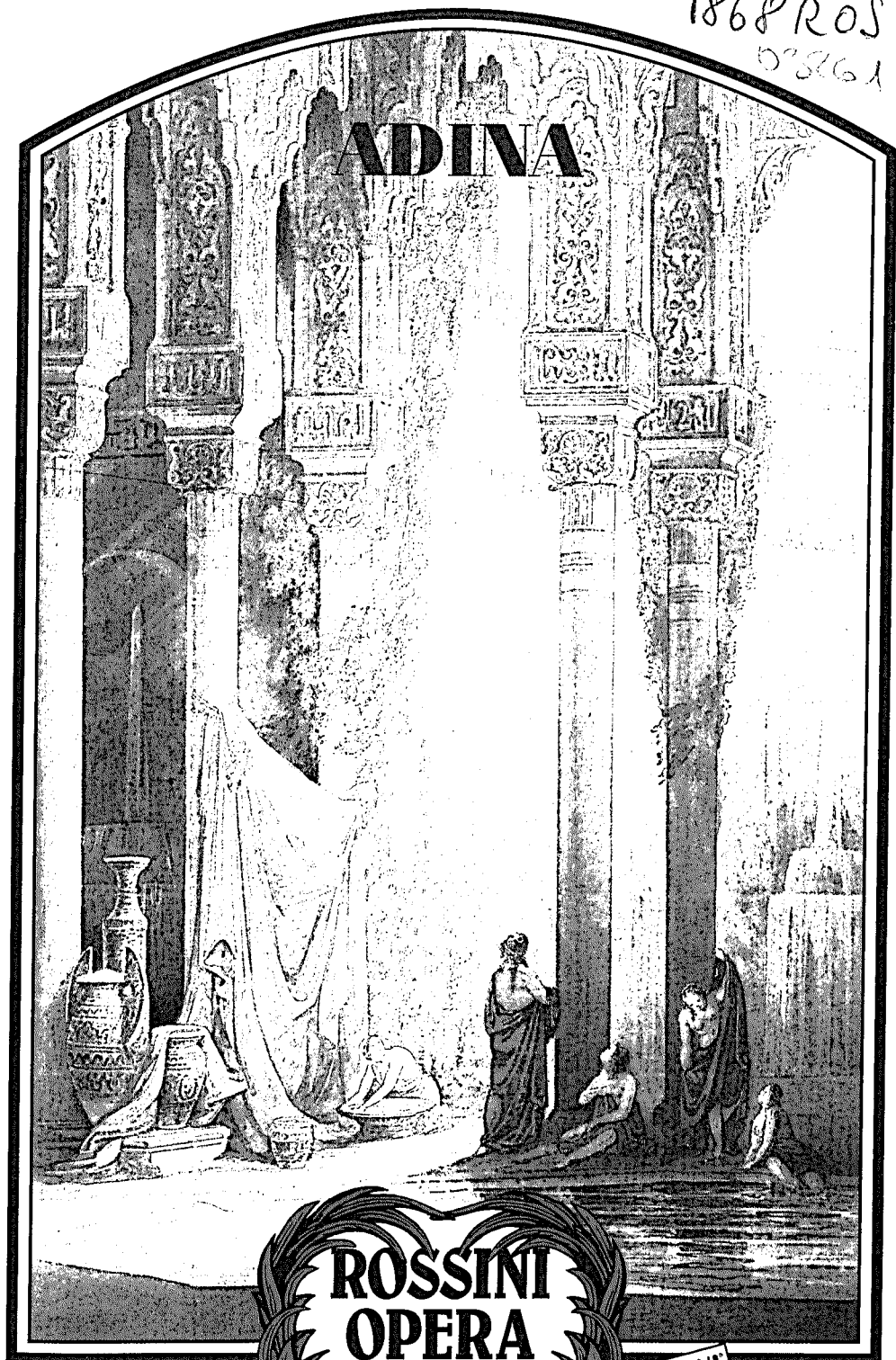


1868 ROS

03861

ADINA



ROSSINI
OPERA
FESTIVAL

SCAVOLINI
SPONSOR

1826



Sotto l'Alto Patronato
del Presidente della Repubblica



Presidenza del Consiglio dei Ministri
DIPARTIMENTO DELLO SPETTACOLO
Ministero per i Beni Culturali e Ambientali



Regione Marche

Enti fondatori



Comune di Pesaro



Provincia di Pesaro e Urbino



Fondazione
Cassa di Risparmio
di Pesaro

**BANCA POPOLARE
DELL'ADRIATICO**



Fondazione Scavolini



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

Il Festival si avvale della collaborazione scientifica della Fondazione Rossini.

Il Festival 1999 si attua

con il contributo di: Presidenza del Consiglio dei Ministri - Direzione generale dello Spettacolo, Ministero per i Beni Culturali, Regione Marche, Comune di Pesaro, Fondazione Cassa di Risparmio di Pesaro, Provincia di Pesaro e Urbino;

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

con l'apporto di: Abanet Internet Provider, Buffet e Catering Gorini, Generalmusic, Cartiere Miliani Fabriano, Ratti Abbigliamento, Sidauto-SAAB, Vittoria & Savoy Hotels;

collaborano: Conservatorio di musica «G. Rossini», Comune di Bologna, Confcommercio-Riviera Incoming, Ufficio Informazioni e Accoglienza turistica di Pesaro.

Il Festival è membro dell'Associazione Europea dei Festival.



Presidente
Oriano Giovanelli
Sindaco di Pesaro

Consiglio d'amministrazione
Rosaria Rita Bonatti
Germano Buzzi
Catervo Cangiotti
Gioia Marchi Falck
Renato Raffaelli
Rolando Tittarelli

Collegio sindacale
Flavio Cavalli (presidente)
Lorella Megani
Renata Balestrieri



Sovrintendente
Gianfranco Mariotti

Direttore artistico
Luigi Ferrari

Segretario generale
Dario Zini

Direzione tecnica
Mauro Brecciaroli

Direzione
Organizzazione artistica
Lorenza Codignola

Direzione Teatri comunali
Giorgio Castellani

Servizi generali
Ludovico Bramanti

Coordinamento di Segreteria
Maria Rita Silvestrini

Segreteria Sovrintendenza
Annalisa De Franchi

Segreteria Direzione artistica
Sabrina Signoretti

Pubbliche Relazioni
Welleda Fochesato Donovan

Promozione
Francesca Maria Carboni
Marco Cadeddu

Direzione amministrativa
Marco Angelozzi

Contabilità ed Economato
Annalisa Malinverni
Loris Ugolini

Servizi di Biglietteria
Patricia Franceschini

Edizioni e Archivio storico
Carla Di Carlo

Segreteria Direzione tecnica
Claudia Falcioni

Ufficio Produzione
Ifat Nesher

Archivio musicale
Eleonora Rocconi

Ufficio Stampa
Simona Barabesi

Segreteria Ufficio Stampa
Giacomo Mariotti

La Fondazione Rossini

La Fondazione Rossini è il referente musicologico del Rossini Opera Festival. Ad essa compete la responsabilità scientifica dei testi eseguiti. Reciprocamente, il Festival è il partner istituzionale e il primo riferimento teatrale della Fondazione. Sorta nel 1869 per volontà del Comune di Pesaro - erede universale di Gioachino Rossini - la Fondazione ha sempre dedicato la sua attività allo studio e alla diffusione della musica del Maestro. Dal 1974, in collaborazione con Casa Ricordi, ha avviato la pubblicazione dell'Opera Omnia rossiniana in edizione critica, prevista in ottanta volumi. Con la direzione artistica di Bruno Cagli e sotto la responsabilità del "Comitato di Redazione delle Edizioni critiche", diretto da Philip Gossett, collaborano al progetto i più importanti studiosi in campo internazionale. Fondazione e Festival, assieme a Casa Ricordi, sono membri del "Comitato per la Restituzione rossiniana", che ha lo scopo di coordinare e rafforzare l'azione delle tre istituzioni.

ADINA

Rossini Opera Festival 1999

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

Consulenza scientifica della Fondazione Rossini

Grafica
Dolcini Associati (Antonio Trebbi)
Art Direction
Massimo Dolcini

Service
AD Studio, Pesaro

Stampa
Studiostampa, Repubblica di San Marino
luglio 1999

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

Sommario

<i>I segreti di Adina</i> <i>di Fabrizio Della Seta</i>	<i>p. 13</i>
<i>The secrets of Adina</i> <i>by Fabrizio Della Seta</i>	<i>p. 25</i>
<i>La beffa notturna</i> <i>di Arrigo Quattrocchi</i>	<i>p. 37</i>
<i>A hoax by night</i> <i>by Arrigo Quattrocchi</i>	<i>p. 47</i>
<i>Soggetto</i>	<i>p. 57</i>
<i>Story</i>	<i>p. 61</i>
<i>Argument</i>	<i>p. 65</i>
<i>Handlung</i>	<i>p. 69</i>
<i>Schema musicale dell'opera</i>	<i>p. 72</i>
<i>Libretto</i>	<i>p. 75</i>
<i>Gioachino Rossini, elementi biografici</i>	<i>p. 97</i>

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



Gioachino Rossini

ADINA

Farsa in un atto di
Gherardo Bevilacqua Aldobrandini

Musica di
Gioachino Rossini

Personaggi

Il Califfo, che poi si scopre padre di
Adina, amante di
Selimo, giovane arabo
Alì, confidente del Califfo
Mustafà, giardiniere del serraglio

Coro

Prima rappresentazione
Lisbona, Real Theatro de S. Carlos
22 giugno 1826

I segreti di *Adina*

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

Tra le opere di questa seconda categoria *Adina* è una delle più misteriose, certamente la più misteriosa tra le opere della maturità di Rossini. Solo da pochi anni, dopo la pubblicazione del primo volume dell'epistolario rossiniano, abbiamo qualche certezza sulle date e sui modi della commissione. Ma continuiamo a restare nell'oscurità per quanto riguarda la genesi del libretto, il luogo e il tempo della composizione, il nome della cantante cui era destinata la parte principale; non sappiamo perché l'opera rimase ineseguita a Lisbona nel 1818, né perché la partitura fu finalmente portata alla luce in quella città otto anni più tardi.¹

E' in situazioni come queste che si tocca con mano l'intreccio strettissimo tra la ricerca filologica, l'indagine storica e la considerazione critica. Solo per mezzo di un esame diretto delle fonti testuali di *Adina* è possibile dare qualche risposta, sia pure non esaustiva, agli interrogativi lasciati aperti dalla lacunosa documentazione esterna, ed anche approfondire la nostra conoscenza del modo di lavorare di Rossini. I pochi studiosi che in precedenza si erano occupati di *Adina* si erano infatti accorti che il compositore aveva seguito il sistema a lui consueto di riutilizzare brani di opere precedenti non più in circolazione; in particolare erano stati identificati tre brani provenienti dal *Sigismondo* (1814), mentre di altri pezzi si aveva il dubbio che non fossero stati scritti espressamente per *Adina*, o addirittura che non fossero di Rossini. Questi dubbi sono stati ora quasi interamente sciolti, e sappiamo che *Adina* è un *collage* di pezzi di provenienza diversa in misura superiore a quanto si fosse sospettato. Prima di affrontare in dettaglio questi problemi, è necessario fornire un resoconto sommario dello stato delle fonti su cui si basa l'edizione critica di *Adina*. La più importante di esse è la partitura "autografa" conservata presso la Fondazione Rossini di Pesaro (sigla: A). A quanto pare Rossini non si separò mai da essa - un indizio dell'affetto che portava a quest'opera così poco fortunata - e a Lisbona dovette inviare una copia, che tuttavia non sembra essere so-

ADINA.

FARÇA EM 1 ACTO,

PARA SE REPRESENTAR

NO REAL THEATRO

DE

S. CARLOS.



LISBOA.

NA TYPOGRAFIA DE BULHÕES. 1826.

Com Licença da Mesa do Desembargo do Paço.

ACTORES.

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

ADINA, Amante de
Luiza Valesi.

SELIMO, Joven Arabico,
Luiz Ravaglia.

ALI, Confidente do Califa,
Gaspar Martinelli.

MUSTAFA, Jardineiro do Serralho,
Filippe Spada.

Coro, e Comparças.

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

A Musica he de JOAQUIM ROSSINI.

A ii

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

pravvissuta. Essa consta di nove "numeri" musicali, oltre ai recitativi che li connettono. Il manoscritto è però chiamato autografo solo per comodità: alla sua stesura hanno infatti contribuito non meno di cinque persone diverse, oltre allo stesso Rossini, alcuni semplici copisti, altri veri e propri collaboratori. In sintesi:

— Rossini ha scritto di proprio pugno tre pezzi (NN. 1, 7 e 9) e la parte sostanziale di un quarto (N. 2). Inoltre è intervenuto saltuariamente nel resto del manoscritto con piccole correzioni e annotazioni per l'ordinamento dei pezzi;

— un altro musicista (su cui torneremo più avanti, e che per la sua importanza chiameremo il Collaboratore per antonomasia) ha scritto per intero un pezzo (N. 4), ed ha aiutato Rossini nella stesura del N. 2;

— la maggior parte dei recitativi è

stata redatta da due persone diverse: la prima (Copista A) ha predisposto i pentagrammi e ha scritto il testo poetico, la seconda, un collaboratore-compositore, ha scritto le note, correggendo le parole dove necessario. Un secondo collaboratore-compositore ha scritto per intero l'ultimo recitativo;

— quattro pezzi ripresi da opere precedenti (NN. 3, 5, 6 e 8), sono stati copiati da un copista (Copista B).

La struttura del manoscritto mostra che Rossini e i suoi collaboratori lavorarono contemporaneamente alle varie parti, che solo alla fine trovarono il loro ordine definitivo. Inoltre, in epoca imprecisata, l'ordine di alcuni pezzi fu modificato, non sappiamo se da Rossini stesso. Ciò non si può escludere, dato che il manoscritto restò sempre con lui, ma la sua mano non compare tra quelle che annotarono le modifiche.

Un gruppo di fonti di grande importanza per la comprensione del metodo di lavoro di Rossini è costituito da alcune carte conservate nella Bi-

(4)

A T T O U N I C O .

SCENA PRIMA.

Giardini del Serraglio.

*Coro, Selimo, e Mustafà.**Coro.*

Splende sereno e fulgido
Oltre l'usato il giorno;
Per che secreto giubilo
Empia ogni cosa intorno,
Or che comincia a sorgere
Beltà dal suo dolor.
A lei frescura apprestino
La palma, il lauro, il mirto;
Le aurette a lei sollevino
Dei fior l'olente spirito,
Ed il ruscel che mormora
Ragioni a lei d'amor.

Sel. Quando m'offre amica sorte
Così prospero momento
Vuoi ch'io manchi d'ardimento,

(5)

A C T O U N I C O .

SCENA PRIMEIRA,

Jardins do Serralho.

*Coro, Selimo, e Mustafà.**Coro.*

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

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

blioteca del Conservatorio Reale di Bruxelles; esse fanno parte del fondo lasciato da Edmond Michotte, il musicofilo amico di Rossini da cui quasi certamente le ebbe in dono (sigle: BR¹⁻⁵). In alcune di esse compare la mano del Maestro, come si spiegherà meglio più avanti.

L'unica fonte a stampa per il testo poetico di *Adina* è il libretto pubblicato a Lisbona nel 1826 in occasione della prima esecuzione dell'opera (sigla: LI¹⁸²⁶).² Esso fu probabilmente ricavato da un libretto manoscritto inviato a Lisbona insieme alla copia della partitura, e la pubblicazione fu curata da persone del luogo, come mostrano alcuni particolari linguistici e alcune incomprendimenti del testo originale. Si tratta di una fonte preziosa, più che per stabilire il testo poetico dell'opera, per sapere come essa fu eseguita in quell'occasione. Infatti, oltre ai nomi dei cantanti, apprendiamo dal libretto che i recitativi furono ampiamente accorciati, riformulando molti versi per adattarli alla nuova ver-

sione, che uno dei pezzi originali fu omissso, e che un altro pezzo fu invece aggiunto. (E' quasi superfluo avvertire che il testo pubblicato in questo programma è quello che si ricava dalla partitura autografa dell'opera, integrato dove occorre con didascalie sceniche e segni di punteggiatura ecc., ed emendato dai piccoli errori che si trovano normalmente nelle fonti manoscritte).

La riduzione per canto e pianoforte di *Adina* (sigla: rR) fu pubblicata da Ricordi negli anni 1855-59, nell'ambito della «Nuova compiuta edizione di tutte le opere teatrali edite e inedite del celebre maestro Gioachino Rossini». Essa non fu ricavata dall'autografo, ma da una copia della partitura che risulta essere stata posseduta da Ricordi, ma che purtroppo deve essere andata distrutta nell'incendio dello stabilimento nel 1943. Tale copia proveniva probabilmente da Lisbona (importante piazza teatrale, in cui Ricordi aveva corrispondenti che potevano procurargli il materiale di cui aveva biso-

gno); infatti lo spartito diverge dall'autografo proprio per le omissioni ed aggiunte di pezzi notate nel libretto. Non osta con questa ipotesi il fatto che i recitativi corrispondano, a parte varianti locali, a quelli dell'autografo: a Lisbona il lavoro di abbreviatura potrebbe essere stato svolto su fogli separati, lasciando intatta la copia originale.

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

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

Della parte finale dell'Introduzione, a partire dal coro che precede l'entrata del Califfo, esiste una copia presso la Fondazione Rossini, tra le carte lasciate dal Maestro. In essa alle parole originali ne sono state aggiunte altre diverse, ed anche i nomi dei personaggi sono stati cambiati: il Califfo in «Guido», Mustafà in «Timoteo», Selimo in «Lotario»; ad essi si aggiunge un quarto personaggio, «Adelaide». Tre di questi nomi

corrispondono ad altrettanti personaggi dell'*Ugo re d'Italia*, l'opera che Rossini avrebbe dovuto scrivere nel 1824 per il King's Theatre di Londra, e per il quale avrebbe cercato di utilizzare brani dall'*Ermione*.³ Il frammento di Pesaro fa quindi ritenere che Rossini abbia pensato di utilizzare per l'opera mai completata anche parte della musica di *Adina*.

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

Un problema di una certa entità riguarda l'ordine dei due pezzi che seguono il Recitativo. Alla fine di esso il copista scrisse «Segue Cavatina e Coro di Adina», e Rossini aggiunse di proprio pugno «In Cadenza», per indicare l'attacco immediato del pezzo successivo. Tuttavia la scritta del copista fu cancellata e sostituita da un'altra mano, con «Segue Coro e Cavatina di Adina». Infatti dopo il Recitativo è attualmente collocato il Coro N. 3, seguito dalla Cavatina N. 2. Altri interventi, mai di mano di Rossini, segnalano ulteriormente lo spostamento. Una spiegazione per questa situazione potrebbe essere fornita dal titolo che compare all'inizio del successivo Recitativo «Doppo il Coro e Cavatina»: la successione Coro-Cavatina è la più comune, e fu adottata dal Copista A, che lavorava senza conoscere l'ordine dei pezzi che Rossini avrebbe stabilito. Questo titolo potrebbe aver tratto in inganno anche chi riordinò sommariamente il manoscritto. Che l'ordine corretto sia Cavatina-Coro è comunque sug-

gerito da considerazioni sia musicali sia drammaturgiche: 1) la "cadenza" annotata da Rossini alla fine del Recitativo porta a Si bemolle maggiore, la tonalità della Cavatina, mentre il Coro è in Do maggiore; 2) non ha molto senso che Adina si rivolga alle «Fragolette fortunate» dopo essere stata fragorosamente acclamata regina dal coro, mentre ne ha se essa crede di essere sola e non osservata. L'edizione critica ha quindi ripristinato l'ordine originale dei due pezzi, che è per altro confermato da tutte le altre fonti.

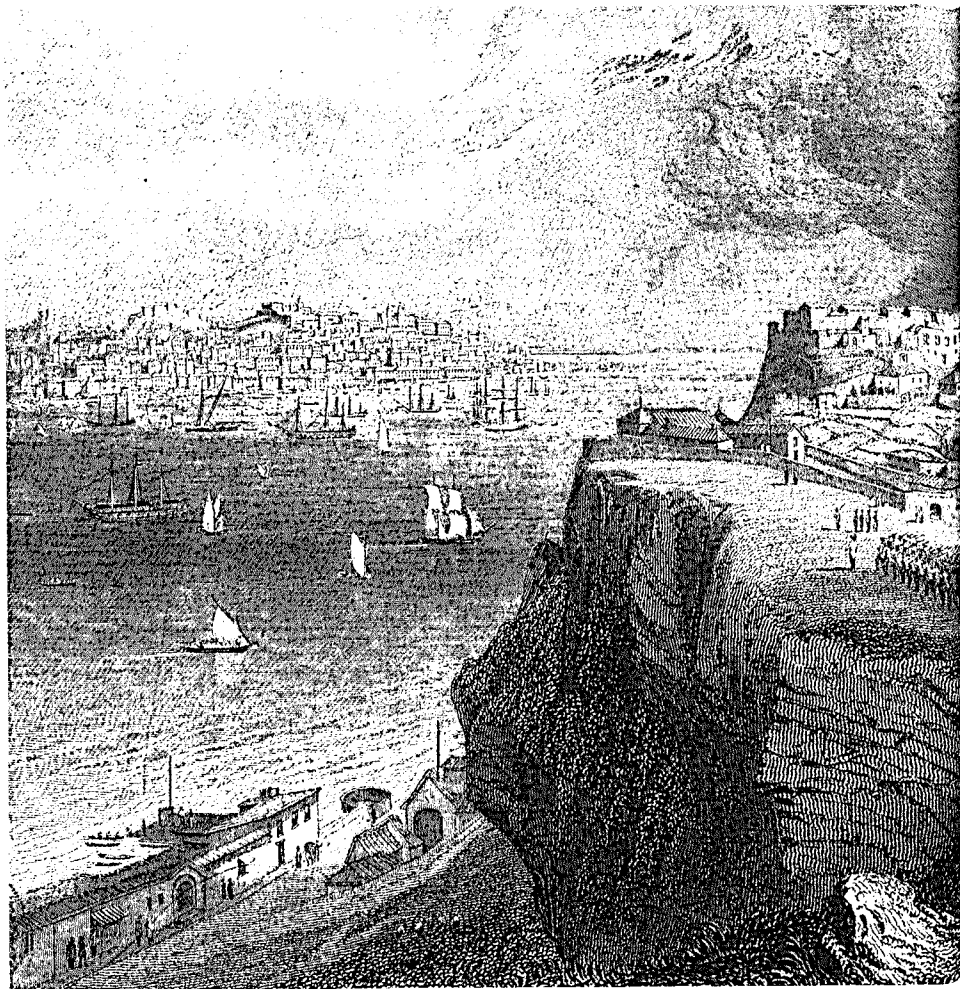
N. 2. Cavatina Adina («Fragolette fortunate»). La Cavatina è composizione originale di Rossini, che nella parte finale utilizzò un motivo ripreso dal *Sigismondo* e già ripreso nell'*Elisabetta regina d'Inghilterra*; inoltre alcuni passaggi vocali e alcune figure di accompagnamento sono ripresi dall'Aria di Lucia nella *Gazza ladra*. Non si tratta comunque di "autoimprestiti", quanto di nuova elaborazione di materiale preesistente. Tuttavia la stesura non è interamente di mano di Rossini. Egli scrisse per intero le prime 18 battute, poi solamente la parte vocale e il basso, con qualche accenno strumentale (questa stesura, che rappresenta il metodo compositivo comunemente usato all'epoca, viene chiamata modernamente "partitura scheletro"). In seguito l'orchestrazione fu completata dal Collaboratore, che scrisse tutte le parti mancanti; il lavoro è realizzato con grande perizia, in uno stile del tutto aderente a quello rossiniano. Ignoriamo il motivo per cui Rossini non completò di persona la Cavatina; il più probabile è la mancanza di tempo. Tuttavia la Cavatina Adina fu verosimilmente uno dei primi pezzi ad essere composti; in origine il nome del personaggio era stato annotato da Rossini come «Fatinetta», e ciò sembra indicare che, quando si mise al lavoro,

non aveva ancora a disposizione un libretto definitivo.

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

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

Recitativo dopo il Coro («Quanto d'intorno vedi»). È il Recitativo più lungo dell'opera (152 battute), e presenta alcuni problemi di continuità che fanno sospettare un certo grado di incompiutezza. Alla fine della Scena VI, dopo il verso di Adina «Ah! tu non sai... che far potea, crudele», era scritto in origine «Segue Terzetto». Questa indicazione fu poi cancellata, e non sembra che un Terzetto sia mai stato presente in questo punto. È però strano che, subito dopo le parole di Adina, che segnano il momento di massima tensione tra i due amanti, Selimo si rivolga, evidentemente soddisfatto, a Mustafà per predisporre la fuga («Or vola, amico»), come se fosse intervenuta una riconciliazione; si sente la mancanza di qualcosa. Anche a Lisbona si avvertì questa discontinuità, alla quale si rimediò aggiungendo dopo le ultime parole di Adina alcuni versi di recitativo che sintetizzano quello che avrebbe potuto essere il contenuto del fantomatico



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

Terzetto:

Selimo

Fuggir da queste mura.

Adina

Io non potea.

Selimo

E se il potessi adesso?

Adina

Lo farei.

Selimo

E sei pronta a seguirmi?

Adina

Telo giuro.

Selimo

Oh eccesso di piacer; tu dunque m'ami?

Adina

E sempre ti amerò dolce mio bene!

(*Si abbracciano*)

Mustafà

Dal timore mi gelano le vene.

Questi versi, dei quali non esiste la musica, non fanno parte della concezione originale di *Adina*, tuttavia non sarebbe improprio inserirli nella rappresentazione, in una versione composta appositamente. E' interessante, a questo punto, ci-



tare un'altra fonte secondaria, un libretto manoscritto conservato nell'Archivio storico Ricordi, il cui testo sembra essere stato ricavato proprio dalla partitura scomparsa da cui fu tratto lo spartito. Dopo il verso «Ah! tu non sai... che far potea, crudele» il copista del libretto annotò: «manca il terzetto che non esiste». Evidentemente il modello di questa fonte conteneva la frase «Segue Terzetto», e questa non può essere stata copiata altro che da A, prima che qualcuno la cancellasse; ciò rafforza l'opinione che questa copia fosse proprio quella che Rossini aveva inviato a Lisbona (ovve-

ro una copia di essa). Anche i redattori di Ricordi avvertirono l'incongruenza che abbiamo segnalato. Infatti, dopo la pagina che contiene il passaggio incriminato è stato aggiunto un foglio scritto da mano diversa, dove si legge la seguente annotazione:

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

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

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

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

La musica del Coro si trova in rR, naturalmente solo in riduzione per canto e pianoforte (e il testo è pre-

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

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

Recitativo dopo il Duetto («Che ti arresta o Signor?»). Il Recitativo fu scritto, come i precedenti, da due mani diverse. Esso non presenta problemi particolari, ma è interessante notare che in origine esso proseguiva con un recitativo, poi elimi-

nato, il cui contenuto corrisponde a quella che ora è la Scena ed Aria Selimo (N. 6), e poi ancora con quello che ora è il Recitativo dopo la Scena ed Aria Selimo (vedi sotto). Ciò significa che le due arie del Califfo e di Selimo furono introdotte in questo punto solo dopo che il Recitativo era già stato completato.

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

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

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

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

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

dell'aria, e che servì da modello al copista B.

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

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

N. 7. Quartetto («Nel lasciarti, o caro albergo»). Questo brano di ampie proporzioni (328 battute), è composizione originale di Rossini, che lo scrisse interamente di sua mano. E' notevole che egli non abbia mai ripreso questa pagina di grande valore drammatico-musicale; tuttavia riutilizzò la melodia all'unisono della Stretta («Ah qual notte orrenda è questa») per il coro che apre *Mao-metto II* («A un tuo cenno, Erisso, accolti»), con un ritmo completamente diverso.

Recitativo dopo il Quartetto («Oh! sconoscente Adina»). Il breve recitativo fu scritto due volte, la prima, come al solito, da due mani, di seguito alla Scena ed Aria Selimo, ma

con l'indicazione «Dopo il Quartetto», la seconda dal Copista A sul verso dell'ultimo foglio del Quartetto stesso, restato vuoto.

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

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

Recitativo dopo l'Aria Ali («Sì, dalla mia presenza»). L'ultimo recitativo secco si distingue dai precedenti per essere opera di un unico compositore, la cui mano compare solo in questo punto del manoscritto. Anche da un semplice recitativo si può notare che si tratta di un musicista di livello superiore a quello che compose gli altri recitativi: la declamazione delle parole è assai corretta e non necessita di aggiustamenti, c'è una maggiore varietà ritmica, e l'abito delle modulazioni è assai più vasto. Il collaboratore concluse il Recitativo pensando che l'aria che lo segue fosse in Mi bemolle maggiore; Rossini intervenne nell'ultima battuta aggiungendo al basso quattro note che portano alla vera

tonalità dell'Aria finale, Mi maggiore.

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

Molti sono i problemi che l'edizione critica di *Adina* ha risolto, ma molti sono quelli ancora aperti. Il più affascinante riguarda l'identità del misterioso Collaboratore che, per i motivi che abbiamo illustrato, si distingue dai molti altri aiutanti cui Rossini ricorse nella sua carriera. Né possiamo ora aggiungere un altro, la cui scoperta si deve all'infallibile memoria visiva di Philip Gossett: Rossini si valse della sua collaborazione in almeno altre due occasioni. La prima fu nello stesso 1818, per completare l'orchestrazione delle musiche di scena per l'*Edipo Coloneo* di Giambattista Giusti; poiché queste, come probabilmente *Adina*, furono composte a Bologna, è forse in quella città che dobbiamo cercare tracce del nostro anonimo. La seconda occasione cadde nel 1819, quando Rossini, impegnato nella composizione della *Donna del lago*, affidò al Collaboratore la stesura di quasi tutti i recitativi accompagnati e di un importante brano

solistico, l'Aria Douglas. Già H. Colin Slim, curatore dell'edizione critica della *Donna del lago*, aveva notato che «il collaboratore prescelto fu musicista di valore, e i recitativi dell'opera sono molto accurati e perfettamente integrati nel discorso musicale. Tra i tanti si potrà citare quello Dopo il Terzetto (N. 9), dove la narrazione di Serano è realizzata con notevole impeto drammatico».⁴ Ma ciò non fa che acuire la nostra curiosità sulla sua persona: come mai un musicista così dotato, ed evidentemente apprezzato dall'"astro maggiore" dell'opera italiana, rimase nell'oscurità? (Per ora, infatti, non si è potuto attribuire la sua grafia a nessuno dei giovani musicisti che si stavano facendo un nome in quegli anni, per esempio a Mercadante o a Pacini). Morì forse in giovane età? O si trattava di un ricco dilettante che non praticava l'opera per mestiere, ma che voleva partecipare in qualche modo della gloria del Maestro? Sono fantasie, certo, legittime però finché non sarà possibile trovare qualche dato più concreto; uno dei quali potrebbe venire dall'identificazione dell'opera cui doveva appartenere l'aria «Mi sento nel seno». Per tornare ad *Adina*, la ricostruzione della sua genesi basata sullo studio delle fonti ci ha permesso di dare uno sguardo al modo di lavorare di Rossini, che ricorda quello della "bottega" di un pittore rinascimentale piuttosto che il solitario rovello dell'artista romantico. Solo in un mondo in cui la creazione teatrale era

un fatto di alto artigianato, e in cui artisti, esecutori e pubblico condividevano un linguaggio fondamentale-mente omogeneo, era possibile che un'opera nata in circostanze così accidentali riuscisse un tale gioiello di coerenza e di unità stilistica.

Fabrizio Della Seta

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

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

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

⁴ Introduzione a *La donna del lago*, Sezione I, vol. 29 dell'«Edizione critica delle opere di Gioachino Rossini», p. XXXVII.

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



Orazio Cartagenova

The secrets of *Adina*

The difficulties involved in studying and publishing operas that enjoyed immediate success and widespread performances are different from those presented by operas that, in contrast, have remained practically unknown since they were first given to the world. In the former case one has not only to reconstruct their performance history, in order to identify any variants that may have been introduced by the composer, but also to "purge" the score of the subsequent incrustations of performing tradition; usually all this is made possible by the availability of a significant number of sources and documents. In the latter case, on the other hand, one has to inspect the few sources and documents available in order to reconstruct their genesis and understand the composer's intentions as far as they transpire in a score that has had no opportunity of being filtered through a long period of performance on stage.

*Amongst the operas in the latter category *Adina* is one of the most mysterious, certainly the most mysterious among the operas of Rossini's maturity. It is only in the last few years, since the publication of the first volume of Rossini's letters, that we have come to have any clear idea about the date of the commission and how it came about. But we are still in the dark with regard to the genesis of the libretto, the place and date of the composition of the music, and the name of the singer for whom the title role was intended; we do not*

know why the opera was not performed as planned in Lisbon in 1818, nor why the score finally saw the light of day in that city eight years later.¹

*It is in situations like these that one comes into close contact with the close bond uniting philological research, historical investigation and critical consideration. Our only way of finding an answer, even if incomplete, to the questions left open by the lack of external documentation, and, incidentally, of extending our knowledge of Rossini's work methods, is a direct inspection of the textual sources of *Adina*. The few scholars who have dealt with *Adina* before now realized, in fact, that the composer had followed his usual habit of re-using numbers from earlier operas that had disappeared from the repertoire; in particular, three numbers were identified as deriving from *Sigismondo* (1814), whilst some other pieces were suspected either not to have been expressly composed for *Adina*, or not to be by Rossini at all. Now these doubts have been almost entirely resolved, and we know that *Adina* is more of a patchwork of pieces deriving from different sources than had ever been suspected.*

*Before dealing with these problems in detail it is necessary to give the reader a summary description of the nature of the sources upon which the critical edition of *Adina* is based. The most important of these is the "autograph" manuscript full score to be*

found at the Rossini Foundation in Pesaro (referred to as A). Rossini, apparently, never let this out of his hands – a clue to the affection with which he regarded this unlucky opera – and he had to send a copy to Lisbon, which does not seem to have survived. It consists of nine numbers and their connecting recitatives. However, this manuscript is only described as “autograph” for the sake of convenience: in fact, no fewer than five different people, besides Rossini himself, have had a hand in compiling it, some mere copyists and others collaborators in the full sense of the world. To sum up:

— Rossini wrote out, in his own hand, three whole numbers (Nos. 1, 7 & 9) and the greater part of a fourth (N. 2). Furthermore, throughout the rest of the manuscript he made occasional small corrections and notes about the order of the pieces;

— another musician (whom we shall come back to later, and out of regard to whose importance we shall call the Collaborator *par excellence*) wrote one whole number (N. 4) and helped Rossini in the composing of N. 2;

— the greater part of the recitatives was set to music by two different people: the first (Copyist A) drew up the bar-lines and wrote out the text of the libretto, whilst the second, a composer-collaborator, wrote down the notes, correcting the words where necessary. A second composer-collaborator wrote the whole of the last recitative;

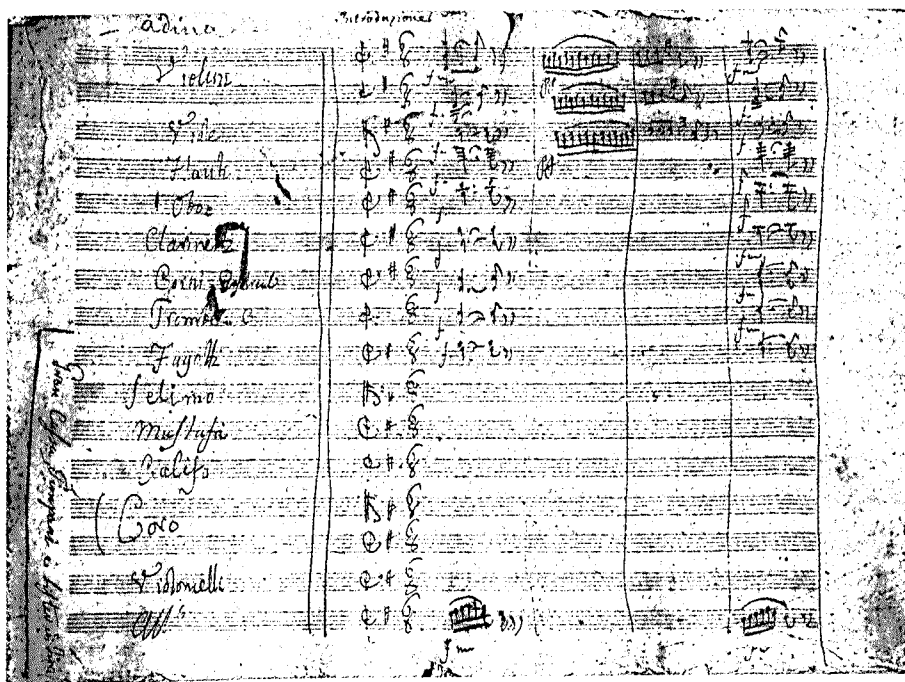
— four pieces borrowed from earlier operas (Nos. 3, 5, 6, & 8) were copied out by a copyist (Copyist B).

The structure of the manuscript shows that Rossini and his collaborators worked on the various numbers all at the same time, and they were only grouped together in their definitive order when it was all finished. Furthermore, at some unspecified time, the order of the pieces was

changed, we do not know whether by Rossini himself. This cannot be excluded, seeing that he never let the manuscript out of his hands, but we do not find his handwriting amongst that of the people responsible for nothing the changes.

A collection of sources of great importance for the understanding of Rossini's working methods is constituted by a number of papers to be found in the library of the Brussels Conservatory; they are part of the collection left by Edmond Michotte, a music-loving friend of Rossini's who almost certainly received them as a gift from the composer (referred to as BR¹⁻⁵). The composer's handwriting appears in some of these, as will be more fully explained below.

The only printed source for the poetic text of *Adina* is the libretto published in Lisbon in 1826 on the occasion of the first performance of the opera (referred to as LI¹⁸²⁶).² This was probably drawn up from a manuscript libretto sent to Lisbon together with the manuscript copy of the full score, and its publication was supervised by people on the spot, as is proved by certain linguistic particularities and by the occasional misunderstanding of the original text. This must be regarded as a precious source, not so much for ascertaining the poetical text of the opera as for understanding how it was performed on that occasion. In fact, besides the names of the singers, the libretto shows us that the recitatives were generously abbreviated, many verses were changed to adapt them to the new version, one of the original numbers was cut, and another piece was added. (It is almost superfluous to point out that the text published in this programme is derived from the autograph full score of the opera, with the addition, where relevant, of stage directions, punctuation, etc., and that the little mistakes normally found in manuscript



Adina: pagine autografe (Fondazione Rossini, Pesaro)

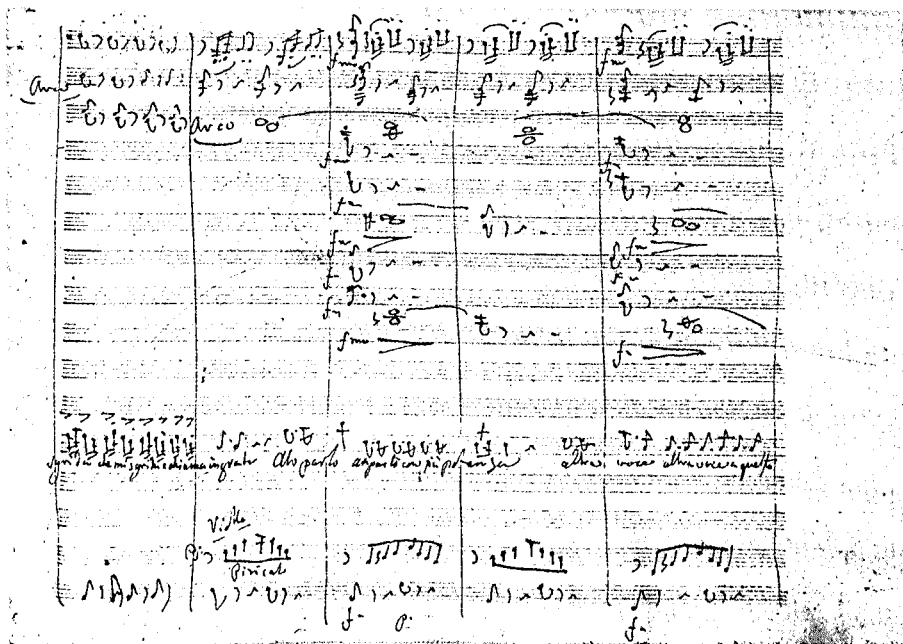
sources have been corrected).

The vocal score of *Adina* (referred to as rR) was published by Ricordi between 1855 and 1859 as part of the «Nuova compiuta edizione di tutte le opere teatrali edite e inedite del celebre maestro Gioachino Rossini» (Newly completed edition of all the published and unpublished operas of the famous composer Gioachino Rossini). This was not based on the autograph score, but on a manuscript copy of the full score that seems to have belonged to Ricordi, but which was unfortunately destroyed in the fire that damaged the firm's buildings in 1943. This copy probably came from Lisbon (an important operatic centre, where Ricordi had agents who could procure the materials he needed); in fact, the vocal score differs from the autograph in those very additions and omissions that we have described in the libretto. This hypothesis is not

compromised by the fact that the recitatives, apart from some incidental variants, correspond to those in the autograph: in Lisbon the work of shortening the recitatives may have been carried out on separate sheets of paper, leaving the original manuscript copy intact.

Besides the main sources described above, in preparing the critical edition we have taken into consideration other sources that will be mentioned below as occasion arises. We may now, therefore, proceed to a detailed examination of the problems involved in the various individual numbers.

N. 1. Introduzione («Splende sereno e fulgido»). This number, the weightiest in the opera (346 bars), is entirely in the hand of Rossini, who composed it expressly for *Adina*. For this piece Rossini involved the entire orchestral forces and, since the manuscript paper he was using did not have a sufficient number of staves, he noted in the margin of the



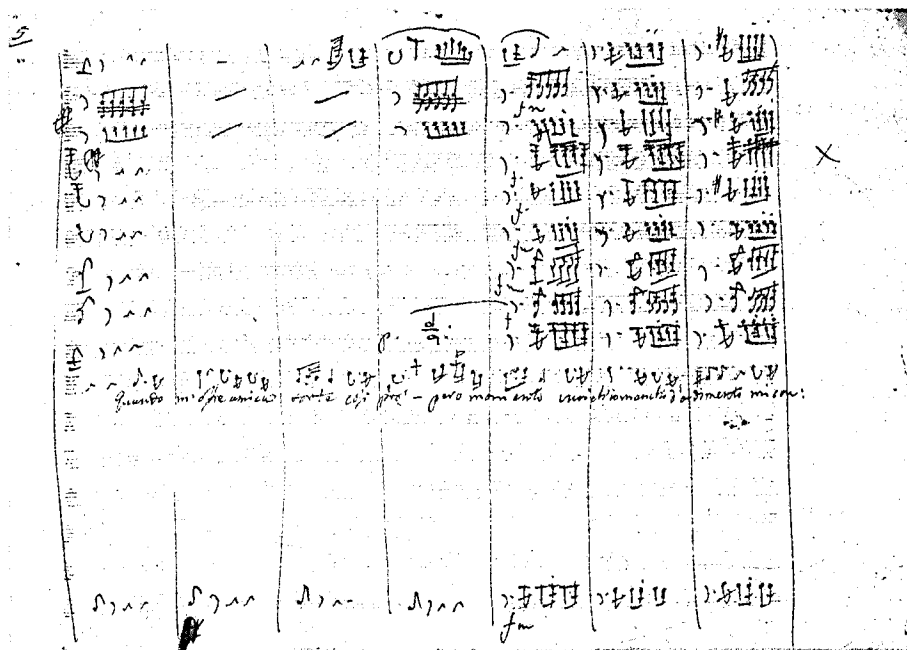
first page: «Gran Cassa, Timpani e Sister in Fine» (big drum, timpani and sistrum at the end). In fact, at the end of the number we find a short score for «Gran Cassa, Piatti, e Sister dell'Introduzione» (big drum, cymbals and sistrum for the Introduzione), though the timpani part is missing, whilst Rossini must certainly have envisaged using them, as they are present in three of the other numbers; the critical edition introduces, therefore, a timpani part composed by the editor.

A copy of the last part of the Introduzione, beginning at the chorus preceding the Caliph's entrance, is to be found among the papers left by the composer in the Rossini Foundation. In this, new words have been added in place of the original ones, and the names of the characters have also been changed: the Caliph becomes «Guido», Mustafà «Timoteo», Selimo «Lotario»; to these a fourth character called «Adelaide» has been added. Three of these names correspond to the characters in Ugo re d'Italia, the opera that Rossini

should have written for the King's Theatre, London in 1824, and for which he had endeavoured to utilize musical numbers from Ermione.³ The Pesaro fragment leads us, therefore, to believe that Rossini had also intended to include part of the music of Adina in the opera that he never completed.

Recitativo dopo l'Introduzione («Andate, e del Serraglio»). The words of this recitative were copied out by a Copyist A, and the music by a collaborator. Generally speaking, the recitatives, with the exception of the last one, were not written out very accurately, and it has often been necessary to correct note values and sometimes even the number of notes to arrive at an acceptable degree of precision in the declamation.

A problem of no small importance involves the order of the two pieces following this Recitativo, at the end of which the copyist wrote «Segue Cavatina e Coro di Adina» (here follows Adina's entrance aria and chorus), to which Rossini added in his



own hand *«In cadenza»*, indicating that the following piece should be attacked without any pause. However, the copyist's note has been crossed out and replaced by the words *«Siegue Coro e Cavatina di Adina»* (here follows the chorus and Adina's entrance aria) in another hand. In fact, the Chorus N. 3 is now found bound in after the Recitativo, followed by the Cavatina N. 2. Other entries, though never in Rossini's hand, confirm this change of order. An explanation for this situation may perhaps be found in the heading to the following recitative *«Doppo il Coro e Cavatina»* (after the Chorus and entrance aria): the most usual order in those days was chorus followed by entrance aria, and this was adopted by Copyist A, who was working without knowing the order of pieces decided upon by Rossini. This heading may have misled whoever it was who roughly rearranged the manuscript. However, the following musical and dramatic considerations suggest that the correct order should be the Cavatina

followed by the Chorus: 1) the *«cadenza»* written in by Rossini at the end of the Recitativo leads into B flat major, the key of the Cavatina, whilst the Chorus is in C major; 2) it does not make much sense for Adina to apostrophize her *«lucky little strawberries»* (*«fragolette fortunate»*) after having been enthusiastically acclaimed as Queen by the chorus, whereas it does make sense if she believes herself to be alone and unobserved. The critical edition, therefore, has returned to the original order of these two pieces, which, moreover, is confirmed by all the other sources.

N. 2. Cavatina Adina (*«Fragolette fortunate»*). This entrance aria (Cavatina) is an original composition by Rossini, who in the concluding section makes use of a tune deriving from Sigismondo and already used again in *Elisabetta regina d'Inghilterra*; furthermore some vocal passages and some figures in the accompaniment are borrowed from Lucia's aria in *La gazza ladra*. How-

ever, we cannot refer to them as “self-borrowings” but rather as a new elaboration of previously existing material. However, it is not all written out in Rossini’s own hand. He wrote out in full the first 18 bars, and from then on just the vocal line and the bass, with a few hints as to the scoring (this type of sketch, the usual method of composing at that time, is known today as a “skeleton score”). Subsequently the orchestration was filled in by the Collaborator, who added all the missing parts; the work has been carried out with consummate skill, in a style in every way consonant with Rossini’s. We have no idea why Rossini did not complete the *Cavatina* himself; the most likely reason would be lack of time. However, Adina’s *Cavatina* seems likely to have been one of the first numbers to have been composed; Rossini initially called the character «*Fatinetta*», which seems to suggest that when he set to work he still did not have a definitive draft of the libretto to hand.

N. 3. Coro («*Vezzosa Adina*»). This piece is a re-working of the chorus «*Viva Aldimira*» in *Sigismondo* (Act II Scene 3), and is in the hand of Copyist B. Since the words are different, Rossini had an extract prepared consisting of the vocal parts only, under which he wrote the new text; this extract may now be found in the Michotte Collection (BR¹). Thus Copyist B worked from two different guides, a copy of *Sigismondo* for the music, BR¹ for the words.

Since, generally speaking, the copyist’s draft contains numerous mistakes, for this as for other numbers deriving from *Sigismondo* the critical edition adopts the autograph manuscript full score of this opera as its source for the music (*Ricordi Archives, Milan*) and uses the other sources only to establish the words.

Recitativo dopo il Coro («*Quanto d’intorno vedi*»). This is the longest recitative in the opera (152 bars), and poses a few problems in continuity that lead us to suspect that it was never quite completed. At the end of Scene VI, after Adina’s line «*Ah! tu non sai... che far potea, crudele*», the indication «*Segue Terzetto*» (here follows the Trio) was originally written in. This indication was subsequently crossed out, and there is no sign that a Trio was ever present at this point. However, it is strange that, immediately after Adina’s line, which represents the climax of tension between the lovers, *Selimo* should turn with evident satisfaction to *Mustafà* to organize their running away («*Or vola, amico*»), as if a reconciliation had taken place; one feels that something is missing. In Lisbon, too, this lack of continuity was noticed, and the problem was solved by adding, after Adina’s last words, some lines of recitative that reproduce in synthesis what might have been the contents of the mysterious Trio:

Selimo

Fuggir da queste mura.

Adina

Io non potea.

Selimo

E se il potessi adesso?

Adina

Lo farei.

Selimo

E sei pronta a seguirmi?

Adina

Telo giuro.

Selimo

Oh eccesso di piacer; tu dunque m’ami?

Adina

E sempre ti amerò dolce mio bene!

(*Si abbracciano*)

Mustafà

Dal timore mi gelano le vene.

(*Selimo* To fly this spot! *Adina* I could not.

Selimo And if I could do so now? *Adina* I

would do it. **Selimo** And are you ready to follow me? **Adina** I swear I will. **Selimo** Oh rapture; you love me, then? **Adina** I'll love you for ever, my treasure! (They embrace) **Mustafà** My veins are frozen with fear.)

These lines, for which we have no music, are not part of Adina as originally conceived, however it would not be inappropriate to insert them in performance, if someone would expressly set them to music.

At this point it is interesting to quote another secondary source, a manuscript libretto to be found in Ricordi archives, the text of which seems to have been derived from that same lost full score upon which the vocal score was based. After the line «Ah! tu non sai... che far potea, crudele» the copyist of the libretto noted: «the Trio, which does not exist, is missing here». Evidently, the original from which this source was copied included the heading «Segue Terzetto» (here follow the Trio), and this source can only have been A, before someone rubbed the heading out; this supports our theory that this copy of the score was indeed the very one that Rossini had sent to Lisbon (or perhaps a copy of it). Ricordi's editorial staff also noticed the incongruity to which we have referred. In fact, after the page containing the dubious passage a leaf has been inserted, bearing the following note in another hand:

«In the event of a public performance, in order to make the plot evolve more smoothly without anything missing in the action, here one might introduce the following piece, taken from the libretto of the opera *La Schiava di Bagdad*, the words by Pezzi and the music by Maestro Pacini, adapting some music of Rossini's (if it be not be deemed suitable to retain Pacini's setting) to the words / Adina continues after the words che far potea? crudele».

In fact, the page continues with a

transcription of a piece of recitative and the trio from *La schiava di Bagdad*, o *Il papucciaio*, a *dramma giocoso* by Vittorio Pezzi and Giovanni Pacini performed in Turin in 1820, the libretto of which is a re-working of that of *Il Califfo di Bagdad* by Romani and Basili, the very one upon which the libretto of Adina would be based. Another flaw may be perceived in the shift from Scene VI to Scene VII: we have to assume that Adina has gone offstage, and now she comes back on after the exit of Selimo and Mustafà, in a rather unconvincing coming and going. In this case, too, it was attempted to improve things in Lisbon by introducing a change of scene («Appartamento nel serraglio», - a room in the seraglio - which has been incorporated into the critical edition) and a chorus, to the following text:

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

(The royal marriage bed / Is awaiting you /
And you go back / To mournful sighing? /
What new dread / Can disturb your peace of mind?)

The music of the chorus can be found in rR, naturally only in vocal score (voice and piano) (the text is also present in the manuscript libretto in the Ricordi Archives). It is a charming and witty piece, of a style at least as "Rossinian" as that of Rossini's usual collaborators, and therefore it is not out of place in Adina. All the same we must conclude, with considerable certainty, that it did not have any place in the original draft of the opera; in fact, there is no trace of its ever having been in A, nor indeed any space for it to have been physically included. It is likely to have

been written by a local composer, or perhaps the chorus was borrowed from some other opera. Even in this case, however, its insertion in the *Recitativo*, in a specially realized orchestral version, would improve its theatrical effect, reproducing, if not exactly Rossini's original conception, the atmosphere of the only historical performances of which we have any knowledge.

N. 4. Duetto («Se non m'odii, o mio tesoro»). This piece has always been considered, by those who know Adina from the vocal score only, to be the work of Rossini, but then it was realized that the manuscript of it contained in A is not in his hand at all, but in that of the Collaborator, who is certainly the author of it: the type of writing and the corrections in the music demonstrate, in fact, that this is an original composition and not a copy of a piece that already existed. There is, however, nothing surprising about this misconception: we are dealing with a number that is truly exquisite in its weaving of the voices and in its delicate orchestration, and Rossini would certainly not have needed to be ashamed of passing it off as his own work.

Recitativo dopo il Duetto («Che ti arresta o Signor?»). Like the preceding one, this recitative was written by two different hands. It does not present any particular problems, but it is interesting to note that it originally continued with a recitative, subsequently cut out, the content of which corresponds to what is now the *Scena* and *Aria* of *Selimo* (N. 6), and then afterwards with what is now the *Recitativo* after the *Scena* and *Aria* *Selimo* (see below). This means that the two arias for the Caliph and *Selimo* were introduced at this point only after the *Recitativo* had already been completed.

N. 5. Aria Califfo («D'intorno il Ser-raglio»). The manuscript is in the hand of Copyist B, which had already led people to suspect that we were dealing with the revision of an already existing aria, which, however, could not be identified in Rossini operas preceding this one. The mystery has now been resolved by the discovery of the original in one of the manuscripts of the Michotte Collection (BR²), again in the Collaborator's hand, and he must be the author. The aria was written for the first act of an unidentified – and perhaps never performed – opera, and was to have been sung by a “Count” (Conte) to the following text:

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

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

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

*(I my bosom I feel / That my soul is in doubt,
/ Ah, may my heart / Cease to be troubled /
And may tranquillity return, / True daughter of love.*

Sweet cheering hope, / Do not betray sweet feelings / And bring back fair happiness / To a heart that fears and hopes.

That ardour inflaming my bosom / Is help from an unknown hand / Giving back to me force and vigour / And pointing out to me the paths of joy.)

This aria, too, reveals a very talented musician, one whom Rossini trusted and whom he knew well enough to be able to persuade him to give him

an entire number (one supposes that he paid him for it). In this case, too, he had prepared an extract consisting of the vocal part only (BR¹) on which he wrote down the new words to the aria, an this served as a guide to Copyist B.

N. 6. Scena ed Aria Selimo («S'alza la notte [...] Giusto Ciel, che i dubbi miei»). As we have seen above, this aria was not originally planned. When Rossini decided to insert it, he once again had recourse to Sigismondo, from which he adapted the Scena e Cavatina of Ladislao (Act II Scene 7), the slow movement of which he had already made use of in the cantata *Le nozze di Teti, e di Peleo* (1816). The manuscript was put together by Copyist B, who must have used the same method as in Nos. 3 & 5, a copy of the full score together with an extract of the vocal part adapted by Rossini, which in this case has not survived.

Recitativo dopo la Scena ed Aria Selimo («Ahi! Ahi! - Che avvenne?»). Originally this Recitativo was the continuation of the Recitativo dopo il Duetto, written like the rest, by Copyist A and a collaborator. When Rossini decided to insert Nos. 5 & 6 he re-wrote Mustafà's exclamation «Ahi! Ahi» in his own hand at the top of the page which now became the first page of the new Recitativo.

N. 7. Quartetto («Nel lasciarti, o caro albergo»). This voluminous number (328 bars) is an original composition by Rossini, who wrote it out entirely in his own hand. It is remarkable that he never used this piece again, for it is both dramatically and musically of the greatest worth; however, he did use the unison tune from the *Stretta* («Ah qual notte orrenda è questa») for the opening chorus of *Maometto II* («A un tuo cenno, Erisso, accolti»), but with a

completely different rhythm.

Recitativo dopo il Quartetto («Oh! sconoscente Adina»). This short recitative was written out twice: the first time, as usual, in two different hands, to follow the Scena ed Aria Selimo, but bearing the note «After the Quartet»; the second time by Copyist A on the verso of the last page of the Quartet itself, which had remained unused.

N. 8. Aria Ali («Purtroppo la donna»). The manuscript is in the hand of Copyist B. What we have here is a revision of Anagilda's Rondò («Sognava contenti») from *Sigismondo* (Act II Scene 5), rather too elaborate a number for what was destined to become the «aria di sorbetto» for a secondary rôle. Rossini used the same method as for the other self-borrowings, having a vocal part prepared under which he wrote the new words. However, the copyist transferred this part into the full score in a sloppy manner, committing various careless mistakes in the dividing up of the words, which have had to be corrected for the critical edition. Ali's aria and the recitative preceding it are completely missing both in LI¹⁸²⁶ and rR; one concludes that in Lisbon these numbers were not performed, and were excised from the full score. However, there is no doubt that they were part of Rossini's original conception.

Recitativo dopo l'Aria Ali («Sì, dalla mia presenza»). This last secco recitative differs from the preceding ones in being entirely the work of one composer, whose hand only appears at this point in the manuscript. Even from just a simple recitative it is obvious that we are dealing with a musician on a higher plane than the one who composed the other recitatives: the declamation of the words is notably correct and does not re-

quire any adjustments, there is a grater rhythmic variety and a wider range of key modulations. The Collaborator finished the *Recitativo* believing that the following aria would be in *E flat major*; Rossini adjusted the last bar, adding four notes to the bass leading into the real key of the final aria, *E major*.

N. 9. *Aria di Adina, e Finale* («*Apri i begli occhi al dì*»). The last piece in the opera is by Rossini, who wrote it all out in his own hand. This number, too, was not used again for subsequent operas, but the opening theme of the chorus is related to the one in the *Introduzione* of *Adelaide di Borgogna*, which he repeated in *Eduardo e Cristina*.

The critical edition of *Adina* may have solved many problems, but many more are still to be solved. The most fascinating concerns the identity of the mysterious Collaborator who, for motives that we have explained, rises above the many other helpers to whom Rossini had recourse throughout his career. We can now add another one, the discovery of which we owe to the infallible visual memory of Philip Gossett: Rossini made use of his assistance on at least two other occasions. The first was in the same year of 1818, to complete the orchestration of the incidental music to *Giambattista Giusti's Edipo Coloneo*; since this, and probably *Adina* too, was composed in Bologna, it is in that city

that we should perhaps search for traces of our anonymous composer. The second occasion happened in 1819, when Rossini, engaged in composing *La donna del lago*, entrusted to the Collaborator the writing of almost all the accompanied recitatives and of an important solo aria, that of *Duglas*. H. Colin Slim, editor of the critical edition of *La donna del lago*, had already observed that «the chosen collaborator was a distinguished musician, and the recitatives in the opera are carefully written and perfectly integrated into the musical development. Among many we might quote the one after the Trio (N. 9), in which Serano's narrative is realized with noteworthy dramatic thrust».⁴ But all this only serves to sharpen our curiosity about his identity: how could it happen that a musician of such talent, and obvious appreciated by the "shining star" of Italian opera, should remain in obscurity? (So far, in fact, his handwriting has not been found to match that of any of the young musicians who were making a name for themselves at the time, for example *Mercadante* or *Pacini*). Did he, perhaps, die young? Or are we dealing with a rich amateur who did not write operas professionally, but who wanted to have some share, somehow, in the glory of the Master? Of course, these are only theories, but they are legitimate until it becomes possible to come across more concrete evidence; a clue might come from the identification of the opera to which the aria

«*Mi sento nel seno*» ought to have belonged.

To return to *Adina*, the reconstruction of its genesis based on the study of the sources has allowed us to glance at Rossini's working method, which recalls that of the workshop of a Renaissance painter rather than the usual burning fire of the Romantic artist. Only in a world in which theatrical composition was a phenomenon of high-class artisanship, and in which artists, performers and audiences shared the same fundamentally homogeneous language, was it possible for an opera born in such chancy circumstances to turn out to be such a gem of coherence and stylistic unity.

Fabrizio Della Seta

Translation by *Michael Aspinall*

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

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

³ For a reconstruction of the whole episode see the Introduction to *Ermione*, Section I, vol. 27 of the «Edizione critica delle opere di Gioachino Rossini», pages XXXV-XXXVII.

⁴ Introduction to *La donna del lago*, Section I, vol. 29 of the «Edizione critica delle opere di Gioachino Rossini», p. XXXVII.

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

Ingiatissimo Sig.^{ro} Rossini

68

La stima d'amicizia che ho professato, e professò ad una Signora che ha in questa capitale tentato nel Regio Teatro di S. Carlo, mi impegna a volergli far un presente d'una farsa nuova in musica, per quanto mi sia studiato non ho trovato meglio dirigermi se non al suo ben conosciuto merito, acciò si degni scriverla la medesima farsa essendo così sicuro tanto dell'ottimo suo stile, come dell'agradimento della detta Signora ha scelto d'un grazioso libretto l'affido al suo buon gusto e pugnazione perchè maggiormente tribolfi il fervido suo estro. Soltanto d'ero affibbiato che la detta farsa si desidera coi Cori ed essendo all'orchestra fornita di capaci Professori tanto in strumenti da fiato che da Corda potrei a suo piacere e senza essere limitato sciogliere, franco il volo alla sua immaginazione tanto che nessuno commetterà di esattamente adempiere le loro obbligazioni. — ha tu^{to} Sig.^{ro} tanta ingenuità di sopra di ha nella medesima tutta l'estensione ma le sue corde favorite sono del di in prima riga fino al fa sopra le righe con un taglio in testa di e parimenti abile di in leggerezza come nel sottobasso, e nell'abbellimento; tutto ciò potrà servirle di governo. — Altro non mi resta che raccomandarle di nulla risparmiare nel farla rivivendo lei da trattare con una persona che sopra premiare con giusta ricompensa la fatica del suo ingegno. Ottenendo con angusta risposta per mia quiete pronto ai graziosi suoi comandi ho il vantaggio di sottoscrivere.

Lisbona 21. Dicembre 1817. — *fuo l'una d'Ob. furo*
Gaetano Cappano

La beffa notturna

1. Il committente e la primadonna

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

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

Pochi i dati oggettivi. A scrivere a Rossini, che si trovava a Milano, con una lettera da Lisbona datata 21 dicembre 1817², fu un certo Gaetano Pezzana, che, dal tenore della lette-

ra, sembrerebbe essere egli stesso il committente dell'opera: «La stima di amicizia che ho professato, e professato ad una Signora che ha in questa Capitale cantanto [sic] nel Regio Teatro di S. Carlo, m'impegna a volergli fare un presente d'una farsa nuova in Musica». A Rossini spettava la scelta del libretto, come anche l'indicazione del compenso; uniche condizioni, la presenza dei "cori" e il rispetto delle caratteristiche vocali della cantante. Il contratto dell'opera³ venne poi stipulato a Napoli il 7 aprile 1818 fra Rossini e il banchiere genovese Emanuele Gnecco, incaricato da un tale Giovanni Buzzone di Milano, che era evidentemente a sua volta un intermediario indicato dal committente. Vantaggiose erano le condizioni economiche per Rossini, e piuttosto ravvicinati i tempi di consegna: un paio di mesi. E qui cominciano le ipotesi. Nel suo *Studio storico* sul Teatro San Carlos di Lisbona⁴, Francisco da Fonseca Benevides indica come committente una persona del tutto diversa dal Gaetano Pezzana che scrisse a Rossini: il «figlio del celebre intendente di polizia» di Lisbona, Diego Ignazio de Pina Manique, che, come suggerisce Radiciotti (il grande biografo di Rossini), era anche ispettore di tutti i teatri del Portogallo⁵. Da Fonseca Benevides aggiunge alcuni preziosi dettagli - il committente avrebbe molto insistito per avere una sinfonia, e Rossini si sarebbe rifiutato sostenendo che non faceva parte della commissione - che fanno ap-



67

Il presente foglio singolarmente De-
notare quel titolo Autentico, ed i termini
del foglio civile, le parti contenute sono
devolute alla presente Convezione. —

Al Sig. D.^o Emanuele Giusso Incantato dal
Sig. Giovanni Marzoni, 1.^o Don.^o di Milano,
si far comporre, e porre in musica espressamente
nuova, la Poesia d'una farsa Semiseria, —
accorda, esibibile al Sig. D.^o Gioacchino
Rossini Maestro di Capella, il quale s'obbliga di fornire
al prefato Sig. Giusso il completo spartito alle seguenti
condizioni: —

1.^o Al Sig. Rossini si obbliga di scrivere, e finire di
musica la Poesia d'una farsa Semiseria, ossia d'una
Melodramma intitolata l'Adina, il di cui Libro viene
adesso dal detto Sig. Giusso. —

2.^o Il Sig. Rossini si è obbligato, — si obbliga di dare
finita, e completa la partitura suddetta entro il termine
di due mesi prossimi venturi, da incominciare il giorno
dieci del mese corrente di aprile —

Per compensazione delle tante fatiche il detto Sig. D.^o
Emanuele Giusso, si obbliga pagare, e corrispondere
al detto Sig. Maestro Rossini, Leudino Desfontaine di
Milano, si farà consegnare la detta musica in
Bologna, — dunque datate cinquecento Quaranta
Vegni, si farà consegnata qui in Napoli, e detto —

Pagamento sarà diviso in tre eguali rate come segue.
La prima Rate in Quichini sessantasei, e due Torzi
opio di Ducali Cento Ottanta Regni, all'atto della consegna
del Libro da porsi in musica. —

La Seconda in altri Quichini sessantasei, e due Torzi
opio in Ducali Cento Ottanta Regni, all'atto della
consegna di pezzi contestata, che il detto Sig. Maestro
avrà posti in musica. —

La Terza a saldo in Quichini sessantasei, e due Torzi
opio in Ducali Cento Ottanta Regni, alla finale consegna
dell'intero spartito, giusta la pratica Teatrale, e
cio' entro il termine prefisso nella presente. —

E se osservanza di quanto sopra li Contrattanti l'obligano
di attendere, e di osservare sotto la refusione del danaro
dalla parte mancante, adope di allora sostituito in
Ducati duecento Regni, da pagarsi, ovunque fosse
presente in loco della presente, e come se fosse una
cambiale sostituita. —

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

Emmanuel Frey
Giacchino Giffini.

parire la sua fonte come molto qualificata⁶. Dunque, anche se il nome di de Pina Manique non risulta da nessuno dei documenti pervenutici, non si può accantonare a priori l'indicazione dello studioso portoghese. Si aggiunga che, secondo Azevedo, biografo che apparteneva alla cerchia degli intimi del vecchio Rossini, si era supposto che «le seigneur portugais était amoureux d'une cantatrice»⁷, in sostanza che fra la cantante e il committente esistesse una relazione. Non è da escludersi dunque che il desiderio di de Pina Manique di lasciare nel riserbo la

sua relazione, lo spingesse a servirsi di un prestanome, o a usare uno pseudonimo. D'altra parte, del tutto ignoto è il nome della cantante, che va verosimilmente identificata fra le primedonne attive fino al 1818 presso il Teatro San Carlos di Lisbona; forse Carolina Neri-Passerini, elemento di spicco della compagnia, che sosteneva ruoli di contralto⁸. Oscuri sono anche i motivi per cui Adina non andò in scena al San Carlos di Lisbona né in quel 1818 né nei sette anni seguenti; fra le possibili cause, possiamo immaginare la fine della relazione fra il com-

mittente e l'interprete designata, oppure un ritardo di Rossini nella consegna della musica, sufficiente a far slittare l'esecuzione a una data in cui la cantante aveva risolto i suoi rapporti con il teatro portoghese; o anche qualche dissapore economico-organizzativo fra il committente e la direzione del teatro; o ancora l'eventuale dissidio fra Rossini e il committente, relativo alla mancata sinfonia. Fatto sta che *Adina* venne rappresentata sul palcoscenico del San Carlos solamente il 22 giugno 1826⁹. Nessun'altra esecuzione è attestata fino alla ripresa moderna, avvenuta all'Accademia Chigiana di Siena nel 1963.

2. Da Zora a Adina

Dal contratto stipulato fra Rossini e Gnecco è possibile desumere che nell'aprile del 1818 il libretto dell'opera era già pronto ed aveva il nome attuale («Il Sig.^r Rossini si obbliga di scrivere, e vestire di Musica la Poesia d'una farsa Semiseria, ossia d'un Melodramma intitolato l'Adina, il cui Libro riceve adesso dal detto Sig.^r Gnecco»)¹⁰. Sembra difficile tuttavia che il libretto potesse essere fornito da uno degli intermediari; la paternità del libretto di *Adina* venne rivendicata, una ventina d'anni più tardi, dal marchese Gherardo Aldobrandini Bevilacqua, pittore e letterato che in svariate occasioni ebbe modo di collaborare con Rossini¹¹; anche in questa circostanza deve essere stato il compositore ad appoggiarsi all'amico. Lungi dall'essere nuovo, il libretto di Bevilacqua costituisce la riduzione di un altro libretto preesistente, scritto da Felice Romani e messo in musica da Francesco Basili: *Il Califo e la schiava*¹²; non solo le linee generali dell'argomento sono le stesse, ma numerosi versi risultano del tutto uguali in entrambi i libretti. Che il libretto di Romani sia antecedente a quello di Bevilacqua è

pressoché certo per molti indizi (la diversa statura dei due poeti, il carattere di "riduzione" del libretto di Bevilacqua, l'improbabile circolazione del libretto di *Adina*). Tuttavia *Il Califo e la schiava* di Romani-Basili andò in scena alla Scala solamente il 21 agosto 1819, ed è dunque probabile che Rossini fosse venuto già in contatto in qualche modo del testo di Romani, e che ne avesse fatto trarre una riduzione all'insaputa del librettista scaligero¹³.

Che il libretto di Romani apparisse idoneo a Rossini per ricavarne la sua farsa semiseria, non può stupire. Si tratta infatti di un testo molto abile¹⁴, costruito sulla base di schemi archetipi e meccanismi consolidati, che affondano le loro radici nell'antichità classica¹⁵. Ridotto al livello di "fabula", il libretto del *Califo* si configura come segue:

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

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

trassero (con modifica dello scioglimento) il libretto di *Die Entführung aus dem Serail*.

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

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

fu sufficiente invertire fra di loro i nomi della figlia Zora e della madre Adina, in modo da attribuire all'opera un titolo del tutto nuovo.

3. Artigianato e direzionalità

E' probabile che l'obiettivo della semplificazione operata da Bevilacqua non fosse solamente quello di abbreviare il libretto, ma anche di renderlo drammaticamente più "neutro"; e qui il discorso si sposta sulle intenzioni e sulle necessità di Rossini nello scrivere *Adina*. La commissione portoghese era certo molto allettante per Rossini in quanto gli consentiva un lauto guadagno con uno sforzo tutto sommato limitato. E, ciò nonostante, gli impegni che attendevano il compositore in quel 1818 non gli lasciavano grande spazio da dedicare alla farsa semiseria. In questa prospettiva il ricorso alla tecnica degli autoimpresiti, con la riproposizione di pagine tratte da dimenticate opere giovanili, e l'aiuto di uno o più collaboratori, diventavano passaggi quasi obbligati. La neutralità drammatica dell'azione di *Adina* aveva dunque la precisa funzione di consentire più agevolmente l'inserimento di pagine caratterizzate secondo "affetti" stereotipati, senza che questo incidesse negativamente sulla coerenza e sulla qualità del prodotto compiuto.

E' infatti da escludersi che le semplificazioni alle quali Rossini ricorse per portare a termine la partitura - e che erano d'altronde per lui usuali, anche se impiegate in questa circostanza in misura ben maggiore del solito - corrispondessero a una sottovalutazione dell'impegno. Al contrario, nella partitura di *Adina* ogni elemento appare perfettamente calcolato, frutto di un preciso progetto in cui l'autoimprestito o il prestito da altri si inseriscono con naturalezza.

Ben note al compositore erano, in-



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

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

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

Non è certamente un caso che la musica scritta interamente ex novo da Rossini sia relativa proprio a questi tre numeri di vasta articola-

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

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

L'attenzione si sposta insomma sui numeri di nuova composizione. E' ovvio che due di essi riguardino in modo diretto l'eroina del titolo, che doveva essere interpretata dalla cantante all'origine della commissione, e di cui Rossini conosceva le caratteristiche vocali non per averla ascoltata in teatro, ma per la descrizione epistolare che ne aveva avuto attraverso le parole di Pezzana: «Canta in chiave di Soprano, ed ha

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

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

L'affermazione è vera anche per il Quartetto di *Adina*, che, nell'azione, illustra la "fuga" sventata che è l'evento nodale dell'opera. Abbiamo così una prima sezione intonata da Adina, e circoscritta da un prezioso

ritornello orchestrale; segue il duettino «O notte amica», in cui Adina e Selimo procedono per terze e seste, ma con un ritmo ternario e i disegni incisivi dei legni che sottraggono qualsiasi connotazione contemplativa alla pagina. La fuga vera e propria viene scoperta su un «crescendo», e i personaggi hanno modo di esprimere a turno i loro sentimenti; la stretta, «Oh qual notte orrenda è questa!», si compone di due parti: una introduzione in cui le voci entrano in successione, e una conclusione con un tema all'unisono, legate dall'uso di un'armonia cromatica. Non è solo la qualità altissima della veste musicale - con la perfetta alternanza dei vari momenti, la preziosità della strumentazione e della definizione timbrica, la raffigurazione precisa di ciascuno dei personaggi e del suo carattere - a fare di questo Quartetto un capolavoro. Ci troviamo di fronte a una delle mirabili scene «notturne», che, dalla farsa semiseria dell'*Inganno felice* fino al terzetto di *Le Comte Ory*, attraversano tanta parte del teatro rossiniano. Lo spunto deve essere venuto da uno dei versi di Romani sopravvissuti nel libretto di Bevilacqua: «Oh qual notte orrenda è questa!»; da qui verosimilmente l'idea di trasformare l'intero numero musicale in una scena basata sull'ambientazione notturna.

Senonché, ad attribuire una connotazione particolare a questo quartetto notturno, rispetto ai «Pezzi» d'insieme delle farse giovanili, è la sua collocazione all'interno dell'architettura dell'opera, non già al centro, come nelle farse, ma - come si è già rilevato - più avanzata, poco prima dello scioglimento, in posizione affine, dunque, a quella di altre scene notturne di Rossini. Nello schema «agnizione-beffa-agnizione» il Quartetto segna il momento della beffa (sventata); e tuttavia non è ingiusto considerare questa pagina come una

sorta di pre-finale; posto che l'agnizione conclusiva - tanto fortuita quanto scontata - costituisce di fatto un atto dovuto, un ossequio quasi posticcio alle convenzioni del lieto fine e all'impegno verso il committente.

Non mancano, nel teatro di Rossini, numerosi casi di «pre-finali» che assumono un'importanza ben maggiore dei finali veri e propri. Il Quartetto di *Adina* rientra in questa prospettiva. Se il primo verso dell'opera recita testualmente «Splende sereno e fulgido/Oltre l'usato il giorno», in questo pre-finale troviamo l'opposizione fra la «notte amica» e la «notte orrenda», fra l'inganno e la disillusione, che coinvolgono tutti i personaggi, in un contesto nel quale coincidono tenebre del paesaggio e tenebre della ragione. Difficile pensare a una direzionalità più precisa. L'operina in un atto, scritta in fretta e con numerose «agevolazioni» artigianali ben occultate fino ad oggi, rivela così il suo volto meno appariscente e più fascinoso, quello che la sottrae alla convenzionalità degli archetipi e degli stilemi, e la restituisce alle tematiche, ricorrenti e inquietanti, di tutto il teatro di Rossini.

Arrigo Quattrocchi

¹ Vedi, in questo stesso fascicolo, l'articolo *I segreti di Adina* di Fabrizio Della Seta, che la cortesia dell'autore ha messo in anteprima a mia disposizione, insieme a numerosi altri documenti relativi alla genesi dell'opera.

² *Gioachino Rossini. Lettere e documenti*, a cura di Bruno Cagli e Sergio Ragni, vol. 1 (29 febbraio 1792-17 marzo 1822), Pesaro, Fondazione Rossini, 1992, pp. 234-235.

³ *Ibidem*, pp. 274-276.

⁴ Francisco da Fonseca Benevides, *O Real*

Theatro de S. Carlos de Lisboa desde a sua fundação em 1793 até á actualidade. Estudo historico, Lisbona, Tipographia Castro Irmao, 1883-1902, p. 144.

⁵ Giuseppe Radiciotti, *Gioacchino Rossini. Vita documentata, opere ed influenza su l'arte*, 3 voll., Tivoli, Arti Grafiche Majella, 1927-1929, vol. 1, pp. 340-341.

⁶ Molto scarse le indicazioni di questa fonte: «Thomas Oom, *Revista dos espectaculos*», vedi Fonseca Benevides, *op. cit.*, p. 144, n. 1.

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

⁸ Attive al San Carlos fra il 1812 e il 1818 erano anche Giuseppa Collini, Angiolina Cauvini, Erminia Fensi, Teresa Coralli, Maria Cuneo, Carlota Vigo, Luigia e Giuseppina Franconi, Carolina Massei. Vedi Fonseca Benevides, *op. cit.*, pp. 110-111.

⁹ Secondo il libretto (ADINA / FARÇA EM 1 ACTO / PARA SE REPRESENTAR/NO REAL THEATRO / DE / S. CARLOS / LISBOANA TYPOGRAFIA DE BULHOES. 1826 / Com Licença da Mezado Dezembargo do Paço) interpreti dell'opera erano Giovanni Orazio Cartagenova (Il Califfo), Luisa Valesi (Adina), Luigi Ravaglia (Selimo), Gaspare Martinelli (Ali), Filippo Spada (Mustafa). Curioso che proprio Spada avesse tenuto a battesimo, quattordici anni prima, un'altra farsa, *L'occasione fa il ladro*, il 24 novembre 1812 al Teatro San Moisè di Venezia, nel ruolo del servitore Martino.

¹⁰ Cfr. nota 3.

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

¹² IL CALIFO E LA SCHIAVA / MELODRAMMA / DEL SIG. FELICE ROMANI / DA RAPPRESENTARSI / NELL'IMPERIAL REGIO TEATRO / ALLA SCALA / l'autunno dell'anno 1819 / MILANO / DALLA STAMPERIA DI GIACOMO PIROLA / dirincontro

al detto I. R. Teatro.

Nessuna relazione con l'opera di Rossini ha invece il libretto de *Il Califfo di Bagdad* scritto da Andrea Leone Tottola per la musica di Manuel Garcia, rappresentato al Teatro del Fondo di Napoli nell'autunno 1813.

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

¹⁴ La vitalità del libretto di Romani è confermata dal fatto che esso venne in una successiva occasione preso come base di un nuovo libretto di Vittorio Pezzi musicato da Giovanni Pacini: *La schiava in Bagdad ossia il papucciajo*, opera eseguita al Teatro Carignano di Torino il 28 ottobre 1820. Il libretto di Pezzi non solo ricalca fedelmente quello di Romani, ma ne cita testualmente ampi stralci; dettaglio curioso ma non sorprendente che, nella copia del libretto relativa all'esecuzione veneziana del 1825 (Teatro San Benedetto), l'opera si chiuda con l'inserimento integrale del testo (e certamente anche della musica) del rondò finale della *Donna del Lago*, a conferma di come la moda rossinista dettasse legge.

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

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

¹⁷ Cfr. nota 2.

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

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

ADINA
O AM
IL CALIFFO DI BAGDAD
Farsa d'un solvato di P. P.
per la musica da
G. ROSSINI

Adattato per CANTO con accompagnamento di PIANOFORTE di ALESS. TRUZZI
Proprietà dell'Editore.

N. 2. DUETTO „Quando m'offre amico sorle,“ (TENORE E BUFFO) Fr. 1.75
SONATA II.

Andante mosso.

colle voce

Pirena, Biondi e Zucchi
F. 21844 2MILANO
STABILIMENTO MUSICALE
TITO DI G. RICORDIManzoni, Berzelli-Rossi

19

A hoax by night

1. The purchaser and the prima donna

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

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

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

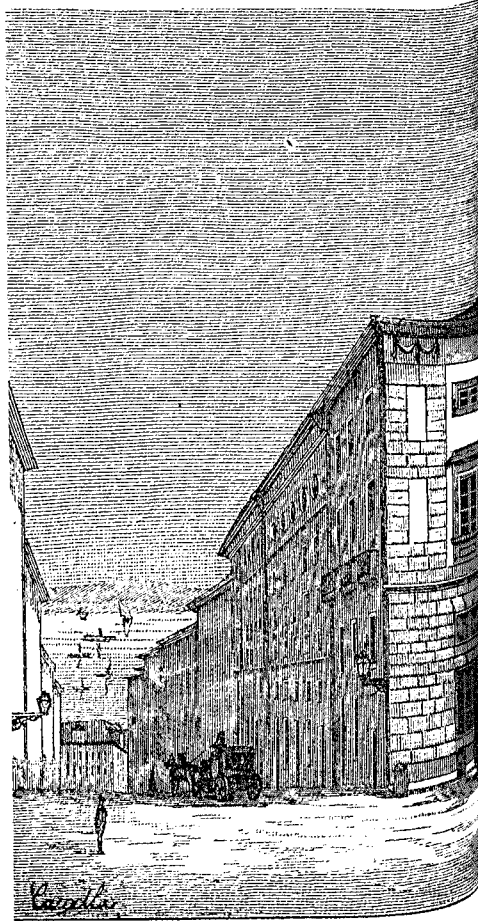
have been himself the purchaser of the opera, who wrote to Rossini, who was in Milan at the time, in a letter dated 21 December 1817² from Lisbon: «The friendly admiration that I have felt, and feel, for a lady who has been singing at the Royal Theatre of São Carlos in this capital, inspires me to desire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

And it is here that hypothesis takes over. In his *Estudio historico* of the São Carlos theatre of Lisbon⁴, Francisco da Fonseca Benevides names as purchaser a person quite different from Gaetano Pezzana who wrote to Rossini: the «son of the famous Police Commissioner» of Lisbon, Diogo Ignazio de Pina Manique, who Radiciotti, the great Rossini biographer, suggests was also the inspector of all the Portuguese theatres⁵. Da Fonseca Benevides adds a few pre-

cious details – the purchaser, it seems, strongly insisted that there must be an *Overture*, and Rossini refused, claiming that this was not included in the terms of the original agreement – all seeming to make his source seem authoritative⁶. And so, even though the name of de Pina Manique does not appear in any of the documents that have come down to us, this assertion of the Portuguese historian cannot be discarded a priori.

In addition, according to Azevedo, the biographer who was a member of Rossini's circle of intimate friends in his old age, people had supposed that «le seigneur portugais était amoureux d'une cantatrice» (the Portuguese gentleman was in love with a singer)⁷, meaning that there was a relationship between the singer and the purchaser. Therefore we cannot exclude the possibility that the Pina Manique's desire to be discreet about his relationship led him to use the cover-up of a friend's name, or to use a pseudonym. On the other hand, the singer's name is completely unknown, though presumably she must have been among those prima donnas active at the São Carlos theatre of Lisbon in the years up to 1818; perhaps Carolina Neri-Passerini, a leading member of the company, who undertook contralto roles⁸.

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



some disagreement between Rossini and the purchaser about the missing *Overture*. The fact remains that Adina was at last performed on the São Carlos stage only on the 22 June 1826⁹. We know of no further performances until the first revival in modern times, which took place in Siena at the Accademia Chigiana in 1963.

2. From Zora to Adina

From the contract drawn up between Rossini and Gnecco it is possible to deduce that in April 1818 the libretto of the opera was already ready and bore the name that the opera bears today («Il Sig.^r Rossini si obbliga di scrivere, e vestire di Musica la Poesia d'una farsa Semiseria, ossia d'un



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

Melodramma intitolato l'Adina, il cui Libro riceve adesso dal detto Sig.^r Gnecco») (Sig.^r Rossini undertakes to set to music the text of a farsa semiseria, the libretto to which is hereby delivered to him by the afore-said Sig.^r Gnecco)¹⁰. It does not seem likely, however, that the libretto could have been supplied by one of the intermediaries; about twenty years later the authorship of the libretto of Adina was claimed by the marchese Gherardo Aldobrandini Bevilacqua, painter and man of letters who was called upon to collaborate

with Rossini on numerous occasions¹¹; on this occasions, too, it must have been the composer who asked his friend to lend him a hand.

Far from being new, Bevilacqua's libretto consists of a compressed version of another, already existing libretto, written by Felice Romani and set to music by Francesco Basili: Il Califo e la schiava¹²; not only are the general outlines of the story the same, but numerous lines are identical in both libretti. It is practically certain that Romani's libretto pre-dates Bevilacqua's (amongst many different clues we might cite the very different level of the two poets, the air of a "compressed version" hanging over Bevilacqua's libretto, the unlikely chance that many people had

been able to see the libretto of Adina). However, *Romani and Basili's Il Califo e la schiava* only found its way onto the stage on 21 August 1819 at La Scala, and it is therefore possible that Rossini might already have come into contact with *Romani's* text in some way, and that he had a compressed version made without the knowledge of the famous librettist of La Scala¹³.

That *Romani's* libretto should appear to Rossini as a suitable source for his *farsa semiseria* should not surprise anybody. It is, in fact, an ably written text¹⁴, constructed upon a base of well-tried archetypes and mechanisms, whose roots go back to classical antiquity¹⁵. Reduced to the proportions of a fabula, the libretto of *Il Califo* runs on these lines:

A is the prisoner of B, who has absolute power over A; A wishes to be reunited to C, believing him dead, or of whom, at any rate, she has no recent information, but at this very moment C comes back to A and they recognize one another; C then invents a plan against B and sets it afoot with the connivance of A, making use of the assistance of another person (D); the plan is not successful, but B recognizes that A is a near relation of his and makes his peace with A and C.

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

the libretto of *Die Entführung aus dem Serail*.

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

Bevilacqua's work in reducing *Romani's* «Melodrama in two acts» into a one-act opera, which was certainly appreciated by Rossini, who engaged the same arranger – not by coincidence – the following year to perform a similar operation upon *Eduardo e Cristina*¹⁶, consisted, paradoxically, of eliminating all the principal accretions imposed by *Romani* upon the fabula narrated above. Rossini and Bevilacqua did not know anything about the analytical techniques of modern structuralism; despite this, they were endowed with theatrical pragmatism and an infallible intuition. This is why Bevilacqua transformed Mustafà the shoemaker into a gardener, drastically cutting the part down (deleting all the *Introduzione*, in which the shoemaker played a central role), and why he completely cut out the role of Zulma and removed the wed-

ding ceremony. With regard to the main character's name, all he had to do was invert the names of the daughter, Zora, and the mother, Adina, to give the opera an entirely new title.

3. Workmanship and aims

It is likely that Bevilacqua's objective in such simplifying was not only to shorten the libretto, but also to make it more "neutral" dramatically, and here the subject turns to Rossini's aims and needs in writing Adina. This Portuguese commission was certainly very attractive to Rossini in that it brought in a big cachet for only a limited amount of effort on his part. However, notwithstanding this, his engagements as a composer in 1818 did not leave him much time to dedicate to this farsa semiseria. In such a situation it was almost inevitable that he should resort to the technique of self-borrowing, the re-proposal of numbers from forgotten operas of his youth, and the help of one or more collaborators. The dramatic neutrality of the plot of Adina was therefore intended to allow all the more easily the insertion of numbers expressing conventional "affects" or states-of-feeling, without these having any negative effect on the coherence or on the quality of the finished product.

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

Above all, the composer was very familiar with the needs of the particu-

lar genre, the farsa semiseria, à propos of which it would be opportune to remind the reader that the term farsa merely indicated an opera in one act only, either buffa or semiseria, without the modern connotations of the word "farce". The five farse (La cambiale di matrimonio, L'inganno felice, La scala di seta, L'occasione fa il ladro, Il signor Bruschino) written for the San Moisè theatre in Venice between November 1810 and January 1813 had constituted an extraordinary formative experience for Rossini, by which he had gained mastery of every comic device, which he was able to bring to fruition in the great masterpieces of the following years. It was just that Inganno felice, the only semiseria of the series of farse, which carried the composer's name all over Italy and all over Europe, however much we might neglect it today in comparison with the others. Therefore, when he set out to write a new farsa semiseria, Rossini naturally took his own youthful farse as a model, which, however, he followed with a certain freedom. As in the case of L'inganno felice, Adina too has only five characters, including only one female figure. Just as all five Venetian farse consist of nine musical numbers, including the Overture, Adina is also made up of nine numbers, and the lack of an Overture is compensated for by the addition of a chorus; just as the farse contain three arias and two duets, or four arias and one duet, Adina follows this second plan; just as the farse are built mainly upon three vast and elaborate musical numbers - Introduzione, centrally-placed ensemble, Finale - so Adina resurrects these three numbers, with the variant (a significant one, as will be seen) of moving the ensemble more towards the end.

It is certainly no coincidence that the completely new music written by Rossini involves just these three

numbers of vast proportions, besides the heroine's cavatina (entrance aria). The other numbers did not need to be newly composed, because their function in the libretto is merely to articulate stereotyped emotions. In this way the three musical numbers deriving from Sigismondo function perfectly in their new context: the chorus «Vezzosa Adina» (N. 3) is properly festive, Ali's aria «Purtroppo la donna» (N. 8) is a typical *compromario's* aria, in a style rather more archaic than the rest of the music in the opera; Selimo's scena ed aria «S'alza la notte ... Giusto ciel, che i dubbi miei» (N. 6) seems very well suited to the situation (awaiting the escape) in its slow section, and conveys the character's impassioned and enthusiastic nature in the quick section.

Equally suitable are the two smoothly-written numbers in good "proto-Rossinian" style borrowed from an anonymous collaborator (N. 4, the duet «Se non m'odi, o mio tesoro» and N. 5, the Caliph's aria «D'intorno il serraglio»); moreover, the latter had, in its turn, been written for some previous occasion, and was therefore especially chosen as suitable to display the fluctuating state of mind of the character, already suggested by the metrical variety of the text of this number, a variety not to be found anywhere else in the libretto. These selections determined the vocal types and characteristics of the supporting characters (lyric tenor for Selimo, basso nobile for the Caliph) and these were maintained also in the newly composed ensembles.

In other words, our attention is focussed upon the newly composed numbers. It is obvious that two of them directly involve the heroine of the opera, who should have been sung by the singer who gave rise to the commission, and whose vocal characteristics were known to

Rossini not from hearing her in the theatre but from Pezzana's words describing her in his letter: «She sings in the soprano range, of which she possesses the complete extension, but her favourite range is from C below the stave to the F (fifth line), where she passes into the head register, and she is equally expert in agility, in *sostenuto* singing, and in ornaments»¹⁷. In other words, we are dealing with a contralto, or rather with a mezzo-soprano in the modern sense of the term. Rossini obliged this singer with a cavatina neither too long nor too taxing (N. 2, «Fragolette fortunate») but extremely charming, and also with an elaborate final scene; in place of the finale with various characters singing together typical of the Venetian *farse* we have here, therefore, another solo aria, but preceded by an introductory chorus and enriched with supporting singers; it is a quadri-partite aria divided into an opening section (tempo d'attacco), a pathetic cantabile, a middle-section (tempo di mezzo) and a brilliant cabaletta. This was a due tribute to the parties commissioning the opera, a duty performed with meticulous care.

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

dedicates the most care in the contrasting of sections»¹⁸.

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

It is not only the superb quality of the musical material - with the perfect alternating of the various moments, the refined orchestration and contrast of timbres, the precise exposition of each character and of his personality - that makes this *Quartet* a masterpiece. We are dealing with one of those admirable "night scenes" that, from the *farsa* *semi-seria* *L'inganno felice* to the trio in *Le Comte Ory*, permeate so much of Rossini's stage work. The idea must have come from one of Romani's lines that has survived in Bevilacqua's libretto: «Oh qual notte orrenda è questa!»; it is possible that this gave him the idea of transforming this entire musical number into a scene based upon a nocturnal setting.

On the other hand, it is the place that it occupies in the architectural symmetry of the opera - as we have already pointed out, not in a central position, as it would have been had it occurred in one of the youthful

farse, but further on, shortly before the *dénouement* - that leads us to attribute a particular significance to this nocturnal quartet. In the ground-plan of "recognition-hoax-recognition" the *Quartet* marks the moment of the (foiled) hoax; and yet it is not unjustifiable to consider this number as a kind of pre-finale; given that the conclusive recognition - as obvious as it is fortuitous - constitutes in itself an obligatory feature, lip-service (almost after the event) to the convention of the happy ending, and to his agreement with the purchaser.

In Rossini's stage works there is no lack of examples of a "pre-finale" that assumes a greater importance than the *Finale* proper. The *Quartet in Adina* comes into this category. Whereas the opening lines of this opera say literally «*Splende sereno e fulgido / Oltre l'usato il giorno*» (the day shines more peacefully and more brilliantly than usual), in this pre-finale we find the contrast between the "notte amica" and the "notte orrenda" (the friendly night and the horrendous night), between deceit and disillusion, involving all the characters, in a context uniting shadows across the landscape with shadows over the mind. It would be difficult to imagine a more precise and specific aim. This little one-act opera, written in a hurry and using numerous "quick ways out" from the operatic workshop of the times that have been hidden from us until now, shows us thus its more secret and more fascinating aspects, removing it from the pure conventionality of archetypes and stereotypes, and earns it a place among those stage works of Rossini that deal recurrently with disturbing themes.

Arrigo Quattrocchi

Translation by Michael Aspinall

¹ See Fabrizio Dellà Seta's article *The secrets of Adina in this programme; the author was so kind as to place it at my disposal before it went to print, together with numerous other documents concerning the genesis of the opera.*

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

³ *Ibid.*, pp. 274-276.

⁴ Francisco da Fonseca Benevides, *O Real Theatro de S. Carlos de Lisboa desde a sua fundação em 1793 até á actualidade. Estudo historico, Lisbona, Tipographia Castro Irmao, 1883-1902, p. 144.*

⁵ Giuseppe Radiciotti, Gioacchino Rossini. *Vita documentata, opere ed influenza sull'arte*, 3 vols., Tivoli, Arti Grafiche Majella, 1927-1929, vol. 1, pp. 340-341.

⁶ This source has very little information: «Thomas Oom, *Revista dos espectaculos*», see Fonseca Benevides, *op. cit.*, p. 144, n. 1.

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

⁸ Also active at the São Carlos between 1812 and 1818 were Giuseppina Collini, Angiolina Cauvini, Erminia Fensi, Teresa Coralli, Maria Cuneo, Carlota Vigo, Luigia and Giuseppina Franconi, Carolina Massei. See Fonseca Benevides, *op. cit.*, pp. 110-111.

⁹ According to the libretto (ADINA / FARÇA EM 1 ACTO / PARA SE REPRESENTAR / NO REAL THEATRO / DE / S. CARLOS / LISBOANA TYPOGRAFIA DE BULHOES. 1826 / Com Licença da Mezado Dezembargo do Paço) the opera was sung by Giovanni Orazio Cartagenova (Il Califfo), Luisa Valesi (Adina), Luigi Ravaglia (Selimo), Gaspare Martinelli (Ali), Filippo Spada (Mustafa). It is curious that this very Spada, fourteen years earlier, had sung in the first performance of another farsa, *L'occasione fa il ladro*, on the 24 November 1812 at the San Moisè theatre

in Venice, in the role of the servant Martino.

¹⁰ C.f. note 3.

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

¹² IL CALIFO E LA SCHIAVA / MELODRAMMA / DEL SIG. FELICE ROMANI / DA RAPPRESENTARSI / NELL'IMPERIAL REGIO TEATRO / ALLA SCALA / l'autunno dell'anno 1819 / MILANO / DALLA STAMPERIA DI GIACOMO PIROLA / dirincontro al detto I.R. Teatro.

On the other hand, the libretto of *Il Califfo* di Bagdad, written by Andrea Leone Tottola and set to music by Manuel Garcia, first produced at the Teatro del Fondo, Naples, in the autumn of 1813, has nothing to do with Rossini's opera.

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

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

¹⁵ On this subject see Cesare Questa, *Il ratto dal serraglio*. Euripide Plauto Mozart Rossini,

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

¹⁶ *On the revision work done by Bevilacqua and Tottola on Eduardo e Cristina see Arrigo Quattrocchi, La logica degli autoimprestati: "Eduardo e Cristina", in Gioachino Rossini*

1792-1992. Il testo e la scena, international congress, edited by Paolo Fabbri, Pesaro, Fondazione Rossini.

¹⁷ *C.f. note 2.*

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

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



Toronto / succeduta rete a
filo grosso e cordoni
Giaccone Antico
Capotondo solo e stinnetto + inserti
Fascia in vita a ribelli
Lunga gilet

Adina
G. Rossini
Aprile 99
Giovanni Carluccio
Pesaro Opera Festival

ADINA
DIREZIONE TECNICA

23 MAR 1999

Soggetto

A Bagdad, nel serraglio del Califfo.

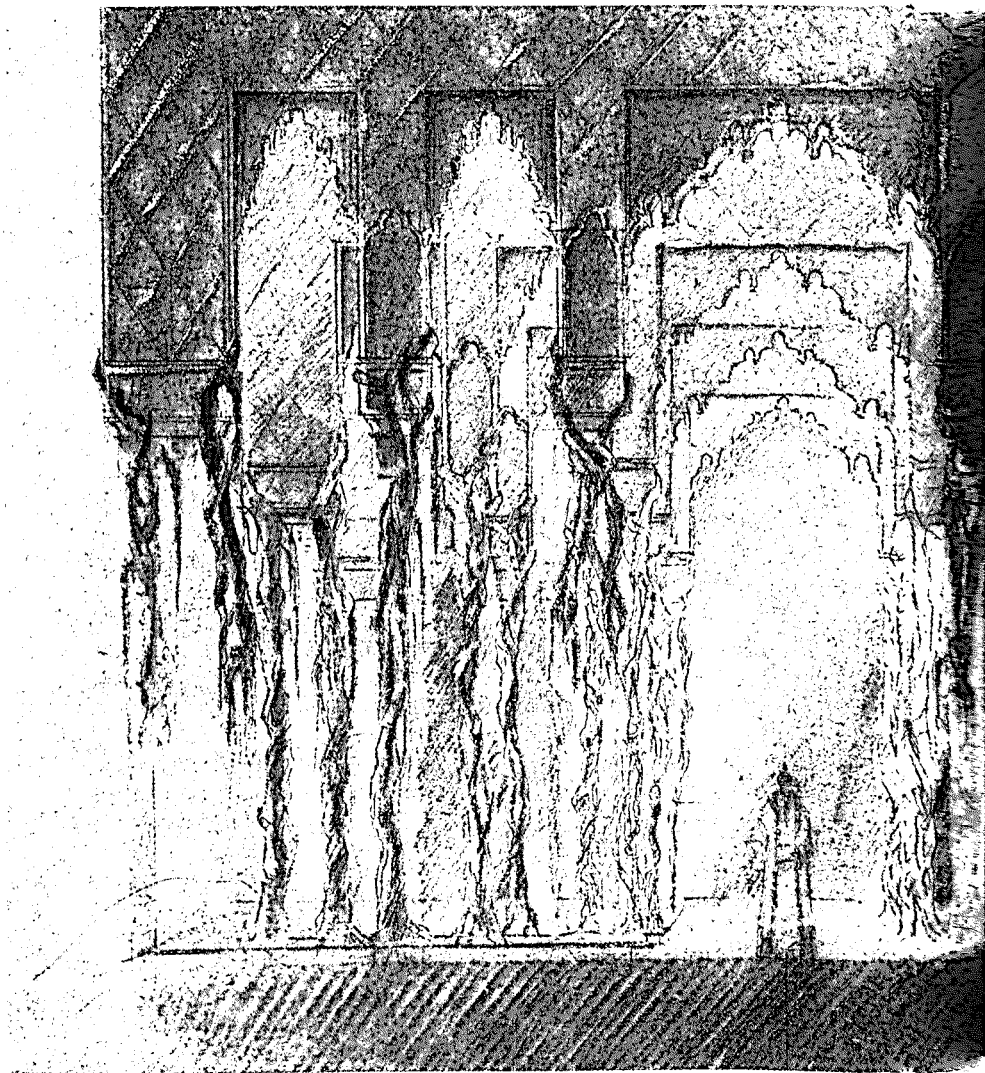
Quadro primo

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

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

Quadro secondo

Appartamenti nel serraglio. Adina è profondamente turbata nel rivedere il Califfo; gli chiede di concedere



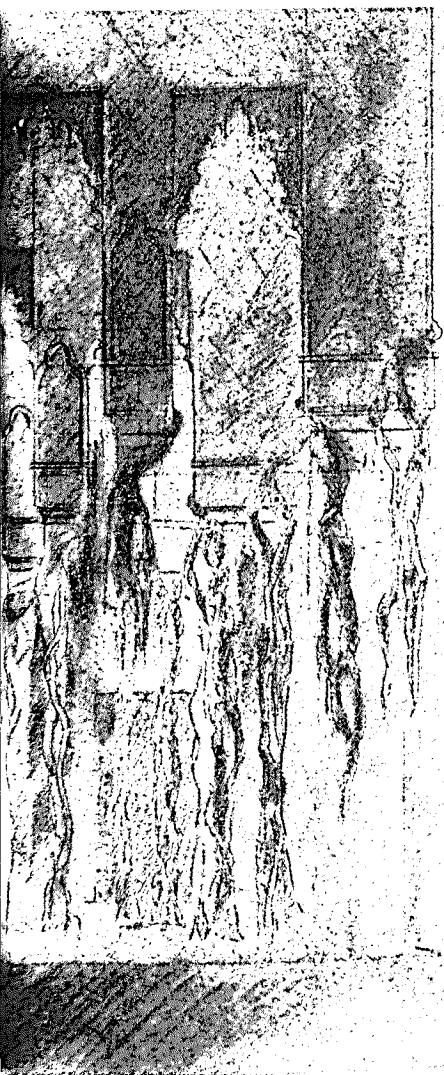
Giovanni Carluccio: bozzetto per la scena di *Adina*. Pesaro, 1999

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

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

Quadro terzo

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



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

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

Quadro quarto

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

Arrigo Quattrocchi

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



Adina
G. Rossini
Aprile '99
Giovanni Carluccio
Rossini Opera Festival

MUSTAFÀ



DIREZIONE TECNICA

23 APRILE 1999

Story

In Baghdad, in the Caliph's seraglio.

Scene One

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

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

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



Scene Two

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

Scene Three

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

Scene Four

[Rooms in the seraglio.] Ali rumi-

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

Arrigo Quattrocchi

Translation by **Michael Aspinall**

Giovanni Carluccio: figurino per il costume del *Califfo*. Pesaro, 1999



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



CALIFFO

23 APR 1999

Argument

A Bagdad, dans le sérail du Calife.

Tableau I

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

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

Tableau II

Appartements dans le sérail. Adina

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



Ali



DIREZIONE TEATRALE

23 APR. 1999

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

Tableau III

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

Tableau IV

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

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

Arrigo Quattrocchi

Traduction de **Brigitte Pasquet**

Giovanni Carluccio: figurino per un costume del Coro. Pesaro, 1999



DIREZIONE LUCIA

23 APR. 1999

Handlung

In Bagdad, im Serail des Kalif.

Erster Akt

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

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

Giovanni Carluccio: figurino per un costume del Coro. Pesaro, 1999



DIREZIONE TECNICA

23 APR. 1999

Zweiter Akt

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

Dritter Akt

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

Vierter Akt

[Wohnräume im Serail]. Ali denkt

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

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

Arrigo Quattrocchi

Übersetzung Annamaria Spichtig

Schema musicale

N. 1 Introduzione

Splende sereno e fulgido

(Coro, Selimo, Mustafà, Califfo)

[Recitativo dopo l'Introduzione]

Andate, e del Serraglio

(Califfo, Alì)

N. 2 [Cavatina Adina]

Fragolette fortunate

(Adina)

N. 3 Coro

Vezzosa Adina

(Coro)

[Recitativo dopo il Coro]

Quanto d'intorno vedi

(Califfo, Adina, Mustafà, Selimo)

N. 4 Duetto [Califfo-Adina]

Se non m'odi, o mio tesoro

(Califfo, Adina)

[Recitativo dopo il Duetto]

Che ti arresta o Signor?

(Alì, Califfo)

N. 5 Aria [Califfo]

D'intorno il Serraglio

(Califfo)

N. 6 [Scena ed Aria Selimo]

S'alza la notte - Giusto Ciel, che i dubbi miei
(Selimo)

[Recitativo dopo la Scena ed Aria Selimo]

Ahi! ah! Che avvenne?
(Mustafà, Selimo)

N. 7 Quartetto

Nel lasciarti, o caro albergo
(Adina, Selimo, Mustafà, Califfo)

[Recitativo] dopo il Quartetto

Oh! sconoscente Adina
(Alì)

N. 8 Aria Alì

Pur troppo la donna per dolce natura
(Alì)

[Recitativo dopo l'Aria Alì]

Sì, dalla mia presenza
(Adina, Califfo)

N. 9 Aria di Adina, e Finale

Apri i begli occhi al dì
(Coro, Adina, Selimo, Califfo)

Libretto

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

Atto unico

Scena prima

Giardini del Serraglio.

Coro, Selimo, e Mustafà.

Coro

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

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

Selimo

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

Mustafà

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

Selimo

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

Mustafà

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

Selimo

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

Mustafà

Siete troppo delicato
Per garzon di giardinier.

Selimo

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

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

Mustafà

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

Mustafà

Il Califfo! ritiriamoci.

Selimo

Zitto.

Mustafà

Fate a modo mio.

Selimo

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

Scena seconda*Il Califfo, Ali, e detti.*

Coro

Viva, viva dei credenti
Il sublime reggitor.
Il Profeta ognor contenti
Renda i voti del suo cor.

Califfo

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

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

Mustafà

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

Selimo

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

Califfo

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

Coro e Califfo

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

Mustafà

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

Selimo

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

Califfo

Andate, e del Serraglio
Tutte quante le logge ornate e sparse
Sian di ghirlande e fiori, e ognun si appresti

A presentar con lieti canti omaggio
A quello di beltade amabil raggio.
(partono i Cori)

Scena terza
Il Califfo, e Ali.

Califfo

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

Ali

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

Califfo

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

Ali

Chi può del mio Signore
Gli arcani penetrar?

Califfo

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

Ali

Tristo caso mi narri.

Califfo

In seno impressa
Sempre portai quell'adorata imago,
Né per sanarmi altra beltà trovai.
Or pensa qual restai
Quando Adina mi offristi. In lei di Zora
Vidi le note forme, i noti vezzi,
La stessa voce, il suo sorriso istesso,
E il foco invan represso,
Al dolce lume di quegli occhi bei
Arse più vivo, ed amai Zora in lei.

Ali

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

Califfo

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

Scena quarta

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

Adina

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

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

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

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

Le Trombe annunziano

Coro

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

Renda il tuo aspetto
Più vago ancor.

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

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

Califfo

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

Adina

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

Califfo

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

Rispettate voi
Come fosser miei cenni, i cenni suoi.

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

Scena quinta

Adina, Mustafà, indi Selimo.

Mustafà

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

(Adina ritorna e Mustafà gli si presenta)

Signora ai piedi vostri

Eccovi del Serraglio il giardiniero,

Che vi prega umilmente

D'udir benignamente i voti suoi.

(tenta di farle capire che deve parlarle)

Adina

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

Mustafà

Giacché siete sì buona,

Fatemi grazia intera,

Ascoltatevi senza testimoni:

Quella gente mi mette in soggezione.

Adina

(Che mai vorrà?)

al Coro (che si ritira)

Partite.

Mustafà

(Or va benone.)

Adina

Ebben: siam soli; appressati,

Parla liberamente.

Mustafà

Sì, Signora.

Io parlerò; ma zitto per pietà:

Politica ci vuol. Selimo è qua.

Adina

Selimo? oh Ciel! che ascolto,

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

Deliro del pensiero?

Mustafà

Altro che sogno!

Eccolo in carne e in ossa a voi davante.

(esce Selimo)

Selimo

Sì, mira: io vivo ancor, donna incostante.

Adina

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

Selimo

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

Adina

Ah tu non sai... che far potea, crudele?
[parte]

Scena sesta

Selimo e Mustafà.

Selimo

(a Mustafà)

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

Mustafà

Riesca la faccenda, e son contento.

Selimo

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

Mustafà

(partono)

A meraglia; andiamo.

Scena settima*Appartamento nel Serraglio.**Adina [sola].*

Adina

Dove son io? Quale tumulto ho in seno
Di contrari pensieri? Alma incostante!
Brami seguir l'amante, e ti rincresce
Lasciar chi prigioniera
Qui dentro ti trattiene.
Or libertà tu brami, ed or catene.
Ah! sì: tradir mi spiace,
Ingannar in tal modo un cor pietoso,
Un mio benefattor. Non so qual forza
Mio malgrado pensar a lui mi faccia...
Eccolo... io tremo.

Scena ottava*Il Califfo, e detta.*

Califfo

Di te vengo in traccia.

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

Adina

Signor...

Califfo

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

Adina

Sappi... Fatale istante!

Califfo

Segui.

Adina

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

Califfo

Dolor? Che dici... mi trafiggi il core.

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

Adina

Odiarti? ah! no: tanto non sono ingrata.

Califfo

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

Adina

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

Califfo

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

Adina

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

Califfo

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

Adina

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

Califfo

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

Adina

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

Scena nona*Ali, e il Califfo.*

Ali

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

Califfo

Del popolo l'amor invan mi aspetta.

Ali

Come?

Califfo

Ricusa Adina

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

Ali

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

Califfo

Numi! che intendo?

Quale sospetto è il tuo?

Ali

Segretamente

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

Califfo

Con uno schiavo?

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

Ali

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

Califfo

Ali, le tue parole
Di mille punte mi han trafitto il core.
Se qualche traditor

Ardisse insidie mai... se amor segreto
A me celasse Adina?... Oh! qual mi serpe
Freddo veleno in petto!
Perché mai mi svelasti il tuo sospetto?

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

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

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

Scena decima

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

E' notte.

Selimo indi Mustafà.

Selimo

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

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

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

Mustafà

(entrando spaventato)

Ahi! Ahi!

Selimo

Che avvenne?

Mustafà

L'aria è così scura

Che in una sepoltura

Mi par di passeggiare,

E fredda è sì che parmi di gelare.

Selimo

Silenzio: a questa volta

Si appressa un calpestio.

Mustafà

Sarà la ronda.

E' meglio ch'io m'asconda.

Selimo

Vieni meco:

Nulla temer tu dei.

Mustafà

Signor, il palo

Non usa a chicchessia

Rispetto, o cortesia. Va dove va.

Selimo

Vieni, sciocco.

Mustafà

Pian, pian, per carità.

(si ritirano)

Scena undicesima

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

Adina

Nel lasciarti, o caro albergo

Di quell'anima ben nata,

Una voce ascolto a tergo

Che mi sgrida e chiama ingrata!

Ah! parlò con più potenza

Altra voce a questo cor.

Della mia riconoscenza

Mi parlò più forte amor.

Selimo

(di dentro)

Qui vi è gente...

Adina

(volgendosi)

Alcun s'appressa?

Mustafà

Tosto indietro ritorniamo.

Adina

(avvicinandosi)

E' Selimo.

Selimo

E' Adina.

Mustafà

E' dessa.

Adina e Selimo

O contento! Salvi siamo.

Selimo

Corri, vola il pescatore
Prontamente ad avvisar.

Mustafà

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

Adina e Selimo

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

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

Adina

Ah! qual colpo!

Mustafà

Aiuto! Aiuto!

Selimo

Che mai fia?

Mustafà

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

Adina e Selimo

Sorte avversa! Ove nasconderci?

Adina, Selimo e Mustafà

Prepariamoci a morir.

Scena dodicesima

Il Califfo, Ali, Soldati [e detti].

Califfo

Arrestate, invano o perfidi
Procurate a me fuggir.

(ad Adina)

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

[a Selimo]

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

Selimo

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

Califfo

Temerario! Olà, costoro
Tolti sian dal mio cospetto.

Adina

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

Califfo

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

Adina

Ah! Crudele!

Califfo

Sian divisi.

Selimo

Oh dispetto! Oh furor mio!

Adina

Vana speme!

Mustafà

Testa addio!

Califfo

L'ira mia non so frenar.

Adina, Selimo, Mustafà e Califfo

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

Mustafà

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

Scena tredicesima

Alì solo.

Alì

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

Pur troppo la donna,
Per dolce natura,
Il meglio disprezza,
Ma il peggio sol cura;

La rende felice
Volubil pensier.

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

Scena quattordicesima

Califfo, e Adina [e Coro]

Califfo

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

Adina

(di dentro)

Lasciatemi crudeli,
Morir al regio piè.

Califfo

Guardie! all'iniqua
Sia vietato l'ingresso.

Adina

(in scena)

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

Califfo

Che tenti, ingrata?
Da me che sperì ancor?

Adina

(prostrando a' suoi piedi)

Il tuo perdono.

Califfo

Scostati: parti... irremovibil sono.

Adina

Quei che condanni a morte
Fu dell'infanzia mia primo compagno,
E destinato a me fin dalla culla.
Egli mi amò fanciulla,
Adulta m'adorò: per me la vita

Espose ai colpi dell'armata gente
Che dal materno tetto
A forza mi strappò. Se a lui degg'io
Intero l'amor mio, Signor, lo vedi,
Grazia, grazia per lui.

Califfo

Perfida! e il chiedi?

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

Adina

(prostrandosi di nuovo)

Ah! no: pietade!

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

Califfo

Non è più tempo! Ite: volate.

Adina

(si abbandona fra le braccia del Coro)

Io moro.

Califfo

(correndo a lei)

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

Scena [quindicesima]*[Adina e Coro.]*

Coro

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

Adina*(ritornando in sé)*

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

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

Coro

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

[Scena ultima]*Selimo, il Califfo, e gli altri.*

Selimo*(di dentro)*

Cara Adina!

Adina

O Ciel! qual voce.

Coro

Egli è desso.

Adina*(correndo)*

O mio diletto!
Chi ti rende a questo petto?

Selimo

(additando [il] Califfo)

La bontà del genitor.

Adina

Come! tu...

Califfo

Sì, a te son padre,

Se il natal da Zora avesti.

Adina

Ah! tal nome avea mia madre.

Califfo

Tu da me, da lei nascesti.

(l'abbraccia indi l'unisce a Selimo)

Vieni o cara al sen paterno,

E da questo in sen d'amor.

Adina

Ah! che angusto a tal contento

Sento, o cari, in seno il cor.

Oh Dio, che comprendere

Sì lieti momenti

Non sanno quell'anime

Avvezze ai contenti,

Che mai non conobbero

Che cosa è penar.

Per poco lasciarmi

Almen respirar.

Selimo, Califfo e Coro

Per sempre dimentica

Gli scorsi tormenti

Per tutti cominciano

Bei giorni ridenti.

Ti appresta sol teneri

Affetti a provar.

Gioachino Rossini

Elementi biografici e cronologia delle opere

a cura di Marco Mauceri

-
- 1792** Nasce a Pesaro il 29 febbraio da Giuseppe detto "Vivazza" e da Anna Guidarini. Il padre, proveniente da Lugo di Romagna, è a Pesaro dalla fine del 1788, ma vi si stabilisce definitivamente solo nel 1790, dopo un breve soggiorno a Ferrara. E' suonatore di corno e di tromba nella banda cittadina e nei teatri.
-
- 1797** Ai primi di febbraio le armate napoleoniche durante la prima campagna d'Italia del 1796-1797 occupano Pesaro. Giuseppe si schiera con i Francesi, ma restaurato il governo pontificio è costretto a fuggire.
-
- 1798** Giuseppe tenta di avviare, senza successo, l'attività di impresario teatrale, mentre Anna mette a frutto le sue naturali doti musicali, finora espletate solo da dilettante tra amici, esibendosi come cantante nei teatri marchigiani e dell'Emilia Romagna. La sua attività si protrarrà fino al 1808. In questi anni Gioachino segue i genitori nelle tournées.
-
- 1799** A Bologna Giuseppe viene arrestato e, riportato a Pesaro, processato come rivoluzionario e rinchiuso in carcere.
-
- 1800** I Rossini si trasferiscono a Bologna. Gioachino è affidato a Giuseppe Prinetti che lo avvia agli studi e gli impartisce lezioni di musica su una spinetta.
-
- 1801** Nel Carnevale il giovane Gioachino, nove anni non ancora compiuti, è presente come viola nell'orchestra del Teatro della Fortuna di Fano, occasione in cui si esibisce anche la madre.
-
- 1802** Un nuovo trasferimento conduce la famiglia Rossini a Lugo, dove Gioachino viene affidato al canonico don Giuseppe Malerbi che gli impartisce lezioni di basso cifrato e composizione.
-
- 1804** Durante le vacanze estive trascorse nella villa del proprietario terriero e contrabbassista dilettante Agostino Triossi al Conventello, presso Ravenna, scrive le *Sei sonate a quattro*. Si esibisce anche come cantante a Imola.
-
- 1805** Sostiene la parte del piccolo Adolfo nella *Camilla ossia il sotterraneo* di Ferdinando Paër, rappresentata nella stagione autunnale al Teatro del Corso di Bologna.
-
- 1806** Dopo aver preso lezioni da padre Angelo Tesei, il 14 aprile entra nel Liceo Musicale di Bologna, di recente fondazione (1804), nelle classi di violoncello di Vincenzo Cavedagna e pianoforte, e in seguito in quella di contrappunto con padre Stanislao Mattei. Sostiene la parte contraltile di Maria Maddalena nell'oratorio *La passione di Cristo* di Mattei, dato al Liceo, e si esibisce, sempre come cantante, in alcune accademie private. Sembra che a questo periodo risalga la composizione della sua prima opera, *Demetrio e Polibio*, scritta su richiesta della famiglia Mombelli, che verrà però rappresentata solo nel 1812.
E' aggregato all'Accademia Filarmonica di Bologna come "cantore" e 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 contrabbasso*, affronta per la prima volta il pubblico con la Cantata *Il pianto di Armonia sulla morte di Orfeo* scritta come saggio di fine anno ed eseguita al Liceo Musicale l'11 agosto. Gli anni bolognesi vedono anche la nascita di almeno due composizioni sacre: le messe di *Ravenna* e di *Milano* (così denominate in relazione al luogo dove sono nate e/o conservate, mentre è ormai accertata la non autenticità della cosiddetta *Messa di Rimini*).
-
- 1809** E' incaricato dal Comitato degli insegnanti del Liceo di mettere in musica una cantata su testo di padre Ruggia. Sempre per la distribuzione dei premi di fine anno al Liceo, scrive una *Sinfonia a più strumenti obbligati* e una *Sinfonia concertata* eseguite il 28 agosto. Nella stagione di Carnevale 1809-10 viene scritturato come "maestro al cembalo" al Teatro Comunale di Ferrara e al Teatro Comunale di Bologna.
-
- 1810** Sempre come "maestro al cembalo" si esibisce il 9 aprile e il 25 maggio in due concerti all'Accademia dei Concordi a Bologna. Il 3 novembre 1810 va in scena la sua prima farsa *La cambiale di matrimonio* al Teatro San Moisè di Venezia, su libretto di Gaetano Rossi. Il successo ottenuto gli procura l'incarico di scrivere un'opera buffa per il Teatro del Corso di Bologna.
-
- 1811** In maggio dirige *Le quattro stagioni* di Haydn al Liceo. Nella stagione d'Autunno al Teatro del Corso è "maestro al cembalo e direttore dei cori" nel *Ser Marcantonio* di Pavesi (21 settembre), mentre il 26 ottobre va in scena senza successo il suo "dramma giocoso" in due atti *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 *Ciro in Babilonia, ossia La caduta di Baldassarre* (Ferrara, Comunale, stagione di Quaresima); e debutta alla Scala di Milano con una grande opera comica in due atti *La pietra del paragone* (26 settembre), su libretto di Luigi Romanelli, il cui successo gli vale l'esonero dal servizio militare.
-
- 1813** La carriera di Rossini prosegue intensamente nell'Italia settentrionale: il fiasco clamoroso de *Il signor Bruschino, ossia Il figlio per azzardo* (Venezia, San Moisè, 27 gennaio) è riscattato poco dopo dai trionfi del *Tancredi* (Venezia, La Fenice, 6 febbraio) e de *L'italiana in Algeri* (Venezia, San Benedetto, 22 maggio); *Aureliano in Palmira*, su libretto di Giuseppe Felice Romani alla prima collaborazione con Rossini, cade alla Scala il 26 dicembre.
-
- 1814** Ancora su libretto di Romani, *Il Turco in Italia* (Scala, 14 agosto) viene accolto con freddezza dal pubblico milanese che considera il "dramma buffo" una parodia dell'*Italiana*. Non migliore accoglienza ha *Sigismondo* (Venezia, La Fenice, 26 dicembre).
-
- 1815** Il 5 aprile dirige al Teatro Contavalli di Bologna l'Inno *Agli Italiani* su testo di Giambattista Giusti per l'ingresso di Gioacchino Murat in città. Inizia a comporre le musiche di scena per l'*Edipo Coloneo* di Sofocle tradotto da Giusti. In estate si trasferisce a Napoli, ingaggiato dall'impresario dei Teatri Reali Domenico Barbaja e il 4 ottobre va in scena il "dramma in due atti" *Elisabetta, regina d'Inghilterra* con protagonista Isabella Colbran. Il clamoroso successo ottenuto gli spiana la strada e inaugura la nuova stagione creativa napoletana. Al contrario la semiseria *Torvaldo e 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* (Kärntnertortheater) e la ripresa di altre sue opere. Dopo un breve soggiorno a Bologna, a dicembre è invitato dal principe di Metternich a Verona in occasione del Congresso delle Nazioni per scrivere quattro cantate (*La Santa Alleanza, Il Vero Omaggio, L'augurio felice, Il Bardo*). Composizioni queste che negli anni successivi gli procureranno non pochi dissapori quando sarà accusato di essere reazionario.

1823 *Semiramide*, su libretto di Gaetano Rossi, il suo "papà di parole" (Venezia, La Fenice, 3 febbraio), conclude trionfalmente la carriera italiana di Rossini. Dopo una breve sosta a Parigi, si reca a Londra su invito di Giovanni Battista Benelli, impresario del King's Theatre, per dirigere alcune sue opere e scriverne una nuova. Sarebbe dovuta essere *Ugo, re d'Italia*, di cui compone forse un atto completo, ma il fallimento dell'impresa nel 1824 lo costringe ad abbandonare Londra e tornare a Parigi. Dell'opera non è stata finora ritrovata alcuna traccia.

1824 Il 9 giugno, a Londra, esegue la parte del tenore solo (Apollo) nella sua cantata *Il pianto delle Muse in morte di Lord Byron*. Il 26 novembre è nominato "Directeur de la musique et de la scène" del Théâtre Italien di Parigi.

1825 Il periodo francese di Rossini si apre con la cantata *Il viaggio a Reims, ossia L'albergo del giglio d'oro* (Parigi, Théâtre Italien, 19 giugno) scritta per l'incoronazione di Carlo X.

1826 Sembra che stia lavorando a *La figlia dell'aria* per Giuditta Pasta, ma nessuna musica è stata finora ritrovata. Il 9 ottobre presenta al Théâtre de l'Académie Royale de Musique (l'Opéra) *Le Siège de Corinthe*, radicale rifacimento del *Maometto II*, che viene accolto con entusiasmo.

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

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



Tanti affetti

Amici e Sostenitori del Festival 1999

Circolo dei Sostenitori

Presidente Paola Pierangeli Tittarelli

Luciano Bovicelli, *Bologna*
Salvatore Mancuso, *Roma*
Gioia Marchi Falck, *Milano*
MTS Group, *Fabrizio*
PICA SpA, *Pesaro*
Anna Selci, *Pesaro*

Elvira Cantelmo, *Fano*

Philip e Suzanne Gossett, *Chicago*
Silvana Ratti, *Pesaro*

Eulalia Battistelli, *Pesaro*
Maria Camilla Bianchini D'Alberigo, *Venezia*
Davide Canducci, *Pesaro*
Annalisa e Eugenio Ceccolini, *Pesaro*
Agostino Cesaroni, *Pesaro*
Wanda Del Gobbo, *Bologna*
David De Yong, *London*
James David Draper, *New York*
Claudia Farina Liguori, *Pesaro*
Marino Golinelli, *Bologna*
Adolfo Guzzini, *Recanati*
Marie Claude e Patrick Le Blan, *London*
Helga e Hans Lübow, *Bremen*
Franca Mancini, *Pesaro*
Aspasia Mochi Zamperoli Guerrini, *Pesaro*
Italino Mulazzani, *Montegridolfo*
Adriana Pagani, *Torino*
Luciana Pierangeli, *Roma*
Hae Kyung e Fabio Rossini, *Pesaro*
Ida e Giuseppe Ugolini, *Roma*

Amici

Miranda Ferri Paolucci, *Pesaro*
Cristina Morici Ghislieri, *Pesaro*

Rosy e Maurizio Gennari, *Pesaro*
Mariella Lungarini, *Fano*

André Arnauts, *Kampenhout*
Klaus P. Arnold, *Gauting*
Svend Bach, *Aarhus*
Bernward Bachmann, *München*
Manlio Bassano, *Marmirolo*
Willi Bauer, *Gaggenau*
Elisabeth Beare, *Berlin*
Lilliana Belli Paci, *Milano*
Anna Berardi, *Roma*
Carlo Bertellotti, *Pesaro*
Renzo Berti, *Prato*
Ada Bertozzini, *Pesaro*
Grazia Biscontini, *Milano*
François Bise, *Villars sur Glâne*
Matelda Bisigotti, *Urbino*
Laurent Boccon-Gibod, *Paris*
Gactano Bonafini, *Castenaso*
Alberto Bonetti, *Reggio Emilia*
Milena Isabella Boni, *Torino*
Gerard Bonnel-Dangler, *Paris*
Margaret e Albert Borg, *Swieqi*
Maria Clotilde Borghi, *Pesaro*
Renata Borghi Ognibene, *Pesaro*
Marco Borini, *Torino*
Pietro Boscolo, *Treviso*
Giuseppe Bosoni, *Antegnate*
Luciano Filippo Bracci, *Roma*
Angelo Broggi, *Malnate*
Ruedi Bunjes, *Bologna*
Myrna Bustani, *London*
Paul Butler, *London*
Monella Cerri, *Bologna*
Giulio Ceruti, *Milano*
Sylvain Chambre, *Avon*
Kathleen Chiti, *Milano*
Akihiro Chiyoda, *Tokyo*
Benjamin Chorley, *Tel-Aviv*
Matthew Clarke, *Edinburgh*
Edmondo Cotignoli, *Pesaro*
Heinz Dabringer, *Klagenfurt*
Gianluca De Cardenas, *Milano*
Pieter K. De Haan, *Harderwijk*
Antonius J.H. De Kroon, *Haarlem*
Mario de Martiis, *Genova*
Hans-Leopold De Waal, *Saarbrücken*

Laura Del Monte Raffaelli, *Pesaro*
 Marina Deserti, *Bologna*
 Vivienne e Michael Dimant, *London*
 Valeria e Saturno Diotallevi, *Fano/NY*
 Paola Donzelli Monari Sardé, *Bologna*
 Heinrich Dülz, *Seeshaupt*
 Gerard Dultinger, *Innsbruck*
 James Eaton, *Birmingham*
 Aaron R. Einfrank, *München*
 Giovanni Emiliani, *Roma*
 Gerd Endmayr, *Wien*
 Carlos Etchenique, *London*
 Clive A. Evatt, *Turramurra*
 Gabriele Fabbri, *Pesaro*
 Claude Fernandez, *Aubervilliers*
 Tullia Ferrero, *Roma*
 Henry Forgues, *Bayonne*
 Taeko Fukushima, *Tokyo*
 Patrick Furniss, *Norwich*
 Stefan H. Gagg, *Bern*
 Juan Gherzi, *Montevideo*
 Arlene Giesmann, *Kirkland*
 Franca Giorgetti Sonnino, *Ancona*
 Giorgio Girelli, *Pesaro*
 Günter Gruber, *Bludenz*
 Rainer e Rose-Marie Hagen, *Hamburg*
 Horst Haschek, *Wien*
 Susumu Hasegawa, *Tokyo*
 Makoto Hayasaki, *Tokyo*
 Maria Luisa Hermann Semeraro, *Cisternino*
 Chizuko Hironaka, *Yokohama*
 Wiley H. Hitchcock, *New York*
 Yoko Hosojima, *Utsunomiya*
 Setsuko Ishizaki, *Tokyo*
 Bernd Kabas, *Salzburg*
 Tomio Kameoka, *Tokyo*
 Noriko Kanai, *Tokyo*
 Tadao Kato, *Tokyo*
 Bernd-Rüdiger Kern, *Taucha*
 Michiko Kobayashi, *Tokyo*
 Hiroshi Kojima, *Tokyo*
 Anja Korpiola, *Helsinki*
 Albert G. Lauber, *Washington DC*
 Jacques Libert, *Bruxelles*
 Enrique López-Aranda, *Madrid*
 Anna Maria Maggio, *Mantova*
 Nobuhiko Makino, *Bologna*
 Aldo Mancurti, *Fano*
 Silvana Mangiameli, *Milano*
 Giovanna Marchi, *Imola*
 Fernando Marco de la Hoz, *Madrid*
 Gianfranco Maretta, *Felonica*
 Alessandro Marinuzzi, *Albano Laziale*
 Franco Masseroni, *Desenzano del Garda*
 Maxime Massonnat, *Dunkerque*
 Hector Matamoros Rossi, *Madrid*
 Antonio Mazzocato Martinazzo, *Asolo*
 Gianni Mazzoni, *Bologna*
 Jean-Paul Meyer, *Pfettisheim*
 Francesco Micheli, *Milano*
 Gen Mochi Zamperoli, *Pesaro*
 Beatrice Molinari Mangiameli, *Milano*
 Gianluca Montinaro, *Pesaro*
 Bernard John Mulady, *Marlow Bucks*
 Reto Müller, *Sissach*
 Beryl Reid Mustill, *London*
 Daniel Nash, *London*

Michel Nasser, *Arles*
 Dieter Neukirch, *Wettenberg*
 Giancarlo Nisoli, *Zogno*
 Gian Battista Origoni della Croce, *Milano*
 André Padovani, *Dunkerque*
 Grazia Paoletti, *Firenze*
 Marcel Paolino, *Bern*
 Cecilia e Luciano Pasotto, *Venezia*
 Federico Passariello Jr., *Taranto*
 Jean-François Pechbert, *Paris*
 Anna Pelamatti Cagnoni, *Ancona*
 Julien Pennetier, *Paris*
 José Periel Garcia, *Madrid*
 Yosef Pilch, *Paris*
 Marcel Pommerell-Wintringer, *Echternach*
 Liviu Popescu, *Paris*
 Mimmi Pototschnig, *Pesaro*
 Alessandro Properzi, *Roma*
 Cesare Questa, *Urbino*
 Kurt Rademacher, *Neuwied*
 Ingrid Rant, *Wien*
 Carolina Rayman, *London*
 Bruno Recchia, *Bremgarten*
 Lorenzo Rocchetti, *Ancona*
 Karl-Heinz Roesser, *Bielefeld*
 Sumie Sano, *Saitama*
 Raffaele Semeraro, *Cisternino*
 Livio Sichirolo, *Urbino*
 Alfred Siercke, *Hamburg*
 Michael Staff, *Alfriston*
 Peter Ster, *Wien*
 Georg Stöffler, *Hall*
 Kazuhiro Suzuki, *Tama*
 Shumpei Takemori, *Tokyo*
 Yuko Terashima, *Yokohama*
 Mathias Terenzi, *Pesaro*
 Carla Terenzio, *Milano*
 Mario Terenzio, *Milano*
 Floriana Tessitore, *Palermo*
 Vincenzo Tessitore, *Palermo*
 Heinrich Tettinek, *Wien*
 Federica Tittarelli Cerasi, *Roma*
 Irene Tomacelli, *London*
 Leda Paola Tonon, *Padova*
 Lydia Treleani Masetti, *Pesaro*
 Riccardo Paolo Ugucioni, *Pesaro*
 Eric Van Den Bergh, *Paris*
 Gerarda Van der Krogt, *Roosendaal*
 Nicole Vecchioli, *Paris*
 Renato Vianello, *Pesaro*
 Francisco José Villalba Talavera, *Madrid*
 Giacomo Vivanti, *Ancona*
 Maria Pia Vivanti, *Roma*
 Edward Gregg Wallace, *Houston*
 Janet A. Wallhouse, *Wallingford*
 Anne-Celine Weill, *Mulhouse*
 Nicole Weill, *Mulhouse*
 Ulla Wernicke, *Frankfurt*
 Anders Wiklund, *Göteborg*
 Thomas Jeremy Willoughby, *London*
 Roger Wolff, *Strasbourg*
 Julie e Lawrence Yannuzzi, *New York*
 Masashi Yoshida, *Tokyo*
 Hideko Yoshijima, *Tokyo*
 Gianfranco Zanetti, *Vignola*
 Bernd Zeytz, *Gauting*
 Riccardo Zoja, *Milano*

Il Festival ringrazia:



Banca delle Marche

 **BANCA POPOLARE
DELL' ADRIATICO**



7~22 agosto 1999

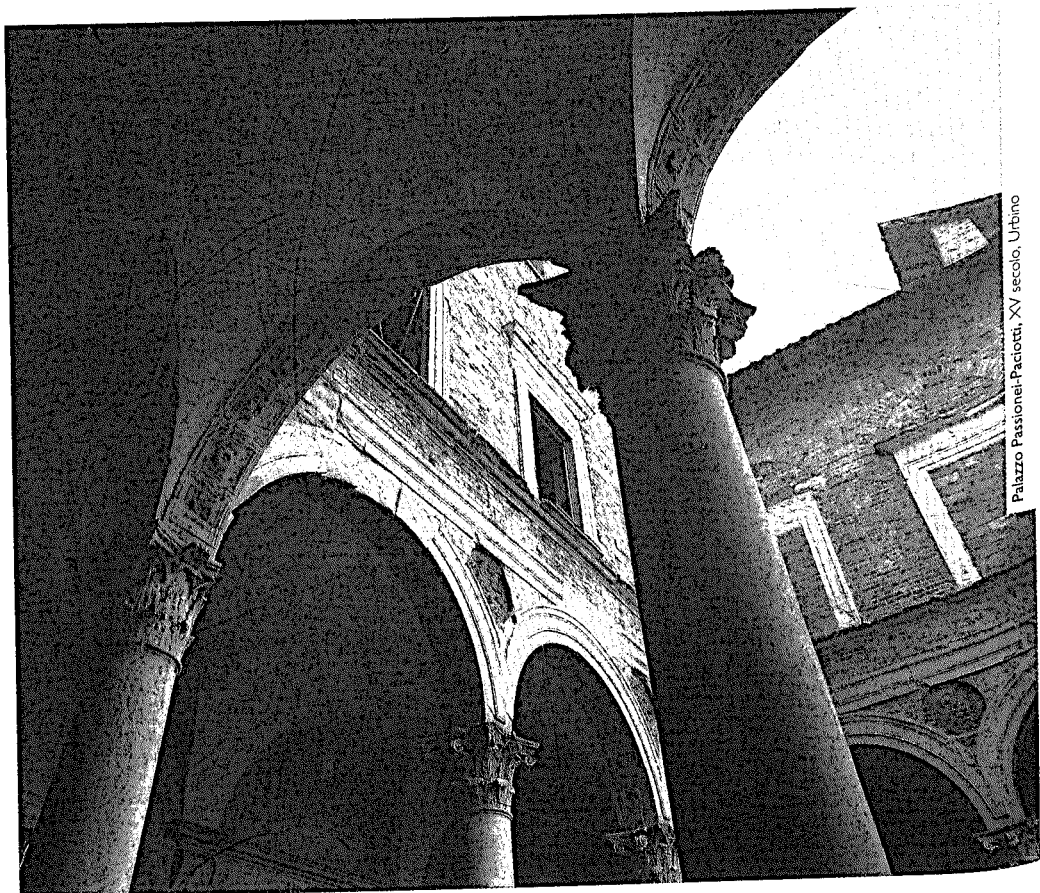
SCAVOLINI®

Sponsor ufficiale del Rossini Opera Festival



Fondazione

Cassa di Risparmio di Pesaro **1841**



Palazzo Passionei-Paciotti, XVI secolo, Urbino

arte, cultura & scienza.

Un grande dono.

Il Magnifico Rettore, Carlo Bo, ha deciso di destinare ad Urbino e alla sua Università gli oltre 80.000 volumi della sua biblioteca.

Uno splendido Palazzo.

La dimora Passionei-Paciotti, la più alta testimonianza di architettura civile urbinata dopo il Palazzo Ducale.

Il contributo.

La Fondazione Cassa di Risparmio di Pesaro ha permesso di completare il progetto di ristrutturazione degli ambienti del nobile edificio, per farne la sede prestigiosa della biblioteca - donata alla collettività - di uno dei protagonisti della cultura contemporanea.

La musica
è un dono
da condividere
con gli altri.

La musica è probabilmente l'espressione più magica e universale dell'arte. Un dono così grande non deve rimanere privilegio di pochi ma va condiviso con gli altri. Per questo Banca delle Marche anche quest'anno sostiene con impegno concreto due appuntamenti musicali irrinunciabili della vita artistica marchigiana: Macerata Opera e il Rossini Opera Festival. Un'occasione in più per essere vicini all'arte e a tutto il suo pubblico.



Banca
delle
Marche

PIÙ PRESENTE. PIÙ FUTURO.

Patti

Vêtements chic pour messieurs et pour dames

Pesaro - 71, Via Rossini

Bologna - 34, Via M. D'Azeglio

Pesaro - 45, Corso XI Settembre



atmosfera ideale

Ideale

Il Conto con tutto ciò che vuoi.

 **BANCA POPOLARE
DELL' ADRIATICO**

ITALMARPI

Agenzia di relazioni pubbliche

Organizza congressi, stages, seminari, meetings.
Cura la realizzazione e l'allestimento di
gourmet lunch, gala dinner,
cocktail parties, buffet, pranzi e rinfreschi di matrimonio.

Anche a Pesaro
ITALMARPI
ha scelto la migliore ospitalità.



HOTEL VITTORIA

61100 Pesaro
P.le della Libertà, 2
T. 0721/34343-4
Aperto tutto l'anno

HOTEL SAVOY

61100 Pesaro
V.le Repubblica, 22
T. 0721/67449-0
Aperto tutto l'anno

**HOTEL BONCONTE
HOTEL & RESIDENCE
DEI DUCHI**

61029 Urbino
Aperti tutto l'anno

ITALMARPI

Centro congressi
61100 Pesaro
Linea verde: 800/867148
Fax 0721/65204-64429



Aut. Min. C.

Informatevi dai concessionari sulle condizioni e i vantaggi **SAAB FINANCE**

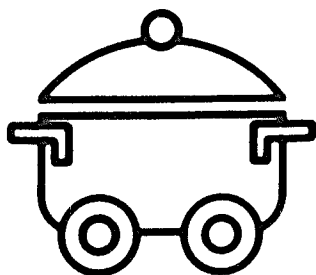
SAAB sceglie 



Saab versus Vivaldi

Può un'automobile competere con una composizione musicale?
Ascoltate le Quattro Stagioni di Antonio Vivaldi. Concerto n° 1, Primavera.
La capote della Saab 9-3 Cabriolet si abbassa. L'Estate arriva e invita a godersi
la strada. Il motore turbo dispiega le sue note. Di corsa incontro all'Autunno.
La carrozzeria aerodinamica tiene testa al vento. L'Inverno arriva impetuoso.
La trazione anteriore risponde. La capote isolante a tre strati, i sedili anteriori
riscaldati e il lunotto termico si fanno sentire. Vivaldi ha
incontrato un degno avversario. Lasciate che la musica suoni.

Saab **93**



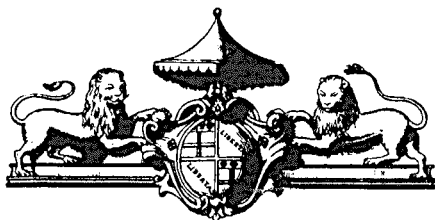
BUFFET & CATERING GORINI
BANQUETING

MILANO

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

PESARO

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



TEATRO COMUNALE DI BOLOGNA

FONDAZIONE

Stagione d'Opera 1999/2000

27 novembre, 2, 5, 7, 9, 12, 14, 16, 19, 21 dicembre 1999

TOSCA

Musica di GIACOMO PUCCINI

4, 6, 8, 10, 13, 15, 17, 19, 20 febbraio 2000

PELLÉAS ET MÉLISANDE

Musica di CLAUDE DEBUSSY

15, 16, 18, 19, 21, 22, 24, 26 marzo 2000

SALOME

Musica di RICHARD STRAUSS

11, 13, 15, 16, 18, 26, 28, 30 aprile, 2 maggio 2000

LA VOIX HUMAINE

Musica di FRANCIS POULENC

e

I PAGLIACCI

Musica di RUGGERO LEONCAVALLO

30 maggio, 1, 3, 4, 8, 11, 13, 14 giugno 2000

WOZZECK

Musica di ALBAN BERG

24, 25, 27, 28, 29, 30 giugno, 1, 2 luglio 2000

LA NOTTE DI UN NEVRASTENICO

Musica di NINO ROTA

e

GIANNI SCHICCHI

Musica di GIACOMO PUCCINI

ORCHESTRA E CORO DEL TEATRO COMUNALE DI BOLOGNA

FABRIANO®

per l'ufficio
per la scuola
per la grafica e l'editoria
per l'arte
per i valori e la sicurezza
per ogni esigenza di qualità

la carta
dal XIII secolo



**Cartiere
Miliani
Fabiano** spa

casella postale 82
60044 Fabriano
tel. (0732) 7021
telefax (0732) 702333
telex 560034 C.M.F.I.
telegrammi Fabercarta Fabriano



Numero Verde

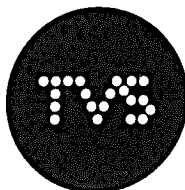
167-867098



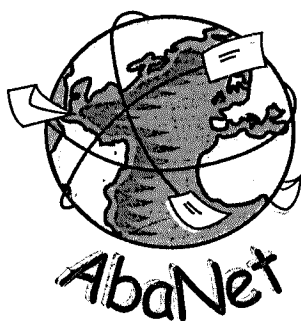
Il gusto della cultura

Costruire oggetti è il nostro mestiere.
Sostenerne l'arte e la cultura, il nostro piacere.

TVS ha gusto. Per questo da sempre si adopera per la valorizzazione e il recupero delle opere e delle produzioni della mente che hanno fatto del territorio urbinato una terra molto dotata in fatto di lusinghe del gusto. E, con le numerose iniziative a favore dei giovani designer, partecipa attivamente alla formazione di chi produrrà idee che diverranno patrimonio culturale del futuro.



Le antiaderenti



Internet

Service

Provider

● Connettività

● Progettazione e realizzazione siti Web

● Applicazioni Intranet ed Extranet

● Commercio elettronico

● Sicurezza - Firewalls

La nostra professionalità

al Vostro servizio

● Abaco Informatica ●

Via Montegrappa 3 CAP 61100 Pesaro

Tel. 0721/35425 Fax 0721/32967

<http://www.abanet.it> info@abanet.it

La collaborazione fra



e

ROSSINI OPERA FESTIVAL

ha reso possibile la realizzazione
delle campate lignee di sostegno
nella scenografia per *Moïse et Pharaon*
al Palafestival di Pesaro.

Un'esperienza avvincente, che offre risposta
alle sofisticate esigenze costruttive dell'arte teatrale
grazie alla più avanzata tecnologia nel campo
delle strutture in legno.

KAUFMANN è in Italia con CANDUCCI HOLZSERVICE

Via Montello n. 4 - 61100 Pesaro - I Tel. 0721/34323 - Fax 0721/33148