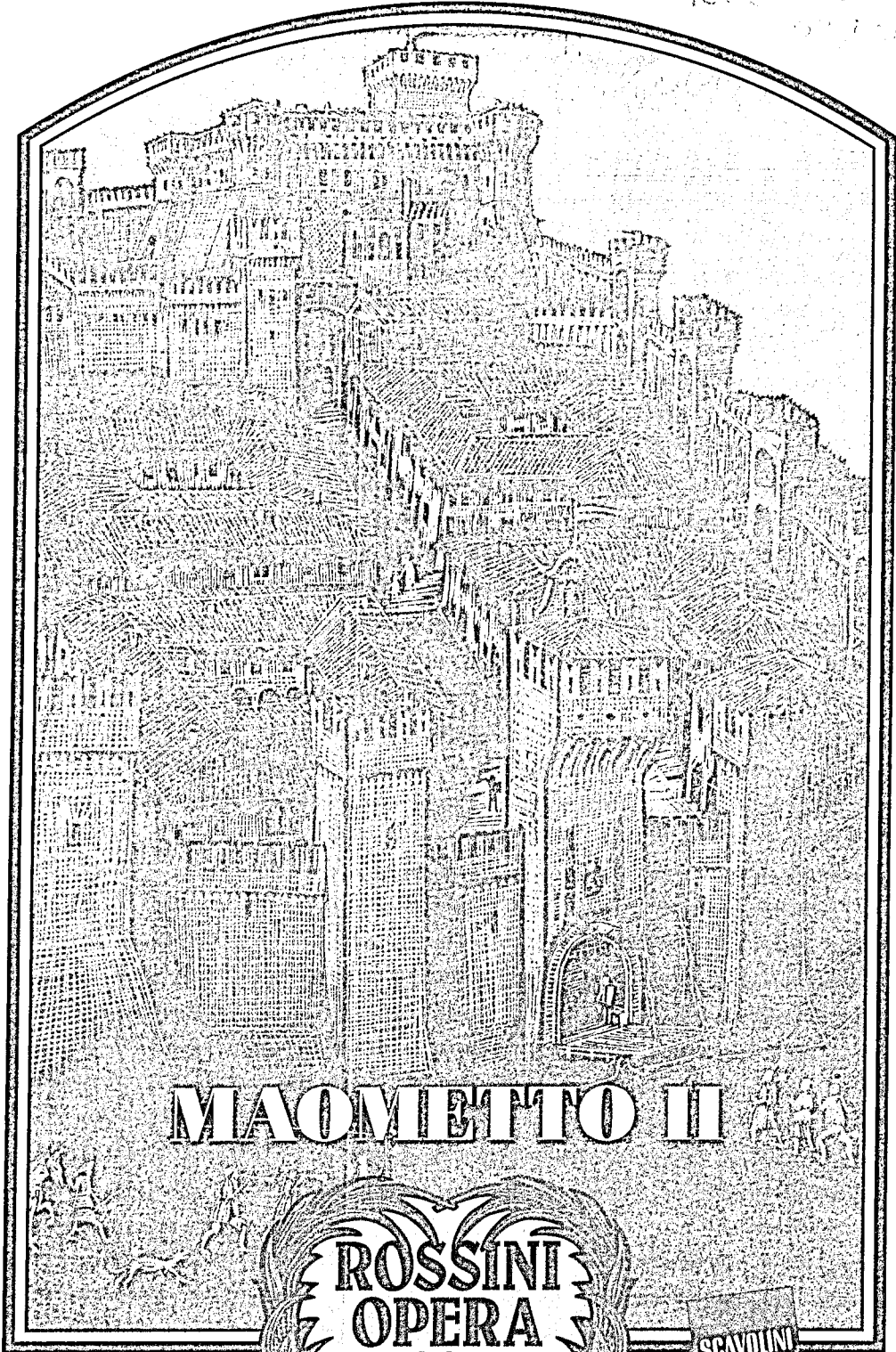


1302 1917



# MAOMETTO II

**ROSSINI  
OPERA  
FESTIVAL**

**SCAVOLINI**



## La Fondazione Rossini

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

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

*L'attività editoriale della Fondazione si è inoltre arricchita nel corso del tempo di collane destinate ad ulteriori aspetti della produzione rossiniana: "Saggi e Fonti" ospita atti di convegno e studi specialistici; "I libretti di Rossini" riproduce, in versione anastatica e con un ampio commento introduttivo, le fonti letterarie e le principali edizioni del libretto di ogni opera; "Iconografia rossiniana" include volumi dedicati all'analisi delle fonti iconografiche (bozzetti, figurini, materiali scenici, ecc.). A queste collane si affianca la pubblicazione del "Bollettino del Centro rossiniano di studi", rivista di studi musicologici di alto profilo internazionale. Questo grande lavoro di ricerca e di acquisizione di fonti bibliografiche e documentarie ha portato all'apertura della biblioteca, punto di riferimento sia per il pubblico che per gli specialisti della musica di Rossini e di tutta la produzione coeva.*

*La Fondazione, insieme al Rossini Opera Festival e a Casa Ricordi, è membro del "Comitato per la Restituzione rossiniana" che ha lo scopo di coordinare e rafforzare l'azione delle tre istituzioni.*

**Il Presidente**  
**Oriano Giovanelli**

# MAOMETTO III

**Rossini Opera Festival 2008**

---

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

Consulenza scientifica della Fondazione Rossini

---

Immagine grafica coordinata

*Massimo Dolcini*

Progettazione grafica

*Antonio Trebbi*

Service

*Litograph 90, Pesaro*

Stampa

*Studiostampa, Repubblica di San Marino*

*luglio 2008*

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

Gruppo Cordenons

---

# Sommario

<i>La Sinfonia Eroica di Rossini</i> <i>di Giovanni Carli Ballola</i>	p. 13
<i>Rossini's Eroica Symphony</i> <i>by Giovanni Carli Ballola</i>	p. 21
<i>Maometto o del Sentir tragico</i> <i>di Bruno Cagli</i>	p. 29
<i>Maometto, or on Tragic Feeling</i> <i>by Bruno Cagli</i>	p. 45
<i>Maometto II: un autografo singolare e prezioso</i> <i>di Alberto Zedda</i>	p. 61
<i>Maometto II: a Singularly Precious Autograph</i> <i>by Alberto Zedda</i>	p. 67
<i>Soggetto</i>	p. 73
<i>Story</i>	p. 77
<i>Argument</i>	p. 80
<i>Handlung</i>	p. 83
<i>Argumento</i>	p. 85
<i>あらすじ</i>	p. 87
<i>Schema musicale</i>	p. 90
<i>Libretto</i>	p. 93
<i>Adelante Maometto...</i> <i>di Giorgio Gualerzi e Valeria Pregliasco</i>	p. 132
<i>Forward, Maometto...</i> <i>by Giorgio Gualerzi and Valeria Pregliasco</i>	p. 133
<i>Maometto II, 1985-2008</i>	p. 134
<i>Gioachino Rossini, elementi biografici</i>	p. 137

Ritratto di Gioachino Rossini in medaglione su stele. Incisione di A. Lemoin (Collezione Reto Müller, Sissach)



# MAOMETTO III

---

Dramma per musica in due atti di  
**Cesare della Valle**

Musica di  
**Gioachino Rossini**

---

Personaggi

---

**Paolo Erisso**, Provveditore de' Veneziani in Negroponte

**Anna**, sua figlia

**Calbo**, generale Veneziano

**Condulmiero**, altro generale

**Maometto II**

**Selimo**, suo confidente

Donne di Negroponte, Guerrieri Musulmani

Donzelle Musulmane, Soldati Veneziani,  
Soldati Musulmani

*La scena è in Negroponte*

---

*Prima rappresentazioe*  
*Napoli, Teatro San Carlo*  
*3 dicembre 1820*

---

Ritratto di Isabella Colbran, prima interprete dell'opera nel ruolo di Anna.  
Acquaforte di Boucheron (Collezione Ragni, Napoli)



*In copertina  
di  
Gianni  
Dalla F.  
della R.  
Xilografia  
Collezione*

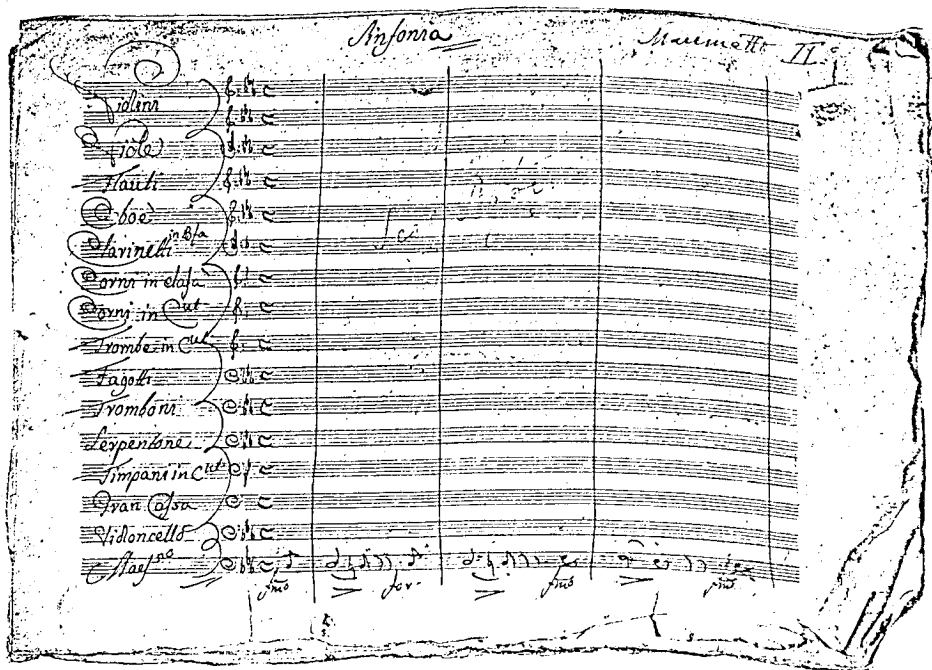
*Isabella Colbran*

## La Sinfonia Eroica di Rossini

I velami dell'oblio, che fino a non molto tempo fa ricoprivano la quasi totalità della produzione rossiniana di genere serio, fatalmente parevano infittirsi proprio sulle due opere napoletane, *Mosè in Egitto* e *Maometto II*, prescelte dal Maestro per essere riprodotte quali *tragédies-lyriques* per l'Opéra di Parigi. Tra le varie motivazioni di tale scelta, addotte dagli storici della musica, ve ne è una che sa di giudizio temerario: se Rossini, dovendo por mano a due rimaneggiamenti secondo l'uso francese, aveva pensato a quelle due opere e non ad altre, era segno che le considerava lavori in qualche modo insoddisfacenti e pertanto suscettibili di ripensamenti più o meno drastici. Restituendo alle scene una creazione egregia e provvista di una sua compiuta specificità, la moderna resurrezione del *Mosè in Egitto* è valsa a sfatare tale pregiudizio. Il ritorno del *Maometto II* ripropone i termini della questione, gravati - rispetto alla fortuna subitamente riscossa dal *Mosè* napoletano - dall'ipoteca dell'insuccesso sortito da un'opera malamente accolta al San Carlo, ove era apparsa il 3 dicembre 1820, e non meglio a Venezia, ove era riapparsa nel 1823 con alcuni aggiustamenti, tra i quali l'interpolazione del rondò «Tanti affetti» della *Donna del lago* al posto dell'originale finale secondo tragico. Ciò significa che per la sua sortita come operista francese Rossini giocò le proprie carte non sulle fortune ma (tacendo d'altre *chances* sulle quali

ritorneremo) sulle intrinseche qualità dei titoli prescelti. Quanto al *Maometto*, il suo acclimatamento parigino fu facilitato dalla sua eccezionale fluidità morfologica, per nulla arroccata, come era avvenuto in *Tancredi* o avverrà in *Semiramide*, in un'assolutezza impercettibile: al contrario, aperta ad un'irrequietezza sperimentalistica che forse non ha eguali nell'arco dell'avventurosa esperienza napoletana, stagione alta di una creatività che si potrebbe paragonare, per la sua inestinguibile sete di nuovo e d'inaudito, a quella del Haydn di Esterháza o dello Stravinskij di Parigi.

La verifica dell'eccezionale specificità drammaturgica di *Maometto II* non può non prendere le mosse dal libretto, dovuto (dopo che Bruno Cagli ne individuò la vera fonte, ponendo fine alla commedia degli equivoci della falsa attribuzione voltairiana) a un caso più unico che raro di felice autorielaborazione letteraria. L'autore, Cesare Della Valle duca di Ventignano (1777-1860), lo aveva ricavato da una sua tragedia, *Anna Erizo*, scritta in quello stesso 1820 che vedrà la "prima" dell'opera. Un'operazione cui l'aulico tragedia verosimilmente si sarà adattato *obtorto collo*, allettato dall'opportunità di vedere in qualche modo rappresentato un lavoro altrimenti destinato a finire tra i tomi delle raccolte teatrali che occupano le biblioteche italiane. Ma tanta degnazione (consona con l'albagia schizzinosa per lo più ostentata dai nostri



**Maometto II:** pagine autografe (Fondazione Rossini, Pesaro)

letterati di rango verso il genere infimo del libretto d'opera) doveva tradursi in esiti altamente positivi. Forse senza volerlo, certo senza neppure sospettarlo, Della Valle aveva fornito a Rossini uno dei migliori libretti seri mai avuti in sorte. Ciò poté avvenire non solamente per il non ordinario talento teatrale del duca, ma altresì per la vigile partecipazione alla stesura del testo da parte del compositore, dato ormai inoppugnabile dell'odierna investigazione sulla sua prassi compositiva, favorito questa volta dall'eccezionale lasso di tempo (circa un anno) nel quale si protrasse la gestazione dell'opera. Non ultimo tra gli elementi che determinarono la singolare posizione del *Maometto* nella parabola rossiniana, è infatti la circostanza che con esso si concluse definitivamente la fase degli "anni di galera" del musicista: dopo l'ultimo *tour de force*, quel 1819 che vide

nascere *Ermione*, *Eduardo* e *Cristina*, *La donna del lago* e *Bianca e Falliero*, Rossini se la prende comoda producendo un'opera all'anno, e tale ritmo, interrotto dalla pausa del 1824 col relativo strappo dall'Italia, egli manterrà fino al traguardo del *Tell*.

Il libretto del *Maometto II* rievoca accadimenti seguiti alla tragedia storica che scosse tardivamente l'Europa del XV secolo: parliamo della definitiva caduta di Bisanzio, nobile, patetica reliquia dell'ultramillenario Impero romano d'Oriente e superstite baluardo della cristianità, abbattuto per mano del giovane e terribile sultano le cui delicate fattezze ritrarrà Gentile Bellini. Presa Costantinopoli, *Maometto* punta sul dominio veneto di Negroponte nell'Eubea che, dopo fierissimo assedio, cadrà nel 1470. Ancor più che per la nobiltà di una versificazione debitrice di quell'aura classicistica che era patrimonio comune alle divinità anche minime del Parnaso letterario italiano di que-

The image shows a page of handwritten musical notation, likely a score for Rossini's 'La Sinfonia Eroica'. The page is filled with multiple staves of music, including vocal lines and instrumental parts. The notation is dense and characteristic of the early 19th-century manuscript style. A section of the music is marked 'Conduzione' and includes the lyrics 'Dopo l'arrivo dei Veneziani per la Rocca'.

gli anni, il testo del duca di Ventignano sorprende per la spregiudicatezza del taglio scenico, dove ogni struttura convenzionale del melodramma coevo viene rivisitata in uno spirito di libertà e con un vivo e non di rado audace senso della dinamica drammatica. Se la scena iniziale del primo atto, il disperato consiglio di Stato dei Veneziani stretti d'assedio, offrirà a Rossini l'estro per una tra le sue introduzioni più posenti e più intensamente cariche di ambientazione tragica, assolutamente eccezionale, nella sua flessibile articolazione d'indubitabile suggestione scespiriana, è tutta la sezione che dalla sortita di Anna (I, 2) porta al tumultuoso accorrere dei guerrieri e dei loro capi verso la rocca, in un estremo tentativo di resistenza (I, 3).

Gli eventi scenici, culminanti nella notizia che «Al Musulman le porte / dischiuse un traditor» e che «Fuorché l'onor, tutto è perduto», percorrono lo spazio teatrale con l'incalzante concitazione di un bollettino

di guerra, mutando incessantemente persone e luoghi dell'azione con tecniche narrative che non esiteremo a definire cinematografiche. Al conflitto privato che lacerava gli animi di Anna, Erisso, Calbo in quello che è da annoverare come il più vasto e articolato terzetto nella storia dell'opera (e Terzettone, con eccezionale escursione terminologica, Rossini lo chiamerà) s'intrecciano con lancinante contrasto il tumulto della battaglia, l'accorrere delle donne apportatrici della ferale nuova, la loro atterrita preghiera che fa da eco a quella di Anna, e ancora lo sfilare della misera guarnigione veneziana costretta ad abbandonare al loro destino i propri cari tra addii strazianti. Tanta dinamica eccitazione, qualche poco intralciata da lungaggini in cui gli autocompiacimenti del letterato prevalgono sull'impegno tecnico del librettista, persiste anche nel secondo atto che culmina in una tipica ambientazione tragica di gusto classicistico: quell'«ampio sotterraneo del tempio, tutto sparso di se-

**Maometto II: pagine autografe (Fondazione Rossini, Pesaro)**

polcri», deputato in tanto melodramma sette-ottocentesco a severe meditazioni esistenziali e ad egregie deliberazioni, luogo che Rossini grandiosamente rivisiterà in *Zelmira* e in *Semiramide*.

Dirottato ben lungi dai risaputi tracciati dello stereotipo, il Maestro reagì questa volta in modo dirompente, prendendo le mosse di carattere generale da una sua precedente creazione atipica quanto sfortunata: quell'*Ermione* che apparsa un anno prima al San Carlo, unica fra tutti i melodrammi rossiniani non verrà ripresa da alcun altro teatro. Nella sua struttura megalitica, congesta ed audace, *Ermione* rappresenta in realtà il primo passo compiuto dal compositore verso quel titanismo che esplose con splendida virulenza in *Maometto*, vera "sinfonia eroica" di Rossini, assestandosi di poi nei maestosi picchi basaltici di *Semiramide*: quest'ultima destinata ad as-

surgere a paradigma ineguagliato del melodramma serio di matrice rossiniana.

Se non che in *Maometto II* nulla può dirsi propriamente paradigmatico. Vediamo qui l'artefice delle forme in vario modo adottate dall'opera italiana fin oltre la metà del secolo e, più in generale, tra i massimi fondatori mai apparsi di strutture melodrammatiche, assillato da un'ansia tutta moderna di "verità" che lo induce a forzarla la mano, sorpassando il librettista nelle stesse sue proposte più audaci. Il primo atto non conta che cinque numeri musicali, vere macrostrutture inglobanti diverse sezioni a capo delle quali le denominazioni - Introduzione, Cavatina, Scena e Terzettone, Coro e Cavatina, Scena Coro Terzetto e Finale - prescelte a designarle non conservano che rapporti archetipici rispetto alla effettiva realtà strutturale cui s'inscrivono. Ma si tratta di archetipi tutt'altro che astratti o sprovvisti d'intrinseca fecondità formale. Il Terzettone (un *unicum* in

Dopo la Cavatina di Maometto

Solini  
Soli  
Maometto  
Selim  
Pisci

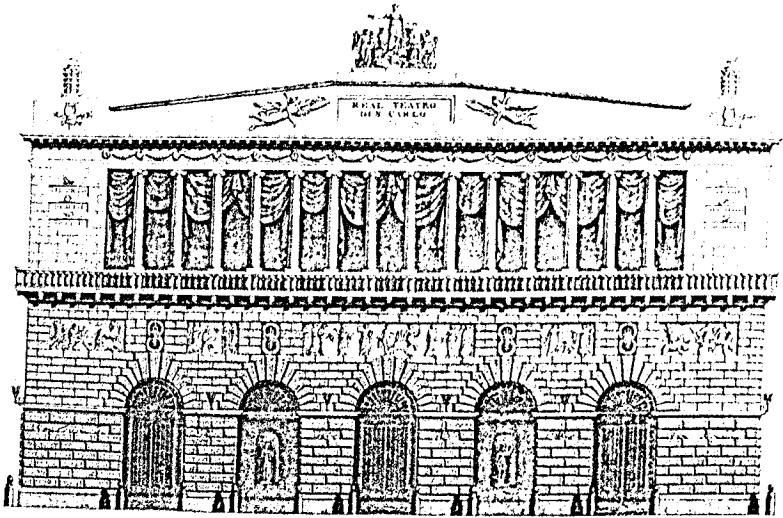
Compagnarsi col tutto la italiana non

l'attacco lunge Remet condici ad allargare la voce

tutta la produzione rossiniana), sterminato organismo che abbraccia quegli eventi scenici della prima metà del primo atto che più sopra abbiamo cercato di riassumere, si autogenera da un nucleo drammatico costituito dal conflitto individuale che contrappone Anna al padre e a Calbo e pur diramandosi in una concatenazione di episodi corali o solistici dalla morfologia e dalla funzionalità teatrale le più disperate, non cessa per questo di reggersi sino alla fine sulle stesse fondamenta di cui Rossini fin dall'inizio l'ha provvisto. In altre parole, il numero, nato come Terzetto, dopo lungo e accidentato itinerario attraverso incalzanti accadimenti scenici si conclude ancora come Terzetto, ribadendo l'unitarietà della propria concezione strutturale, tonale e drammaturgica.

Siffatto procedimento di proliferazione episodica all'interno di contenitori formali archetipici (che ne risultano ingigantiti a dismisura) estende a forme virtualmente delimitate come l'aria, il duetto, il terzetto

tecniche che riconosciamo proprie ai numeri melodrammatici di natura specificamente composita, quali le introduzioni e i finali. Ciò nel *Maometto* avviene spesso a spese dell'assetto stereotipo del contenitore adottato, entro le cui pareti i materiali eteronomi fanno ressa. Quando si tratta di un'aria, è per lo più la sua cabaletta a venire scacciata dagli intrusi che ne hanno occupato il nido. Tale incursione nei domini della forma platonica rossiniana si verifica almeno due volte nel corso dell'opera: nell'aria di Maometto «All'invito generoso» (II, 8) e nell'aria finale di Anna «Quella morte che s'avanza»; entrambe impossibilitate ad itinerari di tipo convenzionale dall'urgere di violente digressioni imposte da un incontenibile impulso di aderire agli eventi scenici mediante soluzioni musicali eteronome, dagli eventi stessi sollecitate. Così anche l'ardente cavallo brado del rondò finale rossiniano, dopo l'ultima galoppata a briglia sciolta nella *Donna del lago*, ora prova il morso di un padrone de-



*Cronografia storica del '9. Teatro di S. Carlo*

**Facciata del Teatro San Carlo, dove fu rappresentata l'opera per la prima volta (Collezione Ragni, Napoli)**

ciso ad essere tale anche con le sue creature predilette.

Ma la rigenerazione lessicale di questo Rossini innovatore che rimescola le carte delle proprie codificazioni stilistiche non si esercita solamente sulle strutture formali che egli batte e ribatte, incandescenti gittate di metallo nobile, rendendole malleabili all'accidentato percorso del proprio assunto drammaturgico. Quanto l'opera sembra perdere in edonistica immediatezza e rapido incanto lirico (vi si cercherebbero invano Canzoni del salice o Mattutini albori, ciò che dal pubblico non verrà perdonato; né il suo fluire è alacre e rettilineo, ma denso e tortuoso come di grande fume giunto alla foce), tanto ricupera in ricchezza e profondità di sentire musicale e drammatico. Tratti come quello che collega in un'ideale unità morfologica ed espressiva il primo e l'ul-

timo coro dell'introduzione mediante una palese affinità tematica, discendono dalle alte sfere di un far musica di cui Vienna non è detto fosse esclusiva autrice. Così, la tornitura vocale dei pezzi cantabili s'irrigidisce sovente in passi giustificati dall'accumulo di tensioni armoniche e di complicazioni nella scrittura orchestrale: è quanto avviene nella mirabile cavatina di Anna «Ah! che invan sul mesto ciglio» (I, 2), priva di un'improbabile cabaletta, ma provvista di una parte centrale di straordinaria intensità espressiva basata su un'ingegnosa combinazione poliritmica tra linea vocale e controcanto orchestrale.

Il gusto per l'intensa ombreggiatura armonica e per il cromatismo melodico, in *Maometto* serpeggiante un po' ovunque, si esalta nel concertato in *La bemolle* del finale primo, una gemma conservata, sia pure con diversa legatura, anche nel *Siège*. La semplice frase melodica, concepita per incisi simmetrici e in un trascolorare continuo di progressioni so-

pra un basso ascendente, procede nel consueto graticcio del falso canone con effetti sorprendenti dovuti all'illusionismo armonico prodotto verticalmente dai frequenti accidenti cromatici cosparsi nell'intreccio delle voci. Di tali finezze sul limitare, peraltro mai oltrepassato, di un certo compiacimento calligrafico, si agghindano persino quelle pagine, come il coretto di «donzelle musulmane» che apre il secondo atto, palesemente destinate a immediata piacevolezza. Una cosuccia squisita, che Rossini non ritenne degna di figurare sulle scene francesi ma che si prenderà da sé la propria rivincita rifacendo capolino come trovata teatrale almeno (ch'io sappia) due volte: nell'*Oberon* di Weber (III, 20) e nei *Lombardi alla prima Crociata* di Verdi (II, 9) in episodi scenici affatto analoghi e con le stesse funzioni di ambientazione spettacolare. Quanto all'impiego del chiaro-scuro armonico, tra i tratti salienti della partitura, è solitamente destinato ad arricchire di inopinate connotazioni psicologiche personaggi e situazioni drammatiche: come avviene in quell'Andante mosso che a metà strada tra una prima parte d'ordinaria amministrazione rossiniana e la rapinosa stretta a più voci con carattere e funzione di cabaletta, apre, nella già citata aria di Maometto «All'invito generoso», una crepa profonda da cui traluce la cupa tristezza del tiranno.

Lecito a tal punto il chiedersi perché mai, insieme con questa ed altre (come non ricordare ancora, tra le eccelse, l'invocazione di Erisso innanzi all'urna della sposa, nella grande scena del sotterraneo?), Rossini abbia sacrificato pagine di altissima qualità che ben degnamente – e accertamente – avrebbe potuto offrire al giudizio del pubblico parigino; tanto più, considerando che nella successiva operazione di *remake* da *Mosè a Moïse*, nulla di ve-

ramente grande, preesistente nell'opera napoletana, verrà tralasciato. Approntando il *Siège*, il Maestro si studiò in realtà di creare, per quanto potesse, non il mero travestimento parigino di un'opera italiana che aveva pagato con l'insuccesso la propria straordinaria atipicità, ma un nuovo dramma: meno intriso d'intimi affanni e tragedie individuali di quanto non fosse la sua matrice napoletana, volto piuttosto all'epica celebrazione di nobili ideali politici e di sublimi olocausti patriottici per entro una cornice di amari casi personali. Mentre, ad onta della ferrigna corazza guerresca che lo rinserra e del clima di eroica catastrofe che lo percorre, *Maometto II* grandeggia peculiarmente come dramma d'anime. Il suo posto ipotetico, negli Elisi dell'opera italiana, non lo vedremmo accanto a *Nabucco* o a *La battaglia di Legnano*, ma assai più in là e, va da sé, ben più in alto: dove il doge Boccanegra, lacerato nell'intimo, tiene consiglio di Stato.

### Giovanni Carli Ballola

*Maometto II*: frontespizio dello spartito  
edito a Parigi da Janet et Cotelle (Col-  
lezione Ragni, Napoli)

762

MAOMETTO SECONDO

*Opera Seria*

*In due Atti*

*Musica del Signor*

G. ROSSINI.

*Ridotto*

per il Piano-Forte.



*Priv. 36<sup>le</sup>*

A PARIS

Chez JANET et COTELLE, Éditeurs, M<sup>rs</sup> de Musique du ROI, au Mont d'Or, Rue d'Henri, N<sup>o</sup> 11, Bot. L. d. Paris

Et Rue de Richelieu, N<sup>o</sup> 92, près celle Feytaud.

## Rossini's Eroica Symphony

*The shades of oblivion, which until recently had fallen over almost all of Rossini's list of serious operas, seemed fatally to gather especially thickly around the two Neapolitan operas, Mosè in Egitto and Maometto II, which the Maestro chose to transform into tragédies-lyriques for the Paris Opéra. Among the motives that might have influenced his choice, according to music historians, there is one that reeks of rash judgment: if Rossini, having to set about adapting two operas to conform with French usage, chose those two particular operas rather than any of the others, it must mean that he considered them as works in some way unsatisfactory and so amenable to more or less drastic revision. Revivals of Mosè in Egitto in our day have served to demolish this prejudice, for this superb opera has proved to have a validity in its own right. The revival of Maometto II brings up the same question of an age-old prejudice, made heavier by the relative failure of the opera on its first production at the San Carlo (contrasted with the success immediately enjoyed by the Neapolitan version of Mosè), where it had been performed on the 3 December 1820, and by its scarcely more enthusiastic reception at Venice, where it had been revived in 1823 with a few changes, including the interpolation of the rondò "Tanti affetti" from La donna del lago in place of the original tragic ending. This means that, for his debut as a French composer, Rossini played*

*his cards not thinking of the past success of the music (not to mention other chances which we shall return to below) but rather of the intrinsic worth of the operas chosen for the task. As far as Maometto is concerned, its adaptation to the climate of Paris was facilitated by its extraordinary morphological flexibility, whereas in Tancredi, and in the future Semiramide, this was protected by an imperceptible absoluteness; the morphology of Maometto, on the contrary, lends itself to a nervous experimentation that is perhaps unparalleled in all the range of the works he produced with such enthusiasm in Naples, a high point in his creative activity that one might compare, in his inexhaustible thirst for the novel and unheard-of, with that of Haydn at Esterhaza or Stravinsky in Paris. Confirmation of the extraordinary dramaturgical originality of Maometto II comes inevitably, in the first place, from the libretto (after Bruno Cagli managed to trace its true literary origin, putting paid to the comedy of errors that for a long time attributed the source to Voltaire), which constitutes a unique example of an author being able to adapt a play of his own. The librettist, Cesare Della Valle, Duke of Ventignano (1777-1860), derived it from a tragedy of his own, Anna Erizo, written in that same year of 1820 that would witness the first performance of the opera. An operation to which the courtly tragedian would probably have lent himself obtorto collo (with*

MAOMETTO SECONDO,

DRAMMA PER MUSICA,

RAPPRESENTATO

LA PRIMA VOLTA IN NAPOLI

NEL REAL TEATRO S. CARLO

nell' Autunno del 1820.



N A P O L I,

Dalla Tipografia Flautina .

1820.

**Maometto II: frontespizio del libretto stampato in occasione della prima rappresentazione dell'opera**

the greatest reluctance), cheered by the chance of seeing his play performed on the stage in one way or another rather than just seeing it destined to end up amongst the collected volumes of plays that clutter up Italian libraries. But such condescension (all of a piece with the haughty contempt with which our leading letterati regard the operatic libretto as a genre) would bring forth highly positive results. Perhaps without wanting to, and certainly without even suspecting as much, Della Valle had provided Rossini with one of the best libretti that chance had ever favoured him with. That this could happen was due not only to the Duke's above-average theatrical talent, but also because Rossini carefully participated in the writing out of the text, a fact that modern inves-

tigation into his methods of composition has established without a doubt, and this time the unusual length of time (about a year) available for the composition of the opera acted in his favour. Not the least of the features determining the singular position of Maometto among Rossini's works is the fact that with this opera the composer definitively ended his period of "galley years": after his last tour de force of 1819, a year that saw the production of Ermione, Eduardo e Cristina, La donna del lago and Bianca e Falliero, Rossini took life more calmly, producing one opera a year, and he would maintain this rhythm, interrupted by the interval in 1824 when he left Italy, until he reached William Tell, his finishing line.

The libretto of Maometto II brings to life events following the historic tragedy that shook Europe in the later fifteenth century: we mean the final fall of Byzantium, that noble, pathetic relic of the thousand-year-old and more Roman Empire in the East, a surviving bulwark of Christianity, crushed by the young but terrible Sultan whose delicate features would be painted by Gentile Bellini. Once he had taken Constantinople, Mahomet aimed at the Venetian dominion of Negroponte in Euvola which fell, after a savage siege, in 1470. The nobility of a poetry that owes everything to the aura of classical literature – a common heritage of even the lesser divinities of the Italian literary Parnassus of those days – surprises us less in the Duke of Ventignano's text than the freedom of his disposition of the scenes, where every conventional structure of contemporary opera is re-considered in a spirit of liberty and with a vivid, and often daring sense of the dynamics of the stage. If the opening scene of the first act, the desperate Council of State of the besieged Venetians, would give Rossini the inspiration



**Ritratto di Isabella Colbran, prima interprete dell'opera nel ruolo di Anna. Acquaforte di Boucheron (Collezione Ragni, Napoli)**

for one of his most powerful Introduzioni (opening numbers), deeply impregnated with tragic atmosphere; quite extraordinary, in its flexibility of articulation undoubtedly suggesting Shakespeare, is the whole section leading from Anna's first entrance (Act I, scene 2) to the headlong rush of the warriors and their leaders towards the fortress, in one last attempt at resistance (Act I, scene 3).

The events on stage, culminating in the news that a traitor has opened the city gates to the Moslem, and that all is lost save honour, run through the theatre with the galloping agitation of a war bulletin, ceaselessly alternating characters and settings with narrative techniques that might fairly be described as cinematographic. The private conflict tearing the hearts of Anna, Erisso and Calbo in what is to be considered the most

monumentally organized trio in the history of opera (and for this time only, Rossini does define it as a Terzettone – a big trio) is interwoven, with heart-rending contrast, with the tumult of battle, the rushing in of the women bearing the fatal news, their terrified prayer that echoes Anna's, and then the pathetic march of the depleted Venetian garrison, forced to leave their dear ones to their fate amid anguished farewells. All this dynamic excitement, only occasionally diluted by slightly long drawn-out passages in which the self-satisfaction of the literary gentleman prevailed over the technical skill of the librettist, continues in the second act, which culminates in a tragic setting typical of the classical taste of the day: that "vast vault under the temple, liberally furnished with tombs", a favourite place in eighteenth and nineteenth century opera for severe existentialist meditations and egregious deliberations, a place that Rossini would re-visit in *Zelmira* and *Semiramide* with

# MAOMETTO SECONDO

MELODRAMMA SERIO

DA RAPPRESENTARSI

NELL'I. R. TEATRO ALLA SCALA

l'autunno dell'anno 1824.



MILANO

DALLA TIPOGRAFIA DI GIACOMO PIROLA  
di contro al detto I. R. Teatro.

**Maometto II: frontespizio del libretto stampato per una rappresentazione alla Scala nel 1824 (Collezione Ragni, Napoli)**

*grandiose results.*

*The maestro, diverted far from the well-worn paths of the stereotype, would react vigorously this time, generally speaking basing his working methods on a preceding opera as atypical as it proved unsuccessful: Ermione, which had appeared at the San Carlo a year before, the only one of Rossini's operas never to be produced by any other theatre. In its metagalactic structure, congested and daring, Ermione in fact represents the first step achieved by the composer towards the Titanic grandeur that would explode with splendid virulence in Maometto, Rossini's real "Eroica Symphony", only to establish itself later in the majestic basalt peaks of Semiramide: this last opera was destined to rise to be considered an unrivalled paradigm of serious opera in the Rossini style.*

*In Maometto, though, there is nothing that could be taken for a paradigm. Here we see the creator of the forms that would be used in various ways by Italian opera until after the middle of the century and, more generally, among the greatest founders of operatic structure that there has ever been, harassed by an entirely modern kind of anxiety about "truth" that tempts him to force his hand, surpassing even the most daring proposals of the librettist. There are only five musical numbers in the first act, but they are real macro-structures incorporating various sections; these are headed, on paper, Introduzione, Cavatina, Scena e Terzettone, Coro e Cavatina, Scena, Coro, Terzetto e Finale, but the titles chosen to describe them are merely archetypical designations, whereas in effect their real structure diverges considerably from the archetype. However, the archetypes retain enough influence to ensure that the new forms are far from being abstract or lacking in any intrinsic formal fecundity. The Terzettone (which is unique in all Rossini's works), an unconfined organism embracing the events on stage that we have tried to sum up above, generates itself from a dramatic nucleus consisting of the individual conflict between Anna and the opposing party of her father and Calbo and yet branching out into a chain of solo or choral episodes of the most disparate theatrical morphology and function; it remains firmly based, for all this, upon the very foundations that Rossini had planned for it from the beginning. In other words, this number, conceived as a Trio, also concludes as a Trio after pursuing a long and obstacle-strewn course through incidents that follow rapidly one upon another, confirming the unity of its own structural, tonal and dramaturgical conception. This procedure of episodic proliferation within archetypical formal con-*

tainers (which as a result end up enormously expanded) extends – to such virtually confined forms as the aria, the duet and the trio – certain techniques of musical construction that we recognize as pertinent to operatic numbers of a specifically composite nature, such as the *Introduzione* and the *Finale*. In *Maometto* this often happens at the expense of the stereotypical formal balance of the selected container, inside the bounds of which the heteronymous materials are fighting each other. When this container is an aria, it is usually its cabaletta that gets forced out by the intruders that have occupied its nest. This kind of intrusion into the domain of Rossini's Platonic forms is found at least twice during the course of the opera: in *Maometto's* aria "All'invito generoso" (Act II, scene 8) and in *Anna's* final aria "Quella morte che s'avanza"; both are prevented from developing conventionally by the urgency of violent digressions imposed by an uncontrollable impulse to be faithful to events in the plot through heteronymous musical solutions, inspired by the events themselves. And so even the proud wild horse, the Rossinian *rondò finale*, after its last unbridled gallop at the end of *La donna del lago*, now feels the pull of a rider who has decided to bridle even his dearest creations.

But the lexical re-birth of the new Rossini, the innovator shuffling the cards of his own stylistic codifications, is not confined to the formal structures that he works and reworks, incandescent pourings forth of noble metals, making them malleable to the accident-prone path of his own dramaturgical aims. What the opera might lose in hedonistic immediacy and instant lyrical enchantment (you will not find any hits like his *Willow* song or *O mattutini albori* here, a fact that audiences would not forgive him for; further-

## MAOMETTO SECONDO

MELODRAMMA SERIO

DA RAPPRESENTARSI

NEL TEATRO DELLA M. I. N. E. L.

CITTÀ DI PALMA

l'anno 1827.



CON SUPERIOR PERMESSO.

NELLA STAMPERIA DI FILIPPO GUASÀ

*Maometto II*: frontespizio del libretto stampato per una rappresentazione a Palma nel 1827 (Collezione Ragni, Napoli)

more the lyrical flow of the music is not bubblingly straightforward, but rather dense and tortuous like a great river arriving at its mouth) it makes up for in richness and profundity of musical and dramatic feeling. Passages like the one uniting the first and the last chorus in the *Introduzione* through an obvious thematic affinity derive from the highest spheres of music-making, which did not belong exclusively to Vienna. Thus, the vocal outline of the cantabile pieces is often hardened by passages justified by the accumulation of harmonic tensions and by complications in the orchestral writing: this is what happens in *Anna's* admirable cavatina "Ah! che invan sul mesto ciglio" (Act I, scene 2), deprived of a cabaletta, which would be out of place here, but enriched by a central section of extraordinarily

MAOMETTO  
SECONDO  
MELO-DRAMMA EROICO



VENEZIA

NELLA TIPOGRAFIA CASALI EDITA

PERSONAGGI:

PAOLO ERIZZO, Provveditore de' Veneziani, id Negroponce

Signor Sinclair.

ANNA, sua figlia

Signora Colbran, Rossini

CALEO, Generale Veneziano

Signora Mariani.

CONDULMIERO, altro Generale.

Signor Mariani.

MAOMETTO II.

Signor Galli.

SELIMO, suo Confidente

Signor Rambaldi.

( Dame di Negroponce

Coro di Guerrieri Musulmani.

DONZELLE Musulmane.

SOLDATI Veneziani.

SOLDATI Musulmani.

PANNA.

La Scena è in Negroponce.

**Maometto II: frontespizio e distribuzione delle parti del libretto stampato per una rappresentazione veneziana (Collezione Ragni, Napoli)**

*expressive intensity based on an ingenious polyrhythmic contrast between the vocal line and a counter-rhythm in the orchestra.*

*Rossini's predilection for intense harmonic shadings and for melodic chromaticism is to be found more or less everywhere in Maometto, coming to the fore in the A flat ensemble in the Finale to Act One, a gem which he preserved in Le siège though differently bound in. The simple melodic theme, conceived in symmetrical phrases and in a continual series of changing progressions on a rising bass, proceeds in the usual interweaving of false canon with surprising effects due to the harmonic illusion produced vertically by the frequent chromatic accidentals scattered through the combined vocal parts. Even those passages obviously aiming at pleasing the audi-*

*ence at first hearing, like the short chorus of Moslem maidens that opens the second act, are dressed up with these refinements, bordering on a certain satisfaction in fine quality writing that would never be surpassed. This is a delightful little piece that Rossini did not consider worthy of appearing in his revision for the French stage but which got its own back all the same, popping up at least twice, to my knowledge, as a theatrical coup: in Weber's Oberon (Act III, scene 20) and in Verdi's I Lombardi alla prima Crociata (Act II, scene 9) in quite similar scenes and with the same function of establishing the atmosphere. With regard to the use of harmonic shading, among the outstanding features of the score, this is generally used to enrich characters and dramatic situations with unexpected psychological connotations: as happens in the Andante mosso that, in Maometto's already mentioned aria "All'invito generoso", half-way between a first section typical of the familiar Rossi-*



**Figurini per i costumi di Maometto II  
attribuiti a Edoardo Viganò**

*ni and the sweeping concerted stretta that sounds like and functions as a cabaletta, opens up a deep crack allowing us to perceive the brooding sadness of the tyrant.*

*At this point we might well ask ourselves why Rossini sacrificed pages of the finest quality music that might very worthily – and shrewdly – have been offered to the judgment of Parisian audiences, not only the passage analyzed above but others, too – how could we fail to remember, among the sublime moments, Erisso's invocation before his wife's tomb, in the great scene in the vaults? This is all the more puzzling, because in his subsequent conversion of Mosè into Moïse nothing in the Neapolitan opera that was truly great would be neglected. Taking on *Le siège*, the composer took care, to tell the truth, as far as was in him possible, to create not the mere Parisian transformation of an Italian opera that had*

*paid for its outstanding originality by not meeting with public favour, but rather a new drama: less imbued with intimate anguish and individual tragedies than its Neapolitan matrix had been, and aiming rather at celebration on an epic scale of noble political ideals and sublime patriotic holocausts, framed by bitter personal experiences. Whilst, despite the warrior's iron armour that binds it and the atmosphere of heroic catastrophe that runs through it, *Maometto II* is outstandingly a drama of souls. The hypothetical place that we might assign to this work in the Elysian Fields of Italian Opera would not be side by side with *Nabucco* or *La battaglia di Legnano*, but much further ahead, and, needless to say, much higher up: where the Doge Boccanegra, torn in his inner soul, presides over the Council of State.*

**Giovanni Carli Ballola**

*Translation by Michael Aspinall*

Ritratto di Adelaide Comelli Rubini, prima interprete dell'opera nel ruolo di Calbo. Litografia di Kriehuber (Collezione Ragni, Napoli)



ADELAIDE COMELLI RUBINI.

*Disegnata dall'Autore*

*Incisa per Pietro Scuderi per Carlo A. 1853*

## ***Maometto o del Sentir tragico***\*

### ***Napoli 1820: opere mancate e vicende semiserie***

La concentrazione e la dilatazione dei tempi, la sovrabbondanza della produzione e i lunghi silenzi sono parte integrante e significativa della vicenda umana ed artistica di Rossini. E costituiscono probabilmente uno dei dati più vistosi del suo enigma. Basta scorrere il catalogo delle opere per rendersene conto e per evidenziarvi, ancor prima del ritiro dal teatro (che non fu, come sappiamo, ritiro dalla composizione), improvvisi cedimenti accanto a punte massime di creatività. Una di queste si ebbe in coincidenza con l'esplosione della fama del giovanissimo Gioachino, nel 1812, anno in cui egli fornì ai teatri ben cinque opere nuove (sei con la prima del *Demetrio e Polibio* estratto dai saggi scolastici dell'astro nascente). Lo sfruttamento del nuovo genio proseguì intenso sino alla fine del 1814 quando Rossini, anche in conseguenza di un paio di insuccessi, dovette considerare esaurita la sua esperienza nei teatri del nord. Ci fu così qualche mese di ripiegamento prima del debutto nella piazza più difficile ed allettante: Napoli. Qui la creatività rossiniana raggiunse l'acme tra il 1817 e il 1819. Esito ben comprensibile se si pensa che ormai il compositore regnava come sovrano in contrastato non solo presso e sui Teatri Reali di Napoli, ma nel reper-

torio di tutto il resto d'Italia e d'Europa.

Il 1820 segna l'inizio di una nuova crisi, alla quale certo dovette contribuire la stanchezza, ma per la quale si rivelarono decisivi alcuni avvenimenti esterni. Per molte ragioni il felicissimo connubio tra il giovane compositore pesarese e il mondo dell'Italia e dell'Europa restaurate sembrò appannarsi e il suo potere assoluto nel repertorio iniziò a mostrare lievi segni di declino contemporaneamente a quello del suo massimo protettore, Ferdinando I, e del suo vicario in terra teatrale, Domenico Barbaja. Un primo smacco in verità il re e l'impresa lo avevano avuto già nel 1819, quando i Reali Teatri avevano tentato di avere Spontini a Napoli con un'opera nuova. Il progetto era fallito per l'intervento di Federico Guglielmo III di Prussia, ammiratore appassionato di Spontini, che aveva voluto l'autore della *Vestale* a Berlino. Proprio per fronteggiare la defezione di Spontini, Rossini aveva scritto alla fine del 1819 *La donna del lago*. Non fu quella l'unica conseguenza del cambiamento di programma. Per ovviare alla mancata opera nuova del compositore di Majolati, si decise di rappresentare al San Carlo in prima italiana il *Fernand Cortez* che l'autore in persona avrebbe dovuto concertare. Ma alla fine del 1819 fu chiaro che Spontini, impelagato a

\* Questo saggio, pubblicato per il programma di sala della Scala del 1994, è stato ridotto e rivisto anche alla luce della pubblicazione delle lettere di Rossini ai genitori.

Parigi nella preparazione dell'*Olympie*, non avrebbe onorato nemmeno questo impegno. Fu così che si dovette ricorrere ancora una volta a Rossini, il quale, appena rientrato da Milano dopo la prima di *Bianca e Falliero*, si dovette assumere l'onere di concertare al San Carlo il *Cortez*, trascurando ovviamente la propria attività di compositore.

Dietro le quinte andava intanto dipanandosi un'altra vicenda che non sarebbe azzardato definire semiserie. Vinto dalle insistenze e allettato probabilmente anche dal compenso, Rossini si era lasciato indurre a promettere un'opera nuova alla sua ammiratrice Maria Luisa di Borbone, l'ex regina d'Etruria che, dopo lunghe e complicate trame dinastiche, era divenuta reggente del ducato di Lucca per conto del figlio Carlo Luigi. Un incaricato della duchessa, il conte Francesco Guicciardini, insisteva da Lucca per avere la musica, la cui composizione era in alto mare. Rispondeva da Napoli, non Rossini, ma Carlo Carafa di Noja (parente di Giovanni Carafa, soprintendente dei Teatri), il quale cercava di guadagnare tempo per conto del compositore. Il carteggio tra Lucca e Napoli occupa tutti i primi mesi del 1820 (ma solo in settembre Rossini si degnò di scrivere in prima persona una bugiardissima lettera). Le missive, se da un lato testimoniano della crisi in cui indubbiamente versava l'estro rossiniano, dall'altro non mancano di dar qualche ulteriore preziosa informazione. Il 4 luglio, ad esempio, il Carafa, annunciando che l'opera lucchese era in dirittura d'arrivo (!), parla anche di quella destinata al San Carlo, che sarebbe stata appunto il *Maometto II*:

Rossini mi assicura che per il 10 del corrente mi consegnerà il primo atto terminato che ci spedirò con la prima occasione, e per la fine

del mese il 2° onde tutto arrivi in tempo. Per la sua venuta senza un impegno forte non è possibile che possa eseguirlo, mentre in settembre deve andare una sua musica al S. Carlo, la sola strada sarebbe che S.M. scrivesse alla nostra principessa ereditaria, ch'è qui giunta, acciò impegni persona per ottenere Rossini il permesso di ritrovarsi alla fine di agosto in Napoli, senza questo mezzo non c'è da sperarci.

Era evidente che Rossini, dovendo fornire l'opera per l'autunno, non poteva allontanarsi da Napoli a cuor leggero, tanto più che sia Barbaja che la Deputazione dei teatri conoscevano bene i suoi cronici ritardi. Non risulta che S. M. (e cioè Maria Luisa) abbia effettivamente scomodato la sorella Maria Isabella, principessa ereditaria delle Due Sicilie in quanto moglie del duca di Calabria, il futuro Francesco I. Ben altro bolliva in quel caldo luglio 1820 nelle pentole dei Borboni di tutta Europa. A Lucca si attese invano l'adempimento della promessa e come giustificazione Rossini metteva avanti la situazione politica creata nel frattempo. In realtà tutta la prima parte dell'anno Rossini aveva lavorato ad una sola composizione importante, la *Messa di gloria*, eseguita nella chiesa di San Ferdinando il 24 marzo. Aveva però almeno iniziato a dedicarsi al suo nuovo lavoro per il San Carlo se dobbiamo credere al «Giornale delle Due Sicilie», che il 25 maggio aveva annunciato:

Rossini, cui sorridono fortuna ed il genio delle arti, veste in questo momento delle sue note vago lavoro poetico di chiarissimo nostro cavaliere, cui il voto dell'Italia intera concede posto distinto tra gli scrittori di tragedia.

La frase, per quanto non fornisca il titolo della nuova opera, testimonia che il soggetto era stato scelto al pari del librettista e ciò prima dell'esplosione dei moti carbonari.

Filippo Galli in costume di Maometto II  
nell'opera *L'assedio di Corinto* (Collezione  
Ragni, Napoli)

Maometto II.

Nell'Assedio di Corinto



FILIPPO GALLI

*In raffigurazione di un'opera  
di Ragni, Napoli*

*Fotografia di Ragni, Napoli  
Chiesa del S. Spirito*

Parigi nella preparazione dell'*Olympie*, non avrebbe onorato nemmeno questo impegno. Fu così che si dovette ricorrere ancora una volta a Rossini, il quale, appena rientrato da Milano dopo la prima di *Bianca e Falliero*, si dovette assumere l'onere di concertare al San Carlo il *Cortez*, trascurando ovviamente la propria attività di compositore.

Dietro le quinte andava intanto dipanandosi un'altra vicenda che non sarebbe azzardato definire semiserie. Vinto dalle insistenze e allettato probabilmente anche dal compenso, Rossini si era lasciato indurre a promettere un'opera nuova alla sua ammiratrice Maria Luisa di Borbone, l'ex regina d'Etruria che, dopo lunghe e complicate trame dinastiche, era divenuta reggente del ducato di Lucca per conto del figlio Carlo Luigi. Un incaricato della duchessa, il conte Francesco Guicciardini, insisteva da Lucca per avere la musica, la cui composizione era in alto mare. Rispondeva da Napoli, non Rossini, ma Carlo Carafa di Noja (parente di Giovanni Carafa, soprintendente dei Teatri), il quale cercava di guadagnare tempo per conto del compositore. Il carteggio tra Lucca e Napoli occupa tutti i primi mesi del 1820 (ma solo in settembre Rossini si degnò di scrivere in prima persona una bugiardissima lettera). Le missive, se da un lato testimoniano della crisi in cui indubbiamente versava l'estro rossiniano, dall'altro non mancano di dar qualche ulteriore preziosa informazione. Il 4 luglio, ad esempio, il Carafa, annunciando che l'opera lucchese era in dirittura d'arrivo (!), parla anche di quella destinata al San Carlo, che sarebbe stata appunto il *Maometto II*:

Rossini mi assicura che per il 10 del corrente mi consegnerà il primo atto terminato che ci spedirò con la prima occasione, e per la fine

del mese il 2° onde tutto arrivi in tempo. Per la sua venuta senza un impegno forte non è possibile che possa eseguirlo, mentre in settembre deve andare una sua musica al S. Carlo, la sola strada sarebbe che S.M. scrivesse alla nostra principessa ereditaria, ch'è qui giunta, acciò impegni persona per ottenere Rossini il permesso di ritrovarsi alla fine di agosto in Napoli, senza questo mezzo non c'è da sperarci.

Era evidente che Rossini, dovendo fornire l'opera per l'autunno, non poteva allontanarsi da Napoli a cuor leggero, tanto più che sia Barbaja che la Deputazione dei teatri conoscevano bene i suoi cronici ritardi. Non risulta che S. M. (e cioè Maria Luisa) abbia effettivamente scomodato la sorella Maria Isabella, principessa ereditaria delle Due Sicilie in quanto moglie del duca di Calabria, il futuro Francesco I. Ben altro bolliva in quel caldo luglio 1820 nelle pentole dei Borboni di tutta Europa. A Lucca si attese invano l'adempimento della promessa e come giustificazione Rossini metteva avanti la situazione politica creata nel frattempo. In realtà tutta la prima parte dell'anno Rossini aveva lavorato ad una sola composizione importante, la *Messa di gloria*, eseguita nella chiesa di San Ferdinando il 24 marzo. Aveva però almeno iniziato a dedicarsi al suo nuovo lavoro per il San Carlo se dobbiamo credere al «Giornale delle Due Sicilie», che il 25 maggio aveva annunciato:

Rossini, cui sorridono fortuna ed il genio delle arti, veste in questo momento delle sue note vago lavoro poetico di chiarissimo nostro cavaliere, cui il voto dell'Italia intera concede posto distinto tra gli scrittori di tragedie.

La frase, per quanto non fornisca il titolo della nuova opera, testimonia che il soggetto era stato scelto al pari del librettista e ciò prima dell'esplosione dei moti carbonari.

Filippo Galli in costume di Maometto II  
nell'opera *L'assedio di Corinto* (Collezione  
Ragni, Napoli)

Maometto II.

Nell'assedio di Corinto



FILIPPO GALLI

*In vendita alla  
Biblioteca di Napoli*

*F. Gall' opera di  
Napoli del 1830.*

Il via alla rivolta fu dato il 1 luglio, alla cui testa si mise il generale Guglielmo Pepe, che il 9 fece un pittoresco ingresso a Napoli. Il 13 luglio Ferdinando giurò la costituzione. La rivoluzione non mancò di avere i suoi effetti sulla vita teatrale: tra le modifiche imposte dai "costituzionali" ci fu infatti la soppressione del gioco d'azzardo che si svolgeva al San Carlo e dal quale Barbaja traeva gran parte dei suoi proventi. Gli effetti per Rossini dovettero essere molteplici. Sappiamo infatti che il compositore era cointeressato agli utili della bisca e non stupisce che abbia visto buio nel proprio avvenire e che il tutto si sia riflesso negativamente sulla sua creatività, come riferisce Carlo di Noja il 14 luglio, in modo assai colorito, nella lettera di scuse al Guicciardini:

Rossini dice che i timori gli avevano bucato interamente l'estro...

L'immagine è efficacissima e certo gli eventi politici, se non scusavano Rossini di fronte a Maria Luisa, dovettero essere determinanti per far ritardare il completamento del *Maometto II*.

### ***Della Valle e le italiche virtù***

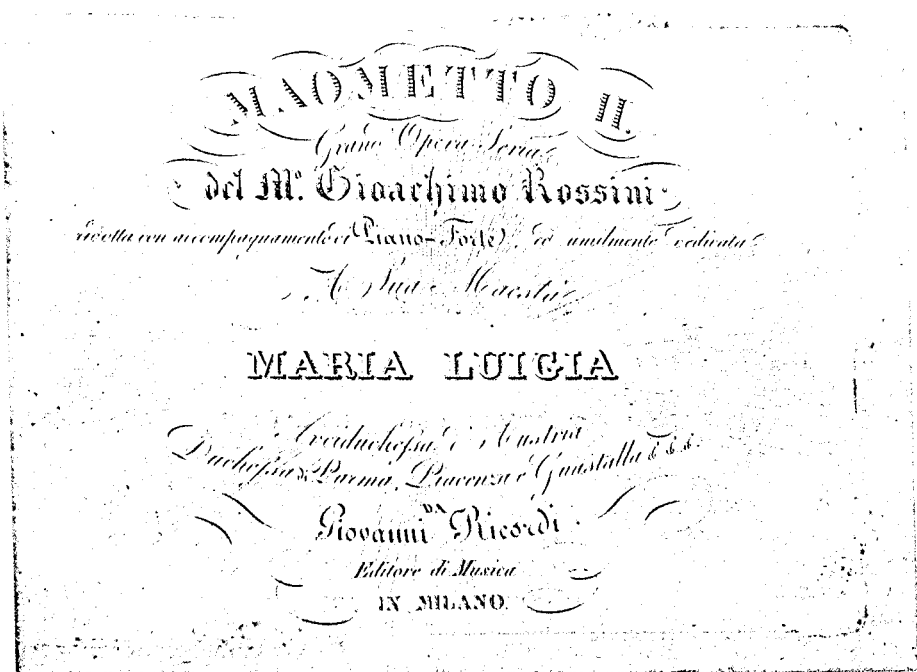
Poeta designato per la stesura del libretto della nuova opera era Cesare della Valle, duca di Ventignano. Nato nel 1778 e vissuto fino al 1860, Della Valle appartenne a quel ristretto numero di nobili napoletani rimasti sempre fedeli ai Borboni. Quando iniziò la collaborazione con Rossini, Ventignano occupava un posto di rilievo nell'amministrazione dei Reali Teatri. Come letterato godeva di larga stima e, pur vantandosi di appartenere alla "scuola classica", fu tra coloro che si proposero di mediane i principi con quelli della nuova voga romantica. Fino al 1820 Della Valle aveva scritto unicamente tragedie, ma solo con *Anna*

*Erizo* il duca di Ventignano affrontò un argomento attinto dalla storia dato che trattava di un episodio dell'assedio di Negroponte da parte del sultano Maometto II, come lo stesso poeta informa nella prefazione ad una delle edizioni:

Maometto secondo assediò Negroponte: Paolo Erizo provveditor Veneziano gli resistette a lungo con eroica costanza: la sola fame lo costrinse a capitolare. Il vincitore promise di far salve le teste di Erizo e de' suoi; ma appena avutolo fra le mani, lo fece segare a mezzo per vendicarsene senza rompere il patto. Maometto, mentre uccideva il padre, s'invaghiva di Anna leggiadrissima figliola del provveditore. Ma le di lei altiere ed onorate ripulse lo irritarono in tal guisa che la scannò con le sue proprie mani. Ecco il fondo istorico del dramma.

La vicenda si prestava ad un testo teatrale a fosche tinte. Ed anche ad una riduzione a libretto d'opera, decisa contestualmente alla stesura della fonte. Comunque, prima che l'argomento finisse per dimostrarsi particolarmente adatto alla ventata rivoluzionaria che si stava abbattendo su Napoli. Questa fu dunque mera coincidenza o, se vogliamo, uno scherzo dei capricciosi numi che governano i cieli melodrammatici. Fatto sta che con pochi tratti di penna il duca, nella versione librettistica, poté accentuare la valenza patriottica dell'eroica resistenza dei veneziani, facendone un suggestivo esempio di «italiche virtù».

Già nella scelta della fonte e del suo autore si evidenziano due dati non certo abituali e che dimostrano l'attenzione che si rivolgeva a Napoli ai soggetti. In primo luogo va sottolineato il fatto che la tragedia e la sua riduzione nacquerò in stretta contiguità di tempi. Inoltre librettista e compositore non solo lavoravano nella stessa città (cosa abituale a quei tempi), ma erano legati ambedue all'amministrazione del tea-



**Maometto II:** frontespizio dello spartito edito da Ricordi (Collezione Ragni, Napoli)

tro e ambedue in diverso modo responsabili dal di dentro delle scelte, delle realizzazioni, degli esiti. Dunque Rossini aveva la possibilità di far sentire la sua voce e tutto il suo peso. Quanto si sia servito di questa libertà e della sua posizione possiamo oggi desumerlo non solo dai carteggi, ma anche dalla documentazione che riguarda il rapporto col duca librettista.

La tragedia del Della Valle circolò manoscritta prima di approdare a varie e non sempre corrette edizioni. Fu poi stampata a Roma nel 1826 e di nuovo nel 1830 a Napoli, in una edizione di tutte le tragedie curata dall'autore. Nelle edizioni la data di stesura è sempre indicata 1820. Si poteva dunque ipotizzare che la rappresentazione dell'opera avesse comunque preceduto quella del testo teatrale (evento certo insolito nella storia dei rapporti fra fonti lettera-

rie teatrali e melodrammi). Tale ipotesi è confermata da una testimonianza dello stesso Della Valle: nel 1825 uscirono a Napoli due tomi di *Opere drammatiche e poetiche*. Nel primo tomo l'autore fa una specie di breve rassegna delle sue tragedie e dedica una nota all'*Anna Erizo*, anche se poi il lavoro non figura nella raccolta:

Allorché nel 1819 incominciai a meditarne il piano, conobbi che la rispettiva situazione, in cui ritrovavansi allora l'Italia, l'Europa e l'Oriente mi dischiudeva un vastissimo campo d'interesse politico e religioso: il disegno dell'edifizio fu quindi tracciato in proporzione. Le posteriori calamità di Europa fecero manifesto il pericolo, che si corre nell'intrattenere la moltitudine con tal sorta di delicate discussioni. Il mio piano dové soffrire delle mutazioni essenziali, perdendo così quell'insieme del primo concepimento, che vuolsi considerare come il più gran pregio di qualsiasi letterario lavoro.

Fin qui siamo ad una ipocrita presa di distanza dai contenuti del lavoro.

Tanto più sorprendente il seguito, che riguarda direttamente Rossini:

Un secondo inciampo di diversa natura tardò di bel nuovo il compimento dell'opera. Rossini s'invaghì del soggetto, e me ne chiese un Dramma. La sua gigantesca riputazione, il verace affetto, che io gli portava, e quello, che egli sembrava aver concepito per me, mi sedussero a mio danno. Il mio Dramma val nulla; molto la sua musica, benché poco applaudita. La mia soverchia compiacenza per lui non fece più durevole la sua amicizia per me. Fece bensì gravissimo nocumento alla Tragedia per lungo tempo abbandonata, cui la mia penna dovè far ritorno dopo essersi piegata allo stile drammatico, che tanto dal tragico dissomiglia. Anna Erizo è dunque la tragedia, che più mi costa di ogni altra, e meno mi piace.

È chiaro che per «dramma» e «stile drammatico» Della Valle intende «melodramma» e «stile melodrammatico». Da questo sfogo, eliminato nelle successive edizioni in cui il testo di *Anna Erizo* finalmente compare, sembra chiaro che Rossini aveva insistito in prima persona per musicare quel soggetto e che la stesura del libretto aveva addirittura preceduto non solo la rappresentazione della tragedia, ma lo stesso completamento del suo testo. Nient'altro che un vezzo abbastanza abituale da letterato sembra essere l'ostentato disprezzo che Della Valle riserva al libretto. In questo tuttavia il povero duca si trovò in riga con i posteri denigratori e bisogna dire non con giustizia. Sarà pur vero infatti che Rossini non corrispose, per nostra fortuna, alle attese del poeta e nemmeno alla sua amicizia. Ma Della Valle deve a Rossini se il suo teatro viene oggi ricordato e per un prodotto tutt'altro che trascurabile.

#### **Il «cenere materno»**

Il libretto del *Maometto II* fu nel passato coperto di ingiurie, soprat-

tutto da parte di coloro che lo ripetevano desunto dal *Mahomet* di Voltaire e che dunque presumibilmente non avevano letto né l'uno né l'altro testo. Basti dire che il protagonista del lavoro di Voltaire è Maometto il profeta, vissuto otto secoli prima di Maometto II, detto il Conquistatore, colui che nel 1453 conquistò Costantinopoli mettendo fine all'Impero Romano. Ad onta del mutamento del titolo, la trama del libretto rossiniano è sostanzialmente simile a quella dell'*Anna Erizo*. Alla base storica Della Valle fornì un antefatto, inventando un preesistente amore tra Maometto e Anna. Salvata a suo tempo da Maometto sotto il mentito nome di Uberto, Anna concepisce un debito di riconoscenza e di amore per l'ignoto salvatore. Di qui il conflitto insolubile tra amore e dovere che sorgerà in lei quando il padre Erisso le offrirà come sposo Calbo, il più prode dei difensori della città, e che esploderà con violenza nel momento in cui riconoscerà nel nemico conquistatore Maometto il giovane Uberto. Il dovere ha un portavoce, per così dire terreno, nel padre. Figura sfruttatissima, Erisso replica altri padri rossiniani, come Argirio nel *Tancredi*, Elmiro nell'*Otello* o Douglas nella *Dona del lago*, così come Calbo le figure di Orbazzano e di Rodrigo. Ma nell'antagonista *Maometto II* differisce sostanzialmente dalle precedenti opere di Rossini, nelle quali gli sposi proposti dai padri erano personaggi fatui, mentre la virtù era tutta nell'eroe segretamente amato dalle figlie. Al contrario Calbo è un eroe positivo e incarna la virtù eroica, amorosa, nonché la fedeltà alla patria. Della Valle può così dare evoluzione logica alla linea drammaturgica e condurla alla catastrofe finale in cui Anna sceglie il giusto amore, sposando Calbo, ma uccidendosi subito dopo di fronte al vincitore Maometto che in realtà non ha mai

cessato di amare. È interessante peraltro notare come nel libretto manchi l'accento al salvataggio della vita di Anna da parte di Uberto. Fol-tissima è invece la presenza di un referente ultraterreno del dovere, quello della madre estinta, presso il cui sepolcro, luogo simbolico ed ara, si consuma prima l'accettazione del matrimonio con Calbo, poi il sacrificio. Quello della «madre estinta» è criptopersonaggio che avrà grande fortuna nel posteriore teatro musicale romantico e in quello verdiano in particolare.

È evidente che a Rossini piacque il nucleo del dramma. Della Valle lo svolse poi nel libretto con grande sagacia, sottolineando pochi efficaci momenti di azione, certo in questo premuto da Rossini che privilegiava sempre più la struttura a grandi blocchi e con pochi monumentali numeri musicali.

Il richiamo al nascere dell'amore viene sfruttato brevemente, ma con grandissima forza, nel primo quadro del secondo atto che si apre con la toccante confessione di Anna e Maometto. Anna lo ama ancora, ma questo amore si è risolto per lei in un veleno mortale. Si insiste sul tema tragico dell'ineluttabilità della colpa in cui l'innocente si trova quasi a sua insaputa coinvolta, e del conseguente sacrificio che si richiede per riscattarla. Il sacrificio Anna lo compirà nel sotterraneo del tempio, consegnando al padre e a Calbo l'anello imperiale che Maometto le aveva a suo tempo affidato. Anna sa che in tal modo potrà salvare la patria, ma non se stessa, e in un supremo atto di obbedienza sposa Calbo sulla tomba della madre, poi, consapevole che per lavare la propria colpa non basta aver consentito alla patria la vittoria, si offre vittima alla vendetta dei musulmani offrendo loro il petto. Di fronte alla determinazione eroica della donzella gli invasori si arrestano presi dallo stupore e al

sopraggiungere di Maometto sarà Anna stessa, dopo avergli confessato di essere ormai la sposa di Calbo, a trafiggersi col pugnale consegnatole dal padre.

Va notato che in questo secondo atto non vengono recepiti alcuni spunti presenti nella tragedia, come una lunga scena di delirio di Anna con la quale Della Valle faceva propria la temperie romantica. Il confronto va comunque tutto a vantaggio del libretto che nelle ultime scene esalta, invece di stemperare, il nucleo classico contenuto nel soggetto. Ad esso corrisponde l'ampliamento della scena del matrimonio tra Anna e Calbo (nella tragedia appena adombrato) e la sua collocazione nel sotterraneo del tempio «tutto sparso di sepolcri», oltre alla valenza che acquisiscono i gesti e gli oggetti, come l'anello e il pugnale (nella tragedia Anna si uccide gettandosi sul pugnale di Maometto, nell'opera invece trafiggendosi con quello consegnatole dal padre). Quanto questi elementi corrispondano alla concezione rossiniana dell'opera seria si potrà agevolmente comprendere ricordando la frequenza delle scene di sotterraneo presenti nelle sue opere (soprattutto prima dei finali) e il ruolo drammaturgico che assumono. Nelle ultime battute dell'opera troviamo un significativo divario tra il testo del libretto stampato per la prima e testo musicato e riportato nella partitura (si tratta probabilmente del caso più vistoso in tutta la produzione rossiniana). Le differenze iniziano sin dal momento in cui Anna annuncia di aver sposato Calbo. Il testo di Della Valle è il seguente:

*Anna (mostrando il sepolcro della madre)*

Quest'ara,

Mentre pugnavi i nostri voti accolse:

Ora accoglie il mio sangue.

*(si ferisce col pugnale che teneva celato)*

Ritratto di Filippo Galli, primo interprete dell'opera nel ruolo del titolo. Incisione di De Marchi (Collezione Ragni, Napoli)



Milano presso il Negozio di Musica e Cantate Gio. Ricordi

**Coro di Donne**

Oh Ciel!...

**Coro di Musulmani**

T'arresta.

*Anna (appoggiandosi al sepolcro della madre)*

E tu che Italia... conquistar... presumi...

Impara or tu... da un'Itala donzella

Che ancora degli eroi la patria è quella.

*(cade morta appiè del sepolcro)*

Tutto questo passo appare sostanzialmente mutato nella partitura già dalla prima frase di Anna:

Sul cenere materno

Io porsi a lui la mano,

Il cenere materno

Abbia il mio sangue ancor!

A questa quartina Maometto e il Coro rispondono con le parole:

T'arresta!

Oh, istante orribile, oh, giorno di dolor!

Già muore, oh Dio, la misera.

Oh giorno di dolor!

Perché questo cambiamento, metricamente non certo impeccabile e che elude l'omaggio che Della Valle aveva voluto compiere al nuovo clima politico instaurandosi a Napoli con la concessione della costituzione? Certo Rossini non inclinava alle rivoluzioni e probabilmente in cuor suo auspicava quel ritorno all'ordine che le potenze europee, Austria in testa, stavano cercando di ottenere e che presto avrebbero ottenuto con la forza. Ma il clima a Napoli era di euforico, quanto esteriore patriottismo, e il rifiuto di Rossini di intonare i versi che il pubblico della prima avrebbe avuto in mano nel libretto stampato era un tratto non di viltà, ma semmai di audacia. Va notato che Rossini, rifiutando la retorica «itala donzella», non s'accorda nemmeno con la tragedia il cui testo stampato chiude con una edificante invocazione al perdono del cielo di Anna:

Il tuo perdono,

Ciel, mi concedi se m'uccisi io stessa,

Fra l'infamia e la morte io morte ho scelto.

Che è una di quelle frasi che servivano anche – non si dimentichi la renitenza del teatro dell'epoca ai finali tragici – ad attenuare l'impatto del suicidio.

Il finale di Rossini, diverso dai due di Della Valle, era perfettamente coerente con la sua visione della vicenda e col dramma interiore di Anna. Si noti come in una sola quartina si condensino l'onnipresente «cenere materno», il pugnale sacrificale consegnato dal padre, il richiamo allo sposalizio di sangue e al sacrificio compiuto. Così Rossini esplicitava con estrema coerenza quella vocazione alla tragedia che culminerà nella liberatoria *Semiramide*. Un passo avanti decisivo in questa direzione lo aveva compiuto proprio con *Ermione*, opera tutta volta ai conflitti laceranti e lacerati dei singoli. Con *Maometto II* il dramma interiore del personaggio si arricchisce e si integra con lo sfondo corale della guerra tra i veneziani e i musulmani. Cosa che il libretto del Della Valle gli consentì agevolmente. E, rancori posteriori a parte, va certo ipotizzata in fase di realizzazione una notevole condiscendenza da parte del poeta alle esigenze del compositore. Si può così affermare che dal punto di vista drammaturgico quello del *Maometto* è il miglior testo che fu dato a Rossini di musicare nel periodo napoletano e non stupisce che egli abbia potuto costruirci un edificio musicale possente e di enorme afflato. Anche dal punto di vista del linguaggio, *Maometto II* è infatti, insieme con la successiva *Zelmira*, l'opera più avanzata del Rossini italiano. Punto di arrivo al quale egli, in quel confuso 1820, arrivò non senza fatica.

### La composizione dell'opera

Originariamente prevista a settembre, l'opera giunse in porto soltanto il 3 dicembre. Se il ritardo fu in parte dovuto all'«estro bucato» per le vicende politiche, va anche detto che esso è abbastanza in linea con le abitudini del Rossini napoletano. Il ritardo comprometteva anche i mai onorati impegni con Lucca e soprattutto il viaggio che Rossini doveva fare a Roma per comporvi e allestirvi un'opera nuova all'Apollo (la futura *Matilde di Shabran*). Agli impresari romani Rossini inviò un certificato, datato 20 novembre, a firma del medico fiscale del San Carlo (conservatoci ad edificazione dei moderni cultori dell'eloquio dei seguaci di Esculapio), mentre Guicciardini a Lucca si dovette accontentare dell'ennesima lettera di Carlo Carafa. Fossero scuse o parziale verità, fatto sta che Rossini già il 17 ottobre si era premurato di rassicurare la madre:

Io stò perfettamente e ho già finita la mia opera il Maometto che spero non sarà inferiore alle altre.

L'opera, ovviamente era tutt'altro che completata e dunque la frase voleva solo evitare preoccupazioni infondate. Ma non basta: ancora il 7 novembre scrive alla Cara Madre:

Io ho finita L'Opera di Maometto, che va in scena Fra Sei Giorni: Dopo parto subito per Roma...

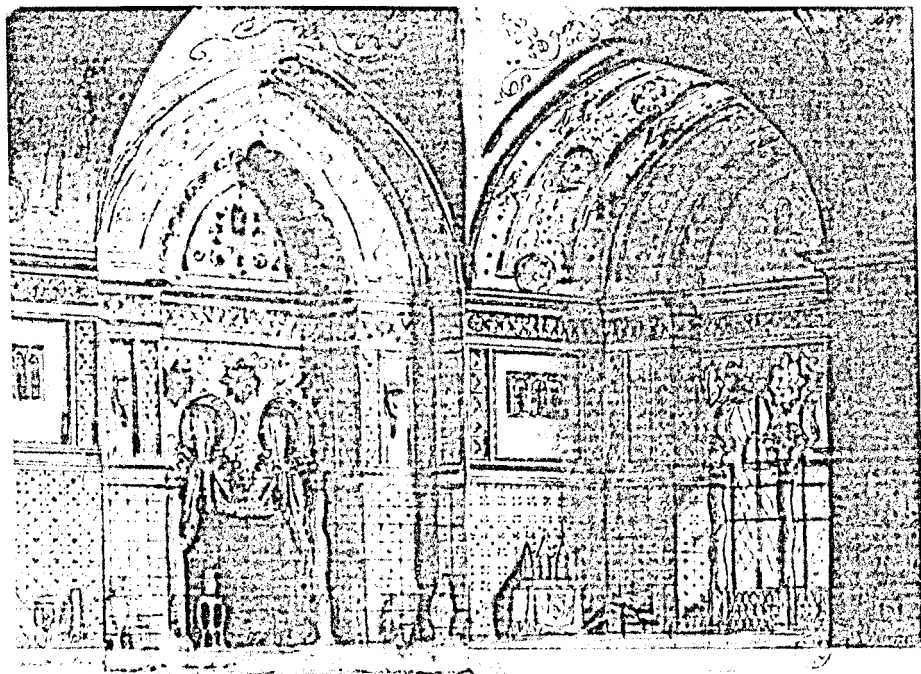
I sei giorni divennero quasi un mese e non sorprende che si fossero diffusi risentimenti e mugugni e che le notizie sullo stato di salute del compositore seguitassero a circolare, al punto che Filippo Galli dovette rassicurare Giovanni Ricordi a Milano:

Rossini va benone, né so come si vadino inventando delle favole di tratto in tratto [...]. Rapporto al Maometto poi posso dirti che da

quello che s'è sentito fin'ora sembra debba essere un capo d'opera, ma non è finito ancora di scrivere; si spera di andare in scena sabato venturo, ma non potrei assicurartelo.

Come si inventassero le favole avrebbero potuto ben dirlo gli impresari romani muniti del falso certificato. Galli, che dell'opera doveva essere il protagonista *en titre*, scriveva queste parole il 28 novembre. Il «sabato venturo» era il 3 dicembre. Difficile credere che la composizione fosse ancora in alto mare e che il protagonista ne conoscesse solo una parte. Evidentemente nell'infittirsi dei dubbi, rinvii e ripensamenti tutti mettevano le mani avanti. E invece il sipario del San Carlo si levò effettivamente la sera del 3 sulla prima dell'opera. Nel cast, assolutamente strepitoso, figuravano Isabella Colbran (Anna) e Andrea Nozzari (Erisso), i due cantanti che avevano realizzato tutte le opere serie napoletane di Rossini. Vi erano poi il debutto del già citato Galli, un astro che Barbaja aveva appena associato alla sua compagnia, e la presenza, nel ruolo *en travesti* di Calbo, di Adelaide Comelli (nome italianizzato di Adèle Chaumel, moglie di Rubini). Condulmiero era Giuseppe Ciccimarra, un tenore che aveva anche lui partecipato a diverse prime napoletane di Rossini.

L'esito fu buono, anche se alcuni problemi derivarono dalla lunghezza dello spettacolo, ma soprattutto dalla novità del linguaggio rossiniano, sottolineata con sagacia dal recensore del «Giornale delle Due Sicilie». Dovette però trattarsi più che altro di un successo di stima a giudicare dal fatto che l'opera non ricomparve più sulle scene napoletane e per poco non subì la sorte di *Ermione*, unica a non essere mai ripresa altrove. Certamente Rossini cercò di salvarne la sorte: nel 1823 la fece infatti eseguire a Venezia, con Isabella (ormai divenuta sua moglie)

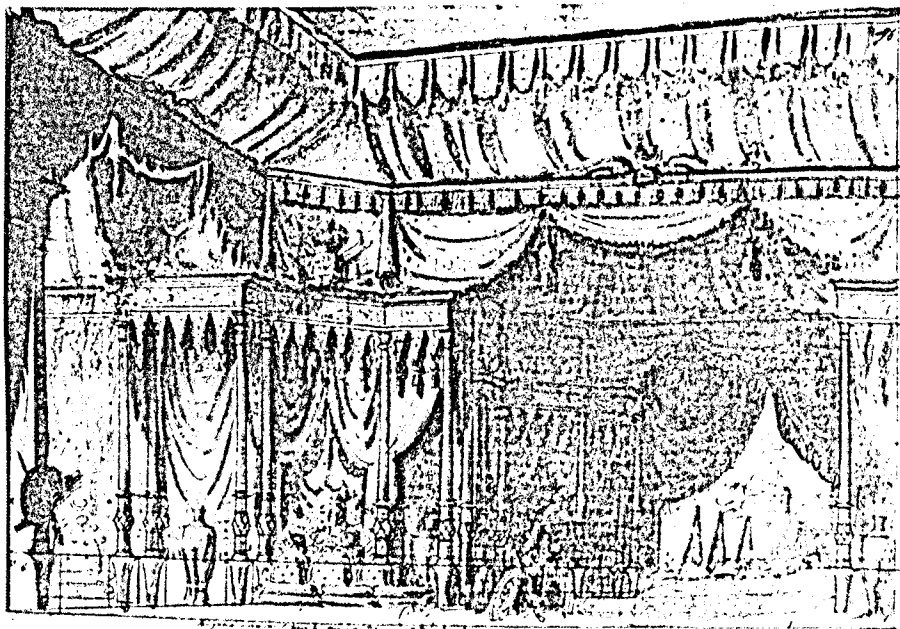


**Maometto II:** «Sala nel Palazzo di Erisso», bozzetto di G. Borsato per la prima rappresentazione veneziana dell'opera

ancora protagonista e con ampi rimaneggiamenti. Fu composto un nuovo terzetto e soprattutto sostituito il finale tragico con uno lieto che utilizzava quello della *Donna del lago*. L'opera ne uscì snaturata e non si ottenne il risultato di assicurarle successo. Radiciotti registra infatti appena due riprese, quella della Scala nell'autunno del 1824, voluta probabilmente da Galli e non bene accolta, e un'altra nell'ottobre del 1826 al San Carlo di Lisbona. In quello stesso mese, il giorno 6, all'Opéra di Parigi era andato in scena il rifacimento francese, su testo rinnovato di Luigi Balocchi e Alexandre Somet e col titolo di *Le siège de Corinthe*. Fu un successo, questa volta duraturo, di un'opera che, pur conservando diversi pezzi della versione italiana, era in realtà altra cosa. Nel *Siège* ai veneziani si erano sostituiti i greci (la cui lotta di liberazione

era in quegli anni di gran moda), al Negroponte Corinto. Rossini aveva aggiunto elegantissime danze ed una sinfonia in cui aveva fatto sfoggio della sua capacità di orchestra-tore. Nacque un nuovo capolavoro nel serto rossiniano. Ma ciò che rende *Le siège* altra cosa dal *Maometto* sono soprattutto i cambiamenti drammaturgici.

Si doveva arrivare al mio scritto sulla fonte del libretto, nei primi anni Settanta del secolo scorso, per riprendere le fila del discorso su *Maometto II*. Un discorso che si era in pratica arrestato nella prima stagione napoletana. E che anzi, in quei giorni caotici, non si era probabilmente nemmeno avviato nel modo giusto. Se ne possono comprendere le ragioni: per molti versi *Maometto II* era l'opera più avanzata composta da Rossini e per molti versi suonava, alle orecchie dell'epoca, fin troppo anticipatrice. Non è casuale che alla fine di quell'anno sofferto anche il *Maometto II* sia stato travolto. Dalla ventata rivoluzionaria



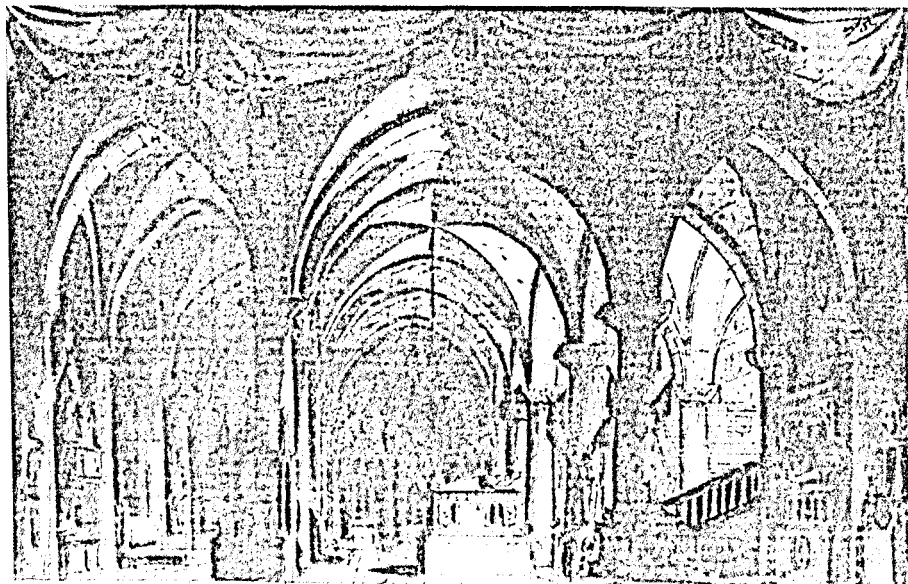
*Maometto II: «Padiglione turco», bozzetto di G. Borsato per la prima rappresentazione veneziana dell'opera*

aveva preso più di qualche spunto e il pavido Rossini aveva fatto sfoggio sulla pagina musicale di un ardire fin troppo inusuale.

### *Verso l'abisso*

Alle scelte operate con tanto rigore nel libretto risponde in pieno la struttura musicale. Rossini apre l'opera senza sinfonia (quando nella ripresa veneziana pensò di tornare a sedurre, non mancò di aggiungerne una scintillante) e distribuisce la materia accorpandola in grandi blocchi che sono cinque nel primo atto, sei nel secondo. La creazione di questi organismi compositi era stata la riforma più profonda e sostanziale operata da Rossini a Napoli, ma in nessuna opera tale reinvenzione delle strutture ha la continuità e la forza come nel *Maometto II*. Anche la distinzione tra grandi concertati (come l'Introduzione e il Finale primo) da un lato, arie so-

listiche o duetti dall'altro, sembra ormai in parte superata dal tentativo dei primi di incorporare gli assoli, delle altre di espandersi e travalicare qualunque confine. Non stupisce che una funzione particolare acquistino i terzetti, punto di raccordo tra le due strutture, momenti in cui si tirano le fila degli avvenimenti esterni e si regolano le vicende interne. Tre volte vi viene messo a confronto il triangolo padre-figlia-sposo designato (oppure, se vogliamo, sacerdote-vittima-antagonista). I primi due vanno a formare rispettivamente la prima e la terza parte del Terzettone che è al centro del primo atto. L'ultimo precede il finale dell'opera. Un'altra ampia sezione di terzetto è all'interno del Finale primo. Tutti questi momenti a tre, se si eccettua quello che precede il finale, sono dunque parti integranti di organismi più ampi. Il Terzettone a sua volta ingloba la preghiera di Anna col coro. Il risultato è architettonicamente audacissimo. Tradizionalmente Rossini aveva fissato il punto di snodo dell'azione nel



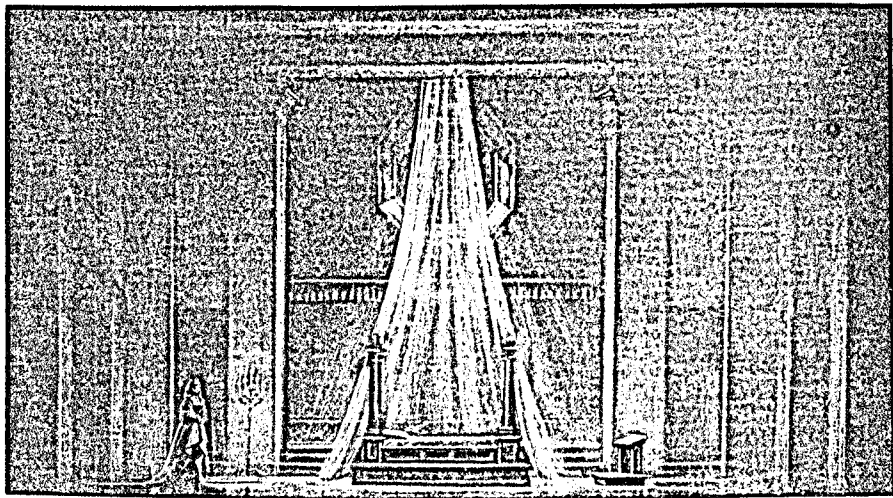
**Maometto II: «Tempio sotterraneo», bozzetto di G. Borsato per la prima rappresentazione veneziana dell'opera**

Finale primo, organismo verso il quale convergeva con forza tutta la tensione drammatica e musicale dell'atto. Nel *Maometto II* questa funzione si raddoppia, anche se in quel momento centrale sono i conflitti dei singoli a prevalere sugli accadimenti esterni, visti come un naturale, consequenziale prosieguo di ciò che lì avveniva. Non a torto Philip Gossett ha definito il Terzettone il numero «più complesso che abbia mai scritto Rossini».

Rossini raggiunge lo scopo di conferire al numero chiuso la massima libertà di articolazione concependolo in modo variato al massimo al suo interno e nello stesso tempo studiandone accuratamente il collegamento con gli altri. Il tutto in vista di una superiore unità dell'intero dramma. Ed è questa riappropriazione dei moduli architettonici che gli consente di liberarsi delle cadenze, delle simmetrie strofiche, o delle suddivisioni troppo meccaniche, come si vede analizzando le arie e soprattutto

il Finale secondo.

Maometto ha due arie, amplissime e di brillante esteriorità. Esse servono a caratterizzare il trionfatore e il guerriero. La prima, il Coro «Dal ferro, dal foco» e la Cavatina «Sorgete», lo presenta vincitore nel bel mezzo del primo atto. Nel secondo atto la Scena «Ma... qual tumulto ascolto?» e l'Aria «All'invito generoso» ce lo mostrano nel momento di convocare i suoi a rinnovata battaglia. In ambedue i casi, che sono in perfetto *pendant*, la vocalità esuberante del personaggio è accompagnata dal coro esultante e dallo strepito della *musica militare*. Anche in questi pezzi più tradizionali le forme sono adottate con sostanziale libertà. Solo nella prima aria infatti è possibile identificare una regolare cabaletta. La seconda trapassa, con progressiva enfasi, in una sezione conclusiva con coro affatto insolita. Del tutto opposta la *facies* vocale di Erisso. Al grande Nozzari Rossini negò anche la più piccola aria e il suo ruolo austero di difensore del dovere e di portavoce della patria si esprime in ampi recitativi drammatici, forse i più accurati mai

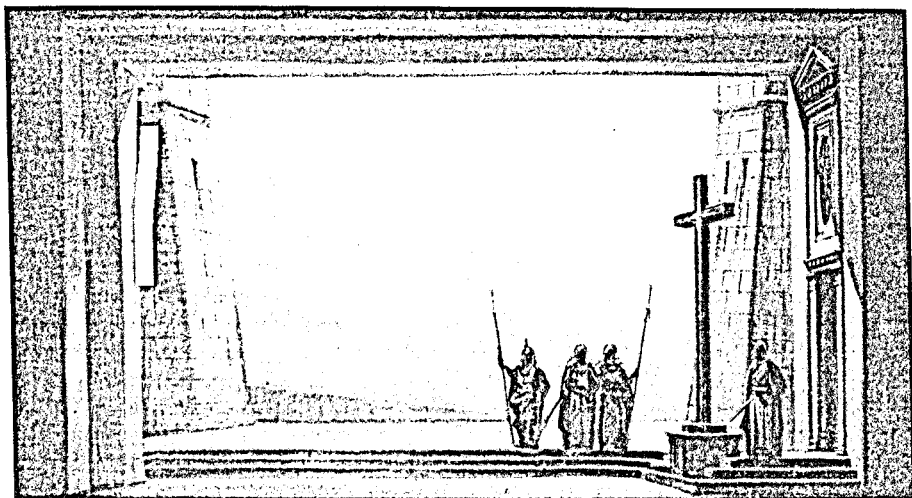


Alberto Andreis: bozzetti per le scenografie di *Maometto II*, Pesaro 2008

scritti da Rossini.

Un comportamento non diverso viene riservato alla coppia Calbo-Anna. Il primo, l'eroe *en travesti*, ha una scrittura belcantistica tradizionale, almeno nella sua grande Aria con cabaletta «Non temer: d'un basso affetto». Al contrario per il complesso ruolo di Anna, Rossini, pur non rinunciando a nessuno degli artifici della più spericolata scrittura vocale, non concede nulla all'effetto. Non solo alla protagonista vengono vietate le cadenze mirate a strappar l'applauso, ma tutte le fioriture e i passi di agilità, aperti come sono a mille sfaccettature e novità lessicali, sono in strettissima funzione patetica. La stessa collocazione dei brani, al pari del loro modo di concludersi, sembrano postulare il sacrificio di ogni tentazione divistica. La Cavatina «Ah! che invan sul mesto ciglio» è in una sola sezione lenta. Anche la preghiera che Anna intona con le donne veneziane nel bel mezzo del Terzettone è rigorosissima. Come si vede, la vocalità, al pari delle forme, risponde a scelte ben precise e di volta in volta diverse. Punto di arrivo il Finale secondo, do-

ve Rossini fa intonare all'eroina, dialogante col coro, una serie di recitativi drammatici e cantare ben tre sezioni di aria: l'Andantino «Quella morte che s'avanza io sospiro e non pavento», l'Allegro maestoso «Sì, ferite» e infine l'invocazione «Madre, a te che sull'Empiro». In tutto questo ampio organismo, che riprende l'esperienza innovatrice della Gran Scena di *Ermione*, Rossini non cede di una sola virgola al rigore interiore in cui tutto il ruolo è ferreamente circoscritto. È come se Anna fosse pienamente cosciente della diversità della propria vicenda e dell'unicità del proprio sacrificio. E se si accetta la definizione di «Aria» per questo Finale, bisogna pur dire che di essa diviene esaltazione e summa, schierandone in successione diverse forme peculiari, da quella molto libera dell'arioso, a quelle più nervosamente scandite. Può dunque dirsi che in nessuna opera precedente Rossini era giunto a tanto superiore libertà nella gestione dei mezzi formali. Essa si conserverà nella successiva *Zelmira*, ma non nel suo ultimo, monumentale lavoro italiano, *Semiramide*, che mantiene intatta l'amplificazione del numero chiuso, ma lo riconduce entro confini rigidamente fissati. Il compito di crea-

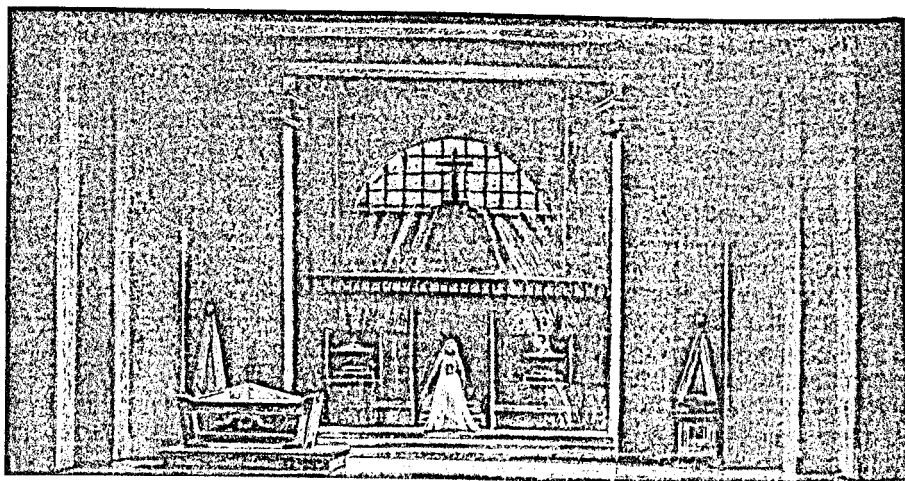
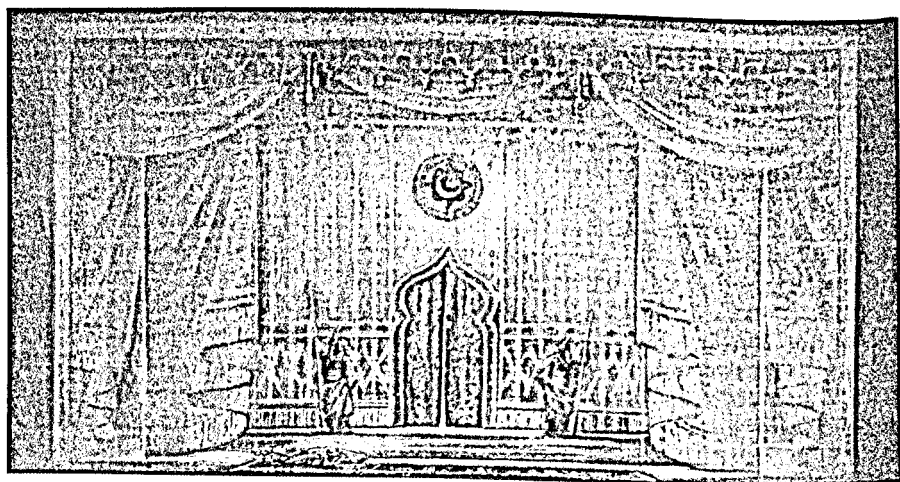


re il dramma dei singoli e di metterlo in opposizione alla vicenda corale è demandato nell'opera anche agli altri particolari lessicali, come l'orchestrazione o anche alla stessa melodia. La tavolozza orchestrale passa dal bianco e nero di certi accompagnamenti del canto di Anna ai colori sgargianti delle arie di Maometto. Un flauto, due clarinetti, due corni, un fagotto e l'arpa accompagnano la preghiera. Altrove, come nel coro iniziale del secondo atto, splendono invece le seduzioni degli ottoni accompagnati dalle percussioni. A sua volta il melodizzare di Anna non ha molto riscontro nel Rossini di quegli anni e questo prelude ad un uso della melodia che sarà proprio delle opere francesi rossiniane. Si vedano le preghiere che intona o ancora il Larghetto «Lieta, innocente, un giorno» nel mezzo del Duetto con Maometto: un momento in cui l'eroina si astraе quasi in delirio dalla situazione contingente per ricordare l'infanzia e il periodo dell'innocenza perduta. E non manca una serie di richiami tematici che sottolineano "luoghi deputati" del testo. Primo tra tutti quello del «cenere materno» o del ricorrere della tomba-ara della madre per il quale Rossini utilizza un vero e proprio

*leitmotiv ante litteram*. E sarà anche questa una anticipazione romantica o *tout court* verdiana. Di fatto quel richiamo tematico, testuale e musicale, è il vero centro di un'opera che, partendo dalla grandiosità della lotta di popolo, restringendosi al triangolo fatalmente irrisolto del rapporto di Anna col padre e con lo sposo, finisce per confluire e placarsi nell'incontro con l'ombra materna, simbolo e richiamo di morte, abisso profondissimo. Proprio verso questo abisso gravita, perfino armonicamente, tutta la partitura, così come non Della Valle, ma Rossini aveva voluto che gravitasse il libretto, sostituendo l'ultima quartina di Anna. Ed è in coincidenza di quei versi che il tema compare per l'ultima volta. Come dire che all'origine c'era stata prima la musica delle parole.

**Bruno Cagli**

Alberto Andreis: bozzetti per le scenografie di *Maometto II*, Pesaro 2008



## Maometto, or on Tragic Feeling\*

### Naples 1820: unrealized operas and semi-serious happenings

*Concentration and relaxation of working time, excess of production and long silences all play a significant and a binding role in the human and the artistic events of Rossini's life. And probably they constitute some of the most noticeable features of his enigma. All you have to do is run your eye over the list of his works to realize the truth of this and to grasp the fact that even before he stopped writing for the theatre (which did not mean, as we know, that he stopped composing) sudden interruptions would alternate with high points of creative work. One of these high points coincided with the explosion of young Gioachino's fame in 1812, a year in which he gave no fewer than five new operas to the stage (six if we include the first, Demetrio e Polibio, extracted from the rising star's school homework). The exploitation of the new genius went on remorselessly until the end of 1814, when Rossini, also as a result of a pair of failures, must have thought that he had got all that he was going to get out of the theatres of northern Italy. So he had a few months to recover before he made his debut in the most difficult and the most attractive of towns: Naples. Here Rossini's creativity reached its peak between 1817 and 1819. This achievement is easy to understand*

*if we consider that by now the composer reigned as uncontested sovereign not only in and over the Royal Theatres of Naples, but over the repertoire of all the rest of Italy and of Europe.*

*The year 1820 marks the beginning of a new crisis, which must certainly have been partly due to exhaustion, but for which certain external events proved decisive. For many reasons the happy love affair between the young composer from Pesaro and the world of Italy and Europe under the Restoration seemed to fade somewhat and his absolute supremacy in the repertoire began to show slight signs of decline at the same time that cracks became observable in the power of his main protector, King Ferdinand I, and his theatrical vicar on earth, Domenico Barbaja. The King and the impresario had already had one first setback in 1819, when the Royal Theatres had tried to get Spontini to come to Naples with a new opera. The project had fallen through because of the intervention of King Frederick William III of Prussia, a passionate admirer of Spontini's, who wanted the author of La vestale to go to Berlin. It was to compensate for the defection of Spontini that Rossini wrote La donna del lago at the end of 1819. Nor was that the only consequence of the change of programme. To make up for the loss of a new opera of Spon-*

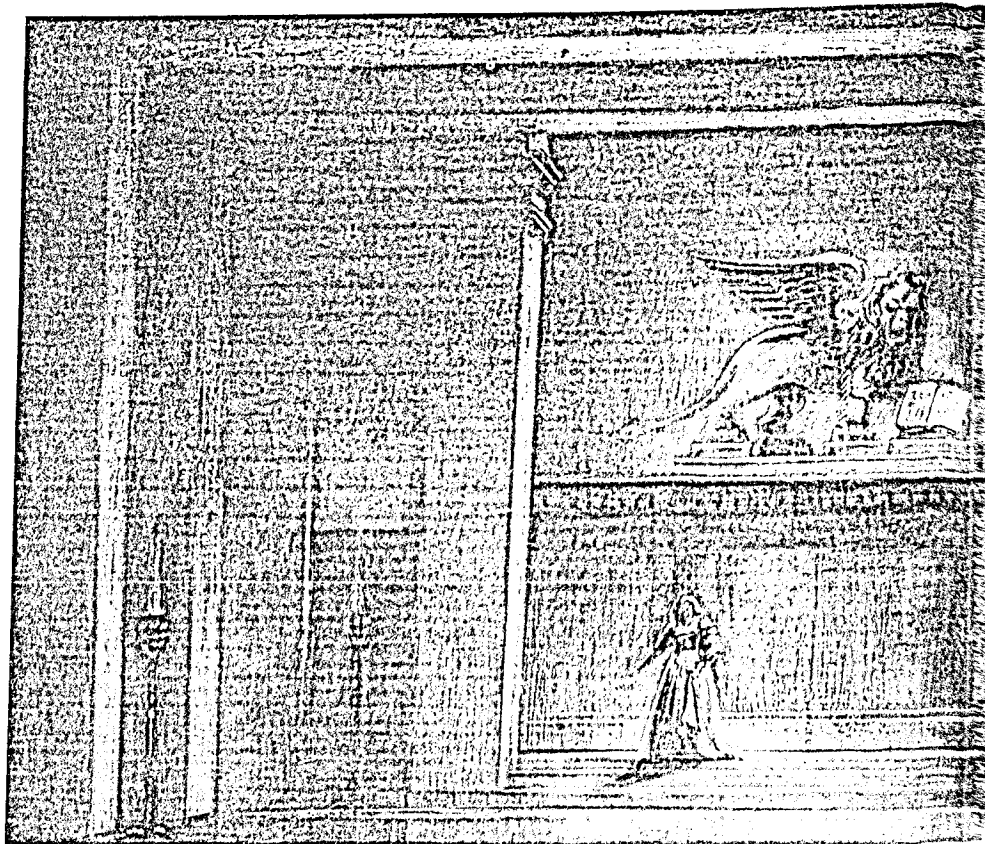
\* This essay, first published in a La Scala programme in 1994, has been shortened and revised in the light of the recent publication of Rossini's letters to his parents.

*tini's, it was decided to mount at the San Carlo the first Italian production of Fernand Cortez, which the composer was supposed to have conducted himself. However, at the end of 1819 it was clear that Spontini, who was busy in Paris with the preparation of Olympie, would not have honoured this engagement either. For this reason they had to turn once again to Rossini, who, as soon as he had returned from the first night of Bianca e Falliero in Milan, had to take on the responsibility of rehearsing and conducting Cortez at the San Carlo.*

*Meanwhile, backstage another situation was developing that one could, without exaggeration, describe as*

**Alberto Andreis: bozzetto per le scenografie di *Maometto II*, Pesaro 2008**

*semi-serious. Borne down by insistence and probably cheered by the prospect of gain, Rossini had allowed himself to be persuaded to write a new opera for his admirer Maria Luisa di Borbone, the ex-queen of Etruria who, after long and complicated dynastic plottings, had become Regent of the Dukedom of Lucca on behalf of her son Carlo Luigi. On behalf of the Duchess Count Francesco Guicciardini wrote insistently from Lucca asking to have the music, the composition of which was all up in the air. An answer came from Naples, not from Rossini himself, but from Carlo Carafa di Noja (a relative of Giovanni Carafa, superintendent of theatres), who tried to gain time on the composer's behalf. The correspondence between Lucca and Naples covers all the opening*



months of 1820 (and it was only in September that Rossini would deign to write a personal and dreadfully lying letter). If, on the one hand, these letters bear witness to the crisis through which Rossini's inspiration was passing, on the other hand they do not fail to give us some precious information. For example, on the 4<sup>th</sup> July Carafa, whilst going so far as to announce that the Lucca opera was on the point of being delivered (!), also mentions the opera being composed for the San Carlo, which was in fact *Maometto II*:

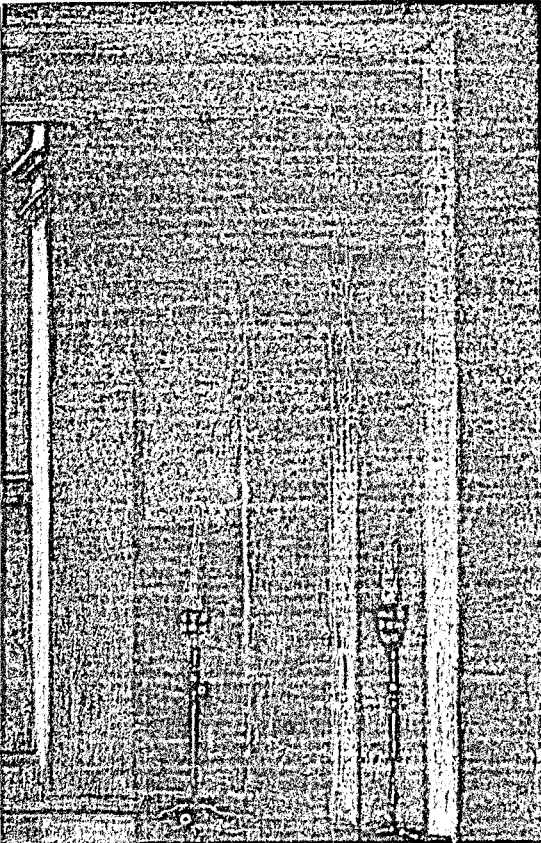
*Rossini assures me that by the 10<sup>th</sup> of the current month he will deliver to me the completed first act which I will send on as soon as I can, and by the end of the month the second act, so that everything will arrive in time. He would not be able to come to you without a*

*firm contract, for in September an opera of his must be produced at the San Carlo, and the only way would be if Your Majesty wrote to our Crown Princess, who has arrived here, asking her to get someone to obtain a permit for Rossini to absent himself but obliging him to be back in Naples at the end of August, and this is the only way in which it could be done.*

*It was obvious that Rossini, having undertaken to furnish an opera for the autumn, could not easily leave Naples, all the more so since both Barbaja and the supervisors of theatrical activity were all too familiar with his chronic delays. It does not appear that Her Majesty (that is, Maria Luisa) actually went so far as to write to her sister Maria Isabella, Crown Princess of the Two Sicilies in virtue of having married the Duke of Calabria, the future King Francesco I. In that hot July of 1820 the Bourbons all over Europe had other things to worry about. In Lucca they waited in vain for Rossini to fulfill his promise and as an excuse Rossini tried to hide behind the political situation that had arisen in the interim. Truth to tell, for all the first half of the year Rossini had been working on only one important composition, the *Messa di gloria*, performed in the church of San Ferdinando on the 24<sup>th</sup> March. However, he had at least begun to work on his new opera for the San Carlo, if we can believe the "Giornale delle Due Sicilie", which had announced on the 25<sup>th</sup> May:*

*Rossini, upon whom Fortune and the Genius of the Arts are smiling, is at the moment setting to music the lovely poetic work of a celebrated nobleman of our city, to whom the whole of Italy accords a distinguished place among authors of tragedy.*

*This sentence, although it does not give the title of the new opera, proves that both librettist and text had been chosen well before the outset of revo-*



lutionary disturbances.

The revolt was set off on the 1<sup>st</sup> of July, lead by General Guglielmo Pepe, who on the 9<sup>th</sup> made a picturesque entrance into Naples. On the 13<sup>th</sup> July Ferdinando swore to uphold the constitution. The revolution did not fail to have some effects on theatrical affairs: amongst the changes imposed by the "constitutional" authorities was in fact the suppression of the gambling that took place at the San Carlo and upon which Barbaja depended for a large part of his profits. The effects on Rossini must have been various. In fact, we know that the composer had a share in the income from the gambling and it is not surprising that

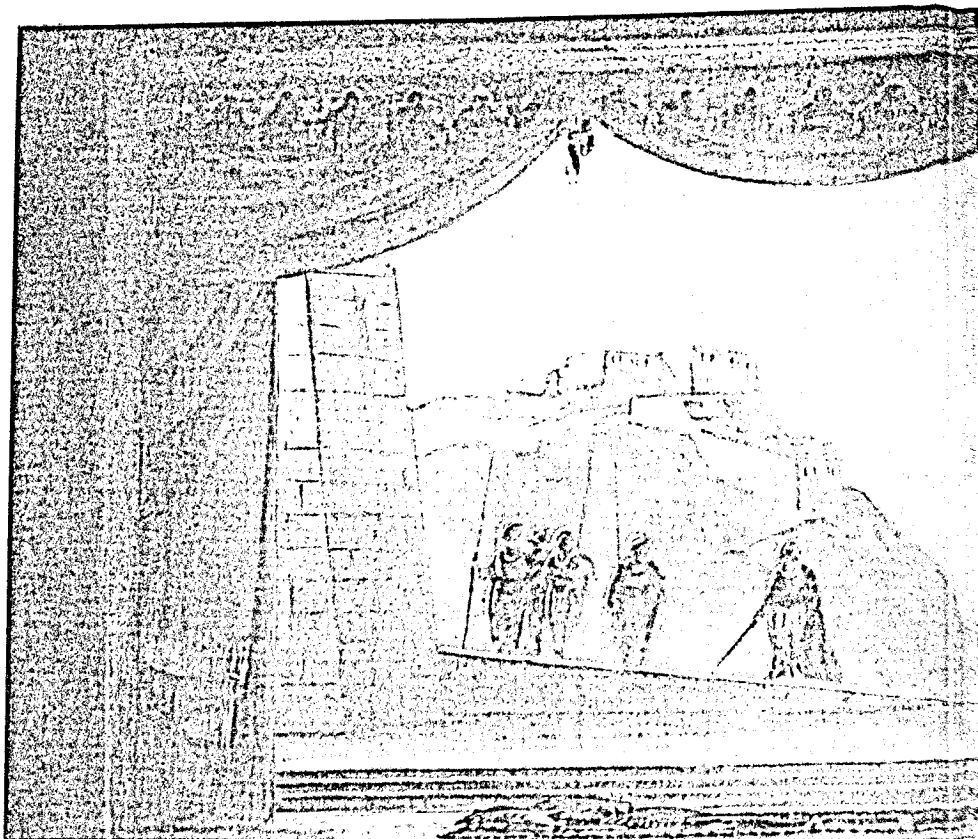
**Alberto Andreis: bozzetto per le scenografie di Maometto II, Pesaro 2008**

he should have worried about his future and that everything should have negatively affected his creative powers, as Carlo di Noja mentions on the 14<sup>th</sup> July, in rather picturesque terms, in his letter of excuse to Guicciardini:

Rossini says that worry has completely blocked his inspiration...

The picture is entirely convincing, and certainly political events, though scarcely excusing Rossini's behaviour to Maria Luisa, must have been a determining factor in his lateness in finishing Maometto II.

**Della Valle and Italian valour**  
The poet chosen to write the libretto for the new opera was Cesare della Valle, Duke of Ventignano. Born in



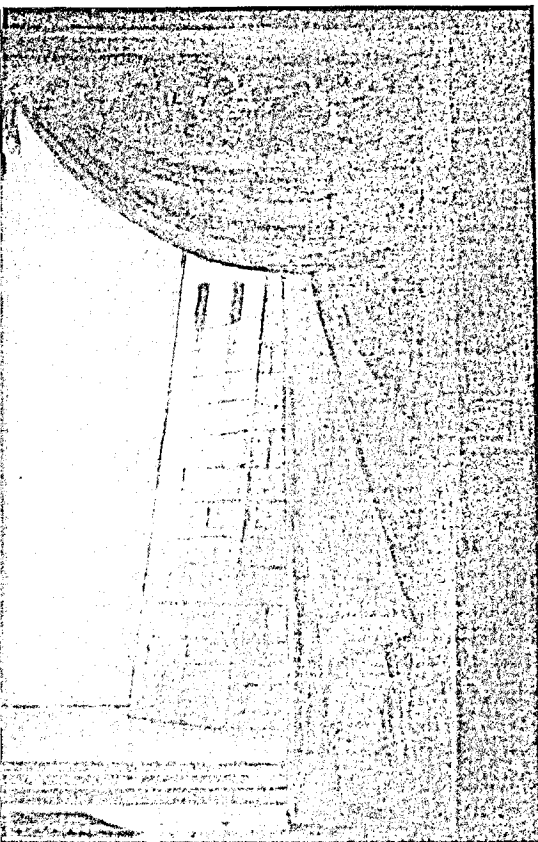
1778 and living until 1860, Della Valle belonged to the limited number of Neapolitan nobles who remained faithful to their Bourbon Kings. When he began his collaboration with Rossini, Ventignano occupied a prominent position in the administration of the Royal Theatres. As a man of letters he enjoyed widespread respect and, although he boasted that he belonged to the "classical school", he was one of those who tried to blend its principles with those of the new Romantic vogue. Until 1820 Della Valle had written exclusively tragedies, but not until Anna Erizo did the Duke of Ventignano come to grips with a story tinged with history, seeing that it dealt with an episode in the siege of Negroponte by the Sultan Mahomet II, as the poet himself informs us in

the Preface to one of its editions:

*Mahomet II besieged Negroponte: Paolo Erizo, the Venetian Governor, resisted for a long time with heroic constancy: hunger alone forced him to capitulate. The victor promised to spare the heads of Erizo and his men; but as soon as Erizo fell into his hands, he had him sawn in half to have revenge without breaking the pact. Whilst he was murdering the father, Mahomet fell in love with the Governor's beautiful daughter Anna. However, her high-minded and honourable rejection of his advances so angered him that he cut her throat with his own knife. This is the historical background of the play.*

*The historical source lent itself to a theatrical play of the darkest tints. And also to being arranged as an opera libretto, both poetic drama and the opera libretto deriving from it being written at the same time. In any case, the decision was taken before the story was found to be particularly appropriate to the revolutionary blasts that were sweeping down upon Naples. This, therefore, was pure coincidence or, if we prefer, a joke on the part of the flighty gods who reign in operatic heavens. The fact is that with a few strokes of the pen the Duke, in his libretto version of the story, was able to emphasize the patriotic worth of the heroic resistance of the Venetians, turning it into a evocative example of "Italian valour".*

*In the choice of the source and of its author we can already observe two by no means usual features that demonstrate how carefully subjects were chosen in Naples. In the first place we must draw attention to the fact that the original tragedy and the libretto based upon it were born at one and the same time. Furthermore the librettist and the composer were not only working in the same city (a usual thing at the time), but they were both connected with the administration of the theatre and were*



both, in different ways, internally responsible for choices, realizations and results. Rossini, therefore, was able to make his wishes known and pull his weight. Exactly how far he took advantage of this freedom and of his position we can deduce today not only from the letters but also from the documentation concerning his relations with the ducal librettist.

Della Valle's tragedy was passed around in manuscript form before being printed in various and not always correct editions. It was printed in Rome in 1826 and again in 1830 in Naples, in an edition prepared by the author of all his tragedies. In all editions the date of composition is always given as 1820. We could therefore hypothesize that the opera's first performance pre-dated that of the play (certainly an unusual event in the history of the relationships between theatrical literary sources and operas). Such a hypothesis is confirmed by the testimony of Della Valle himself: in 1825 two volumes of *Opere drammatiche e poetiche* were published in Naples. In the first volume the author makes a kind of short summary of his tragedies and dedicates a note to Anna Erizo, even though the work does not appear in the collection:

*When in 1819 I began to think over the outline of this, I realized that the respective situations in which Italy, Europe and the Orient were then placed offered me a vast canvas of political and religious interest: the design of the construction was, therefore, outlined in proportion. The subsequent calamities of Europe made evident the danger that one incurs in entertaining the multitude with delicate arguments of this kind. My scheme therefore had to suffer essential changes, thus losing the overall integrity of its original conception, which we tend to consider the best point of any literary work.*

Up to this point we are dealing with

a hypocritical distancing of the author from the content of his work. All the more surprising is what comes next, directly concerning Rossini:

*A second obstacle of a different kind once more delayed the completion of the work. Rossini fell in love with the story, and asked me for a *Dramma* (a libretto) based on it. His gigantic reputation and the true affection that I felt for him, and which he seemed to have formed for me, seduced me to my own loss. My *Dramma* is worth nothing; his music is worth a lot, though it was not much applauded. My supreme satisfaction in him did not cause him to love me any the more. In this way he greatly damaged my tragedy, which I had to lay aside for the longest time, and I could only come back to finish it when my pen had accustomed itself to the *stile drammatico* (operatic style), so different from the tragic. Anna Erizo is therefore the tragedy of mine that caused me the most trouble and that gives me the least satisfaction.*

*It is clear that with "dramma" and "stile drammatico" Della Valle means "opera libretto" and "operatic style". From this letting off of steam, eliminated from the following editions in which the text of Anna Erizo finally appears, it seems clear that Rossini had personally insisted on setting that subject to music and that the writing of the libretto had preceded not only the performance of the tragedy, but even the completion of its text. The vaunting scorn with which Della Valle mentions the libretto seems merely the habitual pose of a man of letters when faced with this genre. In this, however, the poor Duke only finds himself in sympathy with the denigration of posterity, and, we must say, they were all in the wrong. In fact, if it is true that Rossini did not respond to the expectations of the poet or to his friendship, this is all in our favour. But if Della Valle's name and works are remembered at all today, and remembered for a far from negligible product, he owes it to Rossini.*

### The "maternal ashes"

*In the past the libretto of Maometto II has been thoroughly abused, above all by those who claimed that it had been based on Voltaire's Mahomet and who, therefore, had presumably read neither one text nor the other. Let it be enough to state that the leading character in Voltaire's work is the prophet Mahomet, who lived eight centuries before Mahomet II, known as "the Conqueror", he who in 1453 conquered Constantinople, bringing the Roman Empire to an end. Despite the change in title, the plot of Rossini's opera is substantially similar to that of Anna Erizo. Della Valle supplied an antecedent fact to historical events, inventing a pre-existing love affair between Mahomet and Anna. Mahomet, under the assumed name of Uberto, had saved Anna's life, and she felt first gratitude and then love for her unknown rescuer. This leads to the insoluble conflict between love and duty that will perplex her when her father wants her to marry Calbo, the bravest of the defenders of the city, a conflict that will violently explode at the moment when she recognizes in the conqueror Mohamet her young friend Uberto. Duty has an earthly spokesman, so to speak, in her father. A familiar stock character, Erisso duplicates other father figures in Rossini operas, like Argirio in Tancredi, Elmiro in Otello or Douglas in La donna del lago, just as Calbo reincarnates Orbazzano and Rodrigo. But Maometto II differs from preceding Rossini operas mainly in the character of the antagonist; whereas, in the previous operas, the husbands proposed by the fathers were fatuous characters, the hero secretly loved by the heroine was a pattern of all virtues. On the contrary, here Calbo is a positive hero, a very pattern of heroic and amorous virtues, not to mention his fidelity to his country. So Della Valle can give*

*a logical evolution to the dramaturgical pattern and lead it on to the final catastrophe in which Anna chooses the correct lover, marrying Calbo, only to kill herself immediately afterwards before the eyes of the victorious Mahomet, whom she has, in truth, never ceased to love. It is, moreover, interesting to note that the libretto contains no reference to Uberto's having saved Anna's life. Instead, we note continual references to a supernatural witness to the importance of duty in the shape of Anna's dead mother, before whose sepulcher, both a symbol and an altar, Anna first accepts Calbo's hand in marriage and then offers up her own life. The "departed mother" would become a key figure enjoying much popularity in the later Romantic operas and those of Verdi in particular.*

*It is obvious that Rossini liked the nucleus of the drama. Della Valle then turned it into a libretto with consummate skill, reducing the moments of action to a few effective scenes, certainly spurred on in this by Rossini, who was beginning to prefer a structure composed of great blocks and with only a few, monumental, musical numbers.*

*Reference to their early love is made only briefly, but with overpowering effect, in the first scene of Act Two, which opens with the moving mutual confession of Anna and Mahomet. Anna still loves him, but for her this love has turned out to be a deadly poison. Insistent stress is laid on the inescapable guilt in which the innocent girl finds herself involved almost without realizing it, and in consequence on the sacrifice that will be demanded of her to purge it. This sacrifice Anna will perform in the crypt of the temple, delivering to her father and to Calbo the imperial ring that Mahomet had once entrusted to her. Anna knows that in this way she may save her country, but not her-*

self, and in one supreme act of obedience marries Calbo on her mother's tomb, then, knowing that in order to wash away her guilt it is not enough to have given her country the victory, she offers herself as a victim to the moslems inviting them to strike her in the breast. Faced with the heroic determination of the girl the invaders pause, overcome by amazement, and when Mohamet himself comes on it will be Anna herself who plunges the dagger given to her by her father into her bosom, after confessing that she is now the bride of Calbo.

It should be noted that in this second act several incidents present in the tragedy do not appear in the libretto, for example a long mad scene of Anna's in which Della Valle foresaw the Romantic climate. The comparison, however, is all in favour of the libretto which, in the final scenes, exalts the classic nucleus present in the subject rather than diluting it. The classic features include the amplification of the wedding scene between Anna and Calbo (merely sketched in the tragedy) and its placing in the crypt of the temple "with tombs scattered all about" not to mention the importance assumed by gestures and objects, like the ring and the dagger (in the tragedy Anna kills herself by throwing herself on Mahomet's dagger, while in the opera she stabs herself with the one given to her by her father). How far these elements correspond to Rossini's conception of serious opera may be comfortably gauged by considering the frequency of subterranean scenes in his operas (especially just before the Finale) and the dramatic role they assume.

In the last bars of the opera we find a significant difference between the text of the libretto printed for the first night and the words actually set to music and preserved in the full score (we are probably dealing with the

most outstanding case of this in all Rossini's works). The differences begin from the moment in which Anna reveals that she has married Calbo. Della Valle's text runs as follows:

**Anna** (*mostrando il sepolcro della madre*)  
Quest'ara,

Mentre pugnavi i nostri voti accolse:

Ora accoglie il mio sangue.

(*si ferisce col pugnale che teneva celato*)

**Coro di Donne**

Oh Ciel!...

**Coro di Musulmani**

T'arresta.

**Anna** (*appoggiandosi al sepolcro della madre*)

E tu che Italia... conquistar... presumi...

Impara or tu... da un'Itala donzella

Che ancora degli eroi la patria è quella.

(*cade morta appiè del sepolcro*)

[**Anna** (showing him her mother's tomb) Whilst you were fighting, this altar / Welcomed our vows: / Now it welcomes my blood. (She stabs herself with the dagger that she had concealed)

**Chorus of Women** Oh Heavens...

**Chorus of Moslems** No, stop.

**Anna** (leaning upon her mother's tomb) And you, who dare to conquer us... / Now learn... from a maid of Italy... / That she is still the land of heroes. (she drops dead at the foot of the sepulcher)]

All this passage appears fundamentally changed in the full score right from Anna's opening phrase:

Sul cenere materno

Io porsi a lui la mano,

Il cenere materno

Abbia il mio sangue ancor!

[Over my mother's ashes / I gave him my hand, / Now to my mother's ashes / I give my blood!]

Mahomet and the chorus reply to this quatrain with the words:

T'arresta!

Oh, istante orribile, oh, giorno di dolor!

Chiara Donato: figurino per il costume  
di Maometto II, Pesaro 2008



Già muore, oh Dio, la misera.  
Oh giorno di dolor!

[*Stop! What a ghastly moment, / Oh day of sorrow! / The poor girl is dying, / Oh day of sorrow!*]

*What was the reason for this change, which is certainly not an improvement from the metrical point of view and which, furthermore, suppresses the homage that Della Valle had wanted to render to the new political climate that was making itself felt in Naples through the concession of the constitution? Certainly Rossini was not inclined to favour revolutions and probably was secretly hoping for a return to the old order that the European powers, with Austria at their head, were trying for and would soon obtain by forcible means. But in Naples the atmosphere was one of euphoric, though superficial, patriotism, and Rossini's refusal to set to music the lines that the first night audience would have been able to read in the printed libretto was not an example of cowardice, but rather of audacity. It should be noticed that Rossini, rejecting the rhetorical "itala donzella", strays also from the tragedy, the printed text of which concludes with an edifying scene in which Anna implores the forgiveness of Heaven:*

Il tuo perdono,  
Ciel, mi concedi se m'uccisi io stessa,  
Fra l'infamia e la morte io morte ho scelto.

[*Grant me your pardon, / Heaven, if I kill myself, / Between shame and death I have chosen death.*]

*Which is one of those phrases that also served – let it be remembered that in those days tragic endings were largely frowned upon in the theatre – to soften the impact of a suicide. Rossini's finale, different from both*

*of Della Valle's, was perfectly in tune with his vision of the story and with Anna's interior struggle. Notice how four lines alone suffice to contain the omnipresent "mother's ashes", the sacrificial dagger given to her by her father, and references to the bloody marriage rite and the act of sacrifice. In this way Rossini clearly expressed, with perfect consistency, the vocation for tragedy which would culminate in the spirit-freeing pages of Semiramide. He had already accomplished one step in this direction with Ermione, an opera entirely concerned with the lacerating and lacerated conflicts of individuals. With Maometto II the interior drama of the character is enriched and becomes intermingled with the choral background of the war between Venetian and Musulman. This Della Valle's libretto easily allows him to do. And, leaving aside subsequent spite, we can certainly allow ourselves to imagine that during the phase of composition the poet was unusually willing to accommodate the particular needs of the composer. We are thus able to declare that from the dramaturgical point of view the text of Maometto is the best that was ever submitted to Rossini to set in his Neapolitan period and it is not surprising that upon it he was able to build a powerful and very broadly drawn musical construction. From the linguistic point of view, also, Maometto II, together with the succeeding Zelmira, is the most advanced opera of Rossini's Italian career. In the confused year of 1820 he did not achieve this summit without considerable effort.*

**The composition of the opera**  
*Originally scheduled for September, the opera did not reach the stage until the 3<sup>rd</sup> December. If this delay was partially due to a "failure of inspiration" following upon political events, it must also be said that the*



Chiara Donato: figurini per i costumi di guardie turche e arcieri, Pesaro 2008

delay was only typical of Rossini's habits while in Naples. The delay also compromised his contract, never fulfilled, with Lucca and more importantly the journey to Rome that Rossini was supposed to make to compose and stage a new opera at the Teatro Apollo (the future Matilde di Shabran). Rossini sent the Roman impresarios a certificate, dated the 20<sup>th</sup> November, signed by the legal doctor of the San Carlo (preserved there for the edification of modern practitioners of the vows of Aesculapius), whilst in Lucca Guicciardini had to content himself with yet another letter from Carlo Carafa. Whether or not they were excuses or half-truths, the fact is that on the 17<sup>th</sup> October Rossini had already taken care to reassure his mother:

*I am perfectly well and I have already finished my opera Maometto which I hope will not be inferior to the others.*

*Obviously, the opera was nothing like finished and his words were only intended to stop his mother from worrying about nothing. But this is not all: on the 7<sup>th</sup> November he again wrote to his Dear Mother:*

*I have finished the Opera of Maometto, which will be produced in six days' time: afterwards I will leave at once for Rome...*

*The six days stretched into nearly a month and it is not surprising that resentment and mutterings abounded and that rumours continued to circulate about the state of the composer's health, to the point that Filippo Galli had to reassure Giovanni Ricordi in Milan:*

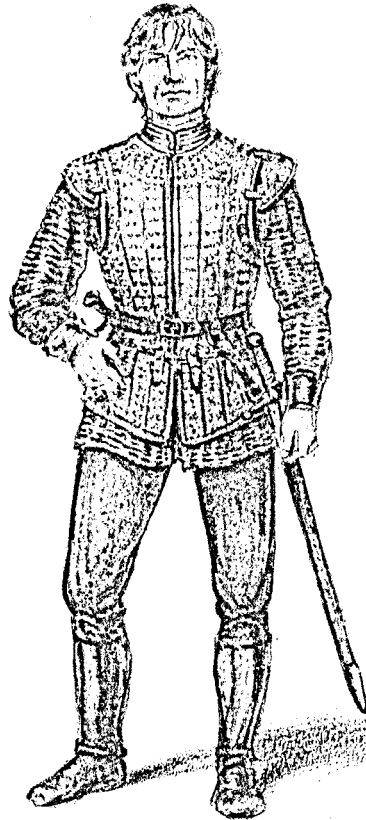
*Rossini is doing very nicely, and I can't understand why from time to time they go on making up stories about him [...]. Then with regard to Maometto I can tell you from what I have heard so far that it seems to be an operatic masterpiece, but he has not finished writing it yet; it is hoped to produce it next Saturday, but I cannot assure you of this.*

How stories came to be made up the Roman impresarios might very well have explained to him, furnished as they were with false medical certificates. Galli, who was to be the titular singer of the leading role, wrote these words on the 28<sup>th</sup> November. The "next Saturday" was the 3<sup>rd</sup> December. It is hard to believe that the composition of the opera was still all at sea and that the leading singer had still only heard a part of it. Evidently in the mounting crisis of doubts, postponements and revisions everyone relied on guesswork. And in spite of all this the curtain of the San Carlo did, in fact, rise on the first performance of the opera on the evening of the 3<sup>rd</sup>. The absolutely fantastic cast featured Isabella Colbran (Anna) and Andrea Nozzari (Erisso), the two singers who had created all Rossini's Neapolitan serious operas. The evening was also notable for the debut of the above-mentioned Galli, a star that Barbaja had only just attached to his company. The other singers were Adelaide Comelli (an Italianized form of Adèle Chaumel, Rubini's wife) in the travesti role of Calbo, and Giuseppe Ciccimarra, a tenor who had also taken part in various Rossini first nights in Naples, as Condulmiero.

The success was reasonable, even though some problems arose from the length of the evening, but above all from the novelty of Rossini's musical language, cleverly drawn attention to by the reviewer in the "Giornale delle Due Sicilie". More than anything it must have been a succès d'estime rather than an overwhelming triumph, to judge from the fact that the opera would never be revived in Naples and only just escaped the fate of Ermione, the only one of Rossini's operas never to be performed anywhere else. Certainly Rossini tried to save it from oblivion: in 1823, in fact, he had it performed in Venice, with Isabella (now mar-

ried to him) once more as the heroine and with elaborate revisions. He composed a new trio and, above all, replaced the tragic ending with a happy one that used the finale to La donna del lago. As a result the nature of the opera was distorted and the changes were not enough to secure a big success for it. Radiciotti, in fact, records only two revivals, one at La Scala in the autumn of 1824, probably insisted upon by Galli and not well received, and another in October 1826 at the São Carlos theatre, Lisbon. In that same month, on the 6<sup>th</sup>, at the Paris Opéra, Rossini had staged his French adaptation of the opera, to a new French text by Luigi Balocchi and Alexandre Somet and entitled *Le siège de Corinthe*. It was a success, this time a lasting one, but although it preserved various numbers from the Italian version, it was in fact a different opera. In the *Siège* the Venetians are replaced by Greeks (whose struggle for freedom was highly fashionable at the time), and Negroponte by Corinth. Rossini had added very elegant dances and an Overture in which he had given full rein to his skill in orchestration. But the things that make *Le siège* different from *Maometto* are above all the changes in the dramaturgy.

The first time that the history of *Maometto II* was taken up again was in the early 'seventies of the last century, when I wrote an essay about the source of the libretto. This history had in practice ceased with its first performances in Naples. And seeing the chaotic events of those times, it probably never even got off to a good start. It is easy to understand why: in many ways *Maometto II* was the most advanced opera so far composed by Rossini and in many ways, to the ears of the time, it must have seemed too futuristic. It is no coincidence that at the end of that difficult year *Maometto II*



Chiara Donato: figurini per i costumi di soldati e ufficiali veneziani, Pesaro 2008

should also have been swept away. It had picked up more than a few themes from the revolutionary wind and the timorous Rossini had expressed in his score a dangerous and unusual boldness.

### **Towards the abyss**

The musical structure fully exemplifies the choices made with such meticulous care in the libretto. Rossini opens the opera with no Overture (when, in the Venetian revival, he decided to go back to titillating the ear, he did not fail to add a scintillating one) and distributes his music grouping it into great blocks—five in the first act, six in the second. The creation of these composite organisms had been the most profound

and substantial reform operated by Rossini in Naples, but in no other of his operas does such re-invention of structure have the continuity and the force that it has in *Maometto II*. Even the distinction between great ensembles (like the *Introduzione* and the first act *Finale*) on the one hand, and solo arias or duets on the other, seems by now replaced by the efforts of the former to incorporate the solos, and of the latter to expand and overreach all limits. It is not surprising that the trios acquire a particular function, for they it is that serve as a link between the two structures, moments in which external events are accomplished and internal affairs are regulated. The triangle of father-daughter-fiancé (or, if you prefer, priest-victim-antagonist) confront one another three times. The first two times make up respectively

the first and the third parts of the Terzettone (Great Trio) placed at the centre of the first act. The last time precedes the Finale of the opera. Another ample trio section is to be found within the frame of the first act Finale. All these moments when the three sing together, if we except the one preceding the Finale, are therefore integral parts of more ample organisms. In its turn, the Terzettone incorporates Anna's prayer with chorus. The result is architecturally very daring. Traditionally Rossini had fixed the unravelling point of the action in the first act Finale, an organism towards which all the dramatic and musical tension of the act would converge. In *Maometto II* this function is doubled, even though at that central moment it is the conflicts of the individuals that prevail over the external events, seen as a natural consequence of what was happening there. Philip Gossett was not wrong when he defined the Terzettone as the most complex number ever written by Rossini.

Rossini achieves his aim of endowing the set number with the maximum freedom of articulation by conceiving it internally in the most flexibly varied manner and at the same time carefully studying the way to connect it to the others. All of this aiming at a better unity of the whole opera. And it is this grasp of the architectural forms that allows him to get rid of too mechanical cadences, strophic symmetries or subdivisions, as becomes clear analyzing the arias and, above all, the second act Finale. *Maometto* has two arias, very long and brilliantly showy. They serve to characterize the victor and the warrior. The first, the Chorus "Dal ferro, dal fuoco" and the Cavatina "Sorgete", show him as victor right in the middle of Act One. In the second act the Scena "Ma... qual tumulto ascolto?" and the Aria "All'invito generoso" show him to us in the act of

summoning his men to take up arms again for the battle. In both cases, one perfectly functioning as pendant to the other, the exuberant vocalization of the character is accompanied by an exultant chorus and by a rumbustious military band. Even in these more conventional numbers the forms are shaped with considerable freedom. In fact, only in the first aria can we identify a regular cabaletta. The second passes, with increasing emphasis, into an entirely novel concluding section with chorus. The vocal style of *Erisso* is completely different. Rossini denied the great Nozzari even the least bit of an aria and his austere role of defender of duty and spokesman of patriotism is expressed in broadly dramatic recitatives, perhaps the most carefully honed ever written by Rossini. A similar treatment is reserved for the couple Calbo and Anna. The former, the hero en travesti, is given a traditional bel canto vocal line, at least in his great Aria and cabaletta "Non temer: d'un basso affetto". On the contrary, for the complex role of Anna, Rossini, though unwilling to renounce any of the artifices of the most spectacularly difficult vocal writing, renounces effect for its own sake. Not only does he deny his heroine cadenzas aiming merely at gathering applause, but all the florid writing and agility passages are exclusively aimed at creating a pathetic effect, open though they be to thousands of glittering facets and new forms. The very way in which the numbers are placed, like their manner of coming to a conclusion, seems to postulate the sacrifice of all tendencies to prima donna exhibition. The Cavatina "Ah! che invan sul mesto ciglio" is in only one slow section. The prayer sung by Anna with the Venetian women right in the middle of the Terzettone is also very severe. As can be seen, the vocal writing, like the architectural forms, re-

sponds to precise choices that vary every time. The culminating point is the *Finale to Act Two*, where Rossini makes the heroine declaim, in dialogue with the chorus, a series of dramatic recitatives, and sing no fewer than three aria sections: the *Andantino* "Quella morte che s'avanza io sospiro e non pavento", the *Allegro maestoso* "Sì, ferite" and, lastly, the invocation "Madre, a te che sull'Empiro". In all of this broad organism, which follows the innovatory experience of the *Gran Scena in Ermione*, Rossini does not stray by so much as a comma from the interior rigour that typifies the whole of the role. It is as though Anna were fully aware of the diversity of her own story and the uniqueness of her own sacrifice. And if we accept "Aria" as the right definition for this *Finale*, we must also add that it becomes the apotheosis and summa of an aria, lining up one unusual aria format after another, from one kind much freer than an *arioso*, to others laid out on more agitated lines. We might therefore say that in no previous opera had Rossini reached such a superior level of freedom in the management of his formal means. This would be preserved in his next opera, *Zelmira*, but not in his last, monumental Italian work, *Semiramide*, which maintains intact the amplification of the set number, but brings it back within rigorously fixed boundaries. The job of creating a drama of individuals and placing it in opposition to choral events is also delegated in the opera to the other lexical features, such as the orchestration or even to melody itself. The orchestral palette changes from black and white in certain accompaniments to Anna's singing to the glorious colours of *Maometto's* arias. A flute, two clarinets, two horns, a bassoon and the harp accompany the prayer. Elsewhere, as in the opening chorus of *Act Two*, the

seductive brass blazes forth, accompanied by the percussion. In its turn, Anna's vocal line has very little relation to what Rossini was writing at that time and this anticipates a use of melody that would be typical of Rossini's French operas. For example, see the prayers that she sings, or again the *Larghetto* "Lieta, innocente un giorno" half-way through her duet with *Maometto*: a moment in which the heroine, almost in delirium, abstracts herself from the situation around her and recalls her infancy and the days of her lost innocence. And there is also a series of thematic references underlining particular moments in the text. Above all, the theme of the "maternal ashes", or the memory of the mother's altar-tomb for which Rossini uses a real leitmotiv *ante-litteram*. And this, too, might count as a Romantic anticipation or, tout court, a pre-echo of Verdi. In fact this recurring theme, textual and musical, is the true focal point of an opera that, starting from the grandeur of a people's struggle, then concentrating itself upon the fatally unresolved trio of the relationship between Anna, her father and her betrothed, ends by flowing cathartically into an encounter with the shade of the mother, the symbol and the harbinger of death, a bottomless abyss. And it is towards this abyss that the whole score gravitates, even harmonically, exactly as Rossini, and not Della Valle, had wanted the libretto to gravitate, when he changed Anna's last *quatrain*. And it is when these lines are sung that the theme appears for the last time. Which is to say that in the beginning was the music, and not the words.

**Bruno Cagli**

Translation by Michael Aspinnall

**Chiara Donato: figurino per il costume  
di Anna, Pesaro 2008**



## Maometto II: un autografo singolare e prezioso

Il tema dell'amore, centrale per ogni compositore operistico, è trattato da Rossini con una varietà di approccio sorprendente, anche per l'originalità dei soggetti svolti, taluni assai più vicini all'inquietudine dell'uomo moderno che alla passione dei romantici. Le storie d'amore raccontate da Rossini sono fra loro molto diverse, e non prendono le mosse dall'esperienza sentimentale vissuta dai protagonisti, alla quale mai siamo chiamati a partecipare in forma diretta: esse riguardano per lo più ciò che involge il rapporto amoroso vero e proprio e lo rende tormentato e impossibile per insormontabile incomunicabilità (come quello fra *Amenaide* e *Tancredi*), per indecifrabile turbamento (come quello fra *Elena* e *Uberto*), per inconciliabile contrasto ideologico (come quello fra *Elcia* e *Osiride*), per tragica conflittualità (come quello fra *Semiramide* e *Arsace*), per assurda gelosia (come quello fra *Desdemona* e *Otello*). Perfino nelle vicende leggere dell'opera giocosa il rapporto amoroso è governato da eventi e situazioni il più delle volte estranei all'attrazione dei sensi, al richiamo dei sentimenti, al gioco dei corteggiamenti.

Nel *Maometto II*, l'amore, ancora protagonista indiscusso, si presenta con insolita veste: è maturato fuori dal contesto dell'opera, in un anefatto evocato nel racconto-confessione della protagonista Anna al padre Erisso, ed è stato da lei vissuto con un giovane nobile e ardente

che le ha taciuto la vera identità, come avrà occasione di scoprire nel prosieguo della vicenda. Si tratta dunque di un amore vero, consumato con consapevole partecipazione trasgredendo alle leggi puritane del teatro rossiniano che ne fa solitamente oggetto di un desiderio irrealizzato. Per questo il *Duetto* che descrive il reincontro fra i due amanti, scopertisi nemici inconciliabili, assume contorni infuocati e sprigiona una carica passionale che sorprende il cultore rossiniano.

Per queste esasperate tensioni, il *Maometto II* divide con l'*Ermione* il privilegio di risultare la punta estrema di un percorso compositivo fortemente innovatore, dotato di respiro drammatico possente, che indaga sentimenti esplicitati con la furia e l'intensità che solo si ritrovano nei grandi affreschi verdiani della maturità. Il passaggio dall'amore all'odio è vissuto da Ermione con forza selvaggia e una determinazione sconvolgente che lascia l'ascoltatore senza fiato e senza speranza; la rinuncia alla felicità di Anna è quanto di più toccante e commovente sia dato ascoltare: Rossini, forse per la prima e unica volta, evoca il travaglio d'amore con accenti di tale sincerità, di tale autentica e cruda sensualità, da contravvenire apertamente alla regola di riserbo e pudore che aveva imposto alla sua ispirazione nell'affrontare il terreno scivoloso dei sentimenti.

Col *Maometto II*, Rossini conclude un discorso melodrammatico che



Chiara Donato: figurini per i costumi delle donne di Negroponte, Pesaro 2008

parte dall'apollinea classicità delle prime opere, esemplificate in modo incomparabile dal veneziano *Tancredi*, per raggiungere l'ebbrezza dionisiaca delle passioni forti, affrontate a Napoli sotto lo stimolo della musa di riferimento, Isabella Colbran, non ancora moglie, ma già dominatrice come interprete drammatica di straordinaria caratura. Con quest'opera, Rossini aggiunge un contributo decisivo all'evoluzione di un romanticismo musicale di profondo sentire e di classica compostezza, nato dai fremiti goethiani dello *Sturm und Drang*, continuato coi turbamenti de *La donna del lago*, e concluso alla grande con l'affresco corale del *Guillaume Tell*, dove la natura si raccorda ai sentimenti degli uomini in una misura mai prima raggiunta da altra opera lirica.

Non si tratta ancora di portare sulla scena le passioni veraci e palpanti che scuotono l'esistenza dei mortali: a questo traguardo di realismo quotidiano Rossini non vorrà mai arrivare, costringendosi a un doloroso silenzio pluridecennale piuttosto che tradire il sogno di proiettare le emozioni nel mondo ideale degli assoluti metafisici, trasformando in categorie dello spirito le esperienze dell'uomo comune. Prova della coerenza con cui persegue questa visionaria concezione drammatica è la vocalità impiegata nel *Maometto II*: per quanto arricchite da preziose incursioni nel canto spianato e nella melodia espressiva, le figure anodine e artificiali del *belcanto*, più che mai complesse e variegata, vi dominano incontrastate, pretendendo dagli interpreti il controllo assoluto della tecnica e la fantasia vivificante dell'immaginazione. La ricerca di effetti vocali



sorprendenti perseguita dal *belcanto* deve arrivare a unire il piacere edonistico dell'acrobatismo astratto alla virtù concreta di generare sentimenti e di esprimere emozioni. Per conseguire il massimo potenziale espressivo, il virtuoso belcantista ha facoltà, entro limiti ben definiti dettati dalle leggi del gusto e dello stile, di intervenire sul testo musicale al fine di accordarlo alle qualità specifiche della sua voce e della sua tecnica, e quindi trarne gli stimoli necessari a rendere al meglio il gesto teatrale previsto dalle situazioni indotte dal libretto.

Le parole del testo aiutano a indirizzare le fioriture del canto verso traguardi espressivi determinati, evocando, anche onomatopeicamente, immagini e sentimenti adeguati. Nell'idioma rossiniano l'ornamentazione non è elemento accessorio, come in tanti compositori, ma sostanza primaria del linguaggio, asse por-

tante di un discorso drammatico, che attraverso di essa si esprime e si sostanzia.

Unico fra i linguaggi della musica colta europea, esso prevede l'*accomodo* della parte, eseguito dall'autore medesimo, dal concertatore di turno o dall'interprete, per adattarla alla tessitura e alle precipue caratteristiche della voce. Questi interventi, ovviamente delimitati da precisi confini stilistici, assicurano una interpretazione viva e in linea col gusto del momento. Alla musica di Rossini viene garantito così un aggiornamento linguistico automatico che la rende costantemente *moderna*. La facoltà di rinnovarsi spontaneamente evita l'ingessamento storicistico e la trasformazione in reperto museale toccato anche a grandi opere del passato. Esercitando il diritto di variare i *Da Capo* e le ripetizioni simmetriche, di inserire o modificare cadenze, puntature, fiorettature, trilli, messe di voce – il bagaglio di artifici vocali patrimonio dei belcantisti – l'interprete aggiunge agli stimoli del testo anche quelli della sua cultura e della sua sensibilità. Ciò induce a superare senza complessi la rigidità del testo scritto per leggervi quello che sta al di là e al di sopra del segno e avvicina il lessico rossiniano a certe forme di *musica aleatoria* praticate dai compositori d'oggi.

Nella partitura autografa del *Maometto II* conservata alla Fondazione Rossini di Pesaro, apprestata per il debutto napoletano del 1820, si trovano esempi significativi di questo processo di adattamento del testo musicale, poiché Rossini ha utilizzato il medesimo manoscritto per introdurre i cambiamenti indotti da una ripresa dell'opera a Venezia nel 1823 (dove l'esigenza di rispettare la convenzione del *lieto fine* e la presenza di interpreti diversi da quelli che avevano cantato l'opera a Napoli ha imposto una versione sensi-

rimmente differente) e dalla sua successiva trasformazione parigina in *Le siège de Corinthe*.

Peculiarità di questo manoscritto è dunque quella di essere, in molte pagine, anche l'autografo del *Maometto II* veneziano e, in qualche frammento, di *Le siège de Corinthe*, il rifacimento preparato nel 1826 per l'Opéra di Parigi. Rossini infatti scrisse direttamente sulla partitura napoletana i cambiamenti introdotti nelle successive versioni, inserendovi le parti di nuova composizione, tagliando quelle divenute pleonastiche, espungendone i brani non più necessari e arrangiando i collegamenti imposti dalle mutate situazioni.

Questa stratificazione di momenti compositivi diversi offre una rara e preziosa documentazione del processo rielaborativo comunemente praticato da compositori e concertatori ottocenteschi di opere liriche, per adattarle alle particolari esigenze che comportava la loro ripresa in sedi teatrali diverse. Ogni teatro aveva una propria compagnia di cantanti scritturati per la stagione lirica: se si voleva riprendere *Il barbiere di Siviglia* e la *prima donna assoluta* per quella stagione era un soprano, non esisteva nessuna remora a trasportare a un soprano la parte di Rosina, a un soprano da Rossini per un contralto. Ogni impresario teneva poi a far credere che nell'occasione il compositore avesse scritto appositamente qualche nuova pagina per accrescere l'interesse della riproposizione. Questo tipo di operazioni, quasi sempre autorizzato dagli autori stessi, comportava alterazioni che influivano pesantemente sulla struttura dell'opera e sul dettato originale delle singole parti vocali.

Le plurilezioni coesistenti nel manoscritto del *Maometto II* sono difficili da ricostruire, in qualche caso addirittura impossibili senza l'ausi-

lio delle copie approntate per la realizzazione delle singole versioni. Dai comportamenti del musicista, riflessi nell'autografo pesarese, prima ancora che dal testo dei direzioni librettiste, si intuisce in che direzione si muovono le ulteriori redazioni dell'opera. L'aggiunta di strumenti fuori scena (una seconda *Bonda* capace di inediti risultati stereofonici); l'accresciuta partecipazione del Coro; l'accentuata presenza dei personaggi minori; l'ampliarsi delle scene, ancor più variamente articolate, denunciano il proposito di espandere l'originale *Maometto II* in spettacolo di maggiori proporzioni e di più eccitante effetto.

Nonostante la grandiosità dell'affresco storico, il *Maometto II* commuove per il valore intimistico delle passioni. Anna è la vera protagonista: gli ardori, le titubanze, i trasporti, i terrori che la scuotono rivelano una sensibilità che è diversa da quella delle grandi eroine romane, tanto per la sua incapacità di solgredire per amore. Maometto è nobile figura di perdente: il successo nelle armi non ripaga le ferite d'amore e d'orgoglio. Erisso e Calbo, pur tratti di grande dignità, sono gli disattendenti di un fatto che non può tartica. Come già in *Mosè e nella Donna del lago* in una chiusa, assegnata, non ostacola il fluire degli concerti dilatatissimi e di pezzi listiche (anch'esse elaborate con prechini e partecipi al procedere e pertinazione); la rinuncia all'innuente dell'azione della *Sinfonia*; l'entrare subitico nel vivo del discorso drammaturgico con introduzioni che imprimono una tensione coinvolgente sono i segni esteriori del rinnovamento napoletano. Rossini trovò certamente sostegno nell'eccezionale livello culturale di questa capitale, fucina

le riflessioni estetiche e di speculazioni filosofiche avanzatissime; nel confrontarsi col pubblico meno provinciale d'Europa, non condizionato dalle mode d'importazione; nel collaborare con un'orchestra fra le migliori e con una leggendaria schiera di interpreti vocali senza eguali al mondo.

Lo aiutò ancora la scelta intelligente di un librettista anomalo, il duca di Ventignano, letterato di moderne tendenze col quale poté intessere un fruttuoso dialogo a sostegno di una visione musicale certamente già maturata. Quando l'opera venne richiesta a Venezia, Rossini dovette ripensarla in termini assai meno innovativi. Anzitutto dovette sostituire l'ocausto finale con un discutibile *lieu de fine* per non ridestare nei veneziani il ricordo di uno dei più terribili e cruenti rovesci della loro storia, la sconfitta subita a Negroponte nel 1470 ad opera di Maometto. Dovette poi piegarsi alle abitudini di un pubblico uso a tradizioni di alta teatralità, come poco più tardi confermerà il gigantesco meccanismo della *Semiramide*, dilatazione estrema del melodramma classico, anch'essa composta per la Fenice. Ecco così ricomparire la *Sinfonia* (quasi tutta nuova); risuonare altri cori e bande; aggiungersi cambiamenti scenici per preparare una conclusione gioiosa (il *rondò* finale de *La donna del lago*) che allenta la tensione tragica e diminuisce la statura dei personaggi, relegando le presenze catartiche a compiti meno aulici.

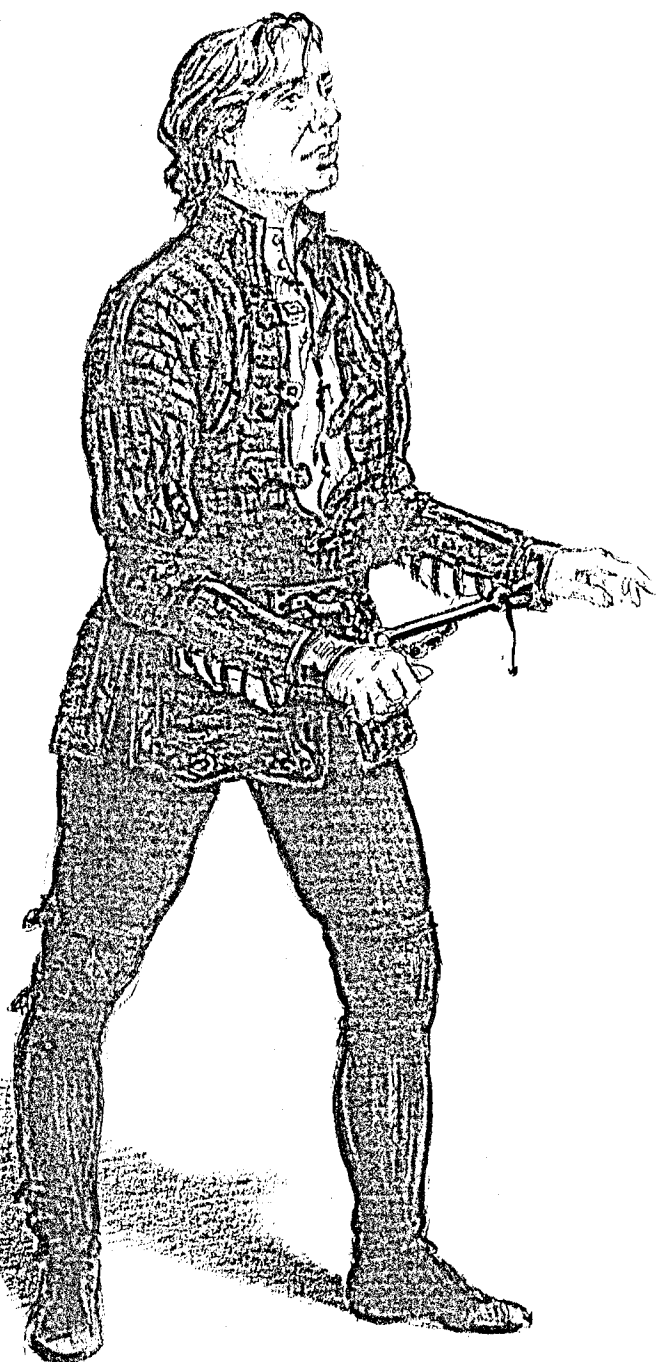
Il lavoro di revisione per Venezia ha certo influenzato la scelta parigina di *Le siège de Corinthe*, trattandosi di soddisfare non meno sentite esigenze di magniloquenza da *Grand Opéra*. Come la battaglia di Negroponte aveva ispirato il cambiamento veneziano, così l'irredentismo ellenico contro l'impero turco, appoggiato dall'entusiasmo dei francesi,

forniva a *Le siège de Corinthe* l'afflato dell'attualità. Tutto questo traspare dall'autografo pesarese, manoscritto fra i più curati e meditati, splendente di geniali soluzioni strumentali e vocali, di vividi lampi di intensa ispirazione.

L'autografo purtroppo non è completo: pochissimo rimane del materiale elaborato per *Le siège de Corinthe*; molto di più per il *Maometto* veneziano. Alcuni pezzi mancanti nella redazione napoletana sono ricomparsi in biblioteche pubbliche o in collezioni private, sicché oggi è possibile ricomporla quasi per intero. Ma la perla preziosa, chiave imperdibile per intendere fino in fondo cosa intendesse Rossini per *variazioni e accomodi*, è costituita dall'Aria di Calbo «Non temer: dun basso affetto». Sopra la linea originale del canto elaborato per Adelaide Comelli, interprete del battesimo napoletano, in un pentagramma rimasto fortunatamente vuoto, Rossini ha scritto una intera seconda versione vocale, lasciando invariata la sottostante parte strumentale. La tessitura della nuova lezione risulta abbassata rispetto alla versione napoletana, ma la bellezza dell'Aria, la sua straordinaria pregnanza espressiva, l'alta carica drammatica che sprigiona non risultano toccate dal cambio di note, indizio evidente che in questo codice linguistico non è il dettaglio che conta, la singola figurazione, la nota specificamente prescelta, ma l'insieme di segni, ordinati secondo le esigenze imposte dal gesto teatrale, il contesto in cui essi vengono inseriti.

**Alberto Zedda**

Chiara De Santis per il costume  
di Calbo prigioniero, Pesaro 2008



## Maometto II: a Singularly Precious Autograph

Rossini treats the theme of love, a central one for any opera composer, with a surprising variety of approaches, this also because even the different stories themselves are unusual, some of them rather closer to the uneasiness of modern man than to the passions of the Romantics. The love stories told by Rossini are very different one from another, and do not spring from any sentimental experience lived through by the leading protagonists, which we ourselves are never called upon to share in directly: the stories are mostly concerned with what is implicit in the amorous relationship itself, what makes it tormented and impossible through unsurmountable difficulties of communication (as in the case of *Amenaide* and *Tancredi*), or inexplicable perturbation (as between *Elena* and *Uberto*), or incompatible ideological differences (as between *Elcía* and *Osiride*), a tragic clashing (as between *Semiramide* and *Arsace*), or absurd jealousy (as between *Desdemona* and *Otello*). Even in the light-hearted happenings of the comic operas the lovers' relationships are governed by events and situations mostly extraneous to the attraction between two hearts, the call of the senses, or the patterns of courtship.

In *Maometto II*, love, once more the unchallenged mainspring of the story, is presented in an unusual form: it has all come to a climax before the curtain rises, in an antecedent happening recalled by Anna in

her confession to her father *Erisso*, and she had experienced this love with a noble and ardent young man who had, in fact, concealed his true identity from her, as she will discover later on in the story. We are therefore dealing with a real love story, consummated in full knowledge and consent and disobeying the puritan laws of Rossinian theatre which usually deals with stories of desire that is never realized. For this reason the Duet picturing the reunion of the two lovers, who have discovered that they must be irreconcilable enemies, takes on a fiery character and releases a load of passionate feeling that surprises the Rossini specialist.

Because of these exasperated tensions, *Maometto II* shares with *Ermione* the privilege of being the end point of a strongly innovative sequence of composition, typified by powerful dramatic breadth, which experiments with human feelings depicted with an intensity and a fury that would only be found again in the great frescoes of Verdi's maturity. *Ermione* lives through the transformation of love into hatred with savage force and a ruthless determination that leaves the spectator breathless and hopeless; Anna's renunciation of happiness is the most touching, the most moving thing of its kind that one could ever hear: Rossini, perhaps for the first and only time, invokes the torment of love with accents of such sincerity, of such authentically crude sensuality, that he openly breaks the rules of reserve

and chastity that he had imposed on his inspiration before venturing onto the treacherous ground of human feelings.

With *Maometto II* Rossini concludes a cycle of operas that begins with the classical echoes of the early operas, most perfectly and incomparably realized in the Venetian *Tancredi*, and reaches heights of Dionysiac revelry in the strong passions, which he challenged in Naples under the influence of the appropriate muse, Isabella Colbran, not yet his wife, but already a dominating influence as well as a dramatic performer of extraordinary talent. With this opera, Rossini adds a decisive contribution to the evolution of a musical Romanticism of deep feelings and of classical composure, born of the Goethe-inspired anguish of *Sturm und Drang*, continued in the inner perturbations of *La donna del lago*, and concluding in grandiose style with the choral fresco of *Guillaume Tell*, where Nature makes its peace with human feeling to a degree never before reached in opera. We are not yet dealing with an attempt to drag onto the stage those real and palpitating passions that bombard the existence of mortal men; Rossini would never desire to attain such an excessive, every-day realism, forcing himself into decades of painful silence rather than betray his dream of projecting human emotions into the ideal world of metaphysical absolutes, transforming the experiences of the common man into spiritual categories. The vocal writing employed in *Maometto II* is a proof of the consistency with which he pursues this visionary dramatic conception: however enriched it may be with heavenly incursions into sustained singing and expressive melody, the anodyne and artificial figurations of *bel canto*, more complex and varied than ever, hold undisputed sway over all, demanding from the singers abso-

lute technical control and the energizing fantasy of their imaginations. The search for surprising vocal effects pursued by *bel canto* must in the end unite the hedonistic pleasure in abstract vocal acrobatics with the concrete virtue of generating feelings and expressing emotions. In order to furnish the maximum expressive potential, the *bel canto* virtuoso is allowed, within circumscribed limits determined by the laws of good taste and style, to make his own changes to the musical text in order to suit it to the particular qualities of his own voice and technique, and in this way extract from it the necessary stimuli to bring out to the best advantage the theatrical impact intended by the situations set up in the libretto.

The words of the text help to guide the vocal embellishments in the direction of particular climaxes of expression, evoking, even onomatopoeically, corresponding visions and feelings. In Rossini's musical idiom vocal ornamentation is not an accessory element, as in many composers, but a fundamental part of the language, the supporting beam of a dramatic discourse that expresses itself through it and gains strength from it.

In this way unique among the cultured musical idioms of Europe, Rossini's expects the modification of the vocal part, arranged either by the composer, by the local conductor or by the singer himself, in order to suit the range and the particular vocal characteristics of the singer. These changes, obviously restricted by precise stylistic laws, ensure a performance that will be alive and in tune with the taste of the day. In this way Rossini's music is guaranteed an automatic linguistic renewal that makes it sound constantly modern. This faculty of spontaneous renewal avoids the possibility of its becoming historically frozen and turning

Chiara Donato: figurino  
per il costume di Selimo,  
Pesaro 2008



into a musical fossil, a fate that has doomed even great operas of yesterday. By exercising the right to vary the da capo repeats and the symmetrical repetitions, to insert or change cadenzas, embellishments, fioriture, trills, swellings and dyings – the bel canto singer's historic repertory of vocal tricks – the interpreter adds to the stimuli he receives from the text others arising from his culture and his sensitivity. This induces him, without embarrassment, to overcome the rigidity of the written text and read in it, instead, that which is beyond and above the written note and which brings Rossini's lexicon near to certain forms of musica aleatoria practised by our contemporary composers.

In the autograph full score of *Maometto II* preserved at the Rossini Foundation in Pesaro, compiled for the Naples première in 1820, we find significant examples of this process of adaptation of the musical text, since Rossini used the same manuscript to write down the changes needed for a revival of the opera in Venice in 1823 (where the necessity of respecting the convention of the happy ending and the presence of singers different from those who had created the opera in Naples made a noticeably different version essential) and for its succeeding Parisian transformation into *Le siège de Corinthe*.

A peculiarity of this manuscript is therefore that on many pages it is

also the autograph of the Venetian Maometto II and, in a few fragments, of *Le siège de Corinthe*, the adaptation prepared in 1826 for the Paris Opéra. Rossini, in fact, wrote directly onto the Naples manuscript all the changes introduced into the following versions, inserting into it the newly composed numbers, cutting those that had become pleonastic, eliminating those numbers no longer necessary and arranging the linking passages made necessary by the changes in the action.

This layering of one stratum of composition over another offers us a rare and precious documentation of the re-elaborating process commonly practised by composers or conductors of nineteenth century operas, in order to adapt them to the particular necessities brought about by their revival in different theatres. Each theatre had its own company of singers engaged for the opera season: if it was desired to revive *Il barbiere di Siviglia* and the prima donna assoluta proposed for that season was a soprano, no one had any hesitation in transposing into the soprano range the role of Rosina, which Rossini had written for a contralto. Every impresario insisted, then, on having people believe that for the occasion the composer had written some additional number to increase people's interest in the performance. This kind of operation, almost always authorized by the composers themselves, involved alterations that seriously compromised the structure of the opera and the original style of the individual vocal parts.

The multiple readings that co-exist in the autograph manuscript of Maometto II are difficult to reconstruct, in some cases impossible without the assistance of the copies prepared for the performances of each different version. More than from the texts of the different librettos, it is from the composer's methods, reflected in the

Pesaro autograph, that we can guess in what direction the later versions of the opera are heading. The addition of offstage instruments (a second band capable of novel stereophonic effects); the greater involvement of the chorus; the greater importance given to the small parts; the increase in the number of scenes, still further varied in their content, show the desire to expand the original Maometto II into an opera of grander proportions and more exciting effect.

Despite the grandeur of the historical pageant, Maometto II moves us through the intimate nature of its passions. Anna is the real protagonist: the feelings, the uncertainties, the transports and the terrors that rack her reveal a sensitivity differing from that of the great Romantic heroines only in her inability to sin for love's sake. Maometto is a noble figure of a defeated hero: his success in battle does not compensate for his wounded love and him Erisso and Calbo, though they have traits of great dignity, are the instruments of a destiny that fulfills the functions of a classical catharsis the had already happened in *Mosè*. As *La donna del lago* the use of set pieces, borrowed from a convention that Rossini never abandoned, does not interfere with the flow of events. The decided prevalence of very extended ensembles over solo arias (these, too, elaborated with the interjections by the chorus and bit-players who are by no means there by chance, but take part in the action); the omission of the pointless diversion of an Overture; the plunging plot with *Introduzioni* (opening numbers) that impose a gripping tension — these are the exterior signs of his innovatory style in Naples. Rossini certainly found support, given the exceptionally high level of culture in this capital city, a forge of

aesthetic observations and philosophical speculations of an advanced nature; found strength in measuring himself against the least provincial audience in Europe, not influenced by fashions imported from abroad, and in collaborating with one of the best orchestras and with a legendary series of singers, unequalled in the world.

He was also helped by the choice of an anomalous librettist, the Duke of Ventignano, a man of letters leaning towards modern tendencies, with whom he could weave a fruitful dialogue in support of a musical vision that he had certainly formulated previously. When the opera was requested for Venice, Rossini had to re-think it in decidedly less innovative terms. Above all he had to replace the final holocaust with a tasteless happy ending so as not to remind the Venetians of one of the most terrible and cruel reverses in their history, their defeat by Mahomet at Negroponte in 1470. He also had to conform to the taste of an audience used to traditions of extreme theatricality, as soon afterwards would be confirmed by the gigantic mechanism of Semiramide, classical opera stretched to its limits, this too composed in Venice. So for Venice he composed an Overture (almost all new and bands; inserted fresh choruses and scenes to he added changes in the conclusion (the prepare a joyous conclusion of the Rondò finale from La donna del lago) that dilutes the tragic tension and diminishes the stature of the characters, re-dimensioning, giving them tic presences and giving them meaner functions.

The work of revision for Venice certainly influenced the choice of Le siège de Corinthe for Paris, for here equally deeply felt needs for the grandiloquence of Grand Opéra had to be satisfied. As the battle of Negroponte had inspired the Venetian Greek upsurge modification, so the

against the Turkish empire, supported by French enthusiasm, bestowed upon Le siège de Corinthe the semblance of actuality. All this is clear in the Pesaro autograph, one of the most carefully and thoughtfully written of manuscripts, resplendent with genial instrumental and vocal ideas, and vivid flashes of intense inspiration.

Unfortunately the autograph is incomplete: very little is left of the material elaborated for Le siège de Corinthe; much more for the Venetian Maometto. Some pieces missing from the Neapolitan edition have turned up in public libraries or private collections, so today it is possible to put almost all of it back together again.

But the precious pearl, an indispensable key for the deepest understanding of what Rossini might mean by *variazioni* and *accomodi* (variations and modifications) is represented by Calbo's aria "Non temer: d'un basso affetto". Above the original vocal line conceived for the voice of Adelaide Comelli, the creator of the role in Naples, on a musical line fortunately left vacant, Rossini has written an entire second vocal version, leaving the underlying orchestral accompaniment unchanged. The tessitura of the new version is lower than the Neapolitan original, but the beauty of the aria, its extraordinary richness of expression and the high dramatic charge that it releases are not at all affected by the changes in the notation, obviously proof that in this linguistic code what counts is not the detail, the single group of notes or the precise note chosen, but the sum of all the signs, arranged according to the demands of the theatrical gesture, the context into which they are to be inserted.

**Alberto Zedda**

Translation by Michael Aspinnall

Chiara Donato: figurino per il costume  
di Condulmiero, Pesaro 2008



## Soggetto

### Atto primo

Il sultano Maometto II, alla testa del suo esercito, ha stretto d'assedio la colonia veneziana di Negroponte, in Grecia, e minaccia di dar fuoco alla città se l'indomani non ne saranno aperte le porte. Paolo Erisso, comandante dei veneziani, riunisce il consiglio di guerra per decidere sul da farsi. Alla proposta di Condulmiero di cedere le armi, il giovane generale Calbo incita tutti a resistere; snuodate le spade tutti giurano di combattere sino alla morte. Erisso, preoccupato per la figlia Anna, si reca con Calbo negli appartamenti di lei annunciandole di averla destinata in sposa al suo generale per assicurarle una maggiore protezione dai musulmani. La invita pertanto a seguirlo sulla tomba materna per celebrare le nozze, ma Anna, titubante, confessa al padre di essere già innamorata di Uberto, re di Mitilene, conosciuto a Corinto durante un viaggio del padre a Venezia. Il vero Uberto, però, si trovava proprio con Erisso sulla nave per Venezia ed Anna quindi è stata ingannata da qualcuno presentatosi a lei sotto falso nome. Ma alcuni colpi di cannone interrompono il colloquio. Qualcuno nottetempo ha aperto le porte della città a Maometto. Erisso, nel lasciare la figlia, le consegna un pugnale ed Anna dichiara di essere pronta a trafiggersi piuttosto che cadere nelle mani del nemico. Si ritira quindi nel tempio a pregare.

Negroponte è ormai quasi del tutto conquistata e, nell'estrema difesa

della rocca, Erisso e Calbo vengono fatti prigionieri. Condotti alla presenza di Maometto, costui riconosce nel comandante dei veneziani il padre della giovane Anna che egli ama, e gli offre salva la vita in cambio della resa della rocca. Allo sdegnato rifiuto di Erisso, Maometto ordina che sia condotto al supplizio insieme con Calbo. Già le guardie li trascinano via quando, uscendo dal tempio, Anna corre verso di loro e, tra lo stupore generale, riconosce in Maometto il falso Uberto. Minacciando di trafiggersi, la giovane supplica il sultano di liberare il padre e Calbo, che ella dice essere suo fratello. Maometto l'ascolta e rende la libertà ai due, quindi chiede ad Anna di diventare sua sposa. Anna non osa rispondere: in preda al dubbio e alla confusione non sa decidersi tra il padre e l'amante-nemico.

### Atto secondo

Anna è stata condotta a forza nell'accampamento di Maometto. Nonostante il lusso che la circonda e le lusinghe delle giovani musulmane, che la incitano a lasciarsi andare alle gioie dell'amore, ella tenta di fuggire, ma è fermata da Maometto. Questi le confessa ancora il proprio amore e le promette, se acconsentirà alle nozze, di salvare il padre ed il fratello Calbo. Anna ammette di essere innamorata, anche se non cederà ad un sentimento contrario alla patria e al volere del cielo. Improvvisamente giunge notizia che l'attacco alla rocca è stato re-



Chiara Donato: figurini per i costumi di Akmet e dei soldati turchi, Pesaro 2008

spinto e che gli invasori indietreggiano incalzati dai veneziani. Maometto decide allora di guidare di persona il nuovo assalto. Nel separarsi da Anna le dona l'anello imperiale che le assicurerà l'obbedienza e il rispetto dei musulmani, avvertendola però che se al suo ritorno ella non avrà mutato la sua decisione, egli tornerà ad essere per lei solo il temibile sultano. Mentre Maometto si accinge a partire, Anna ode dal cielo un irresistibile richiamo che la sprona a compiere un'azione degna

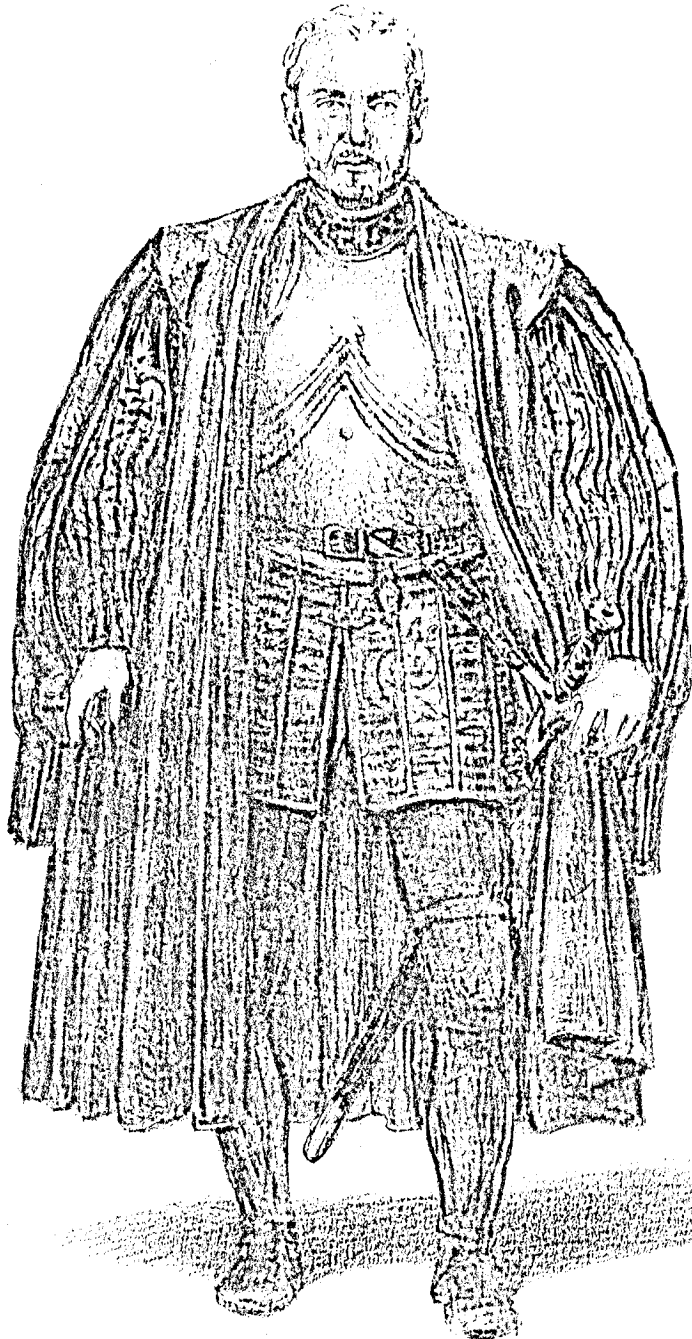
d'onore. Intanto Erisso e Calbo, temendo la vendetta dei nemici, si sono rifugiati nel sotterraneo del tempio. Davanti alla tomba della sposa, Erisso piange la sorte della figlia, ma Calbo lo rassicura: Anna non sarà mai capace di tradire la patria. Ecco che la fanciulla irrompe nel sotterraneo e dona al padre l'anello di Maometto, consegnandogli anche degli abiti turchi che proteggeranno lui e Calbo nella fuga. Anna, tuttavia, non potrà seguirli, poiché il suo aspetto è noto ai musulmani e per lei non resta che il sacrificio. Chiede al padre di unirla in matrimonio con Calbo sulla tom-



ba materna, per adempiere al suo antico desiderio. Erisso, commosso, stringe le destre dei due giovani e consacra la loro unione. Rimasta sola, Anna ode di lontano le preghiere delle donne; alcune di esse corrono ad avvertirla di mettersi in salvo, poiché i musulmani la stanno cercando, ritenendola ormai responsabile della disfatta. Felice di sapere che la vittoria è prossima e che i suoi cari sono salvi, Anna si prepara ad affrontare il suo destino. Alcuni soldati di Maometto entrano nel sotterraneo e si slanciano verso di lei per ucciderla. Anna si offre serena alle loro spade, ma essi, sbi-

gottiti per tanto coraggio, non osano colpirla. Sopraggiunge Maometto; Anna, senza poter affrontare il suo sguardo, confessa che Calbo è suo sposo e non suo fratello e la tomba materna che è servita da altare per la loro unione raccoglierà ora anche il suo sangue. Quindi, tra l'orrore generale, si trafigge cadendo ai piedi del sepolcro.

Chiara Donato, firmata per il costume  
di Paolo Erisso, Pesaro 2008



## Story

### Act One

The Sultan Mahomet II, at the head of his armies, has laid siege to the Venetian Colony of Negroponte in Greece, and is threatening to set fire to the city unless the gates are thrown open to him on the following day. Paolo Erisso, the Venetian commander, calls a Council of War to decide what shall be done. When Condulmiero proposes that they should lay down their arms and surrender, the young general Calbo urges them all to resist; they draw their swords and swear that they will fight to the death. Erisso, who is worried about what might happen to his daughter Anna, takes Calbo to her rooms and tells her that he has promised her hand in marriage to this young general, who will be able to give her better protection against the Mohammedan troops. With this end in view he tells her to go with them to her mother's grave, where the marriage will be performed. However, Anna hesitantly informs her father that she is in love with Uberto, King of Mitilene, whom she met in Corinth whilst her father was away in Venice. It so happens, however, that the real Uberto was on board ship bound for Venice at the very same time as Erisso and so it becomes clear that Anna has fallen in love with an impostor masquerading under the name of Uberto. This explanation is now interrupted by the sound of cannon fire: under cover of darkness some traitor has opened the city gates to Mahomet. On

parting from his daughter Erisso gives her a dagger and Anna declares that she is ready to stab herself rather than fall into the hands of the enemy. Then she goes into the church to pray.

At this point almost all Negroponte has been captured by the enemy and Erisso and Calbo are taken prisoner whilst defending their last stronghold, the fortress. When they are brought into the presence of the conqueror, Mahomet recognises Erisso as the father of Anna, the girl he loves, and he offers to spare the commander's life on condition that the fortress is surrendered. When Erisso indignantly refuses, Mahomet orders that he and Calbo be dragged off to execution. Just as the guards are leading them off Anna comes out of the church, rushes up to them and, to the general amazement, recognises in Mahomet the young man who had pretended to be Uberto, and with whom she had fallen in love. Threatening to stab herself, the girl begs the Sultan to free her father and Calbo, who, she says, is her brother. Mahomet grants her request and has the two men set free, but asks Anna to marry him. Anna dare not answer: doubtful and confused, she cannot decide between her father and her enemy lover.

### Act Two

Anna has been taken by force to Mahomet's encampment. In spite of the luxury surrounding her and the blandishments of the young Maho-



Chiara Donato: figurini per i costumi di donzelle turche, Pesaro 2008

medan women, who try to encourage her to abandon herself to the joys of love, she tries to run away but is stopped by Mahomet. He again tells her that he loves her, and promises to save her father and her "brother" Calbo if she will agree to marry him. Anna admits that she loves him in return, even if she refuses to give way to a feeling that goes against her country and the will of Heaven. Suddenly the news comes that the attack upon the fortress has been beaten back and the invaders are retreating, pursued by the Venetians. Mahomet therefore decides that he will lead his men personally in the new attack. In taking leave of Anna he

gives her the Imperial ring that will guarantee her the respect and obedience of the Mohammedans, but warns her that if she has not changed her mind by the time he returns, she will find that he will be her lover no more, but instead the terrifying Sultan. Whilst Mahomet is preparing to set off, Anna hears an irresistible voice from Heaven, calling upon her to perform a heroic deed. Meanwhile Erisso and Calbo, fearing the vengeance of the enemy forces, have taken refuge in the underground vaults of the church. Before his wife's tomb Erisso laments his daughter's fate, but Calbo reassures him: Anna will never be capable of betraying her country. But now the girl herself bursts into the vault and gives her father Ma-



homet's ring, together with some Turkish clothing that will disguise and protect him and Calbo in their escape. Anna, however, will not be able to go with them, because she is known to the Mohammedan soldiers and so nothing is left to her but self-sacrifice. However, she asks her father to join her in marriage to Calbo, before her mother's tomb, in obedience to her mother's wish of long ago. Erisso, deeply moved, joins the young people's hands together and consecrates their union. When she is left alone, Anna hears the women praying in the distance: some of these women run in to warn her to escape, for the Mohammedans are searching for her, holding her responsible for their reversal of fortune. Happy in the knowledge that victory is near

and that her loved ones are safe, Anna prepares to meet her fate. Some of Mahomet's soldiers enter the vault and rush upon her to kill her. Anna offers herself calmly to their swords, but they are dumbfounded by the sight of a girl with such courage and dare not strike her. Mahomet comes in: without daring to look him in the face, Anna confesses that Calbo is her husband and not her brother and that her mother's tomb, upon which her marriage has just been celebrated, will now be drenched with her blood. And so, to the horror of all, she stabs herself and falls dead before the tomb.

Translation by **Michael Aspinall**

## Argument

### Premier acte

Le sultan Mahomet II, à la tête de son armée, fait le siège de Négro-ponte, colonie vénitienne en Grèce. Il menace de mettre le feu à la cité si les portes ne lui sont pas ouvertes dès le lendemain. Paolo Erisso, commandant des troupes vénitiennes, réunit un conseil de guerre pour décider de ce qu'il convient de faire. A la proposition de Condulmiero de déposer les armes s'oppose le jeune général Calbo, qui exhorte, au contraire, à la résistance. Tous les participants tirent alors l'épée et jurent de combattre jusqu'à la mort. Erisso, inquiet du sort de sa fille Anne, se rend, avec Calbo, dans ses appartements. Il vient lui annoncer qu'elle est promise au jeune général et qu'elle bénéficiera ainsi d'une meilleure protection contre les musulmans. Il l'invite donc à le suivre au tombeau de sa mère, où doivent se célébrer les noces. Anne, bouleversée, confesse alors qu'elle est amoureuse d'Uberto, roi de Mithylène; elle l'a connu à Corinthe, pendant un voyage de son père à Venise. Erisso lui annonce que le véritable Uberto se trouvait justement avec lui sur le navire qui le conduisait à Venise: Anne a été trompée par un inconnu qui s'est présenté sous une fausse identité. Des coups de canons se font entendre et interrompent l'entretien. Durant la nuit, quelqu'un a ouvert les portes de la ville à Mahomet. Erisso quitte sa fille en lui confiant un poignard; cette dernière déclare qu'elle est prête à se tuer plutôt que de tomber entre les mains de l'en-

nemi.

Négro-ponte est presque entièrement conquise; durant l'ultime défense de la forteresse, Calbo et Erisso ont été faits prisonniers; ils sont conduits devant Mahomet. Celui-ci reconnaît en Erisso le père de celle qu'il aime et lui offre la vie sauve en échange de la reddition de la forteresse. Devant le refus indigne d'Erisso, Mahomet ordonne qu'on le conduise au supplice, en même temps que Calbo. Au moment où les gardes s'apprêtent à les emmener, Anne sort du Temple et se précipite vers eux; à la surprise générale, elle reconnaît alors en Mahomet le faux Uberto. En menaçant de se poignarder, la jeune fille supplie le sultan de rendre la liberté à son père et à Calbo, qu'elle présente comme son frère. Mahomet exauce sa prière et fait libérer les deux prisonniers, mais lui demande en échange de devenir son épouse. Anne ne sait que répondre: pleine de doutes et de confusion, elle ne sait qui choisir, entre son père et son amant-ennemi.

### Deuxième acte

Anne a été conduite de force dans le camp ennemi. Malgré le luxe qui l'entoure et ce que lui font miroiter les jeunes musulmanes qui l'invitent à se laisser aller aux douceurs de l'amour, elle tente de s'enfuir; mais elle est arrêtée par Mahomet. Il lui déclare de nouveau son amour et renouvelle sa promesse de sauver son père et Calbo si elle consent à l'épouser. Anne lui avoue qu'elle est amoureuse de lui, mais déclare aussi

*qu'elle ne peut céder à un sentiment contraire à son devoir patriotique et à la volonté du ciel. A ce moment, on apprend que l'assaut de la forteresse a été repoussé et que les troupes turques reculent face aux vénitiens. Mahomet décide alors de conduire personnellement un nouvel assaut. En quittant Anne, il lui confie l'anneau de commandement qui lui assurera l'obéissance et le respect des troupes musulmanes; il l'avertit aussi qu'à son retour, si elle n'a pas changé de décision, il ne sera plus pour elle que le sultan redoutable. Alors que Mahomet s'éloigne, Anne reçoit du ciel un appel irrésistible qui l'incite à accomplir un acte digne d'honneur. Entre-temps, Erisso et Calbo se sont réfugiés dans les souterrains du temple. Devant le tombeau de son épouse, Erisso pleure le sort de sa fille, mais Calbo le rassure: jamais Anne ne sera capable de trahir sa patrie. A ce moment, Anne surgit et donne à son père l'anneau que lui a confié Mahomet, ainsi que des vêtements turcs qui le protégeront, lui et Calbo, durant leur fuite. Anne ne pourra pas les suivre, puisque son visage est connu des musulmans, et il ne lui reste donc que le sacrifice. Elle demande à son père de l'unir à Calbo, sur la tombe maternelle, pour exaucer ainsi son désir. Erisso, empli d'émotion, prend la main droite des deux jeunes gens et consacre leur union. Restée seule, Anne entend dans le lointain la prière des femmes de Corinthe; quelques-unes d'entre elles accourent*

*pour l'inviter à se cacher parce que les musulmans, la tenant pour responsable de leur défaite, sont en train de la chercher. Heureuse d'apprendre que la victoire est proche et que ceux qui lui sont chers sont saufs, Anne se prépare à affronter son destin. Quelques soldats de Mahomet pénètrent dans le souterrain et s'élancent vers elle pour la tuer. Anne, sereine, s'offre à leurs coups; saisis par son attitude pleine de courage, ils n'osent la toucher. Mahomet survient alors; Anne, qui ne peut affronter son regard, lui confesse qu'elle est l'épouse de Calbo, et non sa soeur, et que la tombe de sa mère, qui a servi d'autel à leur union, recevra aussi son propre sang. Au milieu de l'horreur générale, elle se poignarde alors et tombe au pied du tombeau.*

Traduction de **Jean-Marie Bruson**

Chiara Donato: figurino per il costume  
di Omar, Pesaro 2008



# Handlung

## Erster Akt

Der Sultan Mohammed II belagert, an der Spitze seiner Armee, die venezianische Kolonie Negroponte in Griechenland und droht die Stadt in Brand zu stecken, falls am folgenden Tag die Stadttore nicht geöffnet würden. Paolo Erisso, Befehlshaber der Venezianer, beruft den Kriegsrat ein, um einen Beschluß über das Vorgehen zu fassen. Auf Condulmieros Vorschlag, die Waffen niederzulegen, fordert der junge General Calbo alle zum Widerstand auf. Mit gezogenem Schwert schwören alle, bis zum Tod zu kämpfen. Erisso, um seine Tochter Anna besorgt, begibt sich mit Calbo in ihre Gemächer, um ihr anzukündigen, sie seinem General zur Ehe versprochen zu haben, um ihr einen festeren Schutz vor den Muselmanen zuzusichern. Darum fordert er sie zum Grab ihrer Mutter auf, um die Ehe zu schließen. Anna jedoch zögernd gesteht ihrem Vater bereits in Uberto, den König von Mithylen, verliebt zu sein, den sie während einer Reise des Vaters nach Venedig in Korinth kennengelernt hat. Der wahre Uberto aber befand sich in der Tat mit Erisso auf dem Schiff nach Venedig; Anna ist also von jemandem getäuscht worden, der sich ihr unter falschem Namen vorgestellt hat. Etliche Kanonenschüsse unterbrechen das Gespräch: jemand hat nachts Mohammed die Stadttore geöffnet. Erisso übergibt der Tochter einen Dolch, wobei er sich von ihr verabschiedet. Anna erklärt sich bereit, sich eher zu erste-

chen, als in Feindershand zu fallen. Darauf zieht sie sich in den Tempel zum Gebet zurück.

Negroponte ist schon beinahe erobert, und bei der letzter Verteidigung der Festung werden Calbo und Erisso gefangen genommen. Vor Mohammed geführt, erkennt dieser im Befehlshaber der Venezianer den Vater der jungen Anna, die er liebt, und bietet ihm an, sein Leben gegen die Übergabe der Festung zu täuschen. Auf die entrüstete Ablehnung Erisso's befiehlt Mohammed, ihn zusammen mit Calbo hinzurichten. Die Wachen sind bereits auf dem Weg, sie abzuführen als Anna ihnen aus dem Tempel entgegeneilt und zum allgemeinen Erstaunen in Mohammed den falschen Uberto erkennt. Unter der Drohung, sich zu erstechen, fleht das Mädchen den Sultan an, den Vater und Calbo, den sie als ihren Bruder ausgibt, freizulassen. Mohammed erhört ihre Bitte und gibt den beiden die Freiheit zurück, bittet jedoch Anna seine Gemahlin zu werden. Anna wagt keine Antwort. Zwischen Zweifel und Verwirrung kann sie sich weder für den Vater noch für den geliebten Feind entschließen.

## Zweiter Akt

Anna ist mit Gewalt ins Lager Mohammeds geführt worden. Trotz des Luxus, den sie umgibt, und der Schmeicheleien der jungen Moslemfrauen, die sie ermuntern, sich der Liebesfreude hinzugeben, versucht Anna die Flucht, wird aber von Mo-

hammed angehalten. Dieser bekennt ihr noch einmal seine Liebe und verspricht ihr, falls sie darin einwilligt, ihn zu heiraten, den Vater und den Bruder Calbo zu retten. Anna beteuert, in ihn verliebt zu sein, will aber nicht einem Gefühl gegen ihre Heimat und gegen den Willen des Himmels nachgeben. Unversehens trifft die Kunde ein, der Angriff auf die Festung sei zurückgeschlagen worden und die Angreifer würden von den Venezianern zurückgedrängt. Darauf beschließt Mohammed, persönlich einem neuen Angriff zu leiten. Er trennt sich von Anna und überreicht ihr dabei den kaiserlichen Ring, der ihr den Gehorsam und die Achtung der Muselmanen zusichern soll. Er warnt sie dennoch davor, daß, falls sie bei seiner Rückkehr ihren Entschluß nicht geändert habe, er für sie wieder zum gefürchteten Sultan würde. Mohammed bricht schon auf, als Anna vom Himmel einen unwiderstehlichen Ruf vernimmt, der sie dazu heißt, eine ehrwürdige Handlung zu vollbringen. Inzwischen haben sich Erisso und Calbo, die sich vor der feindlichen Rache fürchten, im unterirdischen Gewölbe des Tempels versteckt. Vor dem Grab der Gattin beklagt sich Erisso über das Schicksal der Tochter; aber Calbo beruhigt ihn: Anna wird nie imstande sein, das Vaterland zu verraten. Unerwartet bricht das Mädchen in das Gewölbe ein und übergibt dem Vater Mohammeds Ring und Türkische Kleider, die ihn und Calbo auf der Flucht

schützen werden. Anna wird sie aber nicht begleiten können, da ihr Anblick den Muselmanen bekannt ist. Es bleibt ihr deshalb, nur noch sich zu opfern. Darum bittet sie aber ihren Vater, sie auf dem Grab der Mutter mit Calbo in der Ehe zu vereinen, um seinen ursprünglichen Wunsch zu erfüllen. Erisso drückt gerührt die Hände der beiden und segnet ihre Vereinigung. Allein geblieben, vernimmt Anna aus der Ferne die Gebete der Frauen; einige von ihnen eilen herbei, um sie zu warnen, sich in Sicherheit zu bringen, da die Muselmanen auf der Suche nach ihr sind, weil sie sie für die Niederlage verantwortlich halten. Froh darüber, daß der Sieg nah ist, ist Anna bereit, ihrem Schicksal entgegenzugehen. Einige Soldaten Mohammeds dringen in das Gewölbe ein und stürzen sich auf sie, um sie umzubringen. Anna bietet sich ruhig den Schwertern; betroffen über soviel Mut, wagen sie aber nicht, sie zu berühren. Mohammed trifft ein; Anna, seinen Blick nicht aushaltend, gesteht ihm, Calbo sei nicht ihr Bruder, sondern ihr Gemahl. Das mütterliche Grab, das zuvor als Altar für ihre Vereinigung diente, werde nun ihr Blut aufnehmen. Dann ersticht sie sich zum allgemeinen Entsetzen und fällt zu Füßen der Grabstätte.

Übersetzung *Emiliano Ranocchi*

## Argumento

### Acto primero

El sultán Mahomet II, a la cabeza de su ejército, ha puesto asedio a la colonia veneciana de Negroponte, en Grecia, y amenaza con dar fuego a la ciudad si al día siguiente no se le franquean las puertas. Paolo Erisso, comandante de los venecianos, reúne al consejo de guerra para tomar una decisión. Ante la propuesta de Condulmiero de entregar las armas, el joven general Calbo incita a todos a la resistencia. Con las espadas en alto, los asistentes juran combatir hasta la muerte. Erisso, preocupado por su hija Anna, visita sus apartamentos en compañía de Calbo, anunciándole que ha decidido desposarla con éste para asegurar su máxima protección contra los musulmanes. La invita, en consecuencia, a concurrir a la tumba de la madre para celebrar los esponsales pero Anna, titubeante, confiesa a su padre estar enamorada de Uberto, rey de Mitilene, a quien conoció en Corinto durante un viaje de su padre a Venecia. El verdadero Uberto, en cambio, estaba justamente con Erisso en la nave que los llevaba a Venecia. Por ello, resulta evidente que alguien se hizo pasar por aquél. Unos cañonazos interrumpen la conversación. Algún traidor ha abierto una puerta de la ciudad a Mahomet. Erisso, al dejar a su hija, le entrega un puñal y Anna declara estar dispuesta a matarse antes que caer en manos del enemigo. Enseguida se retira a rezar en el templo. Poco después, Negroponte está casi

totalmente conquistada. En la defensa del castillo han caído prisioneros Erisso y Calbo. Conducidos a la presencia de Mahomet, éste reconoce en Erisso al padre de la joven Anna que ama y le ofrece salvar la vida a cambio de entregarle el castillo. Erisso rehúsa desdeñosamente y Mahomet ordena que sea conducido al patíbulo junto con Calbo. Ya los guardias los arrastran cuando, saliendo del templo, Anna corre hacia ellos y, ante el estupor general, reconoce en Mahomet al falso Uberto. Amenazando con apuñalarse, la joven suplica al sultán que libere a Erisso y a Calbo, de quien dice ser hermana. Mahomet asiente y ordena la libertad de ambos pero pide a Anna ser su esposa. Ella no se atreve a responder. En medio de la duda y la confusión no atina a decidirse por su padre o por su amante y enemigo.

### Acto segundo

Anna es conducida por la fuerza al campamento de Mahomet. No obstante el lujo que la rodea y los halagos de las jóvenes musulmanas, que la incitan a abandonarse a las alegrías del amor, intenta huir pero Mahomet la detiene. Éste le confiesa su amor y le promete, si accede a las nupcias, salvar al padre y al hermano. Anna admite estar enamorada, aunque no cederá ante un sentimiento contrario a la patria y a la voluntad divina. De improviso, llega la noticia de que el ataque al castillo ha sido rechazado y que los invasores retroceden, perseguidos por los

venecianos. Mahomet decide entonces conducir personalmente el nuevo asedio. Al separarse de Anna le da el anillo imperial que le asegura la obediencia y el respeto de los islámicos, aunque advirtiéndole que si, cuando él regrese, ella no habrá cambiado de opinión, Mahomet volverá a ser para Anna sólo el temible sultán. Mientras Mahomet se dispone a partir, Anna oye una voz celestial que la incita a cumplir una acción digna de su honor. Mientras tanto, Erisso y Calbo, temiendo la venganza de los enemigos, se han refugiado en el subsuelo del templo. Ante la tumba de su esposa, Erisso llora la suerte de su hija, pero Calbo lo sosiega: Anna no será jamás capaz de traicionar a la patria. Mas he aquí que la chica aparece en tal subterráneo lugar y da a los dos ropas turcas y a su padre, el anillo imperial, para facilitarles la fuga y la protección. Anna, en cualquier caso, no podrá seguirlos, pues su figura es notoria entre los musulmanes. Debe quedarse y sólo tiene una posibilidad: el sacrificio. No obstante, pide al padre que la una en matrimonio a Calbo, allí, sobre la tumba materna, para cumplir el antiguo deseo de Erisso. Éste, conmovido, estrecha las manos de los jóvenes y celebra la boda. Anna se queda sola y escucha las plegarias de las mujeres. Algunas vienen en su busca y le aconsejan huir, porque los musulmanes la buscan para matarla, considerándola responsable de la derrota. Feliz de saber que el triunfo está cerca y los

suyos, a salvo, se prepara a recibir su destino. Algunos soldados de Mahomet se presentan en el subterráneo. Anna se ofrece a las espadas de sus perseguidores pero ellos, paralizados por tal rasgo de valentía, no se atreven a ultimarla. Aparece Mahomet. Anna, no pudiendo soportar su mirada, le confiesa que Calbo es su esposo y no su hermano y que la tumba materna, que ha servido de altar para su unión, recibirá ahora su sangre. Entonces, ante el horror general, se apuñala cayendo al pie del sepulcro.

Traducción de **Blas Matamoro**

## 第一幕

軍隊を率いたトルコの皇帝マオメット2世は、ギリシャにあるヴェネツィア共和国の植民地ネグロポンテを包囲し、明日までに町を明け渡さない場合は火を放つと警告する。対応策を協議するため、ヴェネツィア共和国の司令官パオロ・エリツソは戦略会議を開いた。コンドウルミエロは武器を捨て降伏することを提案するが、皆は徹底抗戦を主張する若き将軍カルボに賛同し、剣をかかげて最後まで戦い抜くことを誓い合う。

娘のアンナの身を案じていたエリツソはカルボを伴って彼女の部屋を訪れると、「イスラムの軍隊から守るため、お前をこの若い将軍のもとに嫁がせることにした」と告げる。結婚式を挙げるために我々とともに母親の眠る墓へ行くのだと命じられた彼女は、ためらいながらも、父エリツソがヴェネツィアにいる間に、コリントで知り合ったミティレネの王ウベルトに恋をしてしまったことを打ち明ける。しかし当のウベルトはまさにその時ヴェネツィアへ向かう船上でエリツソとともにあったのだ。したがってアンナが恋に堕ちたという相手はウベルトであろうはずがない、彼の名を騙る偽者だ—エリツソが娘に言い聞かせているところへ砲弾の爆破音が鳴り響く。暗がりに乗じて裏切り者がマオメットへ城門を開放してしまっただけだ。去り際にエリツソから短剣を手渡されたアンナは、敵の手に落ちるくらいならば喜んで死にますと言いつつ、祈りを捧げるため教会へと向かう。

このとき既にネグロポンテは陥落寸前、最後の砦である要塞を守って抗戦してい

たエリツソとカルボもついに敵の手に落ちてしまう。引き立てられてきたふたりを見て、そのうちのひとりが自分の愛するアンナの父親であると気づいたマオメットは、要塞を明渡せば命だけは助けてやろうという。しかしエリツソが断固としてこの申し出を退けると、マオメットは二人を処刑台へと引き立てるよう命じ、兵士達が彼らを連れ去ろうとする。そこへ教会から出てきたアンナが走り寄り、そして気づく—マオメットこそがウベルトの名を騙っていた人物であり、アンナが恋に堕ちたその人であったのだ！この事実が皆が驚愕するなか、アンナはカルボを自分の兄弟であると偽り、自らに短剣を突きつけながら、ふたりを解放してくれなければこの場で命を絶つとマオメットを脅し、懇願する。彼女の願いを聞き入れてふたりを解き放ったマオメットは、アンナに結婚を迫る。しかし彼女に答えることができようか。父親と敵である恋人のどちらをえらぶべきか—迷いと混乱のなかで彼女は揺れ動く。

## 第二幕

マオメットの陣營へアンナが引き立てられてくる。自分を取り巻く豪華な環境も、愛を受け入れる気にさせようとイスラムの娘たちが並べ立てる甘言もものともせず、アンナは逃走を試みるが、マオメットにつかまってしまう。彼はふたたび彼女への愛を伝え、もし自分のものになるならば、彼女の父親と“兄弟”であるカルボの命を助けようと約束する。アンナは自分も彼を愛していることを認めながらも、やはり祖国や神の御心に反するような感情に届ることができない。

Chiara Donato: figurino per il costume  
di donzella turca, Pesaro 2008



そこへ突然知らせがもたらされる。要塞での戦いで反撃を受け、ヴェネツィア軍に追われた侵略者たちは退却を余儀なくされたというのだ。みづから兵を率いて戦うことを決意したマオメットは皇帝の証である指輪をアンナに与え、これがあればトルコの兵士たちも敬意をもって彼女に従うであろうと言い聞かせた。しかし、自分が帰還するまでに考えを変えなければ、自分はふたたび彼女にとって恐ろしい敵となるであろうとも警告する。そしてマオメットが出陣の準備をしている間、彼女は勇氣ある行動を命じる抗い難い神の声を聴く。

一方敵軍の報復を恐れたエリッソとカルボは、教会の地下室へ逃れてくる。妻の墓前で娘の不幸な宿命を嘆くエリッソを、カルボが励ましている一彼女に祖国を裏切ることなどできようはずがありません。そこへ当の彼女が駆け込んで来て、マオメットの指輪とともにトルコ風の衣装を手渡し、変装して逃げるようにという。しかしイスラム軍の兵士たちに顔を知られているアンナはともに逃げることもかなわず、もはやその身を犠牲にするしかない。そこで彼女は、母が生前に望んでいたとおり、その墓前で自分をカルボと結婚させて欲しいと父に願う。深く心を動かされたエリッソは若いふたりの手を重ね合わせ、ふたりの結婚を神に宣言する。ひとり残されたアンナは、どこか遠くで祈りを捧げる女性たちの声を聴く。やがて数人の女が彼女のもとに駆け寄り、ただちに逃げるよう警告する。一転して敗北を喫することとなった原因は彼女にあるとして、トルコ軍の兵士たちがアンナを探しているというのだ。

勝利を目前に、愛する人たちの無事を知って喜んだアンナは、いよいよ自分の運命と向き合う決意をする。教会の地下室へ入ってきたトルコ軍の兵士たちが、アンナを殺そうと襲いかかってくる。アンナは彼らの剣の前に静かに身を差し出す。彼女の潔さを目の当たりにした彼らは、驚きのあまり手を出すこともかなわない。そこへ、マオメットが入って

くる。彼の顔を正視することもできないまま、アンナは彼に告白する。カルボは兄弟などではありません、私の夫なので、最前私たちの結婚を見守ってくれた母の墓石は、私の血で染まることになるでしょう。彼女はわが身に剣を突き立て、母の墓前に倒れ伏す。

(訳：千葉健一)

## Schema musicale

---

### ATTO PRIMO

---

- N. 1 Introduzione** «Al tuo cenno, Erisso, accolti»  
(Erisso, Condulmiero, Calbo, Coro)  
**Recitativo dopo l'Introduzione** «Calbo, tu m'odi»  
(Erisso, Calbo)
- 
- N. 2 Cavatina Anna** «Ah! che invan sul mesto ciglio»  
(Anna)  
**Recitativo dopo la Cavatina** «Pietoso Ciel!»  
(Anna, Erisso, Calbo)
- 
- N. 3 Scena** «No, tacer non deggio»  
**e Terzettone** «Ohimè! qual fulmine»  
(Anna, Calbo, Erisso, Coro)
- 
- N. 4 Coro** «Dal ferro, dal foco»  
**e Cavatina Maometto** «Sorgete: in sì bel giorno»  
(Maometto, Coro)
- 
- N. 5 Scena** «Compiuta ancora del tutto»  
**e Finale Primo** «Giusto Ciel, che strazio è questo!»  
(Anna, Calbo, Erisso, Selimo, Maometto, Coro)
-

---

**ATTO SECONDO**

---

**N. 6 Introduzione** «È follia sul fior degli anni»  
(Coro)

---

**N. 7 Scena** «Tacete. Ahimè!»  
**e Duetto Anna-Maometto** «Anna... tu piangi?»  
(Anna, Maometto)

---

**N. 8 Scena** «Ma... qual tumulto ascolto?»  
**e Aria Maometto** «All'invito generoso»  
(Maometto, Selimo, Anna, Coro)

---

**N. 9 Scena** «Sieguiti, o Calbo»  
**ed Aria Calbo** «Non temer: d'un basso affetto»  
(Calbo, Erisso)

---

**N. 10 Scena** «Oh, come al cor soavi»  
**e Terzetto** «In questi estremi istanti»  
(Anna, Calbo, Erisso)

---

**N. 11 Scena** «Alfin compiuta è la metà dell'opra»  
**e Finale Secondo** «Sventurata! fuggir sol ti resta»  
(Anna, Maometto, Coro)

---



## **Libretto**

secondo l'Edizione critica  
edita dalla Fondazione Rossini, Pesaro  
in collaborazione con Universal Music Publishing Ricordi, Milano  
a cura di Claudio Scimone.



## Atto primo

---

### Scena prima

*Sala nel palazzo, illuminata da varie lampade.  
Il Provveditore Paolo Erisso siede taciturno presso una  
tavola. Altri Capitani gli siedono intorno. Calbo e Con-  
dulmiero chiudono il circolo, sedendo l'uno incontro  
all'altro. Breve silenzio.*

---

### Coro de' Duci

Al tuo cenno, Erisso, accolti  
Qui già vedi i tuoi guerrieri.  
Ma... tu taci, e non ascolti?...  
(Mille torbidi pensieri  
Gli vegg'io scolpiti in fronte.  
Giusto Ciel! di Negroponte  
Il destin qual mai sarà?)

### Erisso

Volgon due lune or già, veneti Eroi,  
Che di Bisanzio il vincitor superbo  
D'oste infinita e fera  
Queste mura circonda.  
Noi noverar co' giorni  
I cimenti e i trionfi ancor possiamo.  
Ma... l'avvenir qual fia?  
Spento de' nostri il più bel fior già cadde:  
Crollan le mura al tempestar de' bronzi:  
Il morbo struggitor, la dira fame  
Mietono a gara il popolo innocente;  
E Maometto minaccia incendio e morte,  
Se schiuse al nuovo dì non sian le porte.  
Io veggio in sì reo stato egual periglio  
Se all'onor chieggo o alla pietà consiglio.  
Risolversi che deggia  
Ognun libero esponga, ed il pensiero  
Del numero maggior per me fia legge.

### Coro

Risponda a te primiero  
Il prode Condulmiero,

Che parli nel periglio  
Il braccio ed il consiglio.

### Condulmiero

Quando ogni speme è tolta,  
Allor l'audacia è stolta,  
Ed il men reo consiglio  
Sta nel minor periglio.  
Il folle e non il forte  
Va cieco incontro a morte.

Cedasi in tal momento.  
A più feral cimento  
Serbiam le spade e il sangue:  
Io primo allora esangue,  
Io primo allor cadrò...

### Calbo

*(sorgendo)*

Guerrier, che parli?  
Estremo consiglio  
Del forte è la spada.  
Non temo il periglio:  
Si pugni, si cada  
Nell'arduo cimento;  
E covran mia fossa  
De' barbari a cento  
Le ceneri almen.

### Erisso

A tanta costanza,  
Ai forti suoi detti  
Ribolle ne' petti  
L'antica baldanza.  
Si pugni, si cada,  
Nell'arduo cimento.  
Ma covran mia fossa  
Le ceneri almen.

### Calbo

Si pugni, si cada,  
Ribolle ognor  
L'antica mia baldanza  
Si pugni, si cada,  
Nell'arduo cimento.  
Ma covran mia fossa  
Le ceneri almen.

### Condulmiero

Si pugni, si cada  
Ma covran mia fossa  
Le ceneri almen.

**Coro**

Si pugni, si cada.  
Ma covran mia fossa  
Le ceneri almen.

**Erisso**

Basta, non più. V'intesi, o prodi, o veri  
Cittadini e guerrieri.  
Udir da' labbri vostri il generoso  
Consiglio io sol bramava, e tanto ottenni.  
Dunque giuriam su' brandi  
Per la Patria, per l'are  
Pugnar fin che di sangue  
Stilla ci avanza in petto;  
Ché nel bivio crudel d'infamia o morte,  
Dubbio non è qual via trasceglie il forte.

*Snuda la spada e la presenta ai duci, che lo imitano e  
giurano, toccando con le loro spade quella di Erisso.*

**Tutti**

Si, giuriamo sugl'Itali brandi,  
Degl'infidi nel sangue già tinti,  
Che trafitti, non supplici o vinti,  
Maometto al suo piè ci vedrà.

Si, giuriamo su' veneti brandi.  
Se non cangia la sorte severa,  
Negroponte alla veneta schiera  
Monumento e sepolcro sarà.

**Erisso**

Or partite, guerrieri. Al dì novello  
L'ultimo assalto il Musulman minaccia;  
Nuovo vigor quindi a voi porga il sonno.  
Allo spuntar del giorno  
Pugnerete da forti a me d'intorno.  
E al numero il valor se fia che ceda,  
E abbandonar l'ampia città si debba,  
Ratto allor nella rocca  
Al novello cimento  
Ritraggasi chi ancor non fu qui spento.

*Tutti partono, fuorché Calbo trattenuto da Erisso.*

Calbo, tu m'odi. Il mio dover compiuto  
Di duce e cittadin, dover diverso  
Né men sacro or si compia. Ahimè!... son padre  
Di tenera, leggiadra unica figlia.  
Appien tu la conosci,  
E al par di me tu l'ami.  
Or pensa il suo periglio  
Come tremar, come arghiar...

**Calbo**

Com'io pur tremo e agghiaccio.

**Erisso**

Sieguimi or dunque.

**Calbo**

E che far vuoi?

**Erisso**

Mi siegui.

Presso alla figlia mia

Del padre il voto ascolterai qual sia.

**Scena seconda**

*Gabinetto di Anna Erisso; una lampada lo rischiara.  
Anna, poi Erisso e Calbo.*

**Anna**

Ah! che invan sul mesto ciglio  
Chiamo il dolce oblio de' mali.  
Non ho pace al rio periglio  
In cui veggio il genitor.

E il timor se tace appena,  
Son d'amor gli occulti strali...  
Onde ognor di pena in pena  
Palpitante ondeggia il cor.

Pietoso Ciel...

**Erisso**

Figlia...

**Anna**

Chi veggio!... Padre!

Quale grave cura a me nell'alta notte  
Sollecito ti guida?

**Erisso**

Il tuo periglio.

**Anna**

Il mio periglio!... Ahimè!

**Erisso**

M'abbraccia, e ascolta.

Or che ad estremo, disperato assalto  
Il nemico s'appresta, io pe' tuoi giorni,  
Anna, pavento. Io sol finora, io fui

Di tua virtù, dell'innocenza tua  
Il consiglio e lo scudo.  
Or più non basto io solo, or che un istante,  
Un trar di spada può troncar mia vita.

**Anna**

Misera me!... Che dici?

**Erisso**

Addoppiar le difese a te d'intorno  
Amor mi suggerisce, e un altro braccio  
Al tuo schermo apprestar, che compier possa  
Teco mie veci, ov'io cadessi.

**Anna**

Ahi, padre!

**Erisso**

Il tuo secondo difensor... fia Calbo.  
Egli, gran tempo è già, t'ama, e no'l disse  
Che al padre tuo. Sposa ti chiede...

**Anna**

(Lassa!)

**Erisso**

E più degno consorte aver giammai,  
No, non potresti, o figlia. Or vieni al tempio.  
Là dove il sacro cenere riposa  
Della spenta tua madre,  
Stringer mi lascia un sì bel nodo, o cara,  
E il mio timor fia spento a piè dell'ara.

**Calbo**

(Che sento!)

**Anna**

(Io son perduta...)

**Erisso**

A che t'arresti?

**Calbo**

Anna... tu taci? Alto stupor ti leggo  
In volto espresso. Il tuo bel cor dischiudi  
Al padre ed all'amico; e se pur fia  
Che tal nodo tu abborri, il tuo pensiero  
Libera esponi, e me primiero udrai  
A tua difesa ragionar.

**Erisso**

Che veggo!...  
Figlia... tu piangi?... Oh, qual crudel sospetto  
In me tu desti!

**Anna**

No, tacer non deggio  
Più il vero omai. Tradirvi  
Non posso entrambi... né immolar me stessa.  
Già d'altra fiamma accesa...

**Erisso**

Oh, mio rossor! Prosegui...

**Anna**

Indegno, credi,  
Non è d'Erisso l'amator mio primo.

**Erisso**

Chi è costui?... Favella.

**Anna**

Il Sir di Mitilene, il prode Uberto.

**Erisso**

Uberto!... E quando il conoscesti?

**Anna**

Allora  
Che tu in Vinegia, per due lune e due,  
Ed oro ed armi a dimandar restavi,  
Me lasciando in Corinto.

**Erisso**

Allor?... Che ascolto!...

**Anna**

Prosegui... Ahimè!...

**Erisso**

Meco in Vinegia Uberto  
Venìa sul legno istesso; e vi rimase  
Quando a te fei ritorno.

**Anna**

Misera! il ver tu dici?  
Chi dunque, ah! meco il nome  
Volle mentir d'Uberto?

**Erisso**

Chi sia non so; ma un mentitor fu certo.

**Anna, Calbo ed Erisso**

(Ohimè! qual fulmine  
Per me funesto!  
Ahi, qual terribile  
Colpo funesto!)

**Anna**

(Conquisa l'anima  
Dal vile inganno,  
Prorompe in lagrime  
L'interno affanno;

E il guardo, ahì, misera,  
Nel mio rossor  
Non so più volgere  
Al genitor.)

**Erisso**

(Conquisa l'anima  
Dal vile inganno,  
Il cor mi squarciano  
Ira ed affanno.

Ma pur la misera  
Col suo dolor  
Raffrena gl'impeti  
Del genitor.)

**Calbo**

(Conquisa l'anima  
Dal vile inganno,  
Il cor mi squarciano  
Ira ed affanno.

Non sa la misera  
Nel suo rossor  
Più il guardo volgere  
Al genitor.)

**Erisso**

Dal cor l'iniquo affetto  
Sveller t'è forza, o figlia:  
Tanto l'onor consiglia.

**Anna**

Figlia mi chiami ancor?...  
Sì, svellermi dal petto  
Il cor saprò se...

*Un lontano colpo di cannone interrompe il colloquio.  
Tutti restano immobili e sorpresi. Breve silenzio. Un  
grido di allarme si sente poco dopo. Erisso e Calbo pon-*

*gono mano alle spade e partono precipitosamente senza far motto. Anna li siegue per pochi passi, indi ritorna indietro agitatissima.*

**Anna**

Che avvenne?... oh Dio!... Lo strepito  
Della battaglia ascoltasi.  
Ahi, forse un tradimento  
Nel notturno cimento...  
Io gelo... oh, duoll!... Nel tempio  
Del Ciel si voli ad implorar l'àita,  
Che salvi almen del padre mio la vita.  
*(parte precipitosamente)*

**Scena terza**

*La piazza della città di Negroponte. A dritta dello spettatore un tempio: in fondo una larga via, che sarà disposta obliquamente in guisa che il principio della medesima si nasconde all'occhio dello spettatore sulla sua sinistra.*

*La musica da questo momento, finché non giunge Erisso sulla scena, deve sempre indicare il lontano tumulto della battaglia. Di tratto in tratto si odono de' colpi di cannone e delle scariche di moschetti.*

*Alcune donne accorrono allo strepito, incerte ed atterrite, aggirandosi per la scena.*

**Coro**

Misere!... or dove... ahimè!  
Volger l'incerto piè.  
Dell'armi il rimbombar,  
De' bronzi il fulminar,  
Tutto tremar ci fa...

**Anna**

*(accorrendo anche essa tremante e sbigottita)*

Donne, che sì piangete,  
Che avvenne? Rispondete.

**Coro**

Al Musulman le porte  
Dischiuse un traditor:  
Tutto già intorno è orror,  
Incendio e morte.

**Anna**

*(sempre più spaventata, corre ad inginocchiarsi avanti il tempio)*

Giusto Ciel, in tal periglio  
Più consiglio

Più speranza,  
 Non m'avanza,  
 Che piangendo,  
 Che gemendo,  
 Implorar la tua pietà.

**Le Donne**

*(inginocchiandosi pur esse)*

Giusto Ciel, in tal periglio  
 Imploriam la tua pietà.

*Sul finire di questa breve preghiera si sente un tamburo, che si accosta. Incomincia a sfilare una parte della guarnigione, attraversando la scena sollecitamente da dritta a manca.*

*Anna ed il Coro, vedendo i soldati, sospendono la loro preghiera, ed accorrono verso di quelli. Erisso e Calbo sopraggiungono con le spade ignude.*

**Anna**

Ahi, padre!

**Erisso**

(Oh vista!)

**Anna**

Ad abbracciarti io torno.

Narra...

**Erisso**

Fuorché l'onor, tutto è perduto.  
 Ogni speranza un traditor c'invola.  
 Sulle mura è il nemico, e grazie al Cielo  
 Or io sol porgo, che d'occulti inganni  
 Temendo Maometto, il corso arresta  
 Di sua vittoria e attender vuole il giorno.  
 Or, miei fidi, alla rocca.

**Anna**

Oh, padre mio,

Fermati... ascolta...

**Erisso**

Udir non posso. Addio.

Figlia... mi lascia. Io volo  
 Ove il dover m'invita...  
 Dal pianto tuo tradita  
 La Patria non sarà.

**Anna**

E in tal periglio e duolo  
 Lasciar tu puoi la figlia?...  
 Qual Nume a te consiglia  
 Cotanta crudeltà?  
 Teco venir...

**Erisso**

T'arresta:  
 Seguir non dei tu il padre.

**Anna e Coro**

Qual dura legge è questa!

**Erisso**

Sol le raccolte squadre  
 Sull'alta rocca andranno  
 A far le prove estreme  
 D'intrepido valor.

**Anna e Coro**

E noi qui fuor di speme,  
 Dover tiran ci lascia  
 Dell'onta al nuovo orror?

**Calbo**

Mira, signor, quel pianto,  
 E cangia il tuo consiglio;  
 La invola a tal periglio:  
 Parli al tuo cor pietà.

**Anna**

Vedrai su quelle mura  
 Pur noi pagnar da forti,  
 Vibrar pur noi le morti;  
 Far siepe i nostri petti  
 A' tuoi guerrieri eletti,  
 E in essi il nostro esempio  
 Valore accrescerà.

**Erisso**

Le voci di natura  
 Tutte nel cor già sento;  
 Ma in sì crudel momento  
 Delitto è la pietà.

Indarno or voi piangete:  
 Al rio destin cedete.  
 Se i voti vostri ascolta  
 La cieca mia pietà,

Con voi la fame, accolta

Da' miei guerrier sarà.  
Pietà sì dura e stolta  
Chi a me consiglierà?  
Partiam, guerrieri... Addio.

**Anna**

Ahi, padre! ahi padre mio;  
De' barbari all'oltraggio  
Così lasciarmi?...

**Erisso**

Oh cara,  
Prendi il pugnol. Retaggio  
Paterno a te fia questo  
In giorno sì funesto.  
Va': corri appiè dell'ara;  
E pria che in te la mano  
Distenda il Musulmano...  
Figlia...

**Anna**

Prosiegui...

**Erisso**

Addio.

**Anna**

Dicesti assai. T'intendo.  
Vedrai che appien somiglia  
Al genitor la figlia,  
E pria che in me la mano  
Distenda il Musulmano,  
Questo pugnol da forte  
Nel cor m'immergerò.

**Calbo**

(In sì crudel tormento  
Squarciarmi a brano a brano  
In petto il cor mi sento.  
Misero, ahi, qual consorte  
Il fato m'involò!)

**Erisso**

(In sì crudel tormento  
Squarciarmi a brano a brano,  
Misero, il cor mi sento.  
O Patria, a te qual figlia  
Vittima immolerò!)

**Coro**

(A sì funesta scena  
Attonita, gemendo,

Frammi aviglia e pena  
 Mancarmi il cor già sento.  
 Per me qual empia sorte,  
 Dal figlio, dal consorte  
 Dividermi dovrò!)

*La musica ed il canto cesseranno ad un tratto. Erisso ed Anna si abbracciano teneramente. Calbo cade appiè di Anna, che gli porge la mano. Intanto alcune delle donne del Coro corrono ad abbracciare taluni fra' soldati, in attitudine di madri o di spose. Ricominciando la musica tutti si separeranno, dandosi a vicenda l'ultimo doloroso addio. Erisso e Calbo partono per la rocca. Anna, seguita dalle altre donne, si ritira nel tempio.*

### Scena quarta

Giorno.

*Una schiera di cavalieri musulmani sopraggiunge entrando dalla dritta dello spettatore: si arresta alquanto per riconoscere qual via debba trascogliere per inseguire i fuggiaschi. Indi al segnale del comandante si avvierà per la via grande che mette capo in fondo del teatro. Incominciassi ad ascoltare da lontano il suono delle bande turche. Dopo un istante la schiera di cavalleria ritornerà, girando a sinistra dello spettatore, sulle tracce di Erisso. Sopraggiunge buon numero di soldati turchi, alla rinfusa ed armati di faci.*

### Coro

Dal ferro, dal foco  
 Nel sangue sommersa  
 L'avversa  
 Città

Al mondo suo scempio  
 Esempio  
 Sarà.

Che all'urto invincibile  
 Del nostro valor  
 Periglio è resistere  
 Con cieco furor.

*Verso la fine del Coro sopraggiunge Maometto alla testa delle sue truppe, e circondato da tutta la pompa militare ed asiatica. Alcuni de' suoi soldati fanno sembiante di voler appiccare il fuoco agli edificzi ed al tempio. Maometto con un cenno gli arresta. Egli pone piede a terra, seguito dal suo visir Selimo e dagli altri generali. Tutti si prostrano, attendendo i suoi ordini.*

**Maometto**

Sorgete: in sì bel giorno,  
O prodi miei guerrieri,  
A Maometto intorno  
Venite ad esultar.

Duce di tanti Eroi  
Crollar farò gl'imperi,  
E volerò con voi  
Del mondo a trionfar.

**Coro**

Del mondo al vincitor  
Eterno plauso e onor.

**Maometto**

Compiuta ancor del tutto  
La vittoria non è. La tua falange,  
Acmet, conduci ad assalir la rocca  
Dall'oriental pendice, ov'è men forte.  
Con l'altre schiere intanto  
Starommi io qui della città nel centro  
Ad ogni uopo ed evento.

*Acmet parte con alcuni soldati.*

De' fuggenti nemici Omar sull'orme,  
Per obliqui sentieri,  
Corse già ratto co' suoi mille arcieri,  
Ed ampia strage egli faranne al certo.

**Selimo**

Signor!... Di Negroponte  
Le vie pur anco a te son note?... E come?  
Il Ciel t'inspira, o qui stranier non sei?

**Maometto**

La conquista di Grecia, è a te ben noto  
Che il mio gran padre ei pur rivolsè in mente.  
Quindi in mentite spoglie  
Ad esplorarne i lidi  
I più sacri inviò fra' suoi più fidi;  
E me fra quelli, ed Argo e Negroponte  
E... Corinto percorsi... ah!

**Selimo**

Tu sospiri!

**Maometto**

Sospiro io, sì, nel rammentar Corinto.

**Seimo**

Forse...

**Maometto**

Non più. Ma qual tumulto è questo?

*Alcuni guerrieri ritornano in fretta dalla sinistra dello spettatore, e cantano il seguente:*

**Coro**

Signor, di liete nuove  
Nunzi noi siamo a te.

I nemici fuggenti,  
Sorpresi ed avviliti  
Caddero in parte estinti:  
E in duri ceppi avvinti  
Or siano a te guidati  
I duci invan frementi.

Il prode Omar già muove  
Ad incontrarti il piè.

**Maometto**

Oh gioia!... Alfin vi tengo  
Veneti alteri, audaci e sempre infidi.  
Vi tengo alfin. Compiuto è il mio trionfo.  
Come in Bizanzio, il mio destrier qui ancora  
Nuotar nel sangue cristiano io vidi.  
Or con le fronti nella polve immerse  
Vedrò pur voi, duci orgogliosi... e vinti.  
Ciò fia più grato che il rimirarvi estinti.

**Coro**

Il prode Omar già muove  
Ad incontrarti il piè.

---

**Scena quinta**

*Omar seguito da' suoi soldati, conduce incatenati Calbo ed Erisso, i quali si presentano con dignitoso contegno.*

---

**Maometto**

*(con ironia)*

Appressatevi, o prodi.  
Ammirarvi d'appresso alfin m'è dato.  
Del veneto valor la fama antica  
Per voi s'accrebbe, e a queste mura intorno  
Ne fan tacita fede  
De' miei guerrier ben dieci mille uccisi.

Compiuto è il dover vostro... il mio comincia.  
Un esempio tremendo in voi dar voglio  
A chi, senza sperar soccorso o scampo,  
Ogni patto ricusa  
Per sol diletto di versar più sangue.  
Atroce, inaudito  
Supplizio fia mercè del vostro ardire.

**Erisso**

Quest'ultimo tuo detto  
M'accerta alfin che parla Maometto.  
Or la risposta ascolterai d'Erisso.

**Maometto**

Erisso!... (oh Ciel!) sei forse tu l'istesso  
Che già duce in Corinto...

**Erisso**

Io son quel desso.

Ed in Corinto e in Negroponte, e ovunque  
Il tuo furor ti tragga, infin ch'io viva,  
Mi scogerai tu sempre  
Starti intrepido a fronte  
Con la morte sul brando;  
E se convien ch'io pera,  
Fra' più fieri tormenti,  
Intrepido del pari  
A' Veneti pur sempre  
Porger di fede e di forza esempio.

**Maometto**

Sta ben... Ma dimmi, Erisso... Non sei padre?

**Erisso**

(Che ascolto!) E come, e donde  
Il sai?

**Maometto**

Te'l chieggo.

**Erisso**

Cittadino son io,  
Sol cittadino in questo istante. (Ahi, Calbo!  
*(abbracciandolo)*  
Mi ricorda il suo dir l'amata figlia.)  
Costanza, o cor.

**Maometto**

Benché nemico, Erisso,  
D'assai miglior destino  
Degno tu sei; lo veggio... ed io te l'offro,  
Un accento e sei salvo, e teco il prode,

~~Che stringi fra le braccia.~~ Odi e risolvi,  
 Riedi appiè della rocca:  
 Parla a' guerrieri, che son chiusi in quella:  
 La stoltezza e il periglio  
 D'inutile difesa ad essi esponi,  
 E che mi schiudan quelle porte imponi.  
 Tutti fien salvi, il giuro. E se a te piace  
 La Patria riveder potrai con essi,  
 E rieder lieto a' filiali amplessi.

**Erisso**

(Giusto Ciel, che strazio è questo!  
 Nel propormi un tradimento  
 Sempre i figli a me rammenta,  
 Trafiggendomi nel cor.)  
 Ah! in momento sì funesto  
 Calbo, or, deh, per me rispondi,  
 Ed a lui quel pianto ascondi  
 Che or tradisce il genitor.

**Calbo**

Alla Rocca andrem, se il vuoi:  
 Parlerem con quegli Eroi,  
 Ma direm che presso a morte  
 Noi serbiam pur l'alma forte.  
 La risposta, intendi, è questa:  
 Se or ti piace, il rogo appresta  
 Ed appaga il tuo furor.

**Erisso**

(Dolce figlia, ove t'aggiri?  
 Ah, chi sa se ancor respiri,  
 Se abbracciarti io posso ancor!)

**Maometto**

Sconsigliato, a che non taci?  
 Frena, o stolto, i detti audaci.  
 Con chi parli non rammenti,  
 E il mio sdegno non paventi?...  
 Tu rispondi, Erisso, e trema,  
 Questa fu la volta estrema  
 Che parlommi al cor pietà.

**Erisso**

Già tacendo a te risposi  
 Co' suoi detti generosi.

**Calbo ed Erisso**

È lo stesso in ogni core  
 Il consiglio dell'onore;  
 E non v'ha che un sol linguaggio  
 Per il forte e per il saggio,  
 E tal sempre il mio sarà.

**Maometto**

(Io mi sento dal dispetto  
Lacerato il cor nel petto.  
De' supplizi al fero aspetto  
Forse un tanto ardir cadrà.)  
(*ad Erisso*)  
Decidesti?

**Erisso**

Io già risolsi.

**Maometto**

Tu m'insulti, indegno, e l'osi?

**Erisso e Calbo**

E non v'ha che un sol linguaggio  
Per il forte e per il saggio;  
E tal sempre il mio sarà  
Il consiglio dell'onore.

**Maometto**

De' supplizi al fero aspetto  
Forse un tanto ardir cadrà.  
Guardie, olà, costor si traggano  
A supplizio infame, atroce.  
Obbedite...

---

**Scena sesta**

*Le guardie circondano Erisso e Calbo e li trascinano.  
Anna si precipita dal tempio, su' passi loro, dando un  
grido di dolore. Le altre donne la sieguono.*

---

**Anna**

Ah, no!

**Maometto**

Qual voce!

**Anna**

Padre mio!...

**Erisso**

Figlia...

**Maometto**

Chi veggio!

**Anna***(accorrendo verso Maometto)*

Al tuo piede... oh Ciel, vaneggio!

**Maometto**

Anna!...

**Anna**

Uberto!... oh rossor!...

**Erisso**

Che colpo è questo!

*Tutti rimangono attoniti e muti nell'atteggiamento della sorpresa, della vergogna o del dolore, secondo la circostanza di ciascuno.*

**Anna**

(Ritrovo l'amante  
Nel crudo nemico...  
Qual barbaro istante!...  
Che penso? che dico?  
Oh morte, te imploro:  
Rimedio, ristoro  
A tanto dolor.)

**Erisso**

(Amante la figlia  
Del crudo tiranno!  
Deh! chi mi consiglia!  
Qual barbaro affanno!...  
Oh morte, te imploro:  
Rimedio, ristoro  
A tanto dolor!)

**Maometto**

(Risento nel petto  
All'alma sembianza  
D'un tenero affetto  
L'antica possanza...  
Qual magico incanto  
Quel ciglio, quel pianto,  
Quel muto dolor!)

**Calbo e Coro di Donne**

(Il padre fra l'ira  
Ondeggia e l'affanno,  
La figlia delira  
Pel barbaro inganno...  
Oh Cielo, te imploro:  
Tu porgi ristoro  
A tanto dolor.)

**Coro di Musulmani**

(Il duce all'aspetto  
D'inerte beltà,

Risente nel petto  
 La spenta pietà!  
 Qual magico incanto,  
 Quel ciglio, quel pianto  
 Ha sul vincitor!

**Anna**

*(a Maometto)*

Rendimi il padre, o barbaro...  
 Il mio... fratel, deh rendimi...  
 O ch'io saprò trafiggermi  
 Con questo ferro il cor.

*(cavando fuori il pugnale)*

**Calbo**

(Fratel mi chiama! oh tenera!  
 Oh dolce amica!)

**Anna**

*(a Maometto)*

E tacito

Ancor ti resti?

*(fa cenno di uccidersi)*

**Maometto**

Arrestati:

Dilegua il tuo timor.  
*(scioglie egli stesso le catene d'Erisso e di Calbo)*

Padre e fratel ti rendo.  
 Comprendi a sì bel dono  
 Che un barbaro non sono,  
 Ma fido amante ognor.

**Erisso**

Que' ceppi a me rendete,  
 La morte io solo attendo:  
 Pietosi mi togliete  
 A tanto mio rossor.

**Anna**

Padre...

**Erisso**

Da me t'invola.

**Anna**

M'ascolta...

**Calbo**

Ti consola:  
 Misera ella è, non rea.

**Anna e Calbo**

Chi preveder potea  
Inganno sì crudel!

**Maometto**

(*ad Anna*)

Fra l'armi in campo io torno,  
Cara, ma al mio ritorno  
Altera e lieta omai,  
Al fianco mio vivrai,  
Se ancor mi sei fedel.

**Erisso**

(Ah! perché fra le spade nemiche  
Non mi trassi a perir disperato  
Trionfando del barbaro fato,  
Involandomi a tanta viltà.)

**Maometto**

(Agitata, confusa, tremante,  
Non risponde... qual dubbio! qual lampo!  
Forse infida... Di sdegno già avvampo...  
Ma svelato l'arcano sarà.)

**Selimo, Erisso, Calbo, Anna e Maometto**

(Agitato, confuso, tremante,  
Per sì atroce, sì barbaro evento  
Dal sospetto, dal duol dal tormento,  
Lacerato mi sento già il cor.)

**Anna**

(Ah! perché fra le spade nemiche  
A perir disperata non corsi!  
Or da quanti tormenti e rimorsi  
Lacerata quest'alma sarà.)

**Calbo**

(Ah! perché fra le spade nemiche  
Non mi trassi a morir disperato!  
Trionfando del barbaro fato,  
Involandomi a tanta viltà.)

**Coro di Donne**

(Agitata, confusa, tremante  
Non risponde: mirarlo non osa.  
Fra l'amante ed il padre dubbiosa  
Fra l'inferno ed il Cielo si sta.)

**Coro di Musulmani**

(Agitata, confusa, tremante  
Non risponde: mirarlo non osa.  
Fra l'amante ed il padre dubbiosa  
All'evento improvviso si sta.)

## Atto secondo

---

### Scena prima

*Ricchissimo padiglione di Maometto nel quale si veggono riuniti tutti gli oggetti del lusso orientale.*

*Anna è seduta su di un divano, nel massimo dolore e covrendosi con le mani il volto. Una schiera di donzelle musulmane magnificamente abbigliate la circondano, divise in vari gruppi: alcune sono inginocchiate dinanzi a lei, offrendole ricchi doni di ogni sorta: altre più indietro sostengono de' vasi di profumi, altre finalmente canteranno il seguente Coro.*

---

### Coro

È follia sul fior degli anni  
Chiuder l'alma a' molli affetti,  
E penar fra tanti affanni  
D'una rigida virtù.

Finché April ci ride in viso  
Sol d'amor sien caldi i petti,  
Ché l'amar fra gioia e riso  
È una dolce servitù.

Quando poi fia bianco il crine  
Cangerem, cangiando aspetto:  
Posto il Cielo ha quel confine  
Fra 'l diletto e la virtù.

### Anna

*(sorgendo sdegnata)*

Tacete. Ahimè! quai detti iniqui ascolto!  
*(aggirandosi sbigottita per la scena)*

Anna infelice! ah! dove,

Ove gli empì m'han tratta?... ove! Involarmi  
A forza io vo' da questo infame albergo.

Libero il varco, olà...

**Scena seconda**  
*Maometto e detta.*

**Maometto**

T'arresta, e ascolta...

*Ad un cenno di Maometto si ritirano tutte le donzelle.*

Donna, fra l'armi il mio parlar fia breve.  
 Uberto amasti: ed or cangiato il vedi  
 In Maometto, nel crudel nemico  
 Di Vinegia e de' tuoi. Fero contrasto  
 Quindi in te sorge fra discordi affetti:  
 Né in ciò ti biasmo, anzi laudarti io voglio.  
 Or di cangiar consiglio il tempo è giunto.  
 Io t'amo ancor: t'offro la destra... e il soglio.  
 Farti regina, e insiem felice io voglio.  
 Sì, d'Italia regina  
 Tu meco sederai, ché tanto acquisto  
 Già nella mente, e non indarno, io volgo.  
 Germano e genitor teco felici  
 Vivran pur essi e al fianco mio possenti:  
 Or tu del tuo, del mio destin decidi.  
 Pensa però che sei già mia conquista,  
 E ch'io non trovo ancor chi a me resista.

**Anna**

Oggi il ritrovi alfin... quella son io.  
 Amava Uberto... un mentitor... detesto:  
 Ricuso il soglio... la tua destra... abborro.  
 Teco felice!... Io?... Regina io teco?  
 Della mia Patria a danno?... Ad onta eterna  
 Del padre e mia?... Ma a consecrar tal nodo  
 Qual Nume invocherai, se siam nemici  
 Anco appiè degli altari?  
*(alquanto commossa)*  
 A separarci... l'universo... insorge...  
*(prorompe in pianto)*

**Maometto**

E Maometto adunque  
 Dell'universo a trionfar già sorge.

Anna... tu piangi? Il pianto  
 Pur non è d'odio un segno:  
 Non di superbo sdegno,  
 Ma di pena... o d'amor.

**Anna***(con l'accento della disperazione)*

Si: non t'inganni... Ah, tanto  
La pena mia s'addoppia,  
Che in petto or or mi scoppia  
Pel fero strazio il cor.

*(poi, vaneggiando)*

(Lieta, innocente, un giorno  
Del padre accanto io vissi:  
Ma poi mi venne intorno  
Forse da' cupi abissi,  
In lusinghiero aspetto  
Un più tenero affetto:

L'accolsi, incauta, in seno  
Contra il voler paterno...  
Era feral veleno,  
Che a me porgea l'inferno...  
Solo or morir mi resta...  
La mia speranza è questa.)

**Maometto***(osservandola)*

(A vaneggiar la misera  
Dal suo dolore è spinta;  
E da' suoi mesti gemiti  
La mia fierezza è vinta.  
Quel pianto ignoro io solo  
Se è duolo o infedeltà.)

Anna, rispondi almeno:  
Se Uberto avessi accanto,  
Lo stringeresti al seno?

**Anna**

Per me... risponde il pianto.

**Maometto**

Basta.

**Anna**

Che dissil!...

**Maometto**

Assai.

Tu m'ami e mia sarai.

**Anna**

Signor... t'inganni... (Io gelo.)

**Maometto**

Vieni.

*(vuole stringerla fra le braccia)*

**Anna**

Ti scosta (Oh, Cielo,  
Non tanta crudeltà.)

**Maometto**

Ebben?

**Anna**

Gli estremi accenti ascolta  
D'un lacerato cor:  
Amo... ma pria sepolta  
Che cedere all'amor.

Trionfan questa volta  
Il Cielo e il genitor.  
La voce estrema è questa  
D'un lacerato cor.

**Maometto**

Gli accenti estremi ascolta  
D'un disperato amor:  
Tu non sarai più tolta  
Del mondo al vincitor;  
O pur cadrai tu, o stolta,  
Vittima al mio furor.  
La voce estrema è questa  
D'un disperato amor.

*Al finir del duetto la musica indicherà un lontano crescente tumulto.*

**Maometto**

Ma... qual tumulto ascolto? Olà!  
*(entrano alcune guardie con Selimo)*  
Che avvenne?

**Selimo**

Signor, non liete nuove io reco.

**Maometto**

Parla: che fu?

Oh rabbia!...

**Selimo**

Dalla rocca respinto  
Acmet si vide, e in fuga vil rivolta  
La sua falange. Un veneto drappello  
S'inoltra audace, e all'apparir suo primo,

Al primo grido, da ben cento ignoti  
 Asili balzan fuori, rotando il ferro  
 Con disperato ardir, gli ascosi avanzi  
 De' già vinti nemici. I lor compagni  
 Raggiungono veloci, ed alla rocca  
 Si traggon salvi; lungo stuol de' nostri  
 Lasciando sul sentier morti, o mal vivi.  
 Al triste evento con feroci strida  
 Corre all'armi l'esercito, e si sparge  
 Per le vie furibondo; ed ogni ostello  
 Esplorano col ferro...

**Anna**

(Ahi padre!)

**Selimo**

Indarno

Si frappongono i duci: ampia è la strage,  
 Il disordine estremo; ognun dimanda  
 D'Erisso il sangue, quasi autor primiero  
 Dell'improvviso assalto, e ingiurie acerbe  
 Scaglian pur contra te per la tua troppa  
 Ed incauta pietà...

**Anna**

(*prostrandosi a Maometto*)

Signor!...

**Maometto**

T'accheta.

(*snuda furiosamente il ferro*)

Schiudansi quelle tende.

*Il fondo del padiglione si apre, e si scuopre la piazza della città, già veduta nel primo atto, ingombra di soldati che si aggirano in disordine con le spade ignude.*

Fermate, indegni.

(*avanzandosi fra' soldati, i quali alla sua voce rimangono immobili e sbigottiti*)

Se desio di sangue

Anco in voi ferve, negl'inermi petti  
 Ad appagarlo qual viltà vi tragge?  
 Dalla rocca fuggiste... e qui pugnate?  
 Il mondo conquistar così sperate?  
 Alla rocca si corra, ed io primiero  
 Indicarne saprò l'arduo sentiero.  
 All'armi.

**Coro**

(*di fuori*)

All'armi...

**Coro***(di dentro)*

All'armi...

*Si ascolta da diversi luoghi un crescente battere di tamburi che chiamano i soldati, i quali si schierano in fretta.***Maometto**

E tu donna, fa cor. Finché m'avanza  
 Di possederti ancor l'alta speranza,  
 Il padre tuo sicuro  
 Ognor vivrà, lo giuro.

**Anna**

Tu parti, ah! lassa! intanto. E mal represso  
 Ancor mi sembra il soldatesco sdegno...  
 Lasciami almen di securtade un pegno.

**Maometto**

Bastò finora a Maometto... un cenno...  
 Pur... farti paga io voglio.  
 L'imperial suggello, ecco, t'affido.  
 Del mio poter con questo ad altri io soglio  
 Commetter parte; e non indarno... mai,  
 Arbitra or tu del genitor sarai  
 E del fratel pur anco: e obbedienti  
 Guerrieri e duci ad ogni cenno avrai.  
 D'amor l'ultima prova,  
 Anna, il vedi, io ti porgo.  
 Trema però se al rieder mio non cangi  
 Il disperato tuo consiglio: trema...  
 Non io più allor... ma parlerebbe il brando.

*Entrano nel padiglione i duci musulmani, ed annunciano a Maometto che l'esercito è in ordine.***Coro**

A che più tardi ancor?  
 Frementi  
 Impazienti  
 Le schiere or solo attendono  
 Il cenno tuo, Signor.

**Maometto**

All'invito generoso  
 Riconosco i miei guerrieri  
 Che si sdegnan del riposo  
 E lo chiamano viltà.

Dunque il piè volgiamo al campo  
 Della gloria su' sentieri.  
 Delle nostre spade il lampo  
 La vittoria desterà.

Dell'onta  
L'impronta  
Fugace  
Nel veneto sangue  
Impavido, audace,  
Appien laverò.

O esangue  
Sul brando,  
Sfidando  
La morte,  
Da forte  
Cadrò.

*Incomincia il suono delle musiche militari e l'esercito  
s'incammina.*

### Coro

Dell'araba tromba  
Già intorno rimbomba  
Lo squillo  
Foriero  
Di stragi e d'orror.

### Maometto

*(al guerriero che tiene lo stendardo)*

L'invitto vessillo  
Mi porgi, guerriero.

*(stringendo lo stendardo e mostrandolo a' soldati)*

Slanciarmi fra l'armi  
Io primo saprò.

*L'esercito prosiegue a sfilare fra canti guerrieri, e lo stre-  
pito delle musiche militari.*

### Anna

*(a parte)*

Qual voce celeste  
Al cor mi ragiona?  
Qual foco m'investe,  
E a compier mi sprona  
Bell'opra d'onor.

*(parte sollecitamente)*

**Scena terza**

*Ampio sotterraneo del tempio, tutto sparso di sepolcri, fra' quali sarà notevole a dritta dello spettatore quello della moglie di Paolo Erisso.*

*All'alzarsi della tela Erisso e Calbo si scorgeranno sugli ultimi gradini della scala, e s'inoltreranno lentamente.*

**Erisso**

Sieguimi, o Calbo. Fra' muti sepolcri  
De' barbari al furor per poco almeno  
Involarci potrem. Non ch'io paventi  
Quella morte, che sfido.  
Ma finché speme di vendetta avanza  
Amar lice la vita: ed io la serbo,  
La serbo ancor questa speranza estrema.  
Gli avidi sguardi a quella rocca io sempre  
Volgo e sospiro... Oh se potessi in quella  
Volar sull'ale de' pietosi venti,  
E rivestir l'usbergo... e a questa mano,  
Render quel brando, che le tolse il fato!...  
Tu... taci?

**Calbo**

Io taccio, e fremo.

**Erisso**

*(si volge, e vede la tomba dell'estinta consorte)*

Ahimè!... qual tomba io veggo!  
Della mia sposa il cenere s'asconde  
In quella, o Calbo. Ahi, duol!

*(s'inginocchia innanzi la tomba)*

Tenera sposa!

In ciel riposi or tu. Così seguito  
Pur io t'avessi!... D'una iniqua figlia  
Or non vedrei gli scellerati ardori...

**Calbo**

Lasso! che dici? E di qual colpa è rea  
La misera tua figlia?  
Uberto amar credea: né fu mai colpa  
L'esser credulo troppo.

**Erisso**

Ed or non siede

Di Maometto al fianco?

**Calbo**

Tratta a forza vi fu. La vidi io stesso  
Divincolarsi da' feroci sgherri

Per ben tre fiata: e vinta alfin, le palme  
 Ergere al Cielo quasi fuor di senno;  
 E mille volte profferìa tuo nome;  
 E pur da lungi ripeteami... addio!

**Erisso**

Vedesti?... Udisti?... Ma chi sa se poi  
 Non cangiò di consiglio  
 All'aspetto d'un trono e del periglio?  
*(rimane in sommo abbattimento assiso sulla tomba della  
 sposa sua)*

**Calbo**

Non temer: d'un basso affetto  
 Non fu mai quel cor capace.  
 Né saprebbe la tua pace  
 Mai comprar con la viltà.

Del periglio al fiero aspetto  
 Ella intrepida già parmi  
 Impugnar lo scudo e l'armi  
 D'una bella fedeltà.

E d'un trono alla speranza  
 Dir, con placida sembianza,  
 Basso affetto  
 Nel mio petto  
 Nido aver non mai potrà.

**Erisso**

Oh, come al cor soavi  
 Mi giungono i tuoi detti!  
 Voglia propizio il Ciel che sien veraci.  
 Oh figlia! ah dolce figlia! E a me per sempre  
 I barbari t'han tolta?

**Calbo**

Ah! ti conforta.

**Erisso**

Confortarmi potrò quando fia morta.

**Scena quarta**

*Anna, Erisso, Calbo.*

*Anna discende precipitosamente nel sotterraneo, seguita da un servo che reca due turbanti e due mantelli turchi.*

**Anna**

Padre...

**Erisso**

Qual voce!...

**Calbo**

Chi vegg'io!...

**Anna**

*(correndo al padre)*

M'abbraccia.

**Erisso**

Scostati.

**Anna**

Ahimè!

**Erisso**

Tu sei?... sogno o son desto!

**Anna**

Mi discacci! E perché?

**Erisso**

Pria che risponda,  
Dimmi, torni mia figlia o mia nemica?

**Anna**

Questa impavida fronte a te lo dica.

**Erisso**

Di quella tomba appiè dunque lo giura.

**Anna**

*(prostrandosi alla tomba)*

Madre... dal Cielo in questo cor tu leggi.

**Erisso**

*(intenerito corre ad abbracciar la figlia)*

Crederti io voglio.

**Anna**

E il ver tu credi, o padre,  
E a darne prova alta solenne io vengo.  
Questo mirate imperial suggello  
Che or or mi porse Maometto, ond'io  
Schermo a voi ne facessi, ov'uopo il chiegga.  
E ben già vidi quanta in essa è posta  
Quasi arcana possanza. Egli la rocca  
Si volse intanto ad assalir, traendo  
Oste immensa a tal pugna. Or se v'accende  
Desio d'onor... tenete.  
*(offre l'anello al padre)*

Al fuggir vostro  
Non fia chi opporsi ardisca.

**Erisso**

Intendo: oh figlia!

Oh immensa gioia! Porgi.  
(prende l'anello)

**Anna**

Un Dio m'ispira,  
E maggior di me stessa oggi m'ha fatta.

**Calbo**

E tu a perir qui resti? Oh duol!

**Anna**

Costanza,  
O Calbo. Il suo dover compia ciascuno.

**Calbo**

Seguirci è forza.

**Anna**

Ahimè! nol posso.

**Calbo**

E come?

**Anna**

Havvi lassù nel tempio alcun che veglia  
Su' miei passi severo. Ignoto è ad esso  
Che ambi qui siate; e in quelle spoglie ascosi  
Ingannarlo fia lieve.

Ma noto il mio semblante,  
Oh Ciel! già troppo a' Musulmani è fatto.  
La Patria io servo con salvar due prodi;  
Se me salvar procuro, io la tradisco.  
Morir m'è forza: ed io morirò...

(a Calbo)

Ma tua.

**Calbo**

Che parli?

**Anna**

Odimi, o padre:  
A lui consorte or dianzi  
Me destinavi, e, lassa!  
La prima volta il voler tuo m'increbbe.  
Or chieggo, e prego, e imploro  
Che il tuo desio pria di partir tu compia.  
Ara non v'ha, né sacerdote in questo

Muto albergo di morte;  
 Ma sacro è un genitor d'innanzi al Cielo:  
 Ara pe' figli è la materna tomba  
 E i decreti d'un padre Iddio conferma.  
 Vieni, non più timore:  
 Degna almeno di te morir vogl'io.  
*(spingendolo dolcemente verso la tomba)*

**Erisso**

(Parlar... non posso... che m'affoga... il pianto.)

**Anna**

Calbo, ti stringi al genitor d'accanto.

*Erisso immerso nel pianto, né potendo profferir parola per la commozione, stringe insieme le destre di Anna e di Calbo, poi le accosta al suo cuore, appoggiandosi sulla tomba ed ergendo gli sguardi al cielo. Durante questa breve azione, la musica darà principio al ritornello del seguente terzetto:*

**Anna, Calbo ed Erisso**

In questi estremi istanti  
 È tanto acerbo e nuovo  
 L'affanno; il duol ch'io provo,  
 Ch'esprimerlo non so.

**Anna**

*(facendo cenno che partano al padre ed allo sposo)*  
 Coraggio.

**Erisso**

Io tremo.

**Calbo**

(Io gelo.)

*Al nuovo invito di Anna s'incamminano.  
 Anna è sulla scena: Calbo ed Erisso ascendono la scala.*

**Erisso**

Ahi figlia!

**Calbo**

Oh sposa!

**Anna, Calbo ed Erisso**

A rivederci... in Cielo.

**Scena quinta**

*Anna, costernata e taciturna, va a sedere sulla tomba materna. Breve silenzio.*

**Anna**

Alfin compiuta è la metà dell'opra.  
L'altra a compir mi resta:  
Un sacrificio è questo,  
E la vittima... io son. L'ultimo sfogo  
T'abbi or nel pianto o debole natura.  
Ora verrà, che fia viltade il pianto.  
*(sorge e spinge alcuni passi per la scena)*  
Or da me lungi ogni terreno affetto:  
Oh morte, il giunger tuo tranquilla aspetto.

*Ascoltasi ad un tratto su nel tempio il seguente:*

**Coro di Donne**

Nume, cui 'l Sole è trono,  
Nume, cui brando è il tuono,  
A noi rivolgì il ciglio  
Nell'ultimo periglio.

**Anna**

Pregan nel tempio le mie dolci amiche.

**Coro**

Il fulmine, deh! accendi;  
I figli tuoi difendi,  
E un soffio struggitor  
Disperda il vincitor.

**Anna**

Ferve dunque la pugna... Ah! vinca il padre,  
E lieta allor raggiungerotti, o madre.  
Volar nel tempio io pur... No: qui s'attenda  
L'ultima ora tremenda.  
Mi sento assai più forte  
Qui fra le tombe ad affrontar la morte.

**Coro**

Nume, cui 'l Sole è trono,  
Nume, cui brando è il tuono,  
Rivolgi ad essi il ciglio  
Nell'ultimo periglio.

Il fulmine, deh! accendi;  
I figli tuoi difendi,  
E un soffio struggitor  
Disperda il vincitor.

**Anna**

Taccion le preci omai. Chi sa che avvenne?  
Chi sa se vinse il genitor?... Che parlo,  
Stolta! Chi sa s'ei prima in salvo  
Col mio sposo non giunse?...  
Ahi penosa incertezza, i miei tormenti  
Tu sol mancavi a render più possenti!

**Coro**

*(dal tempio)*

Anna, ove sei?

**Anna**

Quai grida?

**Coro**

Anna, rispondi.

**Anna**

Chieggon di me!... Che fia?

*Alcune del Coro appaiono sull'alto della scala dicendo:*

**Coro**

Dove t'ascondi?

*Il Coro delle donne discende nel sotterraneo.*

**Coro**

Sventurata! fuggir sol ti resta  
Il furor di vicina tempesta.  
Già sul punto di vincer la giostra  
Sulla rocca Maometto si slancia.  
Ecco Erisso improvviso si mostra:  
Ecco splende di Calbo la lancia.

Odi un grido di gioia fra' vinti:  
Cadon mille de' barbari estinti,  
E al fuggir del superbo signor,  
Tutto è strage sconfitta ed orror.

Sventurata! fuggir sol ti resta  
Il furor di vicina tempesta.  
Ognun chiede, fremendo, tua morte:  
A supplicio crudel ti destina,  
Che per te sol cangiata è la sorte,  
Per te avvenne cotanta rovina.

Or deh! cedi al pietoso consiglio:  
Deh! ci siegui, t'invola al periglio;  
In noi fida; la nostra pietà  
Coronata dal cielo sarà.

**Anna**

Vinto i Veneti han dunque?  
Trionfa il genitor?... lo sposo?... Oh gioia!  
E ch'io fugga chiedete?  
Io che la prima gloria  
Ho di tanta vittoria?  
Fuggir? Ma dove? E per salvar me sola  
Espor voi tutte all'ultimo periglio?  
A' codardi serbate un tal consiglio.

Quella morte che s'avanza  
Io sospiro e non pavento,  
Ché l'uscire di speranza  
È il più barbaro tormento,

E dell'unica mia speme  
Non mi resta che il rossor,  
Onde in queste angosce estreme  
La mia vita è nel dolor.

Il dover compiuto omai  
Ho di figlia e cittadina:  
La mia fronte, oh Ciel, piegai  
Alla voce tua divina;

Ma l'iniquo e dolce affetto  
Non è spento nel mio cor.  
Nella morte il fine aspetto  
Degli affanni e dell'amor.

**Coro di Donne**

Sarai dunque, ahimè! reciso  
Vago fior di gioventù?  
Vago fior che il Paradiso  
Adornò di sue virtù.

Quai strida orribili!  
Le ascolti, o misera?  
Già qui s'appressano  
Furenti i barbari.

**Coro di Musulmani**

*(dal tempio)*

Invan la perfida  
Invano ascondesi:  
Sia pur nell'Erebo  
La nostra rabbia,  
Il suo supplizio  
Schivar non può.

**Anna**

Ed io non pavida  
Gli affronterò.

**Coro di Musulmani**

*(che discende nel sotterraneo)*

Ecco la perfida...  
Su via, trascinisi  
Fra mille strazi  
A spirar l'anima.

*(si slanciano furibondi colle spade ignude per trucidarla)*

**Anna**

Ferite...

*(presentando ad essi il petto)*

**Coro di Donne**

Ahimè!

*I Musulmani si arrestano quasi sbigottiti dal di lei contegno.*

**Coro di Musulmani**

Qual forza incognita  
Ci arresta il piè?  
E pur quest'empia  
Diva non è.

**Anna**

Sì, ferite: il chieggo, il merto;  
Quelle spade in me volgete,  
Ché di gloria il più bel serto  
Già m'appresta amico il ciel.

Madre, a te che sull'Empiro  
Siedi in placida quiete,  
Sacro è l'ultimo sospirò  
Di quest'anima fedel.

**Coro di Donne**

(A que' detti sì pietosi  
Chi frenar potrebbe il pianto?  
Fia d'Italia eterno il vanto  
Per sì bella fedeltà.)

**Coro di Musulmani**

(A que' detti generosi  
Lo stupor c'ingombra il petto.  
Su que' labbri, in quell'aspetto  
Qual dolcezza e maestà!)

**Scena ultima**

*Maometto, seguito da Selimo ed altri suoi Capitani, giunge precipitoso nel sotterraneo col furore dipinto sul volto. Si avvanza e resta immobile per alcun poco, tenendo gli occhi fissi su di Anna. Ella non ardisce guardarlo. Silenzio universale.*

**Maometto**

Già fra le tombe?... Oh, perfida,  
Vana è la tua speranza:  
Di vita assai t'avanza  
All'infamia e al dolor.

**Anna**

(A prevenirti, o barbaro,  
Mi resta un ferro ancor.)

**Maometto**

Ciò ch'io ti porsi or rendimi.

**Anna**

Non tel rendea fra l'armi  
Lo sposo e il genitor?

**Maometto**

Che?... lo sposo?... Ad insultarmi...  
Lo sposo tuo, di, chi è questi?

**Anna**

Calbo.

**Maometto**

Calbo dicesti?... Consorte... e non german!

**Anna**

*(mostrando il sepolcro della madre)*  
Sul cenere materno  
Io porsi a lui la mano;  
Il cenere materno  
Abbia il mio sangue ancor!  
*(si ferisce col pugnale che teneva celato)*

**Coro**

T'arresta!

Oh, istante orribile, oh, giorno di dolor!  
Già muore, oh Dio, la misera.  
Oh giorno di dolor!

*Fine*

## Adelante Maometto...

Com'è noto, uno dei principali ostacoli, se non il principale, a una maggiore diffusione del Rossini "serio" consiste soprattutto nell'esistenza del fattore T, ovvero "il Tenore". È un elemento assolutamente essenziale ai fini di un'esatta valutazione dei problemi posti dalla vocalità rossiniana, che ha proprio nel tenore il suo punto di forza (e, specularmente, di debolezza).

In altre parole la possibilità di adeguate scelte tenorili ha sempre condizionato, e tuttora condiziona nettamente, la presenza di questa o quell'opera di Rossini. Non a caso nell'ultimo decennio le riprese di *Maometto II* (opera che prevede un solo tenore di cartello) hanno superato, sia pure di poco, quelle di *Ermione* (opera che di tenori importanti ne prevede due).

Nel nostro caso invece di importante c'è soprattutto il protagonista, che abbisogna di non comuni qualità vocali e sceniche. Scomparso definitivamente dall'orizzonte belcantistico l'indimenticabile Samuel Ramey (Maometto due sole volte, al Rossini Opera Festival nel 1985 e alla Scala nove anni più tardi), il testimone viene rilevato dapprima da Simone Alaimo (tre volte, Parigi 1986, San Francisco 1988 e, più recentemente, Bilbao 2005), e infine, durante gli anni 2000, da un altro paio di italiani, Lorenzo Regazzo e Michele Pertusi, nonché da Denis Sedov. Costui è stato protagonista di un'edizione particolarmente significativa poiché ha coinciso con l'avvento di *Maomet-*

*to II* nella migliore provincia francese, rappresentata dall'Opéra National du Rhin, articolata nella triplice sede di Mulhouse (18 gennaio 2002), Strasburgo (26 gennaio) e Colmar (10 febbraio).

Altra presenza significativa in *Maometto II* è quella del *travesti* Calbo, affidato, nelle varie edizioni degli anni 2000, all'albanese Enkelejda Shkosa (Opéra National du Rhin e Bilbao), alla nostra Anna Rita Gemmabella (Bad Wildbad, 2002 e La Fenice di Venezia, 2005), e infine all'israeliana Hadar Halevy (Concertgebouw di Amsterdam, 2003).

**Giorgio Gualerzi**  
**Valeria Pregliasco**

## Forward, Maometto...

*As is well known, one of the main obstacles, if not the principal one, to a wider circulation of Rossini's serious operas consists of the existence of a T-factor, that is "The Tenor". This is an absolutely essential feature in the attempt to calculate exactly the problems inherent in the art of singing Rossini, which finds its strongest point (and, conversely, its weakest point) in the tenor.*

*In other words the possibility of selecting an adequate tenor has always affected, and even today closely affects, the revival of this Rossini opera or the other. It is no coincidence that in the last ten years revivals of Maometto II (an opera that demands only one star tenor) have outnumbered, even though not by much, those of Ermione (an opera that requires two important tenors).*

*In the case of Maometto, however, the important singer will be the player of the title role, who is called upon to offer extraordinary dramatic and vocal qualities. Now that the unforgettable Samuel Ramey has disappeared for ever from the bel canto horizon (he sang Maometto only twice, at the Rossini Opera Festival in 1985 and at La Scala nine years later), his place has been filled firstly by Simone Alaimo (three times, Paris 1986, San Francisco 1988 and, more recently, Bilbao 2005), and then, during the two thousands, by another pair of Italians, Lorenzo Regazzo and Michele Pertusi, but also by Denis Sedov. This last singer led the cast in a particularly important re-*

*vival introducing Maometto II to the French provinces, with performances for the Opéra National du Rhin in the three different towns of Mulhouse (18 January 2002), Strasbourg (26 January) and Colmar (10 February). Another important role in Maometto II is the one en travesti for Calbo, entrusted, in the various revivals since 2000, to the Albanian Enkelejda Shkosa (Opéra National du Rhin and Bilbao), to the Italian Anna Rita Gemmabella (Bad Wildbad, 2002 and La Fenice, Venice, 2005), and lastly to the Israeli Hadar Halevy (Concertgebouw, Amsterdam 2003).*

**Giorgio Gualerzi**  
**Valeria Pregliasco**

*Translation by Michael Aspinall*

## Maometto II, 1985-2008

a cura di Giorgio Gualerzi e Alberto Bottazzi

- 
- 1985** - 19 agosto - Pesaro, Teatro Rossini  
*Direttore* Claudio Scimone, *Regia* Pier Luigi Pizzi  
*Interpreti:* Cecilia Gasdia (*Anna*), Lucia Valentini Terrani (*Calbo*),  
 Chris Merritt (*Paolo Erisso*), Samuel Ramey (*Maometto II*).
- 
- 1986** - 10 marzo - Parigi, Théâtre du Châtelet  
*Direttore* Claudio Scimone  
*Interpreti:* Cecilia Gasdia, Margarita Zimmermann,  
 Chris Merritt, Simone Alaimo.
- 
- 1988** - 17 settembre - San Francisco, War Memorial Opera House  
*Direttore* Alberto Zedda, *Regia* Sonja Frisell  
*Interpreti:* June Anderson, Marilyn Horne, Chris Merritt,  
 Simone Alaimo.
- 
- 1990** - 3 novembre - Istanbul, Teatro dell'Opera  
*Direttore* Selman Ada, *Regia* Gürçil Celiktas  
*Interpreti:* Gülgez Altindag/Melek Celiktas/Nursel Oncül/Zehra  
 Yildiz, L. Trepel Caglar/Sebnem Kartal, Süha Yildiz, Suat Arikan.
- 
- 1993** - 10 agosto - Pesaro, Palafestival  
*Direttore* Gianluigi Gelmetti, *Regia* Pier Luigi Pizzi  
*Interpreti:* Cecilia Gasdia, Gloria Scalchi, Ramon Vargas,  
 Michele Pertusi.
- 
- 1994** - 8 marzo - Milano, Teatro alla Scala  
*Direttore* Gabriele Ferro, *Regia* Pier Luigi Pizzi  
*Interpreti:* Cecilia Gasdia/Christine Weidinger, Gloria Scalchi/  
 Patricia Spence, Bruce Ford/Juan Luque, Samuel Ramey/  
 Giorgio Surjan.
- 
- 2002** - 18 gennaio - Mulhouse, La Filature (Opéra National du Rhin)  
 26 gennaio - Strasburgo, Théâtre Municipal (Opéra National  
 du Rhin)  
 10 febbraio - Colmar, Théâtre Municipal (Opéra National du Rhin)  
*Direttore* Cyril Diederich, *Regia* Daniel Slater  
*Interpreti:* Irini Tsirakidis, Enkelejda Shkosa,  
 Stephen Mark Brown, Denis Sedov.
-

- 
- 2002** - 17 luglio - Bad Wildbad, Kursaal  
*Direttore* Brad Cohen  
*Interpreti*: Luisa Islam-Ali-Zade, Anna Rita Gemmabella,  
Massimiliano Barbolini, Denis Sedov.
- 
- 2005** - 15 gennaio - Bilbao, Palacio Euskalduna  
*Direttore* Marcello Panni, *Regia* Massimo Gasparon  
*Interpreti*: June Anderson, Enkelejda Shkosa,  
Stephen Mark Brown, Simone Alaimo.
- 
- 2005** - 28 gennaio - Venezia, Teatro La Fenice  
*Direttore* Claudio Scimone, *Regia* Pier Luigi Pizzi  
*Interpreti*: Carmen Giannattasio, Anna Rita Gemmabella,  
Maxim Mironov, Lorenzo Regazzo.
- 
- 2007** - 12 maggio - Amsterdam, Concertgebouw  
*Direttore* Roberto Rizzi Brignoli  
*Interpreti*: Myrto Papatnasiu, Hadar Halevy, Bruce Ford,  
Michele Pertusi.
- 
- 2008** - 12 agosto - Pesaro, Adriatic Arena  
*Direttore* Gustav Kuhn, *Regia* Michael Hampe  
*Interpreti*: Marina Rebeka, Daniela Barcellona/Hadar Halevy,  
Francesco Meli, Michele Pertusi.
-