (Teatro dei Fiorentini, 26 settembre).

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

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

-
- 1847 Il 1° gennaio viene eseguita la *Cantata in onore del Sommo Pontefice Pio Nono* (Roma, Senato del Campidoglio), approntata dal compositore su adattamenti delle proprie opere, per celebrare l'elevazione al soglio pontificio, il 16 giugno dell'anno precedente, del cardinale Giovanni Mastai Ferretti.
-
- 1848 Rossini non gode fama di simpatizzante per i moti liberali. La sera del 27 aprile a Bologna viene fatto oggetto di dimostrazioni ostili, mentre si presenta al balcone di casa per ringraziare la banda militare dei volontari che si è recata sotto le sue finestre per rendergli omaggio. Sconvolto, il giorno dopo parte per Firenze. Ugo Bassi si fa immediatamente latore delle scuse della cittadinanza bolognese e lo invita a scrivere un inno che sarà il *Coro della Guardia Civica di Bologna*, di cui Rossini scrive solo le parti vocali e un abbozzo dell'accompagnamento, incaricando Domenico Liverani di completarlo per banda. L'esecuzione ha luogo la sera del 21 giugno in Piazza Maggiore.
-
- 1850 Verso la metà di settembre torna a Bologna, ma solo per sistemare i suoi affari e prepararsi al definitivo trasloco a Firenze.
-
- 1855 Alla fine di aprile lascia Firenze per recarsi a Parigi. In questi anni la sua salute, resa malferma dalla malattia nervosa e da altri disturbi fisici, non ha avuto alcun giovamento. Un miglioramento comincia invece a riscontrarsi già dai primi giorni di permanenza nella capitale francese.
-
- 1857 Il 15 aprile regala alla moglie Olympe la *Musique Anodine*, album che fa parte dei *Péchés de vieillesse*, titolo ironico sotto cui Rossini raccolse le sue ultime composizioni.
-
- 1859 In primavera la villa di Passy, fatta costruire appositamente (oggi distrutta) è pronta. I Rossini alternano il soggiorno parigino al numero 2 della Chaussée d'Antin, dove danno accademie musicali, a quello a Passy diventato luogo di incontro della società musicale internazionale.
-
- 1860 In marzo, secondo il biografo Edmond Michotte, riceve la visita di Richard Wagner. Il 9 luglio all'Opéra viene rimessa in scena con grande sfarzo la *Sémiramis*, eseguita dalle sorelle Barbara e Carlotta Marchisio.
-
- 1863 Scrive la *Petite Messe Solennelle*.
-
- 1864 Il 14 marzo la *Petite Messe Solennelle* per soli, coro, due pianoforti e harmonium, viene eseguita in forma privata nel palazzo parigino della contessa Louise Pillett-Will, alla quale la messa è dedicata. Rossini la strumenterà per grande orchestra nel 1867, ma questa versione sarà eseguita solo il 24 febbraio 1869 dopo la sua morte.
Il 21 maggio, suo giorno onomastico, la città di Pesaro gli dedica solenni festeggiamenti con lo scoprimento di una statua.
-
- 1867 Il 1° luglio prima esecuzione de *l'Hymne à Napoleon III et à son Vaillant Peuple* (Parigi, Palais de L'Industrie).
-
- 1868 Dopo una grave malattia spira nella villa di Passy il 13 novembre, mentre Parigi si appresta a tributargli grandi onoranze per il suo prossimo 77° compleanno. Viene tumulato nel cimitero di Père Lachaise.
-
- 1887 Il 30 aprile la salma di Rossini è esumata e trasportata in Santa Croce a Firenze dove viene tumulata il 3 maggio.
-
- 1902 Il 13 giugno viene inaugurato nella basilica di Santa Croce il monumento sepolcrale di Rossini realizzato dallo scultore Cassioli. Illustre testimone della cerimonia è Pietro Mascagni che dirige l'orchestra del Liceo Musicale Rossini di Pesaro, nella preghiera del *Mosè in Egitto* «Dal tuo stellato soglio», nella trascrizione sulla quarta corda di Paganini.
-