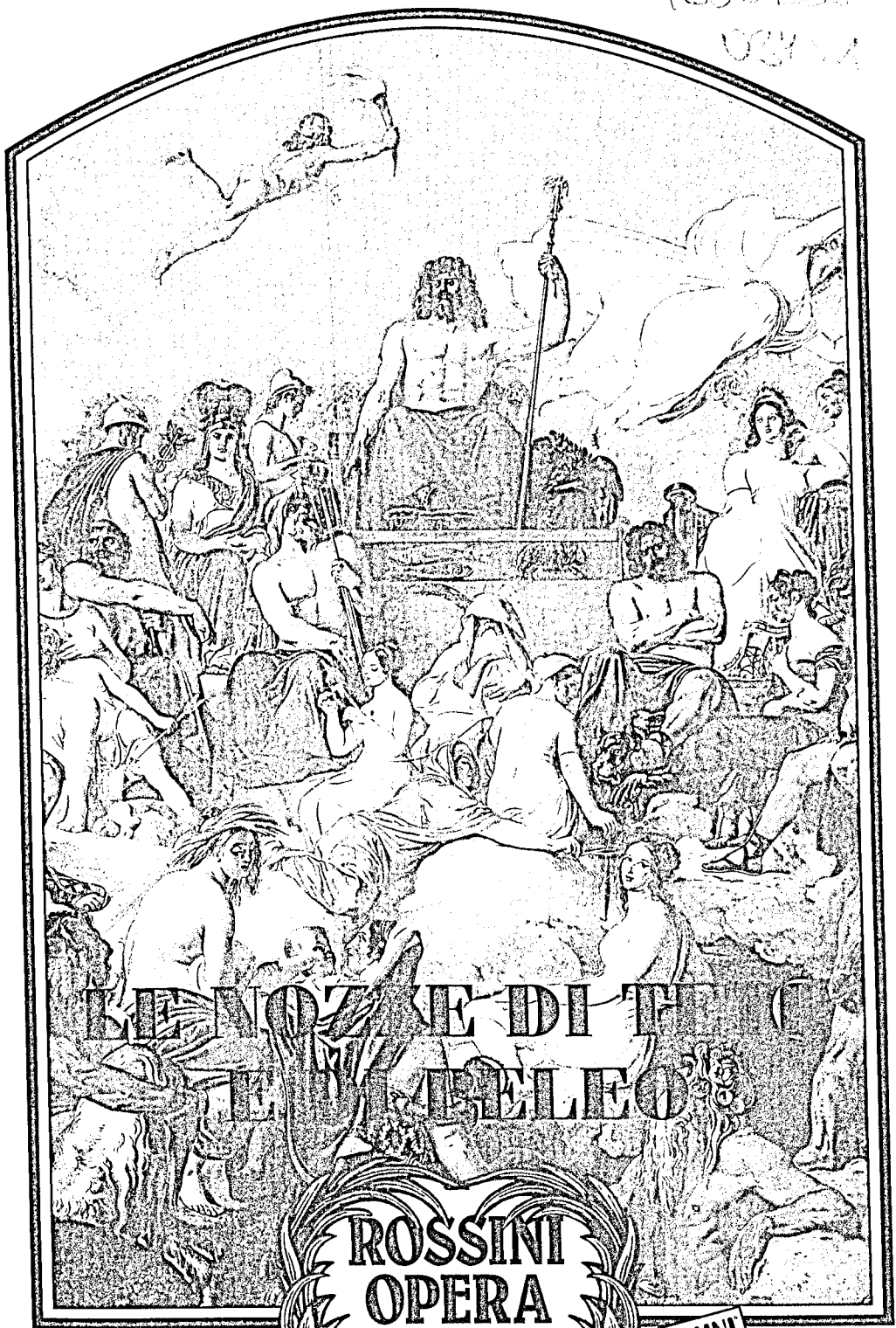


1862 1850
021 17



LE NOZZE DI FIGARO
IL BARBIERE DI SILLA

ROSSINI
OPERA
FESTIVAL

SCAVOLINI
SPONSOR

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. Presidente della Fondazione Rossini è l'avv. Alfredo Siepi. Fondazione e Festival, assieme a Casa Ricordi, sono membri del "Comitato per la Restituzione rossiniana" che si occupa delle opere e delle loro istituzioni.

LE NOZZE DI TETI, E DI PELEO

Festa musicale

**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 servizi digitali, Pesaro

Stampa
Studiostampa, Repubblica di San Marino
luglio 2001

*Stampato su carta Pordenone Vergata / Laid Avorio
della Cartiera di Cordenons spa*



CORDENONS

Sommario

<i>Gioia e pace per mill'anni</i> <i>di Bruno Cagli</i>	<i>p. 13</i>
<i>A thousand years of joy and peace!</i> <i>by Bruno Cagli</i>	<i>p. 29</i>
<i>Schema dello spettacolo</i>	<i>p. 48</i>
<i>I testi</i>	<i>p. 51</i>
<i>Gioachino Rossini, elementi biografici</i>	<i>p. 65</i>

**Ritratto di Gioachino Rossini. Litografia
di F. Lanzi (Collezione Ragni, Napoli)**



Ne gli Amatori della Musica.

LE NOZZE DI TETI, E DI PELEO

Festa musicale

Musiche di
Gioachino Rossini

Le nozze di Teti, e di Peleo

*Pel faustissimo giorno natalizio
di Sua Maestà il Re Ferdinando IV,
nostro augusto sovrano, detta Giunone*

Armida

L'Italiana in Algeri

La riconoscenza

La Cenerentola

Il barbiere di Siviglia

Ritratto di *Giuseppina Coloran*, prima interprete della *Cantata* nel ruolo di Cere-re. Olio su rame, 1825 c. (Collezione Cavallari, Milano)



Gioia e pace per mill'anni

1. Il 22 maggio 1815 il Principe Leopoldo di Borbone rientrava trionfalmente a Napoli riprendendo possesso della città e del regno in nome del padre Ferdinando. Appena il giorno prima l'ex-regina Carolina, sorella di Napoleone, aveva lasciato la città per seguire lo sconfitto marito Gioacchino Murat. Il 7 giugno toccò a Ferdinando sbarcare a Portici dalla nave che lo riconduceva da Palermo. La sera del 9 il Real Teatro di San Carlo si aprì per celebrare il ritorno del Re con la cantata, allestita in tutta fretta da Giacomo Mini con musica anonima (probabilmente ripresa da precedenti lavori), *Il dolore di Trinacria e la felicità di Partenope ovvero La contesa dei Numi*. A questo primo omaggio ne seguì un altro, la sera del 18, con una nuova cantata predisposta da Giovanni Schmidt, uno dei librettisti in carica al San Carlo, e con musica di Valentino Fioravanti: *L'Oracolo di Cuma*, della quale fu interprete la prima donna assoluta della compagnia, Isabella Colbran. Così, tra salve di cannoni e auspici mitologici, mutavano le sorti d'Italia e Ferdinando (IV di Napoli e III di Sicilia, prima di divenire I delle Due Sicilie) recuperava il regno dando inizio, dopo la parentesi napoleonica, a quell'era di pace e relativa prosperità che in tutta Europa si sarebbe chiamata "restaurazione". Che non fu identica in tutti gli stati e in tutti i regni restituiti alle antiche famiglie regnanti e/o assegnati ai tavoli dei congressi delle potenze europee.

Se a Torino infatti Vittorio Emanuele I attingeva ai vecchi annuari per risistemare al loro posto depreciti funzionari usciti dal servizio da lustri, e se a Roma Pio VII, grazie ad un segretario di stato come Consalvi, cercava, almeno nei primi tempi, di mediare il più possibile tra vecchio e nuovo, a Napoli Ferdinando, anche per volontà di Metternich, dovette far tesoro della catastrofica esperienza che, al ritorno dal suo precedente esilio, aveva immerso il suo stato in un bagno di sangue. Questa volta il sovrano, più tardi tanto maltrattato dalla storiografia risorgimentale, dovette cercare, e per molti versi trovò, un accordo con l'apparato che aveva creato il suo predecessore napoleonico, Gioacchino Murat. Come ho scritto altrove, «politica del Re reinsediato fu quella di riconoscere il principio di lealtà all'istituzione e non alla persona». ¹ Avvenne così che molti funzionari e gran parte di coloro che avevano servito il Re appena cacciato, poterono conservare il loro posto. Ciò si verificò anche per i Reali Teatri che restarono saldamente in mano all'impresario Barbaja il cui contratto, appena rinnovato sotto Murat, venne in pratica mantenuto *in toto*. Di conseguenza fu mantenuto anche l'impegno con il ventitreenne Rossini, astro sfolgorante della musica italiana, alla cui gloria mancava soltanto la capitale della musica di quel periodo: Napoli appunto. Chiamato da Murat (cui aveva fornito, in un momento di poco diplomatica disat-

tenzione un ~~lavoro dell'indipendenza~~, eseguito il 15 aprile 1815 e subito ritirato dalla circolazione e fatto sparire) con un solo prudenziale ritardo di pochi giorni,² Rossini poté sistemarsi a Napoli inaugurando la sua stagione musicale più felicemente intensa e produttiva.

All'inizio Rossini ebbe da Barbaja un contratto per un'opera seria da darsi al San Carlo e per una comica da darsi al Teatro dei Fiorentini (che non faceva parte dei Reali Teatri, ma che Barbaja gestì per un certo periodo in qualità di impresario). Il successo della prima delle due opere, *Elisabetta regina d'Inghilterra*, rappresentata al San Carlo il 4 ottobre 1815, giorno onomastico del principe ereditario, fece sì che Rossini allargasse di fatto la sua presenza nei Reali Teatri a funzioni che furono di vero e proprio direttore artistico. Comportò inoltre da parte sua l'abbandono dell'opera buffa. Di fatto, dopo aver varato ai Fiorentini *La gazzetta*, giunta in porto dopo travagliata gestazione, Rossini scriverà per Napoli soltanto opere serie (altre otto dopo *Elisabetta*) e cantate. Ciò perché il San Carlo, posto alla dipendenza di un organismo al vertice del quale c'era il sovrano in persona, era interdetto a spettacoli comici o anche semiseri e aperto soltanto all'opera seria e a rappresentazioni celebrative, come le cantate sceniche. Queste ultime servivano ad esaltare i fasti della famiglia regnante o per particolari occasioni di festa, come matrimoni, visite reali e simili. È ben comprensibile che Rossini, dato il ruolo che svolse in quegli anni, abbia dovuto adempiere anche agli obblighi di compositore, per così dire, ufficiale e comporre un certo numero di lavori di questo genere.

2. La cantata scenica era di antica origine e strettamente legata all'opera in musica, essa stessa nata

per solennizzare feste di corte. Largamente praticata nel Settecento, aveva registrato un profluvio di lavori proprio tra la rivoluzione e la restaurazione e soprattutto durante il periodo napoleonico. Ciò per una ragione ben evidente, legata alla rapidità dei mutamenti di quegli anni convulsi. Tra nascite, incoronazioni e conquiste, la sola famiglia Bonaparte ne aveva provocate un buon numero. Ma il Re Borbone non era stato molto da meno col suo andirivieni tra Napoli e la Sicilia. Insediamenti, sostituzioni, ritorni di re si aggiungevano agli onomastici e alle visite regali per tenere sempre in auge un prodotto abbondante quanto effimero, destinato per lo più all'esecuzione e all'allestimento, pur sfarzoso, di una sola sera. Sul piano poetico e drammaturgico il modello restava alla lontana quello metastasiano, rinverdito all'epoca di Rossini dalla penna di molti poeti, massimo tra tutti Vincenzo Monti, maestro di stile, quanto disinvolto nella capacità di passare dall'uno all'altro padrone. Tra boschi ameni, templi immersi nel verde, pianure feraci, le cantate mettevano in azione per lo più gli dei dell'Olimpo, qualche personificazione (come la Concordia, la Pace, la Clemenza) e magari anche il rispettivo "Genio" locale. Così un «Genio della Francia» compare in una delle due cantate scritte dal Monti «per la nascita del Real Delfino» figlio di Luigi XVI, sostituito dal «Genio dell'Austria» nel *Mistico Omaggio* destinato alla Scala per il ritorno degli austriaci nel 1815. Spesso estese alle dimensioni di un atto d'opera, queste cantate utilizzavano in abbondanza i cori, ma anche le danze. Per poeti e compositori, al di là della loro reale adesione, si trattava di obblighi pressoché ineludibili e di fatto al genere si dedicarono tutti i musicisti in vista dell'epoca. Ovviamente, come aveva fatto Bach per le sue cantate profa-

ne (spesso ispirate ad occasioni assai più dimesse) la sede era ideale per riutilizzazioni e imprestiti, quando questi non nascevano addirittura dalla committenza. In qualche caso infatti si commissionava il solo testo da applicare a musiche già esistenti, magari dovute ad autori diversi. La ragione di tale comportamento era insita nel destino di questi lavori, tanto pomposi quanto impossibilitati a superare il vincolante confine della circostanza che li aveva determinati. L'intercambiabilità era d'altra parte assicurata dalla possibilità di spostarsi da un luogo ameno all'altro, da un paese all'altro, da una divinità e da una circostanza all'altra. Così *La riconoscenza* di Rossini poté servire, dopo Napoli, in svariate occasioni (partecipe o meno l'autore) e fu rinverdata come *Vero omaggio*, *Serto Votivo*, *Augurio Felice* e via scorrendo. Il contenuto di tutte queste cantate era il medesimo: beneaugurale per i sudditi e per i sovrani-padri, cui serviva la metafora del buon governo condito di promesse di felicità per i popoli soggetti. Promesse che venivano da lontano e andavano verso i nebulosi quanto indefinibili confini dell'utopia. Si spiega così come, a parte il *Genius loci* di turno, fossero chiamati in causa gli dei dell'Olimpo per profetizzare un futuro che si trovasse in concordia con un eden mitico. In questa veste, prima che Rossini ne rivoluzionasse il contenuto con il suo ultimo prodotto borbonico, lo smisurato *Viaggio a Reims*, la cantata scenica celebrò i suoi ultimi fasti proprio legata al classicismo napoleonico o a quella corrente neoclassica di cui Monti fu massimo esponente letterario e l'epoca della restaurazione l'ultima spiaggia felice.³

3. Nei sette anni in cui lavorò per Napoli Rossini scrisse per i Borboni ben cinque cantate. La prima fu ese-

guita il 12 gennaio 1816, mentre il compositore era a Roma intento alla preparazione del *Barbiere di Siviglia*. Il titolo: *Pel faustissimo giorno natalizio di Sua Maestà il Re Ferdinando IV, nostro augusto sovrano*, ne chiarisce la destinazione, che era quella di celebrare il primo compleanno del Re dopo il suo ritorno. Dal nome della dea protagonista la cantata fu designata anche col titolo *Giunone*. In quello stesso 1816 Rossini dovette approntare *Le nozze di Teti, e di Peleo*, rappresentate al Teatro del Fondo il 24 aprile in occasione del matrimonio di una nipote del Re. Il 20 febbraio del 1819 un'altra cantata, breve nei contenuti quanto lunga nel titolo, salutava il rientro del Re dopo una malattia: *Omaggio umiliato a Sua Maestà dagli Artisti del Real Teatro S. Carlo in occasione di essere la prima volta la M. S. intervenuta in detto Real Teatro dopo la sua felicissima guarigione*. In quello stesso 1819, la sera del 9 maggio, si festeggiò una visita di stato: *Cantata da eseguirsi la sera del dì 9 maggio 1819, in occasione che Sua Maestà Cesarea Reale ed Apostolica Francesco I, Imperatore di Austria, ecc. ecc. ecc., onora per la prima volta di sua augusta presenza il Real Teatro S. Carlo*. Infine, *last but not least*, il 27 dicembre 1821, poco prima della partenza di Rossini per Vienna, si eseguì *La riconoscenza*.

Delle cinque cantate di gran lunga più importanti sono *Le nozze di Teti* e l'ultima, veri e propri atti d'opera come dimensioni, due lavori di notevole impegno anche dal punto di vista scenico. Le altre tre sono invece abbastanza semplici nella struttura. Tanto quella per la guarigione, infatti, che quella per la visita dell'Imperatore, limitano l'ambientazione ad un *Atrio Regio* ad indicare che le cantate stesse servivano da semplice prologo allo spettacolo che doveva seguire. Analogamente i so-

non sono personaggi, ma semplici corifei e araldi. Anche musicalmente la suddivisione dei numeri è molto schematica. Un coro ed una o due arie insieme con alcune sezioni corali servono per il saluto beneaugurale cui si limita il testo.

Appena più articolata scenicamente e anche per i contenuti del testo, la prima cantata, quella per il compleanno del Re. *Giunone*, come converrà chiamarla, è ambientata nel *Tempio di Giunone Lucina*, nel quale l'apparizione della dea è preceduta dal coro dei sacerdoti e delle sacerdotesse. Musicalmente la cantata si limita ad un Coro introduttivo e ad un'aria, «Passa il tempo e i lauri sfronda», con relativa cabaletta e pertichini del coro. Come curiosità potrà esser citato il fatto che la cantata introdusse il ballo *La virtù premiata*, musica di Gallenberg e coreografia di Duport, il cui soggetto attingeva alla fiaba di Cenerentola e del quale forse Rossini si ricordò quando, pochi mesi dopo, scelse a Roma il soggetto della sua opera buffa sullo stesso argomento.

La maggiore elaborazione de *Le nozze di Teti, e di Peleo* si lega all'occasione, assai più importante, che la determinò. Si trattava di uno dei matrimoni dinastici che, dopo il Congresso di Vienna, dovevano servire a consolidare l'assetto dell'Europa e le alleanze tra i sovrani. Ripreso il trono, Ferdinando aveva infatti avviato immediati contatti per rinviare i tradizionali legami con i Borboni di Francia e con la casa d'Austria. Le due trattative giunsero in porto quasi contemporaneamente nei primi mesi del 1816. Da un lato suo figlio Leopoldo avrebbe sposato una figlia di Francesco I imperatore d'Austria, dall'altro la nipote Maria Carolina, figlia del suo primogenito, il principe ereditario Francesco, avrebbe sposato il Duca di Berry, secondogenito del Conte d'Artois, fratello di Luigi XVIII. Non

avendo Luigi figli, il Conte d'Artois era erede a sua volta del trono di Francia che avrebbe in seguito occupato col nome di Carlo X. Si tratta dunque di quello stesso Re per la cui incoronazione Rossini scriverà *Il viaggio a Reims*. Con questi due matrimoni si aprivano, all'apparenza, brillanti prospettive per la famiglia reale napoletana ed è ben comprensibile che si volesse sottolinearne il significato, anche se l'evoluzione della storia si incaricherà di smentire le promesse in essi adombrate. La firma solenne del contratto di nozze col Duca di Berry ebbe luogo il lunedì 15 aprile 1816. Il 24, giorno dichiarato festivo per i napoletani, avvenne invece la cerimonia religiosa nella quale il Duca assente venne sostituito per procura dallo stesso Principe Leopoldo. La sera l'evento fu celebrato con *Le nozze di Teti, e di Peleo*. Non potendosi eseguirlo al San Carlo, in ricostruzione dopo l'incendio, la rappresentazione ebbe luogo nell'altro teatro reale, il Fondo, per lo più destinato alle opere comiche, ma che in quel periodo sostituiva il teatro maggiore per le rappresentazioni solenni e anche per l'opera seria.

Non abbiamo molte notizie sulla preparazione della cantata, il cui libretto fu sottoposto alla prescritta approvazione della censura il 30 marzo. Appena tre giorni dopo, il 2 aprile, il Ministro dell'Interno lo restituiva approvato:

Avendo Sua Maestà letto ed approvato l'incluso Componimento intitolato *Le Nozze di Teti e di Peleo* da rappresentarsi nel R. e Teatro del Fondo per festeggiare il fausto matrimonio di S. A. R. la Principessa D. a M. a Carolina, io ve lo trasmetto, incaricandovi nel R. l. Nome di predisporre l'adempimento corrispondente.⁴

Meno veloce fu l'approvazione del Ministro di Polizia che è datata 6 aprile.⁵ Se veramente il Re in per-

sona aveva letto il componimento, certo questo gli aveva ricordato il proprio matrimonio, celebrato quasi cinquant'anni prima, con una cantata dal soggetto analogo.

4. Librettista delle prime due cantate napoletane di Rossini, fu Angelo Maria Ricci, curiosa figura di letterato dell'epoca neoclassica, che era tra i salvati dell'epoca napoleonica. Nato a Mopolino nel 1776, Ricci era stato infatti istruttore dei principi alla corte di Murat. Col restaurato Borbone entrò a far parte del gruppo dei revisori teatrali ed ottenne anche la cattedra di eloquenza all'Università. Nel 1816 Ricci non aveva ancora pubblicato il suo lavoro maggiore, *L'Italiade*, vasto poema uscito nel 1819 e citato nelle storie letterarie più che altro per aver trattato lo stesso argomento che Manzoni avrebbe ripreso nell'*Adelchi*. Al di fuori delle cantate per Rossini, poco o nulla sopravvive della vasta attività del Ricci, poeta, traduttore e anche critico militante schierato, anche se con cautela, in difesa del classicismo.

Il testo di *Giunone* acclama, nel coro iniziale, la Dea che siede propizia sull'«aurea cuna» dei re, insieme con le personificazioni della Speme, della Fortuna e del «patrio Amor». L'intervento di Giunone si muove sulla stessa scia. Non manca nella parte corale di transito alla cabaletta un accenno dei sacerdoti al Figlio Augusto «sol secondo al genitor» che si immagina in Sicilia e che dovrebbe essere il Principe Ereditario. Le sacerdotesse, a loro volta, chiamano in causa l'altro figlio «che l'acciar non cinse invano, e pel padre e pel germano, vendicò l'antico allor», unica allusione alle vicende che avevano preceduto il ritorno dei Borboni a Napoli e che riguardano presumibilmente il Principe Leopoldo. Questo passo tuttavia non fu musicato da Rossini, forse per brevità, anche se

va detto che proprio quelle allusioni potevano suonare alquanto inopportune (per rientrare a Napoli Leopoldo si era mosso dal quartier generale austriaco di Teano e al suo ingresso era affiancato da due generali austriaci, e quanto al Principe Ereditario, la Luogotenenza di Sicilia affidatagli era in via di essere eliminata con l'unificazione dei due regni in quello unico «delle due Sicilie»). Tolta questa parte, la cantata si chiude con il Patrio Amore che erge un'unica ara «ai Figli e al Genitor». Su quell'ara il sole educherà i «fausti Gigli» e il Re «in mezzo ai figli / Pari ai Numi ognor vivrà».

Più spazio alla pur modesta vena di Ricci offrì la successiva cantata, per la quale il poeta attinse ad un soggetto in qualche modo codificato per celebrare eventi nuziali: quello delle nozze della dea Teti col Re di Tessaglia Peleo, connubio da cui sarebbe nato Achille. Già Monteverdi aveva lasciato incompiuta nel 1616-17 una «favola marittima» di Scipione Anelli, *Le nozze di Tetide*, che avrebbe dovuto festeggiare gli sponsali di Ferdinando Gonzaga e Caterina de' Medici. Inoltre, su un libretto di Orazio Persiani, intitolato *Le nozze di Teti e di Peleo*, Francesco Cavalli aveva debuttato come operista al San Cassiano di Venezia nella primavera del 1639. Per quanto riguarda i Borboni di Napoli, nel 1739, Domenico Sarro aveva musicato un libretto dello stesso titolo su testo di Niccolò Giovio in occasione delle nozze di Filippo, fratello del re Carlo, con Luisa Elisabetta, figlia del Re di Francia. Ma, come si è detto sopra, Ferdinando non doveva andare tanto indietro. Il suo stesso matrimonio con Maria Carolina d'Austria era stato accompagnato nel 1768 con una *Festa teatrale in musica*, composta da Paisiello, che attingeva allo stesso argomento. Quasi cinquanta anni dopo, ormai vedovo e nonno,

Ferdinando approvava dunque il soggetto che gli ricordava gli auspici che avevano salutato la sua unione con la potente casa d'Austria. Quanti di quegli auspici si erano concretizzati? E quanti dei nuovi erano destinati a realizzarsi? Nulla sappiamo delle reazioni del vecchio Re, in un mondo tanto mutato in quel mezzo secolo che lo aveva visto due volte spodestato.

Il testo di Ricci non si discosta molto dai modelli in voga quegli anni. Nel libretto originale *Le nozze di Teti, e di Peleo* sono definite «Azione Coro-Drammatica» e infatti tra gli interpreti sono elencati, dopo i cantanti, un buon numero di danzatori con i relativi personaggi corrispondenti, pressappoco, all'intero Olimpo. Oltre ai ballerini *en titre*, per il seguito di Venere, Amore e Imeneo furono impiegati «tutti gli allievi delle Reali Scuole». Nella prima scena, tutta coreografica, si assiste all'incontro tra Amore e Imeneo, che preparano le nozze e uniscono i loro altari. Nella seconda entrano le altre divinità, tra cui Flora e Bacco. Baccanti, Silvani, Satiri e Fauni intonano il coro iniziale. Segue l'ingresso di Peleo che, triste per la lontananza di Teti, invoca l'aiuto dei Numi. E' subito esaudito con l'arrivo dell'amata, accompagnata dal corteggio delle «Divinità delle onde». Nel successivo duetto Teti pronuncia la prima profezia con chiaro riferimento ai gigli dello stemma borbonico:

Costante al tuo fianco
Per queste pendici
I gigli felici
Rinascere vedrò.

La scena quinta ci fa assistere all'apparizione di Giove dall'alto, di Nettuno con i Tritoni e le Nereidi dalle acque e di Plutone e Proserpina dagli inferi. Questo intervento di cielo, mare e terra serve ad annun-

ciare, da parte di Giove, i futuri sponsali borbonici:

Di Teti, e di Peleo, che fida immagine
Sarà d'altro Imeneo, quando la Pace
Il tremendo mio telo
Già spento al fin mi riconduca in cielo...

Seguono il «gran ballo» e lo sponsalizio che si svolge «tra le danze, ed i Cori». Nel corso della cerimonia si affaccia la «larva orribile» della Discordia, subito scacciata da Giove. L'ultima scena introduce Cerere, «Dea tutelare de' Regni delle due Sicilie» che, insieme con Giunone e Giove, preannuncia i destini della stirpe borbonica e il ritorno felice di Ferdinando dalla Sicilia. Infine, chiudendo la serie delle profezie augurali, Giove preconizza la riunione dei gigli di Francia con i gigli di Napoli. Durante il coro finale appare il «quadro magico ove si veggono i Reali Sposi paternamente accolti dal Cristianissimo Re Luigi XVIII, in trono». Finale tipico con l'epifania regale, analogo a quello che chiuderà alcuni anni dopo *Il viaggio a Reims*. Come si potrà notare, le profezie, vero nucleo di questa come di tante altre cantate analoghe, al di là delle immagini retoriche e delle metafore, sono tutte di chiarissima evidenza. Ogni sovrano restaurato, del resto, si atteggiava, secondo i principi sanciti dalla Santa Alleanza, a patrono della pace e della prosperità, nonché della fraternità tra i popoli. Richiami di cui abbonda non solo la cantata, ma anche il «Giornale delle Due Sicilie» che, nel dare il suo resoconto della cerimonia nuziale nella Cappella Palatina, scrisse:

L'amor di patria faceva più vivamente sentire la sua forza nel vedere unite nella giovane Principessa le grazie e la bellezza alle virtù che formano la felicità della famiglia e dello Stato, e nel considerare come un nuovo titolo di gloria nazionale quello di dare una sposa ad un Principe prode e generoso, caro alla

Francia, Nipote di quel Monarca Cristianissimo, il cui ritorno sul trono di Enrico IV, segnò l'epoca della pace nel Mondo e della prosperità delle Due Sicilie.

Non manca nulla dunque, nemmeno lo sguardo a ritroso verso Enrico IV, accanto a quello in avanti che identifica la felicità dei popoli con quella «dello Stato». Muovendosi sulla stessa scia dei toni profetici di Ricci l'estensore dell'articolo chiude descrivendo la festa in teatro:

S. M. ebbe una prova novella del pubblico amore jersera nel Real teatro del Fondo. Quando ella comparve in mezzo alle LL. AA. RR. La Duchessa di Berry e la Principessa Ereditaria e circondata da' suoi augusti figli, la sala echeggiò di vivissimi applausi, testimoni spontanei della gioia con la quale i buoni Napoletani corrispondevano a quella del loro Padre e Monarca. Nella rappresentazione eseguita su quelle scene per sì fausta circostanza, il pubblico colse tutte le felici allusioni che il chiarissimo Signor cavalier Ricci, autore del dramma, aveva saputo trarre dalle nozze di *Teti e Peleo* per celebrare quella di una nostra Principessa con un Principe di Francia. Al partire il Re dal teatro, nuovi applausi annunziarono i voti che formano tutti i cuori per la felicità di questa nuova unione, e per l'eternità di una dinastia alla quale sono attaccati i destini di tanti milioni di uomini:

Pubblico amore, voti augurali, felicità perenne ed eternità per la dinastia. C'è tutto in questo resoconto, salvo il nome del compositore che aveva intonato i versi di Ricci. Non pensiamo che Rossini abbia avuto modo di risentirsene. Dalla sua infanzia travagliata aveva visto molte glorie nascere e svanire e molte profezie dissolversi nel turbine della storia.

5. Proprio con la stagione romana che vide la prima del *Barbiere di Siviglia* si intreccia la composizione delle prime due cantate borboni-

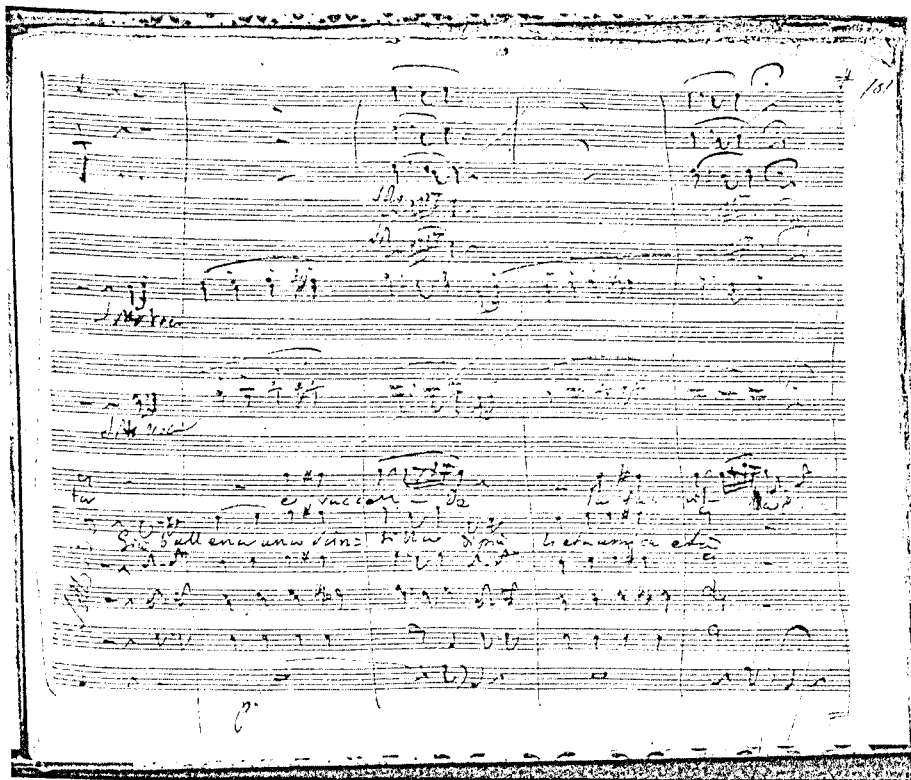
che di Rossini. *Giunone* venne eseguita il 12 gennaio 1816 al San Carlo, protagonista, come si è detto, Isabella Colbran. Già dall'autunno Rossini era a Roma, dove aveva predisposto una nuova edizione de *Il Turco in Italia* e dove, il 26 dicembre, fece rappresentare al Teatro Valle *Torvaldo e Dorliska*. E' possibile, ma dati i ritmi rossiniani e teatrali in genere di quegli anni, assai poco probabile, che la cantata sia stata scritta prima della sua partenza per Roma. Più plausibile che egli l'abbia predisposta subito dopo la prima del *Torvaldo* e prima di iniziare il lavoro sul *Barbiere*, con o senza un apposito viaggio a Napoli. Nel primo caso alcuni autoimprestiti sarebbero passati dalla cantata al *Torvaldo*. Nel secondo sarebbe avvenuto il contrario. Di fatto il Coro introduttivo, «Dea cui d'intorno ai talami», deriva dal Coro d'Introduzione dell'*Aureliano in Palmira* non senza un piccolo inserto che richiama alla Cavatina «Dunque invano i perigli e la morte» del *Torvaldo*. L'utilizzazione del tema in quei mesi non si fermò qui, dato che Rossini se ne servì ancora nella Cavatina di Almamiva «Ecco ridente in cielo» del *Barbiere di Siviglia*. A parte altri anticipi e richiami, anche l'aria di Giunone, dopo una prima sezione, un elegante Andantino, e il tempo di mezzo affidato al coro («marziale»), approda ad una fiorita cabaletta «Lieto intanto il patrio Amore» identica, salvo che nella tonalità, alla cabaletta dell'aria «Ferma, costante, immobile» di Dorliska nel secondo atto del *Torvaldo*. Con la sua patinata eleganza la cantata conferma che Rossini in quei mesi di produzione convulsa amava lavorare intorno allo stesso materiale, più o meno elaborato, a seconda della destinazione. Ciò non avveniva solo nelle cantate. Va infatti tenuto ben presente che tanto *Elisabetta regi-*

na d'Inghil-
ta, utilizzano in abbondanza mate-
riale precedente, anche se con crite-
ri dissimili nella rielaborazione.

6. Più complessa la partitura de *Le nozze di Teti*, alla quale Rossini dovette attendere al suo rientro a Napoli dopo la prima del *Barbiere* e prima di accingersi ad assolvere al nuovo impegno dell'opera seria da scrivere per Barbaja (*Otello*). Siamo dunque nel mese di marzo e nella prima parte di aprile del 1816 (anche se il libretto fu sottoposto alla censura a fine marzo nulla vieta di pensare che Rossini avesse già iniziato a comporre dei brani). Sono tempi brevi, ma certo nemmeno paragonabili ai pochissimi giorni durante i quali era nato il *Barbiere*. Di fatto la partitura, sconosciuta ai biografi rossiniani e rintracciata a suo tempo da Philip Gossett, è sufficientemente accurata e i problemi che pone sono piuttosto legati al genere della cantata e all'intervento delle azioni coreografiche oltre che alle discrepanze tra libretto originale e partitura. Rossini ricorse ovviamente anche qui in larga misura agli autoimprestiti secondo la prassi da lui seguita in quel periodo. Come ha scritto Guido Johannes Joerg, curatore dell'edizione critica, «con una sola eccezione, ogni numero della cantata può essere collegato ad un precedente materiale. L'eccezione riguarda il Coro d'introduzione (N. 1), al quale a sua volta Rossini attingerà per la sua opera milanese del 1817, *La gazza ladra*. Ma anche altri spunti della cantata serviranno per opere successive, il che dimostra che il rapporto creativo che intercorre tra le opere teatrali e le cantate è assai più dinamico di quello che potrebbe suggerire la semplice dipendenza dei lavori occasionali da quelli di maggior mole e impegno».⁶ Va detto che mentre alcune pagine appaiono riprese quasi di sana pian-

ta, per altre Rossini ripensò e rielaborò con molta cura il materiale riutilizzato. In merito, l'impatto sull'ascoltatore moderno è certo decisamente diverso da quello del pubblico dell'epoca. Il N. 4, il Coro «Deh Terzetto «Zitti, zitti, piano», deriva dal *Barbiere*, cosa che oggi non può che colpire, ma in quell'unica esecuzione napoletana nessuno aveva conoscenza a Napoli della musica di un'opera varata due mesi prima in un'altra città e lo stesso Rossini non poteva immaginare il suo immenso successo nel tempo (ancora nell'*Otello* dell'ottobre successivo dovette intervenire per mascherare una citazione del tema della calunnia inserito nel momento più drammatico del finale). Meno evidente all'orecchio di oggi, anche se più esplicita, la Cavatina di Peleo, ripresa, per il recitativo e per il cantabile, dall'aria di Ladislao «Giusto cielo» del *Sigismondo* con pochissimi cambiamenti. Anche il coro N. 10, «Lieta danza per queste pendici», suona familiare al nostro orecchio. Il tema deriva dall'Introduzione del *Turco in Italia*, a sua volta derivato dalla *Scala di seta* e in precedenza usato anche nel *Ciro in Babilonia*. Con le sue quattro utilizzazioni (quelle a tutt'oggi note) possiamo definirlo uno dei motivi *favoris* del Rossini di quegli anni.

La partitura, dopo il Preludio, comprende undici numeri, cinque dei quali corali (Nn. 1, 4, 5, 7 e 10). Oltre che nel Finale (N. 11) il coro interviene anche nelle due pagine solistiche, l'Aria di Peleo (N. 2) e quella, ancor più elaborata, di Cerere (N. 9), assumendo un ruolo di grande rilievo in tutta la cantata, anche se qualche passo corale indicato da libretto non fu musicato e se il N. 7 consiste in una semplice replica del N. 5. Gli altri numeri sono due duetti, quello tra Teti e Peleo (N. 3) e quello tra Cerere e Giunone (N. 8), e



Le nozze di Teti, e di Peleo: pagina autografa (Biblioteca del Conservatorio di San Pietro a Majella, Napoli)

il terzetto tra Teti, Peleo e Giove (N. 6) che occupa il centro della cantata. Così questo atto unico in qualche modo richiama la struttura architettonica delle farse, i lavori in un atto di Rossini, i cui punti di forza come ampiezza e coinvolgimento scenico dei personaggi sono l'introduzione, il finale e un pezzo d' assieme centrale che ha la stessa funzione che nelle opere in due atti assolve il finale primo. Tra questi si collocano arie e duetti e dunque le pagine più intime. Nel caso delle *Nozze*, per ottenere questo risultato il compositore sfrondò in qualche punto anche il libretto di Ricci. Non sempre infatti la partitura corrisponde al testo stampato. Una semplificazione e uno snellimento intervengo-

no proprio nella parte centrale dove il Terzetto è incastonato dal coro «Deh venite: sull'ara d'Imene» che di fatto lo precede e lo conclude. Ancor più profonde le modifiche nell'ultima parte della cantata dove, come scrive Joerg, «sembra evidente che Rossini utilizzando il materiale predisposto da Ricci, abbia ripensato l'intero finale rendendolo più grandioso e musicalmente più pregnante». ⁷ Non è un caso che Rossini sia intervenuto in due punti cruciali, quello centrale e quello conclusivo per salvaguardare la propria visione architettonica del lavoro.

I problemi maggiori riguardano tuttavia, come si è detto sopra, gli interventi coreografici che, per la parte musicale, furono affidati al Conte di Gallenberg, marito di Giulietta Guicciardi e amico di Beethoven, mentre le coreografie furono ideate da Pietro Huss, Maestro della Scuo-

la Reale di Danza. Gallenberg, trasferitosi da Vienna a Napoli, aveva avuto da Murat nel 1809 il titolo di «Direttore e Compositore della Musica de' balli». ⁸ Nulla ci resta delle musiche da lui predisposte per la cantata e resta alquanto problematica anche la loro posizione. Il libretto reca molte indicazioni di interventi danzati, ma, come ha suggerito Joerg, è possibile che la prima scena sia stata coreografata direttamente sul preludio strumentale rossiniano. Anche per l'ingresso delle divinità e dei Fauni danzanti che precedono Bacco può aver servito egregiamente l'introduzione strumentale di Rossini e la musica del breve coro. Un intervento specifico viene invece invocato da Giove al termine del suo recitativo dopo il N. 4:

Or voi sposi felici

Tra le danze festive all'ara accanto
Il gran patto a giurar venite intanto

A questo punto il libretto reca la didascalia: «Siegue il gran ballo: gli sposi si avvicinano all'altare tra le danze, ed i Cori». Più contraddittorie le indicazioni contenute nell'autografo. Sembra probabile che a questo punto il ripensamento dell'ordine dei pezzi abbia prodotto una sequenza che comprendeva, dopo il recitativo, l'inserimento del Coro «Deh venite: sull'ara d'Imene», seguito dal Terzetto e poi dal ballo con musiche di Gallenberg. Il recitativo dopo il Terzetto è suddiviso in due parti, anche se Rossini non ha musicato il Coro «Nel cupo baratro» previsto dal libretto. Al termine di questo recitativo il libretto reca ancora un'allusione alla danza che avrebbe dovuto accompagnare anche un'altra sezione di coro, «All'altar di pace amico», anch'essa non musicata. Questa fu sostituita dalla citata ripresa del coro precedente, «Deh, venite: sull'ara d'Imene» non sappiamo se preceduto e meno da un'altra

sezione di danza con musica di Gallenberg. Il libretto reca poi la didascalia «si fa triegua alla danza» per introdurre il momento serio dell'ingresso e delle profezie di Cerere. ⁹ Un intervento dei ballerini, come suggerito dal libretto e dallo stesso *incipit* del Coro conclusivo, dovette esserci poi nel Finale, ma certo qui servendosi della musica di Rossini che chiude festevolmente la cantata alla cui prima esecuzione parteciparono i grandi cantanti della compagnia in servizio nei Reali Teatri. I due tenori Andrea Nozzari e Giovanni David assolsero, rispettivamente, ai ruoli di Giove e di Peleo, mentre Margherita Chabrand impersonò Teti e Girolama Dardanelli Giunone. Alla prima donna assoluta, Isabella Colbran, fu assegnato il ruolo più aulico e sacrale, quello di Cerere. Anche sul piano musicale vengono rispettati gli stilemi delle opere serie napoletane di Rossini (la maggior parte delle quali a venire). Basti pensare all'Aria di Cerere, vera gemma solistica del lavoro. Quest'aria rispecchia un modello caro al Rossini di quegli anni e che Rossini coltivò almeno fino all'aria del Principe nel secondo atto de *La Cenerentola*. A differenza delle arie più usuali, comprendenti un primo tempo cantabile ed una cabaletta con eventuale tempo di mezzo, queste si aprono con un allegro o un maestoso basato su una melodia dagli intervalli assai ampi nei quali si collocano in progressione fioriture di grande impatto drammatico. Anche quando compaiono nelle opere buffe, queste pagine hanno comunque un andamento serio. E' il caso dell'aria del Conte di Almaviva, «Cessa di più resistere», che precede il finale del *Barbiere di Siviglia*, dalla quale l'Aria di Cerere «Ah non potran resistere» deriva direttamente per la cabaletta conclusiva. Il primo tempo di questa magnifica pagina è un Allegro di gran-

Cantata Regina

The image shows a handwritten musical score for a cantata. The title at the top is "Cantata Regina". The score is written on multiple staves. The instruments listed on the left are: Violini (Violins), Viola, Clarinetto (Clarinet), Fagotto (Bassoon), Flauto (Flute), Trombe (Trumpets), Trombi (Trombones), Fagotti (Bassoons), and Tuba. There are also staves for vocal parts, with some labeled "Teti" and "Peleo". The notation includes notes, rests, and dynamic markings. The handwriting is in ink on aged paper.

Le nozze di Teti, e di Peleo: pagina autografa (Biblioteca del Conservatorio di San Pietro a Majella, Napoli)

dioso sfoggio vocale che, con un accompagnamento orchestrale che comprende anche corni e trombe, approda, con vocalizzi sempre più estesi, ad una cadenza conclusiva tra le più ardue del Rossini fiorito. La cabaletta finale è ancora una pagina ben nota all'orecchio degli ascoltatori di oggi. Rossini la riprese infatti di nuovo per concludere il Rondò finale della *Cenerentola* e la riprese introducendovi i cambiamenti apportati nelle *Nozze*. In tutti e tre i casi la musica funziona egregiamente a supporto dell'azione drammatica, dato che la sua vitalità ritmica sottolinea al meglio l'esito trionfale della vicenda.

7. Lelegante patina neoclassica delle

cantate borboniche sposa felicemente quel periodo di pace e relativo benessere che la restaurazione riuscì, almeno in parte e all'apparenza, ad assicurare. I benevoli dei dell'Olimpo erano forse bene accetti dopo il turbine rivoluzionario e napoleonico, i frequenti cambi di regime, le invasioni, le devastazioni e le innovazioni che quegli anni convulsi avevano portato. Quando il 27 dicembre 1821 si dette l'ultima cantata rossiniana a Napoli, *La riconoscenza*, quel clima era già incrinato dai primi moti, dalla concessione e revoca della costituzione. Rossini, con la sua profonda evoluzione nel campo dell'opera seria di quel periodo, non aveva mancato di registrare nella sua drammaturgia sempre più audace - si pensi al *Maometto II* - l'evolversi dei tempi e il ribollire delle passioni che lacerano anche il suo ultimo lavoro napoletano, *Zel-*

mira. Ma nella *Riconoscenza*, che pure registra i progressi formali di quegli anni e che fu data mentre *Zelmira* era in gestazione, tornano per un attimo a risuonare i fausti auspici delle cantate precedenti. Il librettista Giulio Genoino (che aveva già fornito il testo per la Cantata in onore di Francesco I), meno presuntuoso di Ricci, ma anche meno contorto e più abile versificatore, ricrea un'Arcadia levigata di buoni sentimenti. Pastori e pastorelle, prima in una ridente campagna davanti all'Atrio di un tempio, poi all'interno dello stesso, celebrano il governo del «nostro Padre, il Re». ¹⁰ Musicalmente ancora una volta la struttura è quella di un'opera in un atto, con sette numeri, tre dei quali (N. 1 Introduzione, N. 4 Terzetto e N. 7 Finale) più elaborati. Le arie solistiche sono due, quella di Argene (N. 2) e quella di Fileno (N. 6). C'è poi un duetto tra Argene e Melania (N. 3) e un Concerto Pastorale (N. 5). Per i quattro interpreti principali, Girolama Dardanelli (Argene), Adelaide Comelli-Rubini (Melania), il basso preferito di Rossini a Napoli, Michele Benedetti (Elpino) e il tenore Giovanni Battista Rubini (Fileno), Rossini scrisse pagine di grande impegno che, analogamente a quanto fatto nelle opere coeve, sembrano mirare a ridurre il numero dei pezzi chiusi che sono tuttavia assai più ampliati ed elaborati al loro interno. Il tutto in vista di possenti architetture. Da questo punto di vista il confronto tra *La riconoscenza* e *Le nozze di Teti* con i suoi undici numeri, è assai significativo. Ma essa ha un altro elemento peculiare. Si trattava di fatto di una cantata anomala che non era legata ad eventi dinastici o a visite di stato: scritta per una serata di beneficio accordata a Rossini in partenza per Vienna, essa costituì di fatto il suo congedo, il suo ringraziamento alla città e alla capitale della musica, ma anche il rin-

graziamento del Re e della città a Rossini, a quel Rossini accolto all'inizio con tanta diffidenza e spesso addirittura ignorato. Cambiavano i tempi e cambiavano i ruoli nel teatro della storia. Per la prima volta, si può forse dire, una cantata solenne univa un compositore ad un re, per la prima volta un artista occupava un ruolo altrimenti destinato ai potenti della terra. Come altrove Beethoven, così, in altro ambiente e con altri mezzi, Rossini aveva conquistato una posizione e una funzione sociale nuova all'artista e all'arte dei suoni. Questo profondo mutamento nel ruolo 'pubblico' di un compositore non va sottovalutato. Esso, almeno per l'Italia, è merito peculiare di Rossini che lasciava Napoli come un autentico sovrano della sua arte. Quando il 5 gennaio 1822 il «Giornale delle due Sicilie», quello stesso che nel 1816 aveva ommesso perfino il nome dell'autore delle musiche delle *Nozze*, recensì la prima, scielse un inno al compositore in procinto di proseguire la sua conquista del mondo:

Rossini, nome che solo val mille elogi, l'onore di Pesaro, l'ornamento d'Italia, Rossini è per abbandonare le nostre contrade [...].

Cinto il crine dei numerosi allori colti sulle scene Partenopee, egli lascia le rive del Sebeto, e preceduto dalla fama va recarsi su quelle dell'Istro. In Vienna darà la Donna del lago; e da Vienna, sul cominciare della bella stagione, passerà in Inghilterra, quindi a Parigi, e reduce dalle sponde della Senna dimorerà tra noi di bel nuovo [...].

Il futuro non sarà esattamente quello delineato dal recensore, per lo meno per quanto riguarda il ritorno di Rossini a Napoli. Lo fu per le altre «contrade». Pochi mesi dopo, sempre con cantate celebrative, Rossini sarà a fianco dei potenti della Santa Alleanza a Verona e tratterà da pari a pari con l'"amico" Metternich. Ancora qualche anno e, musicando

Il viaggio a Reims, e dovendo celebrare un'incoronazione borbonica, Rossini scardinerà dalle radici la tradizione delle cantate ed insinuerà all'interno delle epifanie gloriose della regalità umana il tarlo del dubbio e dello scetticismo, profetizzando così implicitamente la prossima caduta del Re suo protettore, ma anche mettendo a frutto le indicazioni della storia appena passata. Cadevano i regni e cadevano i sovrani. Restava la musica. E quella di Rossini resisteva più di altre. In verità non quella delle cantate, dimenticate e oscurate dalle consorelle maggiori quelle di Napoli, dallo stesso scetticismo dell'autore quella parigina, da lui ritirata ad onta del grande successo ottenuto. Sarebbe toccato alla cosiddetta *Rossini-renaissance* rinvenirne la memoria e collocarla nel suo giusto ruolo. Scherzi della storia, adusa a disattendere le fallaci promesse degli dei dell'Olimpo celebrati sui palcoscenici. Basterà verificare l'esito del matrimonio che *Le nozze di Teti* avevano inteso felicitare. Appena quattro anni dopo gli sponsali, la povera Carolina aveva raccolto tra le sue braccia il marito spirante accoltellato sotto i suoi stessi occhi. Era il 1820 e ne nacque una svolta conservatrice nella politica di Luigi XVIII. Quando, nel 1830, dopo un ennesimo intervento reazionario, anche Carlo X, fratello di Luigi e padre del Duca defunto, sarebbe stato spodestato, Carolina credette di poter giocare un proprio ruolo nella storia mettendosi a capo del gruppo dei "carlisti" che si opponevano a Luigi Filippo. Speranza della Duchessa era di porre sul trono suo figlio, il Duca di Bordeaux, che lo stesso Carlo X aveva designato erede e che i carlisti si ostinavano a chiamare Enrico V. Quando fallì lo sbarco della Duchessa in Francia e fu arrestata, si scoprì che era incinta, cosa che indusse il governo di Luigi Filippo

a porla in libertà come personaggio ormai innocuo. In effetti Carolina, dopo questo fatto e dopo che fu reso noto il suo matrimonio segreto (e senza esecuzione di cantate) col Conte Lucchesi-Palli, perdette le simpatie dei carlisti. Così le felici nozze erano finite in tragedia e la tragedia si era mutata in farsa. In realtà la storia svolgeva le proprie sanguinose trame ignorando i disegni di letterati e librettisti. Restava lontana anche quella pace e quel benessere che quei testi promettevano. Quanto Rossini aveva creduto in quegli auspici? Quanto il vecchio artista in ritiro alla Chaussée d'Antin prestava fede ai gloriosi destini, non tanto e non solo dei potenti, ma della stessa umanità? Domande che forse non possono pretendere risposta. Meglio rifugiarsi nella musica, sempre larga di promesse non sempre concordi tra parole e musica. Proprio tra la composizione di *Giunone* e quella delle *Nozze*, Rossini aveva intonato altri auspici augurali di pace e felicità. All'inizio del secondo atto del *Barbiere di Siviglia* il Conte di Almaviva entra in casa di Don Bartolo per portare a segno il suo inganno. Per meglio farlo si è travestito «da maestro di musica»: può quindi, secondando il mestiere, intonare «Pace e gioia sia con voi». Al che Don Bartolo: «Mille grazie, non s'incomodi». E ancora Almaviva: «Gioia e pace per mill'anni». Gioia e pace, pace e gioia turbinano nel gioco dei sospetti tra il Conte e il vecchio tutore. Cosa celerà la promessa di pace e gioia non per un giorno, ma per mille anni, pari all'eternità di benessere promessa ai sudditi dei sovrani sulle scene dei Reali Teatri? Anche qui la domanda si perde nelle volute della musica, incapace di assicurare altra felicità che quella di goderne. E se per quasi due secoli si è goduto delle schermaglie canore tra Almaviva e Bartolo, perché non farlo con le volute

sinuose e qualche volta significativamente astratte delle arie di Cere-re e di Giunone?

Questa serata

L'insolita festa teatrale predisposta dal Rossini Opera Festival per il 2001 nella cornice neoclassica, certamente adattissima, di Villa Capri-le, offre un quadro assai esauriente del frenetico impegno compositivo e dell'evoluzione del linguaggio musicale del primo Rossini napoletano. Con due sole eccezioni, l'aria per *L'Italiana in Algeri* del 1814 e l'aria per *La riconoscenza* del 1821, le musiche appartengono all'arco che va dal 1816, anno della prima del *Barbiere* e delle due prime cantate borboniche, alla fine del 1817, anno della *Cenerentola* e di *Armida*.

La serata si aprirà con l'esecuzione integrale di *Giunone*. Seguiranno *Le nozze di Teti, e di Peleo*, ma concepite come un lavoro aperto che prevede, tra i suoi numeri, alcuni inserti virtuosistici e la sostituzione del ballo di Gallenberg (peraltro mai reperito) con quello di *Armida*. Come è ben noto, all'epoca la musica per i balletti era affidata a compositori specializzati e certamente non adusi ai grandi impegni operistici (è il caso appunto di Gallenberg a Napoli). In *Armida* tuttavia il ballo entrava direttamente nell'*iter* drammaturgico dell'opera e acquisiva una funzione del tutto speciale. Secondo una tradizione ben radicata per i soggetti ispirati al personaggio del Tasso, anche Rossini scrisse di prima mano la musica per le danze di quest'opera, unica nel suo catalogo. Queste danze si collocano nell'ampio Finale del secondo atto dell'opera, il quadro della seduzione di Armida nel giardino incantato. Dopo una Scena e un Coro di Ninfe, c'è un primo movimento di danza (Maestoso), cui segue, protagonista Armida col coro, il celeberrimo «Tema con variazioni» «D'amor al dolce impe-

ro». Subito dopo, il «Seguito del ballo» (le parti eseguite nella presente serata) realizza scenicamente la didascalìa che prevede la trasformazione di Rinaldo da guerriero in oggetto di voluttà:

Armida, onde estinguere nel cuore di Rinaldo ogni avanzo d'ardore di gloria, per vie più destarvi quello dell'amore, fa comparire una Larva sotto le sembianze di giovine guerriero, circondato da più leggiadre ninfe, le quali a gara si accingono a sedurlo. Egli vuole schermirsi da' loro vezzi; ma la voluttà impo-ssessandosi a grado a grado di lui, fa che finalmente si lasci togliere le sue guerriere insegne, sostituendo ad esse il serto e le ghirlande di fiori.

Muovendo da un solo di tromba, ultima eco della prestanza guerriera di Rinaldo, le danze comprendono un Marziale, un Andante, un Allegro moderato (omesso in questa esecuzione) e un Vivace conclusivo sulle cui ultime battute il coro intona il distico:

Tutto spira d'Armida all'aspetto
Pace, amore, diletto, amistà.

Tutto il ballo fa sfoggio di un'orchestrazione ricca di interventi solistici, come quello dell'arpa nell'Andante, in un crescendo di seduzione e di smagliante voluttà sonora.

Dopo il ballo di *Armida*, collocato come quello originale alla fine dei primi quattro numeri delle *Nozze*, la festa musicale prosegue con il recitativo dopo il Coretto di Giove che si presta al primo inserimento vocale: quello dell'aria «Concedi amor pietoso» che Rossini scrisse per una ripresa dell'*Italiana in Algeri* che ebbe luogo al Teatro Rè di Milano nell'aprile del 1814. Questa impegnativa pagina sostituì la breve arietta di Lindoro «Oh, come il cor di giubilo» dell'edizione veneziana del 1813 (che forse Rossini aveva affidato ad un collaboratore) e certa-

mente arricchisce il ruolo del tenore nel secondo atto. Non tutta la musica è nuova, dato che anche qui la cabaletta riutilizza un pezzo *favori*, già presente come cabaletta nell'aria di sortita di Tancredi «Dolci d'amor parole», a sua volta alternativa a quella celeberrima dei Palpiti, «Tu che accendi».

Dopo i Nn. 5 e 6 delle *Nozze* sarà la volta dell'aria di Argene «Al conforto inaspettato» tratta dalla *Riconoscenza*, dove il ruolo fu interpretato da Girolama Dardanelli. Seguiranno i Nn. 7, 8 e 9 delle *Nozze*. Il numero 9 è l'aria di Cerere, che, come esplicito nel saggio precedente, si collega strettamente a due pagine scritte da Rossini prima e dopo la cantata. La cabaletta dell'aria di Cerere, infatti, è ripresa, con alcuni cambiamenti, da quella dell'Aria del Conte di Almaviva «Cessa di più resistere» che precede il Finale del *Barbiere di Siviglia*. A sua volta fu riutilizzata in «Non più mesta», come conclusione del Rondò finale della *Cenerentola*. Le tre pagine hanno ulteriori legami, anche se non così espliciti, e la loro esecuzione di seguito offrirà un curioso saggio sul metodo compositivo caro al Rossini di quel periodo, metodo che contempla riutilizzazioni e rielaborazioni dello stesso materiale in sedi apparentemente diverse e distanti, ma in realtà assai più assonanti di quanto possa apparire al primo sguardo. L'aria di Almaviva, nella sua ampia struttura tripartita, esplicita la vittoria del Conte e la sua soddisfazione per la conquista di Rosina. Analogamente il Rondò di Cenerentola celebra il trionfo della Bontà e della Virtù (nell'ottica rossiniana, s'intende). Quanto a Cerere, la sua cabaletta esalta il superamento della discordia e la gloria di casa Borbone nonché la prosperità della «*Campagna felix*» della quale la Dea è protettrice. Oltre a sottolineare questi legami, converrà anche dare qual-

che indicazione sul percorso compositivo che consentiva queste pratiche. La grande aria del Conte fu forse già tagliata nel corso della prima stagione romana. Per quanto aduso a tutte le manomissioni, il pubblico dell'epoca aveva una sensibilità molto accentuata per le «reminiscenze» troppo dirette, alle quali Rossini era di conseguenza molto attento. Va infatti notato che, se si eccettuano forse alcuni richiami tematici, i moltissimi autoimprestati serviti al pubblico di quegli anni in tutte le salse più svariate, compresi quelli delle cantate, di *Elisabetta* e della *Gazzetta*, derivano da lavori che il pubblico napoletano non conosceva. La ripresa nel gennaio 1817 (per la prima della *Cenerentola*) di un motivo così incisivo per la memoria a distanza di meno di un anno, presso lo stesso pubblico romano e con una protagonista, Gertrude Righetti-Giorgi, che era stata protagonista anche del *Barbiere*, sembra al sottoscritto poco plausibile. Comunque l'aria del Conte uscì presto di scena nella storia esecutiva dell'opera, taglio favorito dal fatto che essa costituisce un inserto e un brillantissimo sfoggio di bravura che nulla tuttavia aggiunge alla trama dell'opera la quale, dopo il Terzetto, può agevolmente procedere col finale ultimo, come si è fatto per decenni e come si seguita a fare quando non si ha un tenore all'altezza. A sua volta Rossini aveva certo chiara nozione di quanto fosse caduca la musica di una cantata come le stesse *Nozze*, della cui partitura per decenni nessuno seppe più nulla, nemmeno i suoi più accurati biografi. L'autore, a dire il vero, aveva tentato a Vienna di venderne la musica all'editore Artaria. Al famoso editore aveva infatti proposto, insieme col *Maometto*, *Ermione* e *Adina*: «*due piccole Cantate*, l'una fatta in occasione del matrimonio del Duca di Berry, e l'altra all'entrata dell'Impe-

ratore d'Austria a Napoli [...]». Del progetto però non si fece nulla e la menzione della cantata restò affidata a qualche aneddoto legato ai cantanti, come quello relativo a Nozzari e alla sua difficoltà di collocarsi nella *Gloria* finale, tra cielo e terra, o, quello sul basso Porto che, dovendo interpretare il fiume Sebeto, aveva paura di apparire troppo vecchio sulla scena e sarebbe stato incoraggiato da Rossini con la battuta, citata da Azevedo: «Tu es chargé du personnage d'un Fleuve à peine âgé de trente-cinq ans». In realtà Porto non partecipò all'esecuzione al pari del citato fiume e l'aneddoto o riguarda qualche altra esecuzione o va confinato tra le brillanti invenzioni fiorite intorno a Rossini. Così passava la gloria musicale di questi prodotti e, non senza profonda sag-

gezza, Rossini portò a termine il suo *iter* compositivo su quella cabaletta affidandola a Cenerentola sul trono. Esito finale convincente al massimo, le cui carte il tempo e la *Rossini-rennaissance* sono in grado di scompigliare alquanto, svelando i segreti della scrittura di un autore che, da questo punto di vista, attende ancora di essere del tutto decifrato.

L'ordine di esecuzione nella presente serata prevede che, dopo il N. 9 della cantata, venga eseguito «Non più mesta». Poi verrà inserito il recitativo dopo l'aria di Cerere, cui seguirà «Cessa di più resistere». Il tutto verrà concluso dai due numeri finali della Cantata.

Bruno Cagli

¹ Bruno Cagli, *Al gran sole di Rossini*, in *Il Teatro di San Carlo 1737-1987*, vol. II, *L'opera, il ballo*, a cura di Bruno Cagli e Agostino Ziino, Napoli, 1987, p. 140.

² Ho discusso sulle date della partenza di Rossini da Napoli in *Al gran sole...*, cit., p. 140.

³ Sulla cantata all'epoca di Rossini e sul significato del suo ultimo lavoro in questo campo, si veda Bruno Cagli, *I gigli felici*, in programma di sala per *Il viaggio a Reims* del Rossini Opera Festival 1999, pp. 13-26.

⁴ In *Gioachino Rossini. Lettere e Documenti*, a cura di Bruno Cagli e Sergio Ragni, vol. I, Pesaro, 1992, p. 157.

⁵ Ivi, p. 158.

⁶ *Le nozze di Teti, e di Peleo* in *Edizione critica delle opere di Gioachino Rossini*, sezione seconda, vol. 3, a cura di Guido Johannes

Joerg, Pesaro, 1993, p. XXXIV. Lo stesso Joerg, a p. XXXV fornisce una tavola completa degli autoimprestiti e delle riutilizzazioni successive.

⁷ *Edizione critica*, cit., p. XXVII.

⁸ Si veda in merito *Al gran sole...*, cit. p. 138 e pp. 141-142. Sempre su Gallenberg e sul balletto a Napoli si veda Rosa Cafiero, *Aspetti della musica coreutica fra Settecento e Ottocento*, in *Il Teatro di San Carlo*, cit., pp. 309-331.

⁹ Le discordanze tra libretto e partitura rossiniana sono discusse da Joerg nell'edizione critica citata. Si veda in particolare nella Prefazione alle pp. XXVI-XXIX.

¹⁰ Nell'autografo le citazioni regali sono al femminile, dato che Rossini aveva previsto la cantata come omaggio a Luisa di Borbone, Duchessa di Lucca, con tanto di regolare contratto che non aveva poi onorato.

A thousand years of joy and peace!

1. On 22 May 1815 Prince Leopoldo di Borbone made his triumphal re-entry into Naples, once more taking possession of the city and the realm in the name of his father, King Ferdinando. Only the previous day the ex-Queen Carolina, Napoleon's sister, had left the city in the wake of her vanquished husband, Joachim Murat. On 7 June it was Ferdinando's turn to disembark at Portici from the ship that had brought him from Palermo. On the evening of the 9th the royal San Carlo theatre was reopened to celebrate the King's return with a cantata, hastily thrown onto the stage by Giacomo Mini with music by anonymous composers (probably adapted from already existing works), called *Il dolore di Trinacria e la felicità di Partenope* ovvero *La contesa dei Numi* (*The sorrow of Trinacria and the joy of Partenope, or The Gods' contest*). This first homage was followed by another, on the evening of the 18th, featuring a new cantata to words arranged by Giovanni Schmidt, one of the official San Carlo librettists, and with new music by Valentino Fioravanti: *L'Oracolo di Cuma* (*The Oracle of Cuma*), starring the prima donna assoluta of the company, Isabella Colbran. And thus, amid cannon salutes and mythological auspices, did Italy's fortunes change: Ferdinando (IV of Naples and III of Sicily, later becoming Ferdinando I of the Two Sicilies) recovered his kingdom and, following the Napoleonic parenthesis, inaugurated that era of

peace and relative prosperity that, all over Europe, would be termed the "Restoration". Which did not work out in exactly the same way for all the states and for all the kingdoms restored to the old reigning families and / or assigned by the delegates from the European powers round the tables of the Congresses. Whereas in Turin Victor Emanuel I turned to old almanacs in order to restore to their posts decrepit civil servants who had dropped out of the service years before, and in Rome Pius VII, thanks to such a secretary of state as Consalvi, endeavoured, at least at the beginning, to do his best to strike a balance between old and new, in Naples Ferdinando, also because Metternich wanted it that way, was obliged to profit from the catastrophic experience of his previous return from exile, which had plunged his kingdom into a blood-bath. This time the King, whom the official history of the Risorgimento would subsequently treat so badly, had to endeavour to come to some agreement with the governing apparatus created by his Napoleonic predecessor, Joachim Murat, and was in many ways successful. As I have written elsewhere, «the restored King's policy was to recognise the principle of loyalty to institutions rather than to people».¹ In this way it happened that many civil servants and a large number of those who had served the King who had just been thrown out were able to keep their jobs. This held true also for the royal theatres, which

remained firmly under the control of the impresario Barbaja, whose contract, only just renewed under Murat, was more or less confirmed in toto. In consequence the engagement of the twenty-three year-old Rossini was also confirmed; Rossini, the dazzling star of Italian music, who only lacked, to complete his fame, the blessing of the capital city of music in those days: Naples. Having been summoned thither by Murat (in whose honour he had composed, in a moment when he was clearly not thinking attentively of the possible diplomatic consequences, an *Inno dell'Indipendenza - Hymn of Independence* - that was performed on 15 April 1815 and then hastily withdrawn from circulation and made to mysteriously disappear)² Rossini arrived, tactfully a few days later than planned, and was able to take up his residence in Naples and enter upon his most happily intense and productive period of musical composition.

To begin with Rossini's contract with Barbaja was for a serious opera to be given at the San Carlo and for a comic opera to be given at the Teatro dei Fiorentini (which was not one of the royal theatres, but for a certain period was managed by Barbaja). The success of the first of the two operas, *Elisabetta, regina d'Inghilterra*, performed at the San Carlo on 4 October 1815, the Crown Prince's name-day, was such that in actual fact Rossini's duties in the royal theatres were expanded until he could be considered the artistic director, no less. This also involved his giving up comic opera. In fact, once he had launched *La gazetta* at the Fiorentini theatre after a laboured gestation period, Rossini would write only cantatas and serious operas for Naples (another eight following *Elisabetta*). This was because the San Carlo, at the disposal of an organisation headed by the King in

person, was not available for comic shows, not even for opera semiserio and was reserved for serious operas and celebratory works, like the staged cantatas. These last served the purpose of exalting the reigning family or commemorated special festive occasions, like marriages, royal visits and such like. It is readily understood that Rossini, given the role he played in those years, would also have had to fulfil the obligations of official composer, so to speak, and to compose a certain number of works of this type.

2. The staged cantata dated back a long way and was firmly linked to opera; both had their origin as Court festival performances. Many were written during the eighteenth century, but between the Revolution and the Restoration and above all during the Napoleonic period a spate of such works was poured forth. The reason for this is evident, having to do with the rapid changes evinced in those turbulent years. What with births, coronations and conquests the Bonaparte family alone had given rise to a goodly number. But the Bourbon King had been equally productive with his comings and goings between Naples and Sicily. Installations, substitutions, and returns of kings were added to the usual name-days and visits from brother monarchs to keep up the popularity of a musical form that was as abundant as it was ephemeral, generally intended to be staged and sung, however magnificently, for one performance only. In its poetic and dramatic style the cantata generally followed vaguely in the traditions of Metastasio, brought up to date in Rossini's day by many poets of whom the greatest was Vincenzo Monti, a master of style, and equally master of the ability to serve first one master and then another. In the setting of some pleasant wood, temple,

leo
nic
ia,
as
he
ed
ng
lly
es,
d-
en
rs,
b-
to
in
a
to
rt
re
n-
d
r-
of
re
to
d
th
s,
d
it
ly
d
y.
e-
e
n
e
it
d
r-
c
r-
o
i,
o
y
e
s

surrounded by greenery or fertile plains, the cantatas usually introduced the Gods of Olympus, such symbolical characters as Concord, Peace or Clemency, and if possible the relative local Spirit. In this way a «Genius of France» appears in one of the two cantatas written by Monti «for the birth of the Dauphin», son of Louis XVI, replaced however by the «Genius of Austria» in the *Mistico Omaggio* written for La Scala when the Austrians returned in 1815. Often as long as one act of an opera, these cantatas made abundant use not only of choruses but also of dances. For poets and composers, whatever side they supported, these tasks were practically inescapable and, in fact, all the leading composers of the day laboured at this kind of production. Obviously, as Bach himself had done in his secular cantatas (often inspired by much less grand occasions) this was an ideal genre for self-borrowing and recycling, when such tactics were not, as sometimes occurred, even implicit in the commission. In fact, on occasion only new words were commissioned, to be fitted to already existing music, perhaps a mixture of numbers by different composers. The reason for such behaviour was innate in the fate of these works, which for all their grandeur were destined to be performed once only; they were hopelessly cramped by the circumstances of their birth. On the other hand their interchangeability was guaranteed by the ease of transferring everything from one agreeable spot to another, from one country to another, from one divinity or circumstance to another. In this way Rossini's *La riconoscenza*, after Naples, was able to be made use of on various occasions (whether Rossini had a hand in it or not) and was revived as *Il vero omaggio*, *Il serto votivo*, *L'augurio felice* and so on. All these cantatas dealt with the same theme: best wishes for

the subjects and for the sovereign-master, who liked the metaphor of good government spiced with promises of happiness for the subject-peoples. Promises coming from afar and leading to the misty and not easily definable confines of Utopia. This is why, apart from the genius loci of the occasion, the Gods of Olympus were dragged in to prophesy a future that would resemble a mythical Eden. In this manifestation, and before Rossini revolutionised its content with his last production for the Bourbons, the inordinately huge *Il viaggio a Reims*, the last triumphs of the staged cantata were, in fact, inseparable from Napoleonic classicism or from that neoclassic school of which Monti was the leading literary exponent and the Restoration was the last happy hunting ground.³

3. In the seven years in which Rossini was working in Naples he wrote no fewer than five cantatas for the Bourbons. The first was performed on 12 January 1816, whilst the composer was in Rome working intently on *Il barbiere di Siviglia*. Its title: *Pel faustissimo giorno natalizio di Sua Maestà il Re Ferdinando IV, nostro augusto sovrano* (For the most happy birthday of His Majesty King Ferdinand IV, our august sovereign), explains what it was composed for - to celebrate the King's first birthday after his return. The cantata was also referred to as *Giunone* (Juno) from the name of the Goddess who takes the leading role. In that same year of 1816 Rossini also had to prepare *Le nozze di Teti, e di Peleo*, performed at the *Teatro del Fondo* on 24 April on the occasion of the marriage of one of the King's granddaughters. On 20 February 1819 the King's return after an illness was celebrated with a cantata as short in content as it was long in title: *Omaggio umiliato a Sua Maestà dagli Artisti del Real Teatro S. Carlo*

in occasione di essere la prima volta la M. S. intervenuta in detto Real Teatro dopo la sua felicissima guarigione (*Humble homage to His Majesty from the artists of the royal San Carlo theatre on the occasion of His Majesty's first visit to the theatre after his most fortunate restoration to health*). In that same year of 1819, on the evening of the 9th May, a state visit was celebrated: Cantata da eseguirsi la sera di 9 maggio 1819, in occasione che Sua Maestà Cesarea Reale ed Apostolica Francesco I, Imperatore di Austria, ecc. ecc., onora per la prima volta di sua augusta presenza il Real Teatro S. Carlo (*Cantata to be performed on the evening of 9th May 1819, on the occasion of the first time that His Imperial and Apostolic Majesty Francis I, Emperor of Austria graced the theatre with his presence*). And finally - last but not least - on 27 December 1821, shortly before Rossini left for Vienna, La riconoscenza was performed.

Of these five cantatas the most important by far are *Le nozze di Teti* and the last one, in their dimensions as long as entire acts of an opera, two notably demanding works also from the point of view of staging. The other three, on the other hand, are quite simple in structure. Both the one written for the King's recovery from illness and the one for the Emperor's visit, in fact, have only one scene - a palace courtyard - indicating that the cantatas themselves served simply as a prologue to the performance that followed them. Similarly, the soloists are not characters, but simple dancers and heralds. Musically, too, the subdivision of the numbers is schematic. One chorus and one or two arias together with some choral sections serve to express the good wishes to which the text is limited.

The first cantata, the one written for the King's birthday, is rather more

detailed in its setting and also in its textual content. *Giunone*, as it would be convenient to call it, is set in the Temple of Juno Lucina, where a chorus of priests and priestesses precedes the apparition of the Goddess. Musically the cantata is limited to an introductory chorus and an aria, «*Passa il tempo e i lauri sfronda*», followed by its cabaletta with choral interjections. As a curiosity we might quote the fact that the cantata was followed by the ballet *La virtù premiata* (*Virtue rewarded*), with music by Gallenberg and choreography by Duport, the subject of which recalled the fairy story of Cinderella, and which Rossini might have remembered when, a few months later, he chose the same story as the subject of his opera buffa.

If *Le nozze di Teti*, e di Peleo is more complex, this has something to do with the occasion for which it was written, a much more important occasion. This was one of those dynastic marriages which, after the Congress of Vienna, were supposed to serve to consolidate order in Europe and alliances between sovereigns. Once he had regained his throne, Ferdinand had, in fact, at once put in motion measures to put new life into the traditional bonds with both the Bourbons of France and the Imperial house of Austria. Overtures on both fronts began to bring in satisfactory results in the early months of 1816. On the one hand his son Leopoldo was ready to marry one of the daughters of Francis I, Emperor of Austria, whilst on the other hand his granddaughter Maria Carolina, daughter of his first-born son, the Crown Prince Francesco, would marry the Duc de Berry, second son of the Comte d'Artois, brother of Louis XVIII. As Louis had no children, the Comte d'Artois was next in line of succession to the throne of France, which in due course he inherited, taking the name of Charles

X upon his coronation. It was for this very King and this very coronation that Rossini would write *Il viaggio a Reims*. With these two matrimonial alliances brilliant prospects seemed to be blooming for the royal family of Naples and it easy to understand why it was thought necessary to celebrate these events, even though subsequent historical developments would put an end to all the hopes they aroused.

The marriage contract with the Duc de Berry was solemnly signed on Monday 15 April 1816. On the 24th, declared a holiday for the Neapolitans, the religious ceremony took place, at which the Duke, not able to be present, was represented by Prince Leopoldo himself. That evening the event was celebrated by the performance of *Le nozze di Teti, e di Peleo*. As the San Carlo was undergoing reconstruction after the fire, the performance had to be given at the other royal theatre, the Fondo, mostly reserved for comic operas, but which in that period took the place of the larger theatre for celebratory performances and also for opera seria. We do not know very much about the preparation of the cantata, whose libretto was subjected to the censor, as was mandatory, on 30 March. Only three days later, the 2 April, the *Ministro dell'Interno* (Minister for home affairs) returned it, approved:

Avendo Sua Maestà letto ed approvato l'incluso Componimento intitolato *Le Nozze di Teti e di Peleo* da rappresentarsi nel R.e Teatro del Fondo per festeggiare il fausto matrimonio di S. A. R. la Principessa D.a M.a Carolina, io ve lo trasmetto, incaricandovi nel R.l Nome di predisporre l'adempimento corrispondente.⁴

(As His Majesty has read and approved the enclosed composition entitled *Le Nozze di Teti e di Peleo* to be performed at the royal Teatro del Fondo to celebrate the happy marriage of Her Royal Highness the Princess Donna Maria Carolina, I return it to you, authorising

you in the King's name to organise its performance.)

The approval of the Minister for the Police was not so quickly obtained, but is dated 6 April.⁵ If it is true that the King himself had read the poetic text, it must certainly have reminded him of his own wedding, celebrated almost fifty years earlier with a cantata on a similar subject.

4. The librettist for Rossini's first two Neapolitan cantatas was Angelo Maria Ricci, a curious figure, a man of letters from the neoclassical epoch, who was one of the men of the Napoleonic regime whose position had remained unharmed. Born at Mopolino in 1776, Ricci had, in fact, been the princes' tutor at Murat's court. With the restoration of the Bourbon monarchy he became one of the board of theatrical supervisors and was also given the chair of Eloquence at the University. In 1816 Ricci had not yet produced his principal work, *L'Italiade*, a vast poem published in 1819 and mentioned in books of literary history if only for the fact that he had dealt with the same subject that Manzoni would undertake in the *Adelchi*. Apart from his cantatas for Rossini, little survives of Ricci's vast activities: poet, translator and also militant literary critic, discreetly engaged in the defence of classicism.

The opening chorus of *Giunone* acclaims the Goddess who presides over and brings good fortune to the «aurea cuna» - the King's golden cradle - together with the personifications of Hope (Speme), Fortune (Fortuna), and Patriotic Love (Patrio Amor). *Giunone's* utterances proclaim the same themes. During the choral part leading into the cabaletta the priests do not fail to mention the «Figlio Augusto» - the princely son - second only to his father («sol secondo al genitor») who

is imagined to be in Sicily and who must be the Crown Prince. The priestesses, on their part, refer to the other son «che l'acciar non cinse invano, e pel padre e pel germano, vendicò l'antico allor» (who bound on the sword to good effect, and on behalf of his father and his cousin avenged the honour of the family), the only reference to the events preceding the Bourbons' return to Naples and which presumably refer to Prince Leopoldo. However, perhaps to save time, this passage was not set to music by Rossini himself, though it must be said that these very allusions might have sounded somewhat out of place (for his re-entry into Naples Leopoldo had set off from the Austrian headquarters in Teano and at his entrance he was accompanied by two Austrian generals, and where the Crown Prince is concerned, the lieutenantship of Sicily that had been entrusted to him was on the point of being eliminated by the unification of the two realms into the one «Kingdom of the Two Sicilies»). Once this part is over, the cantata ends with *Patrio Amore* erecting an altar dedicated both to the father and the sons. The sun will cause lilies to bloom on that altar and the King will live like the Gods, surrounded by his offspring.

However modest Ricci's talent may have been, more scope was offered to it by the following cantata, for which the poet broached a subject somewhat predisposed for celebrating marriage events: that of the marriage of the Goddess Thetis to Peleus, King of Thessaly, from which union Achilles would be born. Beforehand, in 1616-17, Monteverdi had left unfinished a «favola marittima» - a fable of the sea - by Scipione Anelli, *Le nozze di Tetide*, which should have been sung in celebration of the betrothal of Ferdinando Gonzaga and Caterina de' Medici. Furthermore, to

a libretto by Orazio Persiani, entitled *Le nozze di Teti e di Peleo*, Francesco Cavalli had made his debut as an operatic composer at the San Cassiano theatre in Venice in the spring of 1639. Where the Bourbons of Naples are concerned, in 1739 Domenico Sarro had set to music a libretto of the same title written by Niccolò Giovio on the occasion of the marriage of Filippo, King Carlo's brother, to Luisa Elisabetta, daughter of the King of France. But, as we have said above, Ferdinando had more recent reminders. His own marriage to Maria Carolina of Austria in 1768 had been accompanied by a *Festa teatrale* in musica composed by Paisiello, dealing with the same subject. Almost fifty years later, now a widower and a grandfather, Ferdinando therefore was approving a subject reminding him of the auspices that had greeted his union with the powerful house of Austria. How many of those hopeful wishes had been realised? And how many of these new auspices would be realised? We know nothing of the musings of the old King, in a world that had changed so much in the half century, almost, that had seen him twice deposed.

Ricci's text does not stray far from the accepted models in fashion in those years. In the original libretto *Le nozze di Teti, e di Peleo* is described as an *Azione Coro-Drammatica* (a dramatic action with chorus) and, in fact, after the singers a good number of dancers is listed together with the characters they are interpreting; more or less the entire inhabitants of Olympus. Besides the official ballerini the roles of the followers of Venus, Love and Hymen were filled by «all the pupils of the Royal schools». The first scene is entirely danced, and shows the meeting between Love and Hymen, who are preparing the marriage and join their altars together as one. Scene Two introduces the other divinities

Ritratto di Giovanni David, primo interprete della *Cantata* nel ruolo di Peleo.
 Incisione di G.B. (Collezione Ragni, Napoli)



Giovanni David

All'Emulatore by Vincenzo Batelli scultore

Amatore e Protettore delle Belle Arti

L'Ed. Gio: Maria Giannone scultore 1781

including *Flora and Bacchus*. The opening chorus is sung by bacchantae, sylvan creatures, satyrs and fauns. This is followed by the entrance of *Peleus* who, sad because *Thetis* is far away, invokes the aid of the Gods. His prayers are answered: his beloved *Thetis* comes on, escorted by the followers of the divinities of the sea. In the ensuing duet *Thetis* pronounces the first prophecy, clearly referring to the lilies of the Bourbon arms:

Costante al tuo fianco
Per queste pendici
I gigli felici
Rinascere vedrò.

(Always by your side upon these slopes I shall see the fortunate lilies bloom again.)

In the fifth scene *Jove* appears from above, *Neptune* with *Tritons* and *Nereids* from the sea, and *Pluto* and *Proserpine* from the infernal regions. This participation of heaven, sea and earth gives *Jove* the opportunity to announce the forthcoming Bourbon wedding:

Di Teti, e di Peleo, che fida immago
Sarà d'altro Imeneo, quando la Pace
Il tremendo mio telo
Già spento al fin mi riconduca in cielo...

(The marriage of *Thetis* and *Peleus* will be the faithful copy of another wedding, when peace conducts me back to heaven, once my thunderbolt has been exhausted.)

Then come the dances and the wedding ceremony, which takes place amid dances and choruses. The ceremony is interrupted by the ghastly spirit of *Discord*, soon chased away by *Jove*. The last scene introduces *Ceres*, the Goddess who watches over the Kingdom of the Two Sicilies, who, together with *Juno* and *Jove*, foresees the future glories of the Bourbon family and the happy return of *Ferdinando* from Sicily. Lastly, to end this series of prophecies, *Jove*

foretells the union of the lilies of France with the lilies of Naples. During the final chorus there is a vision of the royal couple received with paternal affection by the French King, *Louis XVIII*, from his throne. A typical finale with a royal epiphany, like the one that some years later would bring *Il viaggio a Reims* to an end. As will be seen, the prophecies, the true nucleus of this as of many similar cantatas, aside from all the rhetorical and metaphorical imagery, stand out clearly. In any case, every monarch newly restored to his throne acted out the role of patron of peace and prosperity and amicable relations between nations, according to the principles laid down by the Holy Alliance. Many references to this will be found not only in the cantata but also in the newspaper «*Giornale delle Due Sicilie*» which, giving its account of the nuptial ceremony in the *Cappella Palatina*, wrote:

Love of our country made itself felt more strongly when we observed the young Princess, who unites grace and beauty to those virtues that form the happiness of the family and of the State, and when we considered how a new motive of National glory such as the giving of a bride to a brave and generous Prince, dear to France, grandson of that most Christian monarch whose return to the throne of *Henri IV* marked a new period of peace in the world and prosperity for the Two Sicilies.

Nothing is lacking, therefore, not even a backward glance at *Henri IV*, together with that forward glance identifying the happiness of peoples with that of the state. Following along the same line of prophetic tones favoured by *Ricci*, the author of the article concludes with a description of the theatrical celebrations:

His Majesty received another proof of the public esteem last night in the royal Teatro del Fondo. When he appeared together with their Royal Highnesses the Duchesse de Berry and

the Princess Royal and surrounded by his august sons, the theatre resounded with fervent applause, a spontaneous testimony to the joy which good Neapolitans feel in observing the happiness of their King and father. In the performance that took place on stage in celebration of such a fortunate event, the audience appreciated all the happy allusions which the distinguished Signor Cavaliere Ricci, author of the words, had been able to draw from the story of the marriage of Thetis and Peleus to celebrate that of one of our princesses to a prince of France. As the King was leaving the theatre, fresh outbursts of applause expressed the good wishes that everyone feels for the happiness of this new union, and for the eternal duration of a dynasty that influences the fate of so many million men.

The love of the people, best wishes for the future, eternal happiness and duration without limits for the dynasty. This description includes everything except the name of the composer who had set Ricci's verses to music. We do not believe that Rossini would have been resentful about this. From the turbulent days of his childhood he had seen many glories wax and wane and many prophecies dissolve in the whirlwind of history.

5. The composition of Rossini's first two Bourbon cantatas is mingled together with the Roman season that saw the first performance of *Il barbiere di Siviglia*. Giunone was performed on 12 January 1816 at the San Carlo with Isabella Colbran as soloist, as we have said. Rossini had been in Rome since the autumn, arranging a new edition of *Il Turco in Italia* and where, on 26 December, he produced Torvaldo e Dorliska at the Teatro Valle. It is possible but not probable, knowing the pressure of work on Rossini and on theatres in general in those years, that the cantata had been written before he left for Rome. It is more likely that he composed it immediately after the first performance of Torvaldo and

before beginning to work on *Il barbiere*, with or without specially going down to Naples about it. In the former case certain self-borrowings would have passed from the cantata to Torvaldo. In the latter, the contrary would have taken place. In fact the opening chorus «*Dea cui d'intorno ai talami*» derives from the opening chorus «*Sposa del grande Osiride*» in Aureliano in Palmira, not however without a little section that recalls the Cavatina «*Dunque invano i perigli e la morte*» in Torvaldo. Rossini's use of the theme in those months did not stop here, seeing that he utilised it yet again for *Almaviva's Cavatina* «*Ecco ridente in cielo*» in *Il barbiere di Siviglia*. Apart from other anticipations and reminiscences, Giunone's aria also, after a first section, an elegant andantino, and a middle section given to the chorus (marziale), launches into a flowery cabaletta, «*Lieto intanto il patrio Amore*» which is identical, in all but its key, with the cabaletta of Dorliska's aria in the second act of Torvaldo. The polished elegance of the cantata confirms that Rossini, in those months of frenetic productivity, preferred to work on the same material, more or less elaborated, according to its destination. This was not limited to the cantatas. It should in fact be clearly remembered that both *Elisabetta*, regina d'Inghilterra and *La gazzetta* make ample use of earlier material, although with different criteria in the methods of re-elaboration.

6. A more complex score is that of *Le nozze di Teti*, which Rossini had to get to work on upon his return to Naples after the first performance of *Il barbiere* and before setting to work on the new opera seria, *Otello*, which he was contracted to write for *Barbaja*. We are now, therefore, in the month of March and the first part of April 1816 (even though the libretto was submitted to the censor at the

end of March this does not mean that Rossini could not already have begun to set some of the numbers). Time was short, but certainly nothing like so short as the few days in which he managed to compose *Il barbiere*. In fact the autograph full score, unknown to Rossini's biographers and eventually traced by Philip Gossett, is reasonably precise and the problems that it presents have more to do with the cantata as a genre and of the parts played by the ballet, besides the discrepancies between the original libretto and the full score. Naturally, here too Rossini resorted widely to self-borrowing according to his habit at that particular time. As Guido Johannes Joerg, curator of the Critical Edition, has written: «with one sole exception, every number in the score can be traced to preceding material. The exception concerns the opening chorus (N. 1), which in its turn Rossini would use in his Milanese opera *La gazza ladra* in 1817. But other tunes from the cantata would also appear in later operas, which proves that the creative connection interplaying between the operas and the cantatas is rather more dynamic than might be suggested by the simple dependence of the occasional cantatas upon works of greater weight and importance». ⁶ It must be said that whilst some numbers appear to be transplanted exactly as they stood, in other cases Rossini pondered over and re-worked the pre-existing material with meticulous care. Where this is concerned, the effect on the modern listener is certainly quite different from what it would have been on audiences of Rossini's day. Number 4, the chorus «*Deh venite: sull'ara d'Imene*», derives from the Trio «*Zitti, zitti, piano, piano*» in the *Barbiere*, which cannot help but be rather a shock today, but at that one and only performance in Naples nobody in the city had any knowledge

of the music of an opera that had seen the light of day only two months before in another city, and Rossini himself could not have imagined that this opera would hold the stage so successfully for so many years (once again, in *Otello* the following October, he would have to intervene in the score to disguise a quotation from the *Slander Aria* inserted into the most dramatic moment of the *Finale*). Even though the quotation is more audacious, the modern listener does not so easily detect that Peleo's *Cavatina* is taken, where the recitative and the cantabile are concerned, from Ladislao's aria «*Giusto ciel*» in *Sigismondo*, with scarcely any changes. The chorus N. 10, «*Liete danze per queste pendici*» also sounds familiar to our ears. The tune derives from the *Introduzione* in *Il Turco in Italia*, which in its turn came from *La scala di seta* and previously had also been used in *Ciro in Babilonia*. With four uses to its credit (as the count stands so far) we can define this tune as an air favori of Rossini's at that period. The score, after the *Prelude*, consists of eleven numbers, of which five are choral (Nos. 1, 4, 5, 7 and 10). Apart from the *Finale* (N. 11) the chorus also takes part in two solo numbers, Peleo's *Aria* (N. 2) and the even more elaborate *Aria* of *Cerere* (N. 9), assuming a role of great significance all through the cantata, even though some choral passages in the libretto were never set to music and though N. 7 consists of a simple repeat of N. 5. The remaining numbers are two duets, one between *Teti* and *Peleo* (N. 3) and one between *Cerere* and *Giunone* (N. 8), and the *Trio* for *Teti*, *Peleo* and *Giove* (N. 6) that takes the central place in the cantata. So it will be seen that in some ways this one-act piece recalls the architectural structure of the *farse*, Rossini's one-act comic operas, the strong points of which regarding breadth and dra-



Ritratto di Isabella Colbran. Litografia di C. Carloni (Collezione Ragni, Napoli)

matic employment of the characters are the *Introduzione*, the *Finale*, and a central ensemble which serves the same function as the first act finale in a two-act opera. Arias and duets, the more intimate numbers, are arranged between these focal points. In the case of *Le nozze Rossini*, in order to obtain this kind of balance, in some places cut Ricci's libretto. In fact, the score does not always correspond with the printed libretto. A simplification and a thinning-out occur in that very same central position where the Trio is set in the middle of the chorus «*Deh venite: sull'ara d'Imene*» which, in fact, precedes and follows it. There are even

more sweeping changes in the last part of the cantata where, as Joerg writes, «it seems evident that Rossini, using the material provided by Ricci, had rethought the entire *Finale*, making it grander and more musically meaningful».⁷ It is no coincidence that Rossini changed things in two crucial points, the middle and the end, to preserve his own personal architectural vision of the work as a whole.

However, as mentioned above, our principal problems concern the choreographical portions of the work, the music of which was entrusted to the Conte di Gallenberg, husband of Giulietta Guicciardi and a friend of Beethoven, whilst the choreography was by Pietro Huss, Maestro of the royal ballet school. Gallenberg, who

had moved to Naples from Vienna, had in 1809 been given by Murat the title of Director and Composer of the music for the ballet.⁸ The music composed by him for the dances of the cantata has not survived, and it is not even perfectly clear where they were inserted. The libretto carries many stage directions concerning danced passages, but, as Joerg has suggested, it is possible that the opening scene was choreographed directly to Rossini's orchestral prelude. For the entrance of the divinities and dancing fauns that precede Bacchus, Rossini's orchestral introduction and the music of the short chorus may also have served the purpose splendidly. However, in his recitative after N. 4, Jove specifically orders a dance:

Or voi sposi felici

Tra le danze festive all'ara accanto

Il gran patto a giurar venite intanto

(Now, happy bride and groom, come to the altar to swear your oath amid festive dances)

At this point the libretto says: «A great dance follows here: the happy couple approach the altar amidst dances and choruses». The suggestions in the autograph score are more contradictory. It seems likely that the decision to change the order of the numbers may have produced a sequence here consisting of, after the recitative, the insertion of the chorus «Deh venite: sull'ara d'Imene», followed by the Trio and then by the dances to music by Gallenberg. The recitative after the Trio is subdivided into two parts, even though Rossini did not set to music the chorus «Nel cupo baratro» supplied in the libretto. At the end of this recitative the libretto has yet another allusion to a dance that should accompany yet another choral passage, «All'altar di pace amico», which was also never set to music. This was replaced by the already mentioned repetition of

the preceding chorus, «Deh venite: sull'ara d'Imene», whether accompanied by another section of dances to music by Gallenberg or not, we do not know. Then the libretto tells us «the dances are interrupted here» to introduce the serious moment of the entrance and prophecies of Cerere.⁹ According to the libretto and the very opening words of the final chorus there must have been a participation of the dancers in the Finale, but here certainly using the music of Rossini, who ends the cantata in festive manner; the first performance was sung by the great stars of the company engaged for the royal theatres. The two tenors Andrea Nozzari and Giovanni David took on the respective roles of Giove and Peleo, whilst Margherita Chabrand and Girolama Dardanelli sang Teti and Giunone. The most stately and dignified role, Cerere, was reserved for the prima donna assoluta, Isabella Colbran. On the musical side the stylistic patterns of Rossini's Neapolitan serious operas (most of which were still to be written) are respected here. One only need look at Ceres's aria, the true gem of the solo arias in the work. This aria follows a pattern dear to Rossini in those years and which he continued to cultivate at least as far as the Prince's aria in the second act of *La Cenerentola*. Whereas the more normal type of aria consists of an opening section cantabile and a cabaletta, with perhaps a central section, these arias begin with an allegro or a maestoso based upon a melody with fairly wide-ranging intervals in which florid passages of great dramatic impact follow one another. Even when they are introduced into comic operas, these numbers always have a serious manner. This is true of Count Almaviva's aria «Cessa di più resistere», which precedes the Finale of *Il barbiere di Siviglia*, and which has lent its concluding cabaletta to the aria of Cere-

re «Ah non potran resistere». The opening movement of this magnificent number is an *Allegro* of grandiose vocal parade which, with an orchestral accompaniment including also horns and trumpets, leads, with ever more widely ranging runs, to one of the most difficult florid cadenzas that Rossini wrote. The concluding cabaletta is yet another piece very familiar to modern listeners. In fact, Rossini would use it again to end the *Rondò finale* of *La Cenerentola* and when he did so he included the changes that he had introduced into it for *Le nozze*. In all three cases the music works perfectly in support of the dramatic action, given that its rhythmic vitality underlines succinctly the triumphal ending of the story.

7. The elegant neoclassical patina of the Bourbon cantatas was well adapted to the period of peace and relative prosperity that the Restoration succeeded, at least in part and in appearance, in guaranteeing. The benevolent inhabitants of Olympus were perhaps welcome after the Napoleonic and Revolutionary upheavals, the frequent changes of régime, the invasions, the devastations and the innovations that those convulsive years had brought in their wake. When *La riconoscenza*, Rossini's last Neapolitan cantata, was given on 27 December 1821, that climate had already been disturbed by the first uprisings, by the concession and subsequent revoking of the constitution. In his profound evolution in the field of opera seria in that period, Rossini had not failed to mirror in his ever more adventurous dramatic development - let Maometto II serve as an example - the developments of the age and the seething passions that also lacerate *Zelmira*, his last opera for Naples. However, although *La riconoscenza* echoes the formal musical progress achieved during those

years and was performed whilst *Zelmira* was being written, in this cantata Rossini once more turns to the happy auguries and wishes that resounded in the earlier cantatas. The librettist Giulio Genoino (who had already supplied the text of the cantata in honour of Francis I), less presumptuous than Ricci but also less contorted and a better versifier, recreates an Arcadia permeated with good sentiments. Shepherds and shepherdesses, first in a smiling countryside before the atrium of a temple, and later inside it, sing the praises of the government of «Our father, the King».¹⁰ Musically the structure is once more that typical of the one-act opera, with seven numbers, three of which (N. 1, *Introduzione*; N. 4, *Trio*; and N. 7, *Finale*) are more elaborate. There are two solo arias, one for Argene (N. 2) and one for Fileno (N. 6). Then there is a duet for Argene and Melania (N. 3) and a *Concerto Pastorale* (N. 5). For the four principal singers, Girolama Dardanelli (Argene), Adelaide Comelli-Rubini (Melania), Rossini's favourite bass in Naples, Michele Benedetti (Elpino) and the tenor Giovanni Battista Rubini (Fileno), Rossini wrote very demanding pages of music which, just as he was doing in his operas of the same period, seem to aim at reducing the number of set pieces which, however, are internally more developed in amplitude and detail. Overpowering architecture governs the whole. From this point of view the comparison between *La riconoscenza* and *Le nozze di Teti* with its eleven numbers is quite instructive. But it has another particular element. In fact, we are dealing with an anomalous cantata which had nothing to do with dynastic events or state visits: composed for a benefit performance of Rossini's before his departure for Vienna, this cantata constituted, in fact, his farewell to the city, his vote of thanks to

the capital city of music, but it also represented the vote of thanks of King and City to Rossini, that same Rossini who, in the beginning, had been received so diffidently and so often overlooked. On the stage of history times were changing and so were the roles. For the first time, one might say, a solemn cantata united a composer and a king, for the first time an artist occupied a role generally destined for the mighty ones of the earth. Just like Beethoven, Rossini - in different surroundings and with different means - had won for himself a social position and function quite new for an artist and for the art of music. This profound change in the "public" status of a composer should not pass unobserved. At least where Italy is concerned, this was entirely due to Rossini who left Naples like a real King of his art. When, on 5 January 1822, the «Giornale delle Due Sicilie», the very same newspaper that in 1816 had even omitted the name of the composer of the music to *Le nozze*, reviewed the first performance, the journalist let forth a paean of praise to the composer, who was on the point of leaving to further his conquest of the world:

Rossini, whose name alone is worth more than thousands of eulogies, the glory of Pesaro, the ornament of Italy, Rossini is about to leave our neighbourhood [...].

Having been crowned with numerous laurel wreaths gathered in the theatres of Naples, he leaves the banks of the Sebeto and, his fame preceding him, he repairs to the banks of the Istro. In Vienna he will produce *La donna del lago*; and from Vienna, at the onset of spring, he will go to England, then to Paris, and then from the banks of the Seine he will come back to us again [...].

The future would not be exactly as the journalist thought, at least as far as Rossini's return to Naples is concerned. It would work out better for

the other stops on his journey. A few months later, with celebratory cantatas ever ready to hand, Rossini would take his place beside the powerful ones of the Holy Alliance at Verona and would treat his "friend" Metternich as an equal. Another few years would go by and then, setting *Il viaggio a Reims* to music, and having to celebrate a Bourbon coronation, Rossini would tear up by the roots the cantata tradition and would insinuate into the interior of those glorious epiphanies of human royalty the worm of doubt and scepticism, and so implicitly prophesying the immediate downfall of his protector the King, but also exploiting all that he had learned from recent history. Kingdoms collapsed and Kings lost their thrones. Music remained. And Rossini's music lasted longer than any. To tell the truth, not so with the cantatas, the Neapolitan ones forgotten and outshone by their more elaborate sister works, the French one by the scepticism of the composer himself, who withdrew it despite its enormous success. It would remain for the so-called Rossini-renaissance to remind us of its existence and restore it to its rightful place. Tricks played by history, accustomed to defuse the facile promises made by the Gods of Olympus from the stage. Let it suffice us to check the outcome of the wedding that *Le nozze di Teti* was intended to celebrate. Scarcely four years after the ceremony, poor Carolina would gather to her bosom her expiring husband, struck down before her eyes with an assassin's knife. It was 1820 and it led to a veering towards conservatism in the politics of Louis XVIII. When, in 1830, after yet another reactionary move, Charles X, the brother of Louis and father of the dead Duke, would also be removed from power, Carolina thought she could play her own role in history by placing herself at the head

of the pro-Charles faction opposed to Louis-Philippe. The Duchess hoped to see her own son, the Duc de Bordeaux, placed upon the throne; Charles X himself had designated him his heir and the pro-Charles faction insisted on referring to him as Henri V. When the Duchess attempted to disembark in France she was arrested, and she was discovered to be pregnant; this caused Louis-Philippe's government to release her; as she was considered to be now a harmless person. In effect Carolina, after this adventure and after it became known that she had secretly married the Conte Lucchesi-Palli (without benefit of sung cantatas), she lost the sympathies of the pro-Charles faction. Thus it can be seen that the happy marriage had ended in tragedy and that tragedy had slithered into farce. In real life history spun her own bloody plots paying no attention to the plans of men of letters and librettists. There was also no sign of that peace and prosperity promised by these texts. How far had Rossini believed in these auguries? How far did the old artist in his retirement in the Chaussée d'Antin believe in the glorious destinies, not so much of and not only of the powerful, but also of humanity itself? Questions that possibly cannot claim to receive any answer. Better to take refuge in the music, always generous in promises not always attuned between words and music. Between composing Giunone and *Le nozze* Rossini had intoned quite a different kind of augury of peace and happiness. At the beginning of the second act of *Il barbiere di Siviglia* the Count Almaviva comes into Don Bartolo's house to complete his plot of trickery. The better to deceive, he has disguised himself as a «Maestro di musica»: he may therefore, as such characters did, warble «*Pace e gioia sia con voi*» (May peace and joy be with you). To which Don Bartolo re-

sponds: «*Mille grazie, non s'incomodi*» (A thousand thanks, don't disturb yourself). And Almaviva goes on: «*Gioia e pace per mill'anni*» (Joy and peace for a thousand years). Joy and peace, peace and joy whirl around in the gusts of suspicion between the Count and the old guardian. What is hidden behind the promise of peace and joy not for one day, but for a thousand years, just like the eternity of prosperity promised to the King's subjects from the boards of the royal theatres' stages? Here too the question gets lost in the spirals of the music, which can augur us no happiness other than that of enjoying it. And if for two centuries we have enjoyed the singing duel between Almaviva and Bartolo, why shouldn't we also enjoy the sinuous twirlings, sometimes meaningfully abstract, of the arias of Cerere and Giunone?

This evening's performance

The unusual theatrical gala organised by the 2001 Rossini Opera Festival in the highly suitable neoclassical frame of Villa Caprile gives us a fairly complete idea of the frenetic composing activity and the evolution of his musical vocabulary experienced by Rossini during his first years in Naples. With only two exceptions, the aria for *L'Italiana* in Algeri written in 1814 and the aria for *La riconoscenza* from 1821, the musical numbers all belong to a period beginning in 1816, the year that saw the first performance of *Il barbiere* and the first two Bourbon cantatas, to the end of 1817, the year of *La Cenerentola* and *Armida*. The evening begins with a performance, complete, of *Giunone*. This will be followed by *Le nozze di Teti, e di Peleo*, but this will be treated as a vehicle for further expansion and, amongst other numbers, some virtuosos arias will be inserted, as well as Rossini's ballet music from *Armida* in place of Gallenberg's original

music for the dances, which seems to be lost. As is well-known, at that time the ballet music was always entrusted to composers who specialised in this and who were certainly unaccustomed to undertaking important operatic contracts (this was, in fact, exactly Gallenberg's situation in Naples). However, in *Armida* the ballet is directly involved in the dramatic development of the opera and took on a completely new importance. Following a strongly-rooted tradition for operatic subjects based upon characters out of Tasso's works, Rossini too wrote his own ballet music for the dances in this opera, a unique one among his works. These dances are to be found in the long *Finale* to the second act of the opera, the scene in which *Armida* seduces *Rinaldo* in her enchanted garden. After a *Scena* and a chorus of nymphs, there is a first dance movement (*Maestoso*) followed by *Armida's* aria with chorus, the famous «*Theme and variations*» «*D'amor al dolce impero*». Immediately thereafter the «*Seguito del ballo*» (and this is the part that will be performed tonight) illustrates on stage the instructions in the libretto: this is the scene that will transform *Rinaldo* from a warrior into an object of sensual desire:

Armida, wanting to crush out of *Rinaldo's* heart any remains of longing for glory, and lead him into the pathways of love, causes a spirit to appear in the form of a young warrior, surrounded by the most enchanting nymphs, who rival one another in attempting to seduce him. He would like to shield himself from their attractions; but as lust begins gradually to take possession of him, he finally lets them take his armour off, and in its place he dons wreaths and garlands of flowers.

Starting from a trumpet solo, a last echo of *Rinaldo's* soldierly attributions, the dances comprise a *Marziale*, an *Andante*, an *Allegro moderato*

(omitted in tonight's performance) and a concluding *Vivace* in the last bars of which the chorus sing the following couplet:

Tutto spira d'*Armida* all'aspetto
Pace, amore, diletto, amistà.

(In the presence of *Armida*, all is peace, love, pleasure, friendship.)

All the ballet music exploits an orchestration rich in instrumental solos, like the harp solo in the *Andante*, in a seductive crescendo of dazzlingly sensual sonorities.

After the ballet music from *Armida*, placed, as were the original dances, after the first four numbers of *Le nozze*, this musical gala continues with the recitative following the «*Coretto di Giove*» which lends itself to the first interpolated aria: «*Concedi amor pietoso*», which Rossini wrote for a revival of *L'Italiana* in *Algeri* at the *Teatro Re*, *Milan*, in *April 1814*. This difficult aria replaced *Lindoro's* brief arietta «*Oh, come il cor di giubilo*» in the Venetian edition of 1813 (which Rossini may have entrusted to a collaborator) and which certainly enriches the tenor's role in the second act. Not all the music is new, seeing that here too the cabaletta recycles an air favori, which had already been used as the cabaletta of *Tancredi's* entrance aria «*Dolci d'amor parole*», which in its turn was an alternative to the famous aria «*Di tanti palpiti*».

After *N. 5* and *N. 6* there will be another interpolation, this time *Argene's* aria «*Al conforto inaspettato*» from *La riconoscenza*, in which the role was sung by *Girolama Dardanelli*. Then come *Numbers 7, 8* and *9* of *Le nozze*. *N. 9* is the aria of *Cerere*, which, as the preceding essay makes clear, is closely connected with two compositions of Rossini's dating from both before and after the cantata. In fact, the cabaletta of *Cerere's* aria is taken, with some chan-

ges, from the one to Count Almaviva's aria «Cessa di più resistere» preceding the Finale to *Il barbiere di Siviglia*. In its turn it was reused in «Non più mesta», concluding the Rondò finale in *La Cenerentola*. These three numbers have other things in common, even though not so obvious, and their performance one after the other will offer an interesting example of the method of composition that was dear to Rossini at that time, a method that involved the reuse and the re-elaboration of the same material in places apparently different and distant, but in fact more similar than might at first appear. Almaviva's aria, in its broad three-part structure, expresses the Count's triumph and his satisfaction in having conquered Rosina's heart. In similar fashion Cinderella's Rondò celebrates the triumph of goodness and virtue (as seen through Rossini's optics, needless today). Where Cerere is concerned, her cabaletta extols not only the downfall of discord and the triumph of the house of Bourbon but also the prosperity of the Campania felix of which the Goddess is the protectress. Besides stressing these points of similarity, I should also give some hints as to the methods of composition that favoured these practices. The Count's great aria may have been cut out of the opera during its first run in Rome. However inured to every kind of tampering, audiences of the day had a very fine ear for "reminiscences" that were too direct, and so Rossini was very careful about this. It should, in fact, be noted that, with the possible exception of certain thematic references, all the very many self-borrowings served up to the public of the day under every possible disguise, including those in the cantatas, in *Elisabetta* and in *La gazetta*, derive from works unknown to Neapolitan audiences. It hardly seems credible to the present writer that in January 1817 (for the first

performance of *La Cenerentola*) Rossini would have repeated such an easily recognisable tune at a distance of time of less than a year, before the same Roman audience and with a prima donna, Gertrude Righetti-Giorgi, who had also starred in the *Barbiere*. However, the Count's aria disappeared early on from the history of stage performances of *Il barbiere*, a cut encouraged by the fact that it constitutes an insertion and a very brilliant display of bravura that, however, adds nothing to the story of the opera which, after the Trio, can happily trundle on to the Finale, as was done for decades and as is still done today whenever the tenor is not equal to its difficulties. Rossini, for his part, was certainly well aware of the transient nature of a score such as *Le nozze*, the score of which remained untracked for decades, unknown even to his most meticulous biographers. To tell the truth, in Vienna the composer had tried to sell the score to the publisher Artaria. He had in fact offered the famous publisher, together with Maometto, Ermione, and Adina «two little cantatas, one written on the occasion of the marriage of the Duc de Berry, and the other on the arrival in Naples of the Emperor of Austria [...]». Nothing came of this scheme, however, and the cantata was only ever mentioned in connection with some anecdote about singers, such as the one about Nozzari and his difficulties in placing himself between heaven and earth for the concluding Gloria, or the one about the bass Porto who, having to play the role of the river Sebeto, was afraid of looking too old on the stage and was allegedly encouraged by a witticism from Rossini, who, according to Azevedo, said: «Tu es chargé du personnage d'un Fleuve à peine âgé de trente-cinq ans». (You are entrusted with the role of a river that is scarcely thirty-five years old). The

fact of the matter is that neither Porto nor the afore-mentioned river took any part in the performance, so either the anecdote refers to some other performance or it should be placed among the other brilliant inventions that flowered around Rossini. And so the musical glory of these productions was ephemeral and, not without profound wisdom, Rossini brought this cabaletta to its last resting place after a tortuous journey, entrusting it to Cinderella on her throne. A happy ending, altogether convincing, though the passage of time and the arrival of a Rossini-renaissance have proved capable of blowing the gaff to a cer-

tain extent, revealing the secrets of the writing techniques of a composer about whom, from this point of view, much still remains to be discovered. In the order of performance for this evening it has been disposed that, after N. 9 of the cantata, «Non più mesta» should be sung. Then the recitative following the aria of Cerere will be inserted, followed by «Cessa di più resistere». The performance will end with the last two numbers of the cantata.

Bruno Cagli

Translation by *Michael Aspinall*

¹ Bruno Cagli, *Al gran sole di Rossini*, in *Il Teatro San Carlo 1737-1987*, vol. II, *L'opera, il ballo*, edited by Bruno Cagli and Agostino Ziino, Naples, 1987, p.140.

² I have discussed the question of the dates of Rossini's departure from Naples in *Al gran sole...*, op. cit., p. 140.

³ For the cantata in Rossini's day and on the significance of his last work in this field, see Bruno Cagli, *I gigli felici*, in the opera programme for *Il viaggio a Reims at the Rossini Opera Festival 1999*, pp. 13-26.

⁴ In Gioachino Rossini. *Lettere e Documenti*, edited by Bruno Cagli and Sergio Ragni, vol. I, Pesaro, 1992, p.157.

⁵ *Ivi*, p. 158.

⁶ *Le nozze di Teti, e di Peleo*, in *Edizione critica delle opere di Gioachino Rossini*, second section, vol.3, edited by Guido Johannes Joerg, Pesaro, 1993, p. XXXIV. On p. XXXV Joerg supplies a complete chart of the self-borrowings and the subsequent recyclings.

⁷ Edizione critica, op. cit., p.XXVII.

⁸ About this, see *Al gran sole...*, op. cit., p.138 and pp. 141-142. For more about Gallenberg and the ballet in Naples, see Rosa Cafiero, *Aspetti della musica coreutica fra Settecento e Ottocento*, in *Il Teatro di San Carlo*, op. cit., pp. 309-331.

⁹ Joerg goes into the discrepancies between the libretto and Rossini's full score in the critical edition quoted. In particular see the preface, pp. XXVI-XXIX.

¹⁰ In the autograph all the references to royalties are feminine, seeing that Rossini had originally conceived the cantata as an homage to Luisa di Borbone, Duchessa di Lucca, with a regular contract that he subsequently did not honour.

Le nozze di Teti, e di Peleo

Festa musicale

Schema dello spettacolo

Pel faustissimo giorno natalizio di Sua Maestà il Re Ferdinando IV, nostro augusto sovrano, detta Giunone

Cantata di Angelo Maria Ricci per contralto, coro e orchestra

Coro Dea, cui d'intorno ai talami

Recitativo Dolce forza ai Celesti

e **Aria Giunone** Passa il Tempo, e i lauri sfronda

Le nozze di Teti, e di Peleo

Azione coreo-drammatica di Angelo Maria Ricci per soli, coro e orchestra

Preludio

N. 1 Coro Suoni il monte, eccheggi il piano

Recitativo dopo il Coro Oh come lento giunge un momento

N. 2 Cavatina Peleo Giusto cielo, i voti miei

Recitativo dopo la Cavatina Figlio d'Acasto in cielo

N. 3 Duetto Teti-Peleo Costante al tuo fianco

N. 4 Coretto Fin del bosco

Da *Armida*, Atto II

Ballo

Le nozze di Teti, e di Peleo

[N. 4] **Recitativo dopo il Coretto** Numi, fra voi dall'etra

Da *L'Italiana in Algeri*, Atto II

Cavatina di Lindoro Concedi amor pietoso

Le nozze di Teti, e di Peleo

N. 5 Coro Deh venite: sull'ara d'Imene

N. 6 Terzetto Per me regni alfin la pace

Recitativo dopo il Terzetto Invan del pallid'Orco

Da *La riconoscenza*

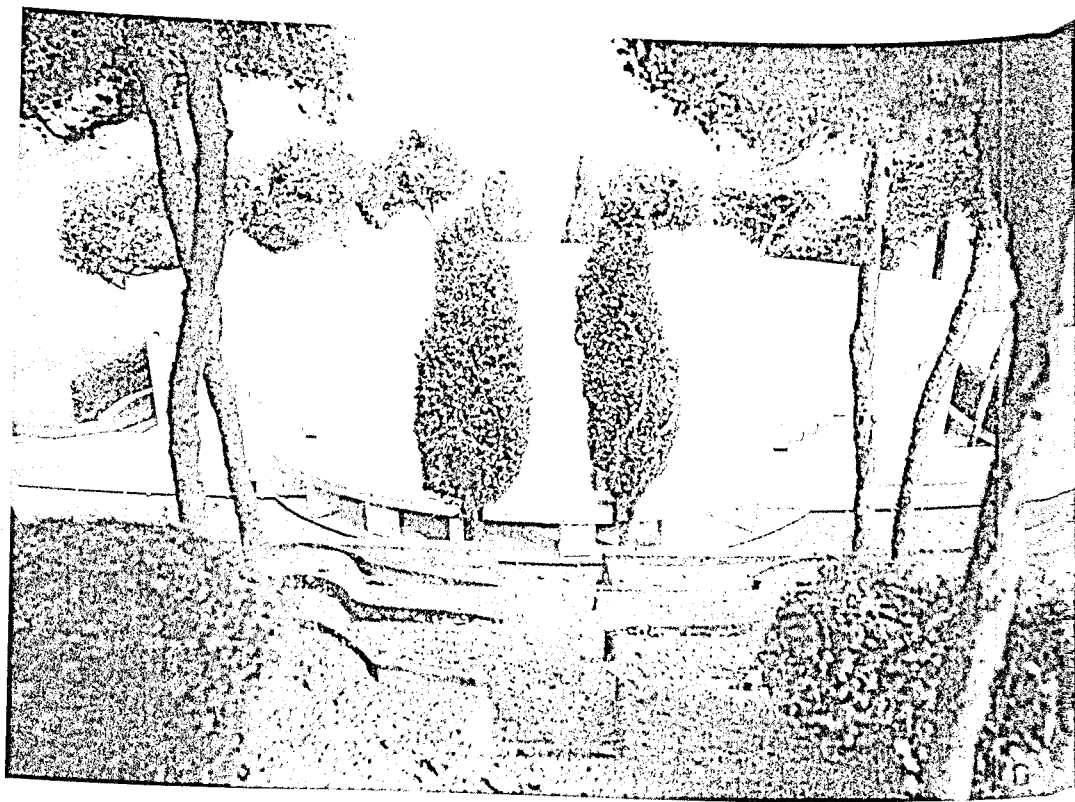
Cantata scenica su testo di Giulio Genoino per soli, coro e orchestra

Aria di Argene Al conforto inaspettato*Le nozze di Teti, e di Peleo*

[N. 6] [Recitativo dopo il Terzetto Or via tornate, o sposi]

N. 7 **Coro** Deh venite: sull'ara d'ImeneN. 8 **Duetto Cerere-Giunone** Chi mi reca le rose ed i gigli**Recitativo dopo il Duetto** Tanto può dunqueN. 9 **Aria di Cerere** Ah non potrian resistereDa *La Cenerentola***Rondò finale di Cenerentola** Non più mesta*Le nozze di Teti, e di Peleo*[N. 9] **Recitativo dopo l'Aria di Cerere** M'udite o genti...Da *Il barbiere di Siviglia*, Atto II**Aria di Almaviva** Cessa di più resistere*Le nozze di Teti, e di Peleo*N. 10 **Coro** Liete danze per queste pendiciN. 11 **Finale** Sacro ad Ausonia vedrassi il Giglio

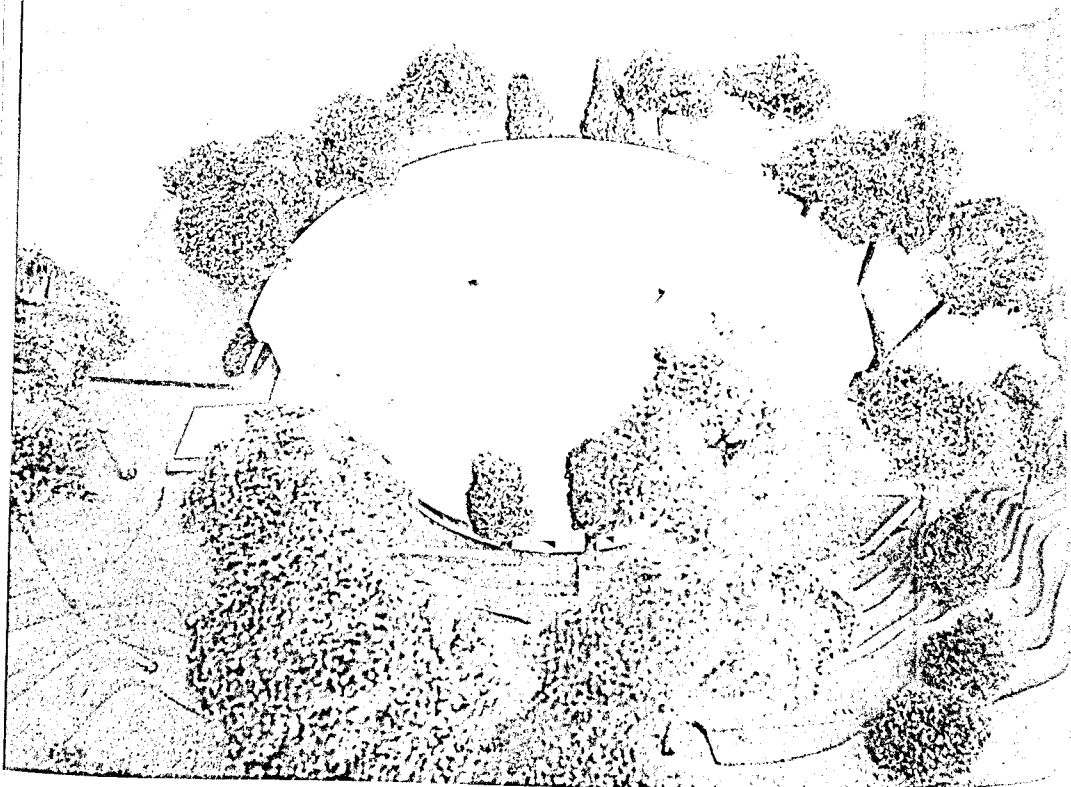
Villa Caprile, plastico del Teatro.
Pesaro, 2001



I testi

Edizioni critiche Fondazione Rossini/Ricordi,
a cura di G.J. Joerg (*Le nozze di Teti, e di Peleo*),
I. Narici (*Giunone*),
C.S. Brauner e P.B. Brauner (*Armida*),
P.B. Brauner («Al conforto inaspettato»),
A. Corghi («Concedi, amor pietoso»),
A. Zedda («Cessa di più resistere» e «Non più mesta»)

Villa Caprile, plastico del Teatro.
Pesaro, 2001



I testi

Vengono qui riportati, nell'ordine di esecuzione, i testi dei brani che compongono questa "Festa teatrale in musica" derivati dalle rispettive fonti d'origine, come specificato a pagina 51.

Coro di Sacerdoti

Dea, cui d'intorno ai talami
Dorme somnesso il tuono,
Che per le vie dell'Iride
Guidi tra noi sul trono
L'Alme dei Re, che scendono
Piene del tuo fulgor;

Coro di Sacerdotesse

Dea, che dei Re propizia
Siedi sull'aurea cuna,
A cui d'intorno palpita
La Speme, e la Fortuna,
E desioso, e tacito
S'aggira il Patrio Amor;

Tutti

Oggi il Regal Fernando
Schiuse all'aurora il ciglio
E in lui la Patria, il Figlio
Conobbe, il Padre e il Re.

Coro di Sacerdotesse

All'are tue devoto
Volse il Sebeto il piè.

Coro di Sacerdoti

Nacque col Prence il voto
Che consacrò la Fé.

Tutti

Come tra gli astri il sole
Regni Fernando, e viva.
Serba alla Patria, o Diva,
Il Figlio, il Padre, il Re!

Giunone

Dolce forza ai Celesti
 Fa de' popoli il voto: io qui Fernando
 Trassi a regnar dalla materna stella...
 Qui seco lui, bambino
 Pargoleggiando il Patrio Amor crescea;
 E intorno alla sua cuna
 Le vie degl'anni in luminoso cerchio
 Quasi per vezzo disegnar godea:
 Quindi su i patri altari
 Stabil fondò del pio Fernando il soglio,
 Nume e Padre invocollo... e Giove in trono
 Sel vide a fianco... e acconsentì col tuono:

Passa il Tempo, e i lauri sfronda,
 N'arde il tronco, e spegne il rivo,
 Ma d'un Padre il sacro ulivo
 Rigermoglia con l'età:
 Se gli Dei già pose in cielo
 La Clemenza, e la Pietate,
 Degli Dei l'antica etate
 Qui Ferdinando ancor vivrà.

Coro di Sacerdoti

De' suoi popoli il desiro
 Nuovi di gli aggiungerà.

Coro di Sacerdotesse

E degli anni il lungo giro
 Gli raddoppi la Pietà.

Giunone

Lieto intanto il Patrio Amore
 Oltre il mar plaudendo vola,
 Poi qui riede... e un'ara sola
 Erge ai Figli, e al Genitor.

Coro di Sacerdoti e Sacerdotesse

Su quell'ara i fausti Gigli
 Sempre il sole educerà:

Tutti

E Fernando in mezzo ai figli
 Pari ai Numi ognor vivrà.

Coro

Suoni il monte, eccheggi il piano
 D'un armonico fragor,
 E la gioia di lontano
 Ripercota in ogni cor.
 Qual s'avanza Eroe Sovrano
 Ch'è di Tetide l'amor?

Il suo nome, e il nodo arcano
Si dipinga in ogni fior.

Peleo

Oh come lento giunge
Un momento felice ai voti miei
Tanto avari per me... Voi siete oh Dei!
Teti non veggo... mille larve intorno
Mi presenta la speme!... ingrato ai Numi
Una voce m'accusa... e il mio destino
Tra i palpiti avvelena un ben vicino.

Giusto cielo, i voti miei
Tu pietoso intendi, accetta,
Tu l'istante, e il nodo affretta
Ch'ha sugli astri ordito Amor.
Ovunque volgomi
La bella Tetide
Fra i dolci palpiti
Mi pinga Amor.
Se fu premio al mio valore,
Numi eterni, un sì bel nodo,
Benché Dio di pace, Amore
Mi fia sprone a trionfar.

Coro

Già viene il Zeffiro
Già piega i fior.

Peleo

Ah m'udiro i sommi Dei
Vien colei, che tanto adoro...
Per te sola, o mio tesoro
Affrontai le schiere e il mar!...
Tante pene un sol momento
Nell'oblio confonderà...
Questo cor sol di contento
Palpitare ognor saprà.

Teti

Figlio d'Acasto in Cielo
Nacque co' Numi, e in un regnò virtude
Che fin gli astri avvicina, e il primo nodo
Sulla cuna del mondo ordia d'Amore
Che fausto a te mi dona
Dolce della mia fé premio, e corona...

Costante al tuo fianco
Per queste pendici
I gigli felici
Rinascer vedrò.

Peleo

Costante al tuo fianco
Tra l'armi, e gli amori
Qui crescer gli allori
Con gli anni vedrò.

Teti

Se il nodo augurato
Un Nume formò...

Peleo

Se al tempo, ed al fato
Un Dio ne parlò...

A due

Felice al tuo lato
Per sempre vivrò.

Teti

Forse annunzia all'erbe, ai fiori
Le vicine Deità...

Peleo

Desta al soffio degl'Amori
L'aura, i fiori lambirà...

Coro

Fin del bosco i cupi orrori
Spiran dolce maestà!...

Giove

Numi, fra voi dall'etra
Io qui discesi pel sentier lucente
Dell'Iride felice, onde raggiunsi
All'Olimpo la Terra; e qui vi trassi
Testimoni immortali al sacro rito
Di Teti, e di Peleo, che fida immago
Sarà d'altro Imeneo, quando la Pace
Il tremendo mio telo
Già spento alfin mi riconduca in cielo:
Or Voi, Sposi felici
Tra le danze festive all'ara accanto
Il gran patto a giurar venite intanto.

Lindoro

Concedi, amor pietoso,
A' miei sospir la calma,
Consola omai quest'alma
Ch'è degna di pietà.

Voce che tenera
Mi parli al core

Tu sei l'amabile
Voce d'amore
Che tanti palpiti
Cessar farà.

Al mio sen la stringerò.
Al bel sen mi stringerà.
Ah! comprendere non so
Tanta mia felicità.

Cori

Deh venite: sull'ara d'Imene
Già dal cielo balenan gli auguri,
E già l'alme di figli venturi
Stan le vite d'interno a cercar.
Deh venite: sull'ara d'Imene
Già la fiamma secondano i venti,
E i bei germi de' fiori languenti
Van giulivi d'intorno a recar.

Peleo, Giove e Teti

Per me/te regni alfin la Pace,
Abbia solo Amor gli strali.
Ci/Vi ricopra Imen coll'ali
Ci/Vi sia scudo ognor la Fé.

Peleo

Prendi... oh Dio!... la destra...

Teti

L'amor mio...

Accetta

Peleo

Qual suon terribile
L'aura intorno, e i colli empíe...
Non temer...

Teti

Qual larva orribile
Ahi s'affaccia... e balza in piè...

Peleo

Io son teco...

Teti

Io tremo... io gelo.

Peleo

Non tremar... t'affida in me...

Giove

La mia destra ha scosso il telo.
L'empia sparve... e più non v'è.

A tre

L'empia sparve... e più non v'è.

Peleo

Se ordiro i Celesti
Catena sì bella
Saprà la mia stella
Difender l'amor.

Giove

Io Nume degl'astri
Per Coppia sì bella
Etade novella
Promisi ad Amor.

Teti

Del mondo Regina
S'assida la Pace,
Sol brilli la face
D'Imene, d'Amor.

A tre

Sol brilli la face
D'Imene, d'Amor.

Giove

Invan del pallid'Orco
L'empia Furia affacciossi, onde la Terra
Bevve rivi di pianto, e al Ciel rubelle
L'atra face agitando
Tentò col fumo d'oscurar le stelle;
Figlia dell'ira avvelenar credea
D'amore i giorni, e non sapea che in loro
Alto arcano io velai... d'un sol mio sguardo
Al dardeggiar, l'anguicrinita Erinne
Io respinsi del tempo oltre il confine.

Argene

Al conforto inaspettato
Sorge speme in ogni core,
E l'industre agricoltore
Torna lieto a respirar.
Più contento e fortunato,
Per la valle e la pendice
Della sua Benefattrice
Fa la gloria risuonar.
E della tenera
Prole innocente,

Che ode ripeterla
Così frequente,
Ne l'alma ingenua
Rimane impressa,
L'impara anch'essa
A replicar.

Giove

Or via tornate, o sposi,
L'alto rito a compir... più chiari in voi
Delle venture etadi
Vedrò da lunge i rinascenti Eroi.

Coro

Deh venite: sull'ara d'Imene
Già dal cielo balenan gli auguri,
E già l'alme di figli venturi
Stan le vite d'interno a cercar.
Deh venite: sull'ara d'Imene
Già la fiamma secondano i venti,
E i bei germi de' fiori languenti
Van giulivi d'intorno a recar.

Cerere

Chi mi reca le rose ed i gigli
Che fioriscan sull'Itala sponda,
Che il Sebeto vezzeggia coll'onda,
E l'Aurora col Sole educò.

Giunone

Chi mi reca la fronda immortale
Per fregiarne gli Sposi felici
Che alla speme de' secoli amici
Giove in cielo tra i Numi formò.

Cerere

A me Giove l'arcano commise
Io la prima onorarlo saprò.

Giunone

Meco il Nume la cura divise
Di quel nodo che in ciel preparò.

A due

Zeffiretti che lievi scherzate
Per le valli di fiori odorose
Degli allori le chiome piegate,
Deh recate co' gigli le rose
Che l'Amore ad Imene donò.

Teti

Tanto può dunque, ancora
Sperar dagli Immortali eccelso nodo
Da voi prescritto in ciel...

Peleo

Non sai qual forse
Simbolo avventuroso in noi disegni
La mente degli Dei...

Teti

Ma se costanti
Non vegliasser su noi, mirasti in quale
Crudel cimento ci traeva la forza
D'iniquo fato?...

Cerere

Ciò che in ciel fu scritto
Poter d'Averno non cancella... io sola
Benché non surta a brandir l'asta ultrice,
Traendo alla tenzon le stelle anch'esse
Sfidar sola potrei l'Erinni istesse.

Ah non potrian resistere
Sol d'una Diva al guardo
Pria che scendesse il dardo
L'Erinni a fulminar.
Frenar non san le tenebre
Del sole il giro eterno,
Non può l'intero Averno
Con una Dea pugnar.
Ah che d'umane lagrime
Bevvero i campi assai,
Scenda la Pace ormai
Sul mondo a dominar.

Coro

Già sull'orbe il Sol prepara
Più felice amica età.

Cerere

E d'Imene intorno all'ara
Senza strali Amor più brilla,
E raccende la favilla
Dell'altrui felicità.

Coro

Già balena una scintilla
Di più chiara amica età.

Cenerentola

Non più mesta accanto al foco
Starò sola a gorgheggiar.
Ah fu un lampo, un sogno, un gioco
Il mio lungo palpitar.

Coro

Tutto cangia a poco a poco
Cessa alfin di sospirar.

Giove

M'udite o genti... arcana immago è questa
Di quella età, che quasi in fido specchio
Mi dipinge il futuro... Altro Peleo
Sorgerà sulla Senna, ed altra Teti
Porterà dal Sebeto a Lui la speme
Del fecondo Connubio... un Prence Augusto
Padre invocato dalle Franche genti
Ne' Regi Sposi rifiorir giulivi
I bei Gigli vedrà su d'uno stelo...
Ed or gli Augusti Volti
Di que' candidi giorni una favilla
Oltre il tardo avvenir vi pinga in cielo...

Conte

Cessa di più resistere,
Non cimentar mio sdegno:
Spezzato è il giogo indegno
Di tanta crudeltà.
Della beltà dolente,
D'un innocente amore
L'avaro tuo furore
Più non trionferà.
E tu, infelice vittima
D'un reo poter tiranno,
Sottratta al giogo barbaro,
Cangia in piacer l'affanno
E in sen d'un fido sposo
Gioisci in libertà.
Cari amici...

Coro

Non temete.

Conte

Questo nodo...

Coro

Non si scioglie;
Sempre a lei vi stringerà.

Conte

Ah il più lieto, il più felice
 E' il mio cor de' cori amanti!..
 Non fuggite, o lieti istanti
 Della mia felicità.

Coro

Annodar due cori amanti
 E' piacer che egual non ha.

Coro

Liete danze per queste pendici
 Or la gioia conduca su i fior,
 Delle pronube stelle felici
 Imitando l'alterno tenor.
 Prole Augusta che agli Avi somigli
 Dia quel nodo che è sacro all'Amor,

E la speme de' Gigli ne' Gigli
 Rifiorisca d'Europa all'onor.

Cerere

Sacro ad Ausonia
 Vedrassi il Giglio
 E in Patria reduce
 Dall'Etna un Figlio
 Fedele immagine
 Del Genitor.

Giunone

Egli una tenera
 Figlia amorosa
 Dolce reliquia
 D'Austriaca Sposa
 Dell'Avo ai palpiti
 Renda e all'amor.

Giove

Un'altra Tetide
 Dal lido Etneo
 Adorni i talami
 D'altro Peleo
 Sul lido indigeno
 De' Regi fior...

Teti

Ne' tardi secoli
 Qual diva immago
 Mi serbi, o provvido
 Nume presago,
 Ai Numi, e agli uomini
 Di pace autor.

Peleo

Ne' tardi secoli
Qual fausta immago
Mi serbi, o provvido
Nume presago,
Che ai Re la folgore
Doni e il valor.

Teti, Cerere, Peleo, Giove e Coro

E in ciel s'abbracciano
Virtude, e Amor.

Cerere e Peleo

Tu liba al candido
Altar fervente
Raccolte in concava
Gemma lucente
Le dolci lagrime
De' Genitor.

Giunone e Giove

Del sol pe' lucidi
Curvi sentieri,
Degli indomabili
Eoi destrieri
Prendi le redini
Possente Amor.

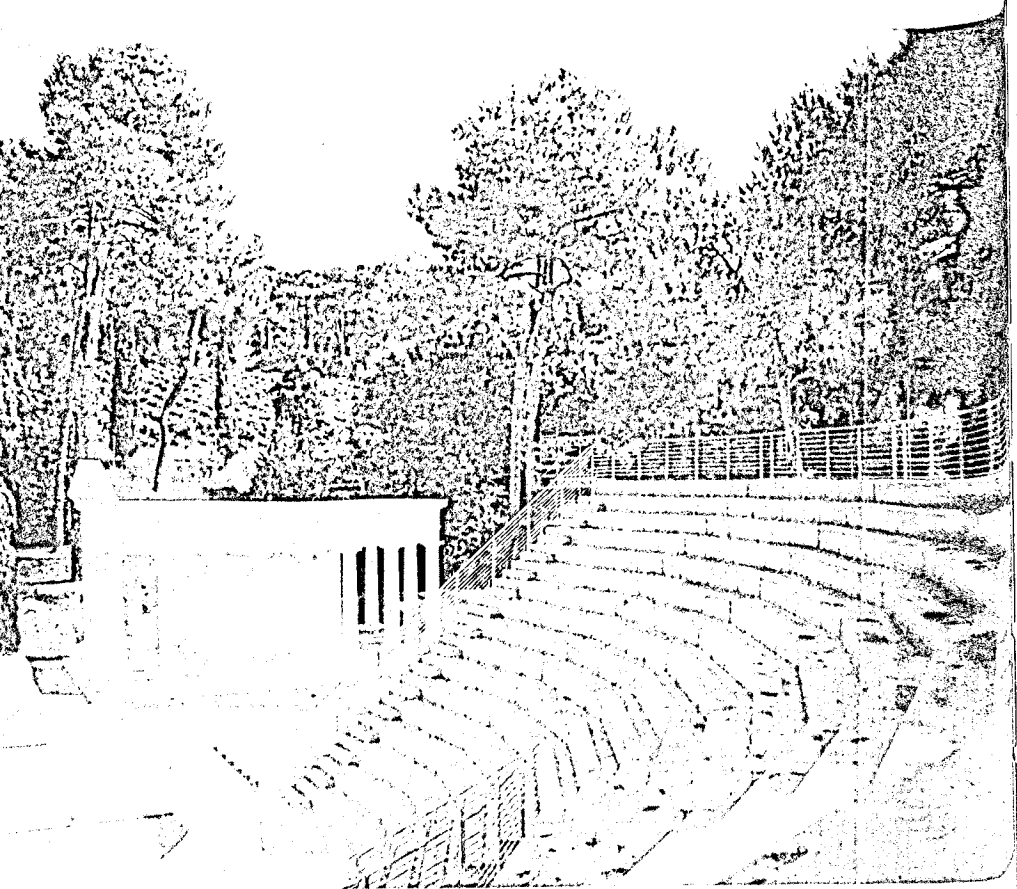
Teti

Le dolci lagrime
De' Genitori.

A cinque

E in ciel s'abbraccino
Virtude, e Amor.

**Teatro di Villa Caprile: montaggio delle
scene. Pesaro, 2001**



Gioachino Rossini

Elementi biografici e cronologia delle opere

a cura di Marco Mauceri

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

- 1808 E' un anno intenso per il giovane compositore che oltre a scrivere le due sinfonie dette *Al Conventello* e *Obbligata a contrabasso*, affronta per la prima volta il pubblico con la Cantata *Il pianto di Armonia sulla morte di Orfeo* scritta come saggio di fine anno ed eseguita al Liceo Musicale l'11 agosto. Gli anni bolognesi vedono anche la nascita di almeno due composizioni sacre: le messe di *Ravenna* e di *Milano* (così denominate in relazione al luogo dove sono nate e/o conservate, mentre è ormai accertata la non autenticità della cosiddetta *Messa di Rimini*).
- 1809 E' incaricato dal Comitato degli insegnanti del Liceo di mettere in musica una cantata su testo di padre Ruggia. Sempre per la distribuzione dei premi di fine anno al Liceo, scrive una *Sinfonia a più strumenti obbligati* e una *Sinfonia concertata* eseguite il 28 agosto.
Nella stagione di Carnevale 1809-10 viene scritturato come "maestro al cembalo" al Teatro Comunale di Ferrara e al Teatro Comunale di Bologna.
- 1810 Sempre come "maestro al cembalo" si esibisce il 9 aprile e il 25 maggio in due concerti all'Accademia dei Concordi a Bologna. Il 3 novembre 1810 va in scena la sua prima farsa *La cambiale di matrimonio* al Teatro San Moisè di Venezia, su libretto di Gaetano Rossi. Il successo ottenuto gli procura l'incarico di scrivere un'opera buffa per il Teatro del Corso di Bologna.
- 1811 In maggio dirige *Le quattro stagioni* di Haydn al Liceo. Nella stagione d'Autunno al Teatro del Corso è "maestro al cembalo e direttore dei cori" nel *Ser Marcantonio* di Pavesi (21 settembre), mentre il 26 ottobre va in scena senza successo il suo "dramma giocoso" in due atti *L'equivoco stravagante*, ritirato dopo la terza replica per motivi di censura. Nel corso della stessa stagione dirige ancora la *Ginevra di Scozia* di Mayr e il *Quinto Fabio* di Domenico Puccini nel quale inserisce una sua Cavatina per Maria Marcolini. Durante la prova generale di quest'ultimo (8 novembre) ha un alterco con i coristi, che minaccia col bastone, e viene tradotto in carcere.
- 1812 Cinque opere (sei, se si include *Demetrio e Polibio* rappresentato a Roma al Teatro Valle il 18 maggio) vedono la luce questo anno: tre farse date al Teatro San Moisè di Venezia, *L'inganno felice* (8 gennaio), *La scala di seta* (9 maggio) e *L'occasione fa il ladro* (24 novembre). Scrive anche la prima opera seria *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 Dorslisha* 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 *M. ssa di Gloria* nella Chiesa di S. Ferdinando. Nonostante il lungo periodo di gestazione, *Maometto II* viene accolta da un insuccesso (Napoli, San Carlo, 3 dicembre) e mai più ripresa nell'Ottocento.
-
- 1821 La rappresentazione di *Matilde (di) Shabran, ossia Bellezza e cuor di ferro* (Teatro Apollo, 24 febbraio) segna l'ultimo soggiorno romano di Rossini. Le lunghe trattative con la Deputazione dei Teatri di Roma per scrivere una nuova opera comica per il Carnevale 1821-22 infatti non hanno buon esito.
-
- 1822 Con *Zelmira* (San Carlo, 16 febbraio) si conclude il soggiorno napoletano di Rossini che un mese dopo a Castenaso sposa Isabella Colbran. Con lei e la compagnia del San Carlo, capeggiata da Barbaja, si reca a Vienna dove il 13 aprile viene allestita *Zelmira* (Kärntnertheater) e la ripresa di altre sue opere. Dopo un breve soggiorno a Bologna, a dicembre è invitato dal principe di Metternich a Verona in occasione del Congresso delle Nazioni per scrivere quattro cantate (*La Santa Alleanza, Il Vero Omaggio, L'augurio felice, Il Bardo*). Composizioni queste che negli anni successivi gli procureranno non pochi dissapori quando sarà accusato di essere reazionario.
-
- 1823 *Semiramide*, su libretto di Gaetano Rossi, il suo "papà di parole" (Venezia, La Fenice, 3 febbraio), conclude trionfalmente la carriera italiana di Rossini. Dopo una breve sosta a Parigi, si reca a Londra su invito di Giovanni Battista Benelli, impresario del King's Theatre, per dirigere alcune sue opere e scriverne una nuova. Sarebbe dovuta essere *Ugo, re d'Italia*, di cui compone forse un atto completo, ma il fallimento dell'impresa nel 1824 lo costringe ad abbandonare Londra e tornare a Parigi. Dell'opera non è stata finora ritrovata alcuna traccia.
-
- 1824 Il 9 giugno, a Londra, esegue la parte del tenore solo (Apollo) nella sua cantata *Il pianto delle Muse in morte di Lord Byron*. Il 26 novembre è nominato "Directeur de la musique et de la scène" del Théâtre Italien di Parigi.
-
- 1825 Il periodo francese di Rossini si apre con la cantata *Il viaggio a Reims, ossia L'albergo del giglio d'oro* (Parigi, Théâtre Italien, 19 giugno) scritta per l'incoronazione di Carlo X.
-
- 1826 Sembra che stia lavorando a *La figlia dell'aria* per Giuditta Pasta, ma nessuna musica è stata finora ritrovata. Il 9 ottobre presenta al Théâtre de l'Académie Royale de Musique (l'Opéra) *Le Siège de Corinthe*, radicale rifacimento del *Maometto II*, che viene accolto con entusiasmo.
-

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

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