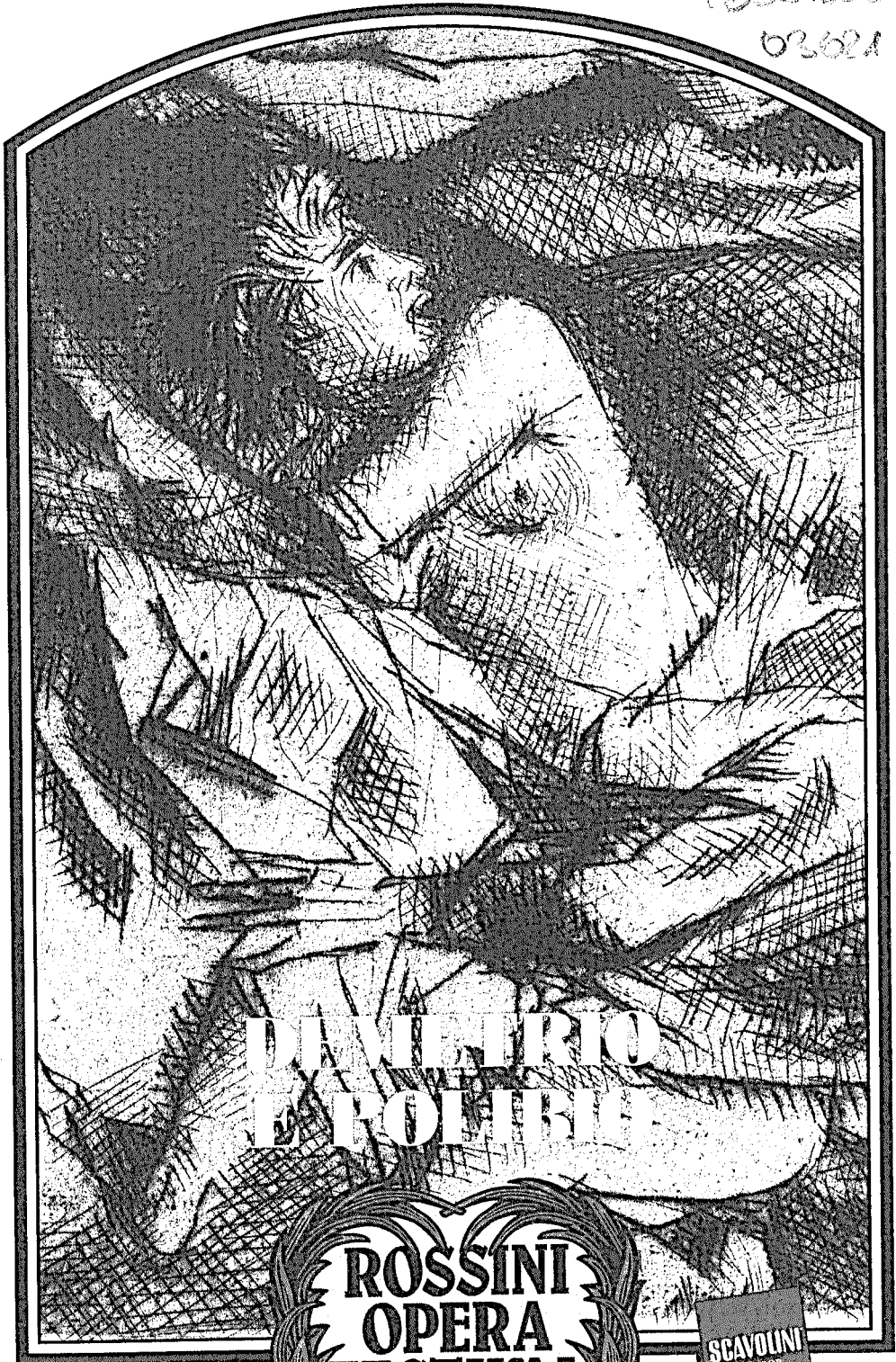


1968 B25

02621



**DIMITRIO
E POLIBIO**





SCHENKUNG

ALBERT GIER

Sotto l'Alto Patronato
del Presidente della Repubblica



Ministero per i Beni e le Attività Culturali



Regione Marche

Enti fondatori



Comune di Pesaro



Provincia di Pesaro e Urbino



Fondazione

Cassa di Risparmio
di Pesaro

1841



BANCA DELL'ADRIATICO



Fondazione Scavolini



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

Il Festival si avvale della collaborazione scientifica della Fondazione Rossini.

Il Festival 2010 si attua

con il contributo di: Ministero per i Beni e le Attività Culturali, Comune di Pesaro, Regione Marche, Fondazione Cassa di Risparmio di Pesaro, Provincia di Pesaro e Urbino;

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

con la partecipazione di: Abanet Internet Provider, AMI-Azienda per la mobilità integrata e trasporti, Concessionarie Gruppodiba, Harnold's, Alexander Savoy Vittoria Hotels, Hotel Excelsior, Ratti Boutique;

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

Il Festival è membro dell'Associazione Europea dei Festival.



Presidente
Luca Ceriscioli
Sindaco di Pesaro

Consiglio d'amministrazione
Alfredo Bocci Siepi
Giovanni Bogliolo
Giorgio Girelli
Lorenza Mochi Onori
Marco Montagna
Piergiorgio Parroni

Collegio sindacale
Adriano Franzoni (presidente)
Vincenzo Galasso
Massimo Marchi



SCHENKUNG
ALBERT GIER

Sovrintendente
Gianfranco Mariotti

Direttore artistico
Alberto Zedda

Direttore generale
Flavio Cavalli

Direzione amministrativa
Marco Angelozzi

Direzione allestimenti scenici
Mauro Brecciaroli

Assistente del Sovrintendente
Maria Rita Silvestrini

Direzione Teatri comunali
Giorgio Castellani

Segreteria artistica
Francesca Battistoni
Sabrina Signoretti

Coordinamento tecnico
Claudia Falcioni

Segreteria Sovrintendenza
Alexia Mariotti

Coordinamento di Produzione
Caterina de Rienzo

Contabilità, Economato
e Servizi informatici
Loris Ugolini

Ufficio Produzione
Daniela Ridolfini

Servizi di Biglietteria e Promozione
Patricia Franceschini

Segreteria amministrativa
Paola Vitali

Edizioni e Archivio storico
Carla Di Carlo

Pubbliche Relazioni
Welleda Fochesato Donovan

Archivio musicale
Federica Bassani

Ufficio Stampa
Simona Barabesi

Collaborazioni esterne
Ludovico Bramanti

Segreteria Ufficio Stampa
Giacomo Mariotti

La Fondazione Rossini

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

La Fondazione ha oggi come scopo precipuo quello dello studio e della diffusione della musica del Maestro. A tale fine, con la nomina di Bruno Cagli alla direzione artistica nel 1971, ha avviato la pubblicazione in edizione critica dell'intera produzione rossiniana con un primo comitato, del quale facevano parte Philip Gossett e Alberto Zedda. Il grandioso progetto si sta puntualmente realizzando con l'apporto dei più importanti studiosi internazionali con un nuovo comitato scientifico composto da Ilaria Narici (direttore editoriale), Emilio Sala, Annalisa Bini, Damien Colas, Davide Daolmi, Anselm Gerhard, Renato Meucci, Cesare Scarton, Benjamin Walton.

Il piano editoriale è articolato in otto sezioni: Opere Teatrali; Musiche di Scena e Cantate; Musica Sacra; Inni e Cori; Musica Vocale da Camera; Musica Strumentale; Péchés 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

DEMIETRIO E POLIBIO

Rossini Opera Festival 2010

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

Consulenza scientifica della Fondazione Rossini

Immagine grafica coordinata

Massimo Dolcini

Progettazione grafica

Antonio Trebbi

Service

Fotoedit, Repubblica di San Marino

Stampa

Studiostampa, Repubblica di San Marino

luglio 2010

Stampato su carta Pordenone Vergata / Laid Avorio

del Gruppo Cordenons spa

Gruppo Cordenons

Sommario

<i>Demetrio e Polibio tra revisione ed edizione di Daniele Carnini</i>	<i>p. 13</i>
<i>Demetrio e Polibio between Revision and Edition by Daniele Carnini</i>	<i>p. 27</i>
<i>Verso la gloria di Bruno Cagli</i>	<i>p. 41</i>
<i>On the Road to Fame by Bruno Cagli</i>	<i>p. 51</i>
<i>Soggetto</i>	<i>p. 63</i>
<i>Story</i>	<i>p. 65</i>
<i>Argument</i>	<i>p. 69</i>
<i>Handlung</i>	<i>p. 71</i>
<i>Argumento</i>	<i>p. 73</i>
<i>あらすじ</i>	<i>p. 76</i>
<i>Schema musicale</i>	<i>p. 78</i>
<i>Libretto</i>	<i>p. 81</i>
<i>Gioachino Rossini, elementi biografici</i>	<i>p. 105</i>

Ritratto di Gioachino Rossini. Litografia di Alfred Lemoine da una fotografia di Numa Blanc, 1864 (Collezione Reto Müller, Sissach)

LE 29 FÉVRIER



Lithogr. par Alfred Lemoine

À
G. ROSSINI

À L'OCCASION DE SON DIX-HUITIÈME ANNIVERSAIRE

Paroles et Musique de

GUSTAVE NADAUD

Paris, au Ménestrel, 2^{me} rue Vivienne, HEUGEL et C^{ie} Éditeurs Libraires

Paris - 1864

DEMIETRIO E POLIBIO

Dramma serio per musica in due atti
di **Vincenzina Viganò Mombelli**

Musica di
Gioachino Rossini

Personaggi

Lisinga, figlia di Polibio
Demetrio, figlio di Demetrio, sotto nome di **Siveno**
Demetrio, re di Siria, sotto nome di **Eumene**
Polibio, re dei Parti

Grandi del regno di Polibio, Guardie di Polibio,
Seguaci di Demetrio, Soldati di Demetrio, Sacerdoti

La scena si rappresenta nella capitale dei Parti

Prima rappresentazione
Roma, Teatro Valle
18 maggio 1812

Le sorelle Ester ed Anna Mombelli,
 prime interpreti dell'opera nei ruoli di
 Lisinga e Siveno. Incisione di A. Gibert
 (Collezione Ragni, Napoli)



*O Ma non può l'arte: il vago spirito ardente
 Rispar, l'atto gentile, il bel costume,
 E l'cantar che nell'anima si sente.*

Demetrio e Polibio tra revisione ed edizione

Può essere stata vanità di compositore o semplice dimenticanza quella che fece dire a Rossini che *Demetrio* fu da lui composta a tredici anni e rappresentata «quattro o cinque anni dopo che l'avevo scritta [...] senza sapere che sarebbe diventata un'opera».¹ Sarebbe stato addirittura il 1805, dunque, l'anno in cui Rossini entrò in contatto con una *troupe* molto particolare: capeggiata da un tenore dal glorioso passato di nome Domenico Mombelli.

Mombelli era, o meglio era stato, giacché era oramai sulla cinquantina, un grande cantante. Aveva anche, come si dice in certi paesi, «sposato bene». La sua prima moglie, Luisa Laschi, era stata un'interprete mozartiana. La famiglia della seconda moglie Vincenzina apparteneva al mondo della danza. Lei era sorella di Salvatore e figlia di Onorato Viganò; suo zio acquisito era, tramite la moglie di Onorato, Maria Ester, nientemeno che Luigi Boccherini. Il nome della madre ritorna nella figlia più famosa tra i dodici che Vincenzina dette a Mombelli. Fu Ester, coetanea di Rossini, a giungere alle vette del suo mestiere cantando da prima donna nei maggiori teatri, tra cui il Théâtre Italien in cui concluse la carriera, ritrovandovi Rossini e cantando nel *Viaggio a Reims*.

Anche la più giovane Anna, contralto, aveva intrapreso la carriera di cantante (in anni successivi a quelli cui fa riferimento la nostra narrazione anche Alessandro e

Francesco divennero cantanti, mentre Salvatore, col nome dello zio, fu apprezzato pittore). La coppia di sorelle, ritratte insieme in una famosa incisione, formava dunque il pilastro primadonna-musico attorno a cui ruotava ogni opera seria. Il «terzo incomodo», il tenore, era lo stesso Domenico. Completava il quartetto come basso Ludovico Olivieri, una sorta di *factotum* della famiglia. Nell'Italia ottocentesca in cui il mercato richiedeva la maggiore flessibilità, per occupare lo spazio teatrale anche con poche date e colla minor spesa possibile, un gruppo così coeso e ristretto aveva parecchie *chance* di impiego.

Nonostante la leggenda rossiniana, le cronologie a nostra disposizione indicano come il 1810 (correggendo il tredicenne in diciottenne) l'anno in cui Rossini abbia potuto ascoltare, a Bologna, questa insolita compagnia che vi esegiva un'opera di Marc'Antonio Portogallo. La stessa leggenda pretende, inoltre, che Gioachino abbia chiesto a Mombelli di poter avere un'aria dell'opera per fare un favore a una sua «protettrice» non meglio specificata. E che, al rifiuto, il compositore tornasse allo spettacolo e trionfante portasse a Mombelli l'aria copiata perfettamente (un aneddoto simile a quello di Mozart e del *Miserere* di Allegri). Mombelli rifiutò di credere, come da copione, che il giovane impertinente avesse potuto farlo senza una soffiata dall'interno; ma Rossini seraficamente scommise che, se fosse tornato ancora qualche

volta, avrebbe potuto mettere in partitura tutta l'opera. Da quel giorno Mombelli entrò in familiarità con Rossini e gli «diede le parole ora per un duetto, ora per un'arietta»² fino a farne la sua prima opera.

La composizione dunque non avvenne come d'ordinario, ma affidando al giovanotto di belle speranze un pezzo di testo ogni tanto su cui scrivere. In ordine, si suppone, disparato, e pagandolo per così dire a cottimo, un tanto al pezzo. L'opera sfuggì al controllo di Rossini, da allora, perché venne messa in scena circa due anni dopo il suo completamento: non appena, insomma, i Mombelli trovarono un luogo e una data adatti per la rappresentazione, nella Roma napoleonica (al Teatro Valle, 18 maggio 1812). Rossini non era presente e questa è una delle poche opere che non lo videro dirigere o sovrintendere alla prima rappresentazione. Anche qui la memoria di Rossini (o di Hiller) lo tradisce: «Mombelli la dette a Milano senza che io lo sapessi».³ A Milano *Demetrio* arrivò sì, ma nel luglio 1813, dopo essere passata per Faenza e Modena. E che non lo sapesse, sembra francamente improbabile.

In mancanza di libretti relativi a queste tre tappe, le testimonianze superstiti (quotidiani, cronologie, documenti d'archivio) ci fanno pensare che per tutto il 1813 *Demetrio* abbia conservato la veste "originaria", col solo quartetto dei solisti. Ma questa stabilità durò pochissimo. Un'opera nuova cominciava subito a mutare. Questo avvenne anche al *Demetrio*, che nel 1814 al Corso di Bologna andò in scena con un libretto assai modificato, puntualmente ripercosso nelle fonti successive. Numerose le modifiche, la più importante e la più naturale delle quali riguarda il numero degli attori. Fermi restando i personaggi principali, sempre interpretati dai Mombelli, vi appaiono due perso-

naggi aggiuntivi che portano al classico numero di sei gli agenti in scena oltre al coro. Questi due *famili*, Almira e Onao, hanno le proprie arie da comprimari probabilmente prese in prestito da altre opere. Da allora in poi quasi tutti i libretti recano i personaggi aggiuntivi, con o senza arie, o con arie diverse, anche quando l'opera, dopo qualche anno, sfugge all'esclusiva dei Mombelli. *Demetrio* ha una circolazione abbastanza diffusa fino al 1819-20, con qualche propaggine all'estero (Vienna, Dresda, Monaco, Lisbona) anche in anni successivi. In Italia c'è un'interruzione – almeno per quanto riguarda i documenti a nostra conoscenza – fino al 1829, anno in cui viene ripresa alla Scala. Da allora l'unica rappresentazione che lascia traccia è quella del 1838 a Napoli. Giungiamo d'un balzo ai giorni nostri, a una ripresa isolata in tempi moderni e, da trent'anni a questa parte, silenzio.

Un insigne studioso rossiniano ha confidato allo scrivente, alle prese con la revisione della partitura, che, secondo lui, fare un'edizione di *Demetrio* e *Polibio* era *impossibile*. Già la storia che abbiamo cominciato a raccontare è abbastanza intricata e anomala pure nell'anomalo mondo dell'opera del primo Ottocento. Ma ci sono molte altre buone ragioni per cui si potrebbe parlare di impossibilità.

Innanzitutto, l'autografo di *Demetrio* è mancante (con una piccola eccezione di cui parleremo). Il che ci dà il destro per una riflessione. Perché è vero che le edizioni critiche di musica dalle origini fino a buona parte del Settecento sono basate soprattutto su copie, ma è altrettanto vero che l'autorevolezza dell'edizione promossa dalla Fondazione Rossini è da sempre fondata su una lettura attenta dell'autografo. L'edizione degli *opera omnia* rossiniani ha

potuto imporsi perché dirompente rispetto a una tradizione esecutiva che, come accade a tutto ciò che vive nella storia, aveva calcificato sull'originale volontà dell'autore, e persino su quel poco che potevamo sapere della volontà dell'autore e sugli usi del suo pubblico, una messe di arbitrii. E coerentemente i criteri della Fondazione trattano come fonte principale l'autografo, o, al suo posto, il testimone considerato più autorevole secondo diversi parametri. Una sostituzione che per *Demetrio e Polibio* è a stento utile, come vedremo.

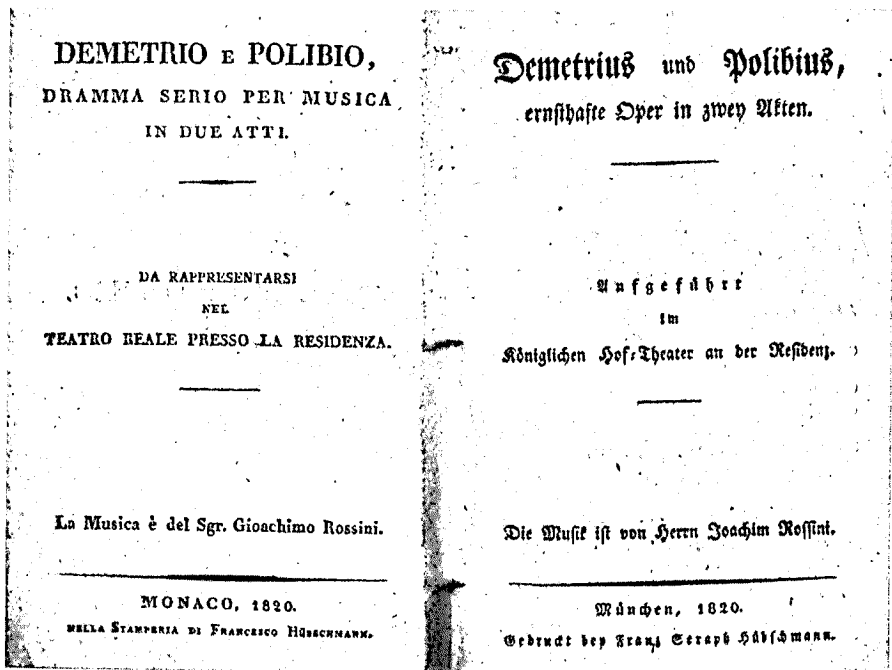
Oltre a ciò, non sappiamo fino a che punto il *Demetrio* sia un'opera di Rossini. È certo che fu "farcita" con pezzi non suoi, ma di Mombelli o di altri. Siamo praticamente sicuri che la Sinfonia sia di Mombelli. E del medesimo, secondo Radiciotti⁴ che a sua volta cita un giornale ottocentesco, sarebbero anche l'Aria Siveno «Perdon ti chiedo, o padre» e l'Aria del tenore con cori «Lungi dal figlio amato» (oltre a un brano per tenore che appare dalla versione rinnovata del 1814 in poi).

Forse per questi motivi *Demetrio* non è mai stata considerata un'opera come tutte le altre, nemmeno come oggetto di studio. Tanto che esiste un solo (e meritorio) saggio a firma di Francesco Paolo Russo che si occupi interamente del *Demetrio*.⁵ Eppure molte opere di Rossini prevedono interventi altrui: in ordine sparso citiamo *Adina*, *Mosè*, la prima edizione di *Matilde* e addirittura la *Petite Messe Solennelle* (anche se in questi casi fu Rossini stesso a "sovraintendere" agli innesti). D'altro canto nella temperie dell'Italia del primo Ottocento prestiti e ruberie di varia entità erano comunissimi: furti molto più smaccati degli autoimprestati rossiniani. Si può dire in generale che la scarsa conoscenza del cosiddetto «interregno» (termine adoperato da Stendhal per il periodo

1801-1812, ma che si può estendere fino alla fine dell'Italia napoleonica e murattiana) falsa la nostra prospettiva anche sul *Demetrio*. E dunque sugli anni di formazione di Rossini. Il primo Ottocento ha ancora molto da dirci ed è per molti versi *terra incognita*.

«È impressione dello scrivente, infatti, che molto si sia studiato Rossini partendo da Rossini o dall'operismo romantico del quale in lui si sono cercati prodromi e annunci, e poco lo si sia indagato [...] in relazione al contesto produttivo ed alle convenzioni drammaturgiche da cui egli prese le mosse e che costituivano il consolidato orizzonte d'attesa del pubblico al quale, dal 1810, egli ha iniziato a rivolgersi».⁶

L'impressione di Franco Piperno non è lungi dal vero. Anche *Demetrio e Ciro in Babilonia* (forse proprio per la mancanza di edizioni riscontrate sull'autografo) non sono certo conosciute e studiate come dovrebbero. Chi si è occupato di opera seria rossiniana si è concentrato sul periodo da *Tancredi* a *Semiramide*, da Rossi a Rossi, da Venezia a Venezia. *Tancredi* però giungeva dopo due opere che avevano rivelato, in alcuni pezzi, un deciso schieramento del giovane compositore dalla parte dei "moderni". Già in *Demetrio* si poteva ascoltare un compositore particolarmente dotato nello stile cantabile, la cui voce, nuova, era riconoscibile nel Duettino «Questo cor ti giura amore» (già riutilizzato nel *Bruschino*), in «Mio figlio non sei» dell'Introduzione o dalla gemma che apre il finale («Mi scende nell'alma»). Non foss'altro che per questo, un'edizione – e intanto, una revisione – di *Demetrio* debbono essere particolarmente benvenute. Revisione, dunque; che approfitta dello stato provvisorio delle ricerche per fare il punto e per approntare una



Demetrio e Polibio: doppio frontespizio e distribuzioni delle parti di un libretto stampato per una rappresentazione a Monaco nel 1820 (Collezione Ragni, Napoli)

performance sorvegliata, adeguata allo stato delle nostre conoscenze.

In mancanza dell'autografo possiamo fare affidamento su una non piccola tradizione manoscritta. Le otto copie superstiti della partitura (complete o quasi, tranne una di cui rimane solo il primo atto) afferiscono sostanzialmente a tre rami distinti:

– il primo si origina a Roma per la rappresentazione del 1812 o a ridosso di essa. Nella copisteria di Giulio Cesare Martorelli viene prodotta una copia (con rare tracce d'uso) che viene successivamente smembrata. La maggior parte di questo manoscritto si trova in due testimoni differenti: uno conservato presso il Museo internazionale e biblioteca della musica di Bologna (segnatura

SG H I 46 I-II, d'ora in poi BO) e un altro presso l'Accademia nazionale di Santa Cecilia (A-Ms 407-8, d'ora in poi ACC). A parte le mani, la filigrana, la carta, un indizio che si tratti proprio dello stesso manoscritto è che le due parti combaciano quasi in tutto e per tutto.

A questo ramo afferisce il materiale impiegato da Ricordi per pubblicazioni a stampa e manoscritte, tra cui anche una copia, mutila del secondo atto, conservata al Conservatorio di Bruxelles (d'ora in poi B1);

– un ramo che deriva probabilmente da un apografo approntato per le riprese del 1814, coi personaggi aggiuntivi Almira (o anche Olmira) e Onao; la gran parte di questa tradizione si manifesta in copie tarde, scorrette, o con pesanti inserzioni di arie nuove (saranno comunque necessarie ulteriori ricerche per districare meglio questa parte);

– e infine un terzo, il più enigmatico, che non contempla i personaggi aggiuntivi ma fa capo a una

PERSONAGGI.	Personen:
Demetrio, Re di Siria sotto nome di Eumene, Sgr. Ronconi.	Demetrius, König von Syrien, unter dem Namen Eumene, Hr. Ronconi.
Polibio, Re dei Partii, Sgr. Zuccoli.	Polibius, König der Parther, Hr. Zuccoli.
Lisinga, figlia di Polibio, Sgra. Sigl.	Lisinga, dessen Tochter, Sgra. Sigl.
Demetrio, figlio di Demetrio suddetto sotto nome di Siveno, Sgra. Schiassetti.	Demetrius, des vorhergehenden Königs Sohn, unter dem Namen Siveno, Sgra. Schiassetti.
Almira, Damigella di Lisinga, Sgra. Depaoli.	Almira, Lisingas Kammerfrau, Sgra. Depaoli.
Onao, del Regno Partico, Sgr. Giovanola.	Onaus, ein Parther, Hr. Giovanola.
Grandi del Regno } di Polibio. Statisti.	Große des Reichs } des Polibius.
Guardie }	Wachen }
Seguaci e Soldati di Demetrio. Statisti.	Wefolge und Krieger des Demetrius.
<hr/>	
La Scena si rappresenta nella Capitale de' Partii.	Die Handlung geht in der Hauptstadt des Parther Königs vor.

versione assai diversa dalla prima, forse più tarda, e che concorda con l'unica parte autografa di cui siamo a conoscenza. Il testimone unico per questo ramo è BO, quasi la metà del quale è stato compilato da un copista dalla grafia molto riconoscibile, in singoli numeri in sé conchiusi e ognuno recante il titolo. BO è poi stato descritto in un testimone (probabilmente destinato a collezione) che si trova al Conservatorio di Firenze (FPT 426: FI).

Dovendo operare una scelta ci siamo, naturalmente, rifatti alla tradizione romana, che è praticamente completa ed è cronologicamente vicinissima alla prima: abbiamo così quattordici pezzi su diciassette – o tredici, giacché la seconda aria di Siveno contenuta in BO presenta una mano che non si riscontra altrove – che hanno come fonte principale la collazione di BO e ACC.

La sottoscrizione compare sul frontespizio del secondo volume di BO: «Demetrio, e Polibio | Del Signor

Maestro Rossini | Parte Seconda | Roma Presso Giulio Cesare Martorelli». Dopo il nome dell'editore si legge un indirizzo presso San Carlo al Corso, cancellato in un primo tempo a beneficio di «via dei Coronari» e infine di «via della Maschera d'oro n. 9». Martorelli fu a San Carlo al Corso 428 nel 1811-1812, spostandosi, dopo una parentesi in via de' Pianellari, in via dei Coronari (1814) e infine proprio in via della Maschera d'oro 9 (1817).⁷ Questo dimostrerebbe che il manoscritto fu approntato nel 1812, tenuto in archivio, e ceduto, o smembrato, dopo il 1817. Nel primo volume (il primo fascicolo del quale è il primo fascicolo di ACC) non c'è sottoscrizione perché al momento della copiatura il primo folio è stato sostituito, probabilmente presso la copisteria Rosati di Roma, in modo da non lasciare traccia della precedente appartenenza a Martorelli.

La Sinfonia (a parte il primo folio) e i numeri 4, 7 (con una piccola eccezione), 10 (senza Coro), 11 sono rimasti

a Roma, in ACC. I recitativi semplici della prima stesura sono anch'essi conservati in ACC. La carta su cui sono scritti i recitativi è più spesso di quella usata per i numeri, ma la filigrana è la stessa. Quando poi ACC è stato completato qualcuno ha corretto la numerazione delle scene presumibilmente partendo da un libretto più tardo di quello originario. Un copista ha precisato le indicazioni a proposito dei pezzi che dovevano seguire il recitativo, probabilmente prima che il manoscritto originario fosse ceduto o smembrato.

L'altra metà della copia romana è in BO. Non sappiamo per che occasione si sia originato il manoscritto bolognese. Qualche traccia d'uso è riferibile alla sola parte «Martorelli» del manoscritto, tra cui una abbastanza enigmatica: una mano (la calligrafia molto simile a quella di Rossini) ha tracciato alla fine del numero 8 le parole: «signor [Rossini?] un tono sopra»; ma la scritta a matita non è compiutamente decifrabile. Da BO abbiamo tratto i numeri 3, 5, 8, 9, il Coro prima dell'Aria Polibio (10a), 12, e tutti gli altri pezzi fino alla fine. Solo sull'Aria Siveno numero 12, come abbiamo detto, qualche dubbio persiste.

Rimangono dunque dispersi l'Introduzione, la prima aria di Siveno, il Duettino tra lui e Lisinga – oltre il recitativo prima dell'Aria Lisinga numero 7. In pratica i pezzi che hanno avuto da subito maggior successo e diffusione, insieme al Quartetto «Donami omai Siveno», smembrato e riutilizzato più volte da Rossini. Essi sono stati probabilmente tolti molto presto dalla copia Martorelli. Rimane, però, fortunatamente, il manoscritto Ricordi mutilo del secondo atto e conservato a Bruxelles sotto la segnatura 2309 (B1, passato per le mani di François-Joseph Fétis).⁸ Martorelli era il referente romano di Ricordi; il timbro sul frontespizio di B1 mostra che il manoscritto provie-

ne dalla Malmaison, e dunque dalla collezione di Giuseppina (ed Eugenio) de Beauharnais; infine, sappiamo con certezza che nel luglio 1813 *Demetrio* fu rappresentata al Carcano di Milano, giusta una famosa testimonianza di Giovanni Berchet. La copia reca la sottoscrizione «Demetrio, e Polibio | Del Sigr Maestro | Gioachino Rossini, | Parte Prima | Milano | Presso il Negoziante di Musica Giovanni Ricordi Editore di Musica del R. Conservatorio, e delle Case di Educazione del Regno d'Italia, Tiene Negozio in Cont. di S.a Margherita». Non è dunque difficile assegnarla al 1812-1813, comunque entro l'aprile 1814, fine del Regno d'Italia. È una copia da collezione e non d'uso, vergata praticamente da un copista unico, da cui traiamo l'Aria di Siveno (2), il recitativo prima dell'Aria Lisinga (7) e soprattutto il famosissimo Duettino (6, che in BO viene da una copisteria fiorentina e in ACC manca del tutto). In riferimento a quest'ultimo pezzo, a completare le scarse indicazioni e dare qualche suggerimento – tra parentesi tonde – all'esecutore, abbiamo a disposizione la versione che Rossini ne ha dato nell'introduzione del *Signor Brusolino* (rappresentata, lo ricordiamo, il 27 gennaio 1813). A un periodo ancora precedente potrebbe risalire la stampa della partitura nel *Giornale della musica vocale italiana*⁹ a cura di Ricordi. Un indizio prezioso ci viene da una lettera di Rossini alla madre: «Qui si stampano Pezzi dell'Opera di Roma», scrive l'11 luglio 1812. Non può trattarsi altro che di Ricordi. L'arrivo del materiale a Milano dev'essere stato decisamente precoce, e tutto quel che viene da Ricordi va ritenuto della massima utilità ai fini dell'edizione critica. Mancherebbe dunque all'appello il duettino Polibio-Siveno che forma l'Introduzione (1). Ma per fortuna la stessa tradizione originatasi in

Quartetto «Del Sig. Rossini»

Demetrio e Polibio: prima pagina autografa del Quartetto (Fondazione Rossini, Pesaro)

casa Ricordi ci soccorre: al medesimo copista di B1 si deve il manoscritto conservato presso l'Accademia nazionale di Santa Cecilia con la segnatura A-Ms 2717.

In limine, segnaliamo che a Parma sono conservati nel fondo Borbone vari pezzi staccati inviati a Lucca al tempo di Carlo Ludovico (reggente Maria Luisa, già regina d'Etruria – «delle Trujje», diceva Belli). Molti pezzi sono probabilmente copiati a Roma dopo il 1815, ma non troppo oltre, comunque, e potrebbero entrare nella collazione se nel frattempo ne sarà meglio ricostruita la genesi. Lucca potrebbe essere stato il canale attraverso il quale anche la copia Martorelli è passata prima di raggiungere (ipotizziamo) Firenze. A Firenze o alla Toscana come luogo di assembramento del materiale farebbe pensare la ricorrenza di certe filigrane.

Fino a qui abbiamo detto che non c'è un autografo. Questo è vero: ma esiste una *parte* autografa, anche se esigua, di *Demetrio*: il Quartetto «Donami omai Siveno» (qui numero 11). Il manoscritto, attraverso gli eredi di Ester Mombelli, è stato acquisito dieci anni fa dalla Fondazione. Vale la pena a questo punto di accennare alle vicende che portarono Ester ad abbandonare le scene del Théâtre Italien. Nel 1826 infatti la Mombelli entrò in uno stato di cattiva (e sospetta) salute, rimanendo ostinatamente a letto, stato testimoniato da numerose lettere scambiate all'interno dell'organizzazione dei teatri reali. Il 7 giugno 1826 Raphaël du Plantys scrive al visconte de la Rochefoucauld: «questa donna si è messa in testa di non cantare più». E pochi giorni dopo Paër scrive a Benelli che «La Mombelli sta sempre in Casa e si fa più amalata di quello ch'ella è effettivamente».¹⁰ Bruno Cagli e Sergio Ragni, curatori dell'epistolario rossiniano, aggiungono poi,

citando una lettera di Mérimée, che il nunzio pontificio la incoraggiava ad abbandonare la carriera per poter sposare l'uomo di cui si era innamorata, Camillo Gritti, nobile ex amministratore della Fenice. Il matrimonio fu celebrato di lì a poco (la data non ci è nota). Il quartetto potrebbe essere dunque stato donato da Rossini a Ester Mombelli per il suo matrimonio con Gritti, ma c'è una difficoltà: non c'è un motivo per cui Rossini dovesse essere in possesso del suo manoscritto (in genere gli autografi restavano al teatro o all'impresario, e fu proprio Rossini a investire la tendenza riappropriandosi della partitura autografa). Anzi il manoscritto potrebbe essere benissimo rimasto in possesso della famiglia Mombelli, la quale negli anni successivi rappresentò *Demetrio* in tutta Italia. D'altro canto Rossini restò in contatto con Ester: poco dopo il *Demetrio* scrisse per lei *La morte di Didone*, contemplando in seguito – infruttuosamente – l'impiego della Mombelli per l'inaugurazione del teatro di Pesaro e ritrovandola infine a Parigi.

A complicare le cose esiste una dichiarazione del sindaco di Frasso d'Artico (residenza della famiglia Gritti-Mombelli) spedita nel 1881 al Liceo musicale di Venezia – ignora-mo per quale motivo – che contiene una fantasiosa ricostruzione dell'origine del quartetto: che sarebbe stato scritto da Rossini (nell'in-solita veste di burattinaio) in pochi minuti e regalato alla Mombelli. *Demetrio e Polibio* non è mai citata in questo documento. Il sindaco, che racconta una storia ascoltata da un testimone sedicente oculare, Sebastiano Bonato, potrebbe aver raccontato un briciolo di verità, in quanto effettivamente non sembra che questo manoscritto, così com'è, sia appartenuto a una partitura autografa originaria (ammesso che sia mai esistita in questa forma).

Il quartetto è in due fascicoli che, a giudicare dalle macchie che costellano l'ultimo verso del primo fascicolo e dal fatto che non sono scritti sulla stessa carta, non sono stati sempre uniti: il secondo fascicolo è stato forse aggiunto dopo, o ripristinato dopo uno smarrimento. Ma, soprattutto, nel primo fascicolo c'è stata un'inserzione di tre folli che recano un'altra calligrafia. I tre folli contengono una lezione attestata solamente da due manoscritti: FO e FI, chiaramente più tardi rispetto alla tradizione romana, il secondo dei quali appare descritto dall'altro. È necessario spiegare cosa significhi questa inserzione per la struttura del pezzo.

Il quartetto così come figura nel libretto di Vincenzina Viganò è in un metro solo (settenari). La bilancia tra stasi e azione pende verso quest'ultima: durante il quartetto c'è un'agnizione e uno scambio di figli tra Polibio e Eumene. Le divisioni tra le sezioni sono abbastanza lasche, ma è chiaro che le ultime due quartine danno luogo, nel pensiero del poeta come nelle abitudini compositive, a una stretta. Lo scambio di battute iniziale tra Eumene e Polibio (anche se di due versi invece dei quattro "canonici") darebbe agio a un «primo tempo» con due soli «paralleli».

Tutto sommato la prefigurazione del libretto è rispettata in modo tradizionale. Nella copia Martorelli abbiamo un «primo tempo», sostanzialmente agito, un concertato statico (del tipo parentetico,¹¹ non un concertato di stupore), una ripresa del «primo tempo», una stretta. Il punto degno di attenzione è il fatto che il primo e il terzo membro di questa articolazione siano uguali, almeno nel disegno orchestrale. Il reimpiego dello stesso materiale in due punti differenti del pezzo d'assieme è una delle principali novità dello stile rossiniano degli anni Die-



Ester Mombelli

Ritratto di Ester Mombelli. Incisione di A. Viviani su disegno di F. Girardi (Collezione Ragni, Napoli)

ci e fa parte di una globale strategia economica perseguita da Rossini. Lo stesso capita nel finale di *Tancredi*, ma anche *passim* nelle farse. Ma addirittura nel Terzetto dell'Atto secondo di *Ciro in Babilonia* Rossini impiega il primo e il terzo movimento del Quartetto di *Demetrio*, citandoli quasi letteralmente, esattamente allo stesso modo. Indagini sul repertorio italiano del primo Ottocento dimostrano che questa è invece una strategia minoritaria

nei pezzi dei contemporanei o dei predecessori di Rossini.

Se andiamo alla parte aggiunta all'autografo, la situazione cambia. Il cosiddetto «tempo di mezzo» non ha nessun rapporto col «primo tempo» e l'orchestra appoggia piuttosto anonimamente il dialogo tra i personaggi. Questo tipo di soluzione, comune ai primi dell'Ottocento, se fosse di Rossini o comunque avesse il suo avallo potrebbe essere, stilisticamente, *precedente* alle tipologie adottate a partire dal 1812-1813 (anche non di molto: si guardi al Finale Primo di *Ciro in Babilonia*) oppure *successivo* di un lustro almeno. Oppure, più

Recensione della prima rappresentazione dell'opera apparsa sul «Giornale del Dipartimento di Roma» e riportata nel Giornale bolognese il 2 giugno 1812 (Collezione Ragni, Napoli)

N. 22.

GIORNALE

DEL DIPARTIMENTO DEL RENO.

PARTE LETTERARIA, E DI AMENA LEZIONE.

Omne tulit punctum, qui miscuit utile dulci,
Lectorem delectando, pariterque monendo.

(Horat. de Arte Poetica.)

ATTORI DELL' OPERA IN MUSICA

BONDENO.

Due Prigionieri. Farsa. Musica del Signor Maestro Pucita.

L'elegante Teatro di Bondeno venne aperto nella sera del 23 Maggio con un'Opera Buffa, che ha per titolo -- I due Prigionieri --. In seguito si daranno altri drammi. Bondeno è punto di riunione di una quantità di persone impiegate nella direzione dei grandi lavori della commissione del Reno in Panaro, delle Boutte di Panaro e del Reno ecc. Hanno bisogno di affari qualche poco dalle loro cure, quindi Teatro non sarà deserto; alla direzione dell'orchestra vi sono quegli stessi, che tanto si distinguono ne' Teatri di Ferrara; si domanderà forse cosa sono i Cantanti? Fu scritto -- *aspettate discreti* --. Non azzarderemo di entrare in giudizi, che non saremmo, per lo meno, molto dubbj; chi sa che non ne parliamo dopo avere stati una sera a vedere questo spettacolo, e a salutare i nostri amici.

ROMA.

TEATRO VALLE.

Demetrio e Polibio. Dramma serio. Musica del Sig. Maestro Gioacchino Rossini.

Questo Dramma per la prima volta rappresentato la sera del 18. maggio sulle scene del detto teatro, ha avuto il massimo incontro: La bellezza della sua musica, composizione non lascia alcun vuoto all'orecchio delicato dell' intendente e dell'amatore. Nulla però ha tanto contribuito a far più risaltare queste perfezioni quanto il merito della brava famiglia Mombelli. Si può dire che per essa solamente sia stato ordinato questo lavoro, giacchè il Dramma non abbraccia che quattro personaggi, senza intermedio di seconde parti. Per verità, in sì poco ha il suo complesso, e con soli quattro personaggi la musica e la poesia gareggiano in bocca a sì esperti cantanti per il peggio di una sera di teatro che dileua e sorprende. Noi non entriamo in particolarità, perchè il pubblico ha già deciso sul pregio di ciascuno de' suddetti, che in ogni sera sono solmati di applausi, e chiamati ben spesso sulla scena per contestazione di gradimento. Aggiungeremo soltanto che le signore Ester, ed Anna Mombelli, quella nella parte della donna, questa nell'altra del soprano, nel bellissimo loro duetto del primo atto, lasciano mai sempre l'anima di risentire l'accordo sì felice della vaghezza delle voci e dell'intelligenza

dell'arte, ancorchè costantemente le si faccia replicare ogni sera. Elleho son degne figlie del celebre sig. Domenico Mombelli; questo è dir tutto.

Il sig. Rambaldi impresario può esser contento di veder così corrisposte le sue premure, delle quali il pubblico è a ragione pienamente contento. (Gior. del Dipart. di Roma.)

TREVISO.

Teresa e Wilk. Farsa. Musica del Sig. Maestro Pucita.

L'Estensore del Giornale del Tagliamento -- Al Signor Redattore del Giornale del Reno -- Treviso il 29. Maggio 1812.

Il vostro Giornale nella sua Parte letteraria e di amena lezione ha per scopo principale le notizie teatrali, ed è per ciò ch'io mi credo in dovere, per que' rapporti e diritti di reciprocità che ci vincolano l'uno all'altro, di ragguagliarvi brevemente ed imparzialmente, com'è sempre mio stile, del successo dell'opera e del ballo in questo Teatro Dolfin riapertosi il 23. corrente. Evvi per prima Buffa assoluta la signora Codecasa, per primo Mezzo Carattere il signor Cesare Massa, per primo Buffo il signor Ghedini, cantanti tutti e tre conosciuti da molto tempo e non senza qualche distinzione. Deggi dire che sopra ogni altro si sente volentieri il signor Massa che di recente ha riacquisito una maggiore energia di voce, talmentechè per quel teatro ne possiede abbastanza, e sa adoperarla con molta intelligenza e buona maniera. La farsa è quella di *Teresa e Wilk*, musica eccellente del signor maestro Pucita, divisa in due atti, i quali vengono intermezzati da un ballo di cui non conviene far parola nemmeno per incidenza. Il duetto del secondo atto tra la signora Codecasa, che jersera si è distinta assai, ed il signor Massa; non che l'aria del signor Ghedini piacciono universalmente; motivo, per cui domani si darà per primo atto il secondo di *Teresa e Wilk*, e per secondo un'altra farsa nuovissima cioè *La Scelta dello Sposo*, e dopo questa si vuol mettere in iscena quella di Fari, nelli intitolata: *I seicento mila franchi*. Questi pochi cenai vi basteranno, signor Redattore, per farne un articolo del vostro foglio come e quando vi parerà più opportuno. Probabilmente nel corso annuale delle recite io non avrò più argomento da interessare in tal proposito la curiosità de' miei e de' vostri lettori. Tuttavia se bramate ulteriori dettagli, disponete liberamente Del vostro Amicissimo Collega.

semplicemente, potrebbe essere di un "rappezzatore".

Dal punto di vista filologico il problema potrebbe essere risolto pensando che il manoscritto sia stato – per motivi che non sappiamo – mutilato di una parte (concernente i due movimenti centrali) e sostituito da un anonimo estensore: la carta è differente da quella adoperata da Rossini nel quartetto. L'estensore si è anche preoccupato di aggiungere nel concertato una parte per violoncello separata dal basso; il violoncello raddoppia però sempre una parte delle viole, ed è infatti recepito come fagotto in BO. E se l'estensore avesse inserito di sana pianta un nuovo "terzo tempo", perché avrebbe adoperato, nel concertato, una versione molto aderente a quella che si trova in tutti gli altri testimoni?

C'è inoltre un imprevisto di cui tener conto. Il secondo fascicolo del quartetto (sicuramente autografo) ha una filigrana diversa da quella del primo, e la filigrana coincide con quella dei tre folii dell'inserzione, benché la carta sia leggermente diversa.

Infine, diverso da tutte le altre fonti è il testo della stretta: vi si sostituisce «all'armi» con «al campo». La correzione sembra autografa, ancorché effettuata in un altro inchiostro. Esigenze di censura, forse. Eppure nessun libretto superstite reca «al campo».

Per completezza d'informazione ricordiamo che il Quartetto riecheggia, smembrato, in molte opere successive di Rossini: in specie nell'*Equivoco* e nel *Ciro*. Soprattutto la stretta, o meglio, l'attacco della stretta, ma anche il «primo tempo».

Comunque sia, tutto il quartetto autografo così com'è ora è stato recepito dall'Anonimo estensore che ha contribuito a BO. Il completamento di BO non dovrebbe essere più tardo della metà degli anni Venti. Che l'autografo rossiniano sia rimasto

sostanzialmente intatto – chissà in che mani – fino a quell'epoca? o che Rossini l'abbia riavuto tra le mani in seguito, dopo che ne fu tratta la copia Martorelli? o che infine l'abbia completato, una volta mutilo – o addirittura riscritto, per farne dono alla Mombelli?

A proposito del misterioso copista di BO, neppure è chiaro perché abbia copiato tanti pezzi separati e non una partitura "filata". Questo comporta qualche gustoso inconveniente. Il quartetto, nel manoscritto bolognese, è preceduto da un recitativo accompagnato. Ma questo a sua volta è preceduto dal recitativo semplice (evidentemente di altra provenienza), sul medesimo testo di quello strumentato. Uno dei copisti di FI non si è accorto della ripetizione e invece di optare per una delle due versioni, semplice o accompagnato, li reca entrambi. Ne approfittiamo per dire che, secondo un'ipotesi di lavoro che avanziamo, BO, o per meglio dire il suo completamento, potrebbe essere stato prodotto in una copisteria a noi sconosciuta, forse nell'Italia centrale, forse in Toscana.

Le varianti tra questa metà di BO e la tradizione romana sono cospicue. A parte il Quartetto l'esempio più evidente è l'Aria di Lisinga «Sempre teco ognor contenta» nella cui introduzione strumentale figura in BO un esteso (e sgrammaticato) solo per fagotto. Nella copia Martorelli abbiamo, nel passo corrispondente, solo poche battute per i due corni. Le quali sono parimenti sgrammaticate: l'aria è in Si bemolle ma il passaggio ha un incongruo Mi bemolle, tonalità in cui i due corni sono "tagliati". E a prescindere dal problema filologico ci sono parecchi solecismi in quest'opera, di qualunque tradizione si tenga conto, che pongono un nuovo problema. Bisogna pensare che questi passaggi siano di un

Rossini inesperto o li attribuiamo a un intervento di Mombelli (o chi per lui)? Possono essere considerati una traccia? Facciamo ancora un esempio da questo pezzo: le quinte parallele che aprono il recitativo accompagnato non hanno nessuna motivazione, ben differentemente dalle famose quinte di *Otello* o del «5» gigantesco sul manoscritto di *Torvaldo*, o anche dal «quarte, e quinte fatte espressamente» che figura su una copia dei *Baccanali di Roma* di Generali. Nostra impressione è che non possiamo impiegare questo criterio per dirimere la questione «attribuzionistica», su cui, allo stato, possiamo solo avanzare delle ipotesi. Sono di Rossini la prima aria di Siveno, i duetti (compreso quello che forma l'Introduzione), il quartetto, il Finale Primo. Dubbi gli altri. Sicuramente non sua (ne fa fede l'attribuzione a Mombelli in più di una sede, oltre che considerazioni stilistiche) la Sinfonia.

La questione comunque non ci sembra rilevante. Un'opera italiana del primo Ottocento vive in una sorta di «fluido» composto da tutte le opere rappresentate prima o contemporaneamente alla sua diffusione; la forma è sfuggente, e nella fattispecie non si può dire nemmeno coincidente con la prima, avvenuta due anni dopo (almeno) la stesura dei singoli pezzi. Quanto alle rappresentazioni successive al 1812, solo in un caso, molto tardo (Napoli 1838), possiamo legare libretto, testimone, *performance*.

Detto questo, ci pare abbastanza ovvio che la maggior parte dell'opera si debba a Rossini. Lui stesso ha avvalorato l'idea che *Demetrio* sia il suo *incipit* come operista; se si fosse limitato a scriverne alcuni pezzi l'avrebbe probabilmente dichiarato. Ed è un'opera sorprendente. Un'opera che adotta soluzioni già praticate da autorevoli contemporanei e predecessori di Rossini, ma in

alcuni casi fa mostra di una notevole audacia. Lui stesso ha chiamato in causa Matteo Babini come consigliere: che parte abbia avuto il grande tenore e maestro nella declamazione in quest'opera scritta per un altro grande tenore, è da vedere.

Sono alcuni degli enigmi di questa partitura. Per questo la nostra è una revisione e non un'edizione. Lo è perché il tempo non è stato sufficiente per decantare tutta la messe di informazioni, molte delle quali raccolte per la prima volta. Sembra evidente che abbiamo, come si è visto, in previsione dell'edizione critica, sufficiente materiale, a patto che si tenga conto della peculiare natura di *Demetrio* e dell'opera italiana al principio dell'Ottocento.

Sarebbe inutile cercare nell'edizione ventura le indicazioni minuziose che si trovano negli autografi rossiniani; anzi, abbiamo il paradossale risultato che il quartetto autografo, in questo stato così problematico, può essere adoperato solo dove concorda colla copia, e non viceversa! In un'edizione critica troverebbe il suo posto naturale in Appendice, almeno finché non siamo sicuri di quale momento della vicenda rifletta; in questa sede l'abbiamo adoperato per integrare le indicazioni della copia romana. Come dimostra un confronto anche appena accennato tra la parte autografa e le copie, i copisti e massime i copisti romani, con pochissime eccezioni, appiattiscono le indicazioni. I martellati diventano, al meglio, staccati. C'è una sola forcilla chiusa in tutto il manoscritto. Le dinamiche non vanno oltre il *ff* e il *pp*. E così via.

Sarà necessario un atteggiamento diverso, sia da parte degli esecutori che degli studiosi. Il doppio dello spirito critico, e, se ci è consentito, il doppio dell'inventiva e della conoscenza delle prassi esecutive. Saranno d'altro canto indispensabili i seguenti passi: ricostruzione della

vicenda del quartetto autografo; ipotesi su dove e come si sia originato lo stato attuale di BO; individuazione di materiale riconducibile a rappresentazioni successive di *Demetrio*; e precisazione almeno della parte italiana della tradizione. È sperabile che nell'ottica di una

– dunque possibile – edizione critica questa collaborazione e questa lenta ma volenterosa approssimazione si riverberino a vicenda e fruttuosamente.

Daniele Carnini

¹ *Gli scritti rossiniani di Ferdinand Hiller*, a cura di Guido Johannes Joerg, in «Bollettino del Centro rossiniano di studi», 1992, pp. 63-155: 79-83.

² *Ibid.*

³ *Ibid.*

⁴ Giuseppe Radiciotti, *Gioacchino Rossini, vita documentata, opere ed influenza su l'arte*, 3 voll., Tivoli, Chicca, 1927-1929, vol. I.

⁵ Francesco Paolo Russo, *Alcune osservazioni sul «Demetrio e Polibio» di Rossini*, in «Studi musicali», XXIII (1994), pp. 175-202.

⁶ Franco Piperno, *Il «Mosè in Egitto» e la tradizione napoletana di opere bibliche*, in *Gioacchino Rossini: il testo e la scena. Atti del Convegno internazionale di studi, Pesaro, 25-28 giugno 1992*, a cura di Paolo Fabbri, Pesaro, Fondazione Rossini, 1994, p. 255.

⁷ Notizie tratte da *Dizionario degli editori musicali italiani 1750-1930*, a cura di Bianca Maria Antolini, Pisa, ETS, 2000, s.v.

⁸ Che ha scritto sul frontespizio queste parole: «C'est toute jeunesse et grace que la partition de Demetrio e Polibio, mais le quatuor est surtout un délicieux bouquet de génie qui n'avait point de modèle à l'époque où il fut écrit, et que restera toujours dans la mémoire des musiciens. [...] L'année 1812, où la partition de Demetrio fut écrite est une des plus remarquables de la vie de Rossini par la fécondité qu'il y déploya. | Fétis».

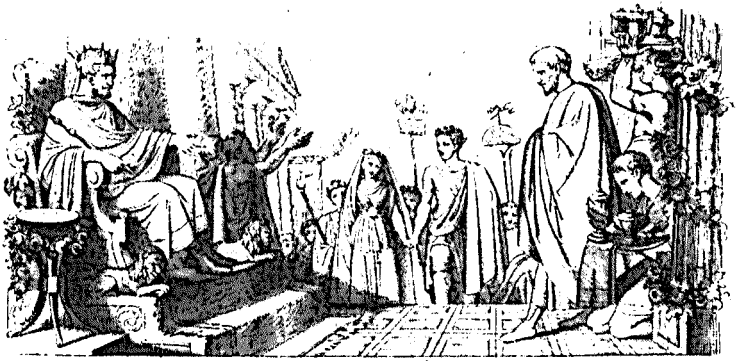
⁹ «Questo cor ti giura amore | Duetto | nel | *Demetrio e Polibio* | Del Sig.r Maestro | Gioacchino Rossini | Eseguito in Roma al Teatro Valle | dalle Signore | Maria, e Ester Mombelli | Milano Presso Gio.i Ricordi Edi-

tore di Musica tiene Stamperia, e Copisteria, nella Cont.a di S.ta Margherita [...] Deposto alla Bibl.a R.le | Ottavo Pezzo del Giornale di Musica Vocale Italiana; anno 3». Per la collocazione temporale di questa collezione cfr. Antolini, *Dizionario*, pp. 298-9.

¹⁰ *Gioacchino Rossini. Lettere e documenti*, a cura di Bruno Cagli e Sergio Ragni, Pesaro, Fondazione Rossini, 1992, vol. III, pp. 557-8.

¹¹ Per questa nomenclatura del finale e dei pezzi d'assieme in genere siamo costretti a riferirci a Daniele Carnini, *L'opera seria italiana prima di Rossini (1810-1813): il finale centrale*, diss. dott., Università di Pavia-Cremona, 2007, *passim* e specialmente pp. 59-62.

Demetrio e Polibio: frontespizio della
riduzione per pianoforte solo stampata
a Vienna da Sauer e Leidesdorf (Colle-
zione Ragni, Napoli)



Demetrio e Polibio

OPERA SERIA IN DUE ATTI MUSICA DEL SIG.^{RO} MAESTRO

ROSSINI

ridotta per il Cembalo solo da

M. I. LEIDESDORF

Proprietà degli Editori.

Vienna Publicato da Sauer & Leidesdorf, Neuenmarktstr. N. 9.

Demetrio e Polibio between Revision and Edition

Rossini's saying that he had composed *Demetrio* at the age of thirteen and that it had been performed "four or five years after I had written it [...] not knowing that it would become an opera"¹ may be put down to composer's vanity or to simple forgetfulness. It would have been as far back as 1805, then, when Rossini came into contact with a very special troupe, headed by a tenor boasting a glorious past and the name of Domenico Mombelli.

Mombelli was, or rather had been, since by now he was on the threshold of his fifties, a great singer. He had also, as they say in certain parts, "made a good marriage". His first wife, Luisa Laschi, had been a singer in Mozart's company. The family of his second wife, Vincenzina, came from the world of ballet. She was the sister of Salvatore and the daughter of Onorato Viganò; her uncle by marriage, through Onorato's wife Maria Ester, was none other than Luigi Boccherini. Her mother's name would be given to the most famous daughter among the twelve children that Vincenzina bore to Mombelli. It was Ester, Rossini's contemporary, who rose to the top of her profession singing as prima donna in the most important theatres, including the *Théâtre-Italien* in which she ended her career, meeting up with Rossini once more and singing in his *Viaggio a Reims*.

The younger Anna, too, a contralto, had undertaken a singing career (in years subsequent to our story Ales-

sandro and Francesco would also become singers, while Salvatore, under his uncle's name, was well thought-of as an artist). The two sisters, depicted together in a famous print, therefore constituted the foundation-stone of prima donna and musico (specialist in trouser rôles) upon which every opera seria was based. Domenico himself played the tenor rôles allotted to the unwanted lover. The quartet was completed by the bass Ludovico Olivieri, a kind of family dogsbody. In nineteenth-century Italy, with a market demanding the maximum flexibility, in order to fill up the available theatres even with a few performances costing as little as possible, such a tight and cohesive little group might very easily find offers of work.

Despite Rossini's little legend, the chronologies available to us suggest that it was in 1810 (the boy's age being eighteen rather than thirteen) that Rossini might have been able to hear, in Bologna, this unusual company performing an opera by Marc'Antonio Portogallo. Furthermore, the same legend claims that Gioachino asked Mombelli for a copy of one of the arias from the opera as a favour for an unspecified "protectress" of his. And that, when this was refused, the composer went back to hear the show again and returned to Mombelli triumphantly waving the aria, which he had copied out perfectly by ear (an anecdote recalling the one about Mozart and the *Miserere* of Allegri). As if it were

scripted, Mombelli refused to believe that the cheeky boy could have done this without some help from behind the scenes; but Rossini, seraphically, wagered that if he could hear the opera again a couple of times he would be able to write it all out in full score. From that day Mombelli became friendly with Rossini and gave him "first the words of a duet, then an aria"² until it all amounted to his first opera.

Composition, therefore, did not take place in the ordinary way, but by giving a promising young lad a fragment of text to set to music every now and then. Not in the right order, we suppose, and paying him cash down, so much per piece. From then on Rossini had no further control over the opera, because it was staged about two years after its completion: that is, as soon as the Mombellis found a suitable place and date for the performance, in Napoleonic Rome (at the Teatro Valle, 18th May 1812). Rossini was not present and this is one of the few operas the first performance of which he neither conducted nor supervised. Here too Rossini's memory (or Hiller's) let him down: "Mombelli put it on in Milan without my knowing it".³ Demetrio did indeed reach Milan, but in July 1813, after having been heard in Faenza and Modena. And frankly, it seems improbable that he did not know that.

In the absence of any libretti for performances in these three cities, existing documentation (newspapers, chronologies, archive papers) lead us to believe that up to the end of 1813 Demetrio preserved its original format, with only the basic quartet of singers.

But this stability did not last long. Any new opera soon began to mutate. This happened to Demetrio too, for in 1814 it was produced at the Teatro del Corso, Bologna, its libretto substantially changed into

the form repeated in succeeding sources. The most important and the most natural of the numerous changes concerns the number of characters. Whilst the principals remain four in number, still played by the Mombellis, two additional characters appear, bringing those on stage to the classical number of six, plus the chorus. These two *famuli*, Almira and Onao, have their own *comprimario* arias, probably borrowed from other operas. From this point on almost all the libretti include the names of these added characters, with or without arias, or with different arias, even when, a few years later, the opera was no longer the exclusive property of the Mombelli troupe.

Demetrio was quite widely performed until 1819-20, with occasional branchings abroad (Vienna, Dresden, Munich, Lisbon) even later. In Italy there was an interruption – so far as the documents available to us can tell – until 1829, when the opera was produced at La Scala. The only later performance of which we have any trace was in Naples in 1838. Then comes a jump forward to our own day, one isolated modern revival and, for the past thirty years, silence.

The present writer, whilst at work on the revision of the full score, was told in confidence by an illustrious Rossini scholar that, in his opinion, it would be impossible to make a performing edition of Demetrio e Polibio. The story as we have told it so far is already sufficiently complicated and anomalous even for the anomalous world of early nineteenth-century opera. But there are many other reasons that make it possible to talk of impossibility.

First of all, the autograph score of Demetrio is missing (with one little exception which we shall return to later). Which gives us a chance for reflection. For it is true that the

critical editions of music from its origins until a good way through the eighteenth century are based above all on copies, but it is equally true that the authoritative reputation of the editions promoted by the Fondazione Rossini has always been based on a careful study of the autograph. The edition of Rossini's opera omnia has been able to impose its authority because it has shattered a performing tradition that, as happens to everything that enjoys a long popularity, had encrusted upon the composer's original intent, and even upon the little that we might know of the author's intentions and on the habits of his audience, a crop of wilful additions. And so it is only a conscientious criterion of the Fondazione Rossini to consider the prime source to be the autograph full score, or, if this be lacking, then the copy considered most authoritative for various differing reasons. This kind of substitution is of very little help in the case of *Demetrio e Polibio*, as we shall see.

Besides this, we do not know how far *Demetrio* can be considered an opera of Rossini's. It is certain that it was "stuffed" with pieces not by him, but by Mombelli or some other hand. We are practically sure that the Overture is by Mombelli. And according to Radiciotti,⁴ who quotes a nineteenth-century newspaper, Mombelli was also responsible for Siveno's aria "Perdon ti chiedo, o padre" and the tenor's aria with chorus "Lungi dal figlio amato" (besides another piece for tenor that appears in the revised version from 1814 onwards).

Perhaps for these reasons *Demetrio* has never been considered an opera like all the others, not even as a subject for study. So true is this that there exists only one essay (and a meritorious one) that is entirely concerned with *Demetrio*, by Francesco Paolo Russo.⁵ And yet many

other of Rossini's operas contain music written by other hands: in no particular order we may quote *Adina*, *Mosè*, the first version of *Matilde* and even the *Petite Messe Solennelle* (even though, in these cases, Rossini himself "supervised" the grafting). On the other hand, in the atmosphere of early nineteenth-century Italy borrowings and thefts of varying quantities were everyday happenings: robberies much more sickening than Rossini's self-borrowings. In general, we can say that our scanty knowledge of the so-called "interregnum" (the term used by Stendhal for the period 1801-1812, but which we could extend up to the end of the domination of Napoleon and Murat in Italy) also falsifies our perspective as regards *Demetrio*. And therefore also as regards Rossini's formative years. The early nineteenth century still has a lot to reveal to us and in many ways it is still unknown territory.

"It is this writer's impression, in fact, that Rossini has often been studied starting from Rossini or from the kind of Romantic opera of which warning signs or anticipations have been looked for in his work, and little study has been made [...] of the context of operatic production and the stage conventions forming the background to his first efforts and which constituted the established panorama of expectations of the audiences for whom, from 1810, he had begun to write".⁶

Franco Piperno's impression is not far from the truth. Both *Demetrio* and *Ciro in Babilonia* (perhaps because of the lack of editions based on the autograph) are certainly not known and studied as they ought to be. Whoever has undertaken the study of Rossini's serious operas has concentrated on the period between *Tancredi* and *Semiramide*, between

DEMETRIO E POLIBIO

MELODRAMMA SERIO

DA RAPPRESENTARSI

NELL' I. R. TEATRO ALLA SCALA

LA QUARESIMA DEL 1829

PERSONAGGI

DEMETRIO, Re di Siria, sotto nome di EUMENE
Signor BERNARDO WINTER.

POLIBIO, Re de' Parti
Signor LUIGI BIONDINI.

LISINGA, figlia di Polibio
Signora MARIETTA CANTARELLI.

DEMETRIO, figlio di Demetrio suddetto, sotto
nome di SIVENO
Signora CORNI-TALTONI.

CORO . . . Grandi del Regno.

COMPARSE { Guardio di Polibio.
Seguaci di Demetrio.
Sacerdoti.

La scena si rappresenta nella Capitale de' Parti.

MILANO

PER ANTONIO FONTANA

M.DCCC.XXXIX

MUSICA DEL MAESTRO SIGNOR GIOACHIMO ROSSINI

Le Scene (in parte nuove)
sono eseguite dal sig. ALESSANDRO SANQUIRICO

Demetrio e Polibio: frontespizio e distribuzione delle parti del libretto stampato per una rappresentazione al Teatro alla Scala nel 1829 (Collezione Ragni, Napoli)

Rossi and Rossi, between Venice and Venice. Tancredi, however, came after two operas that, in some of their numbers, had indicated that the young composer was aligning himself with the "moderns". Already, in Demetrio, there was evidence of a composer particularly gifted in the cantabile style, and his voice, a new voice, could be recognized in the Duettino "Questo cor ti giura amore" [This heart swears to love you] (already used in Il signor Bruschino), in "Mio figlio non sei" [You are not my son] from the Introduzione, or the gem that opens the finale ("Mi scende nell'alma" - There falls in my spirit). If it were only for this, an edition - and meanwhile, a revision - of Demetrio could not but be particularly welcome. So then, a

revision; that takes advantage of the provisional state of our researches to take our bearings and to prepare a supervised performance adequate to the present state of our knowledge.

In the absence of Rossini's autograph score we can rely on a considerable collection of manuscript copies of the day. The eight surviving copies of the full score (complete or almost complete, except for one which contains the first act only) belong, substantially, to three distinct branches:

- the first has its origins in Rome for the 1812 performance or close to it. The copying establishment of Giulio Cesare Martorelli produced a copy (with a few traces of use) that subsequently became split up into sections. The greater part of this manuscript is to be found in two different collocations: one held by the international museum and music library of Bologna (shelf no. SG H I 46 I-II, from now on referred to as BO) and another by the Accademia

nazionale di Santa Cecilia, Rome (A-Ms 407-8, referred to as ACC). Apart from the copyists' handwriting, the watermark and the paper, a clue to their being one and the same manuscript consists in the fact that the two parts fit together in almost every way.

To this branch belongs the material used by Ricordi for printed and manuscript publications, among which figures another copy, deprived of its second act, to be found at the Conservatoire in Brussels (henceforth B1);

– a branch probably deriving from an apograph prepared for the 1814 revival, with the added characters *Almira* (sometimes *Olmira*) and *Onao*; the greater part of this material is to be found in copies that are either late, inaccurate or containing large stretches of newly interpolated arias (however, further research will be necessary to disentangle this part);

– and finally the third and last branch, the most enigmatic, which does not admit the added characters but which derives from a version differing greatly from the original, perhaps later, and that agrees with the only autograph section that we have been able to find. The only source for this version is BO, almost half of which was compiled by a copyist whose handwriting is easily recognizable, grouped into single self-contained numbers, each one bearing its title. BO then was later copied in a score (probably destined for a collection) to be found in the Conservatorio in Florence (FPT 426: FI).

Having been forced to choose we naturally took as our model the Rome version, which is practically complete and is chronologically very close to the first performance: this gives us fourteen numbers out of seventeen – or rather thirteen, since

Siveno's second aria as it appears in BO is in a hand that is not to be found elsewhere – all of which have as their principal source BO and ACC joined together.

The title appears on the frontispiece of the second volume of BO: "Demetrio, e Polibio / *Del Signor Maestro Rossini / Parte Seconda / Roma Presso Giulio Cesare Martorelli*". After the publisher's name appears an address near San Carlo al Corso, crossed out and replaced, in the first instance, by "via dei Coronari" and then later by "via della Maschera d'oro n. 9". Martorelli's address was San Carlo al Corso 428 in 1811-12, then he moved, after a brief stay in via de' Pianellari, to via dei Coronari (1814) and finally to via della Maschera d'oro 9 (1817).⁷ This would demonstrate that the manuscript was prepared in 1812, kept in the archives, and sold, or split up, after 1817. In the first volume (the first fascicle of which is the first fascicle of ACC) there is no title page, because at the time the copy was written out the first folio was replaced, probably at the copying establishment of Rosati in Rome, so as not to leave any trace of the previous proprietorship of Martorelli.

The Overture (apart from the first folio) and numbers 4, 7 (with a little exception), 10 (without the chorus) and 11 have remained in Rome, in ACC. The simple recitatives in the first version are also to be found in ACC. The paper on which the recitatives are written is thicker than that used for the musical numbers, but the watermark is the same. When, later, ACC was completed, someone corrected the numbering of the scenes presumably basing his work on a later libretto than the original. A copyist wrote in indications as to where the musical numbers should follow the recitative, probably before the original manuscript was sold or dismembered.

The other half of the Roman copy is in BO. We do not know for what occasion the Bolognese manuscript was prepared. Occasional traces of use occur only in the "Martorelli" part of the manuscript, one of them quite enigmatic: in handwriting very similar to Rossini's, someone has noted at the end of number 8 the words: "signor [Rossini?] a tone higher"; but the pencilled handwriting is not completely decipherable. From BO we have taken numbers 3, 5, 8, 9, the chorus before Polibio's aria (10a), 12, and all the other pieces until the end. As we have already said, doubts still persist only about Siveno's aria, number 12. Still missing, therefore, are the Introduzione [opening number of the opera], Siveno's first aria, the duettino between Siveno and Lisinga – besides the recitative before Lisinga's aria, number 7. Practically speaking, these are the numbers that met with immediate and widespread success, together with the Quartet "Donami omai Siveno", dismembered and recycled by Rossini several times. Probably they were extracted from the Martorelli copy at an early date. Fortunately we still have the Ricordi manuscript with the second act missing, housed in Brussels with the shelf number 2309 (B1, which had passed through the hands of François-Joseph Fétis).⁸ Martorelli represented Ricordi in Rome; the stamp on the frontispiece of B1 shows that the manuscript came from Malmaison, therefore from the collection of Joséphine (and Eugène) de Beauharnais; finally, we know for certain that in July 1813 Demetrio was performed at the Teatro Carcano, Milan, according to a well-known reference by Giovanni Berchet. The copy bears the title "Demetrio, e Polibio / Del Sig: r Maestro Gioachino Rossini, / Parte Prima / Milano / Presso il Negoziante di Musica Giovanni Ricordi Editore

di Musica del R. Conservatorio, e delle Case di Educazione del Regno d'Italia, Tiene Negozio in Cont.a di S.a Margherita" [Demetrio, e Polibio by Maestro Gioachino Rossini, Part One, Milan, at the music shop of Giovanni Ricordi, publisher of music to the Royal Conservatorio and to the schools of the Kingdom of Italy. The shop is in the Santa Margherita district]. It is therefore not difficult to ascribe it to 1812-13, in any case before April 1814, when the Kingdom of Italy came to an end. It is a copy intended for a collection rather than for theatrical use, practically all written out by the same copyist, from which we have taken Siveno's aria (2), the recitative before Lisinga's aria (7) and above all the famous Duetto (6, which in BO comes from a copy shop in Florence and which is missing entirely in ACC). In reference to this last piece, to fill out the bare notes and give some suggestions to the singers – in rounded brackets – we can make use of the version Rossini supplied of it in the opening number of *Il signor Bruschino* (performed, it will be remembered, on the 27th January 1813). The printed edition of the vocal score of this piece by Ricordi in the *Giornale della musica vocale italiana*⁹ may have occurred even earlier. A precious clue comes to us in a letter from Rossini to his mother: "Here they are printing Pieces from my Rome Opera", he writes on the 11th July 1812. It can only mean Ricordi. The material must have arrived in Milan very speedily, and anything coming from Ricordi is considered of the greatest value to the critical edition. So what is still lacking is the duettino for Polibio and Siveno that forms the *Introduzione* (1). But fortunately the same source having its origin in Casa Ricordi comes to our aid: the same copyist responsible for B1 also wrote the manuscript copy of this duet found at the *Accademia*



*Giocosa la nostra al piano — Tu se l'Alto la tua
 Pace se non il canto: loro mai cessa
 (Autografo conservato nel Museo di P. S.)*

AL MERTO EGREGIO
 DELLE ILLUSTRI SORELLE
 MARIA ESTER ED ANNA MOMBELLI
 IMPAREGGIABILI NEL CANTO
 E D'OGNI ESIMIA DOTE FORNITE
 CHE SI SONO STRAORDINARIAMENTE DISTINTE
 NELLE OPERE DEL DEMETRIO E DELL'OMAR
 RAPPRESENTATE IN ROMA
 NEL TEATRO VALLE
 NELLA PRIMAVERA DEL MDCCXII.

SONETTO

Dell'industre bulino arma la destra
 Prode garzon, e a nobil opra intento,
 Di lor ch' hanno nel canto arto sussesta
 Il gentil volto incidi, e il postamento.

Pon'la maggior delle due Suore a destra
 Che senno spiri e cor fido a cemento;
 A manca l'altra, e in Lei a spiegar l'addestra
 Quanto di grazie Amor non sparse in cento.

Mista ai lauri paterni, idalia fronde
 Lor cingi al crine, e tutto esprimi il vanto
 Dalla beltà che a lor virtù risponde.

Ma non sperar di tirar mai quel canto
 Che i Cuor rapisce ed il livor confonde,
 Che dell'arte il valor non giunge a tanto.

P. M. O. P. A.

Ritratto delle sorelle Mombelli con sonetto pubblicato a Roma per la prima rappresentazione dell'opera (Collezione Ragni, Napoli)

nazionale di Santa Cecilia, shelf number A-Ms 2717.

In limine, we should indicate that in the Bourbon archives of Parma are to be found various separate numbers sent to Lucca in the days of Carlo Ludovico (the regent being Maria Luisa, once styled Queen of Etruria - "Regina delle Trujje" said the Roman poet Belli [in a scurrilous but untranslatable double entendre - translator's note]). Many pieces were probably copied in Rome after 1815, but not much later, however, and they could be taken into consideration if in the meanwhile their genesis could be more precisely determined. We suggest that Lucca could also have been the channel through which the Martorelli copy passed on its way to Florence. Florence or Tuscany as a place of assembling of the materials is suggested by the recurrence of certain watermarks.

So far we have said that there is no

autograph. This is true: but there exists an autograph portion, though tiny, of Demetrio: the Quartet "Donami omai Siveno" (here number 11). The manuscript was purchased ten years ago by the Fondazione through Mombelli's heirs. At this point it is worth while mentioning the events that led Ester to leave the stage of the Théâtre-Italien. In 1826, in fact, la Mombelli's health declined, or seemed to, and she remained obstinately in bed, a fact attested to by numerous letters exchanged between members of the organization of the royal theatres. On the 7th June 1826 Raphaël du Plantys wrote to the Vicomte de Rochefoucauld: "This woman has got it into her head that she does not want to sing any more". And a few days later Paër wrote to Benelli that "La Mombelli stays indoors and pretends to be more ill than she really is".¹⁰ Bruno Cagli and Sergio Ragni, editors of Rossini's letters, add to this, quoting a letter of Mérimée, that the papal nuncio was encouraging her to give up her career so that she could marry the man she had fallen in love with, Camillo Gritti, a nobleman

who was an ex-administrator of *La Fenice*. The marriage was celebrated soon after (but the exact date is not known to us). The quartet could, therefore, have been presented to Ester Mombelli by Rossini on the occasion of her marriage to Gritti, but there is a problem: there is no reason why Rossini should have been in possession of the manuscript (generally the autograph scores remained in the possession of the theatre or the impresario, and it was Rossini himself who reversed this tendency by keeping all his own autographs). Rather, the manuscript could easily have remained in the possession of the Mombelli family, who performed Demetrio all over Italy in the next few years. On the other hand Rossini remained in contact with Ester: soon after Demetrio he wrote *La morte di Didone* for her, taking *la Mombelli* into consideration – but fruitlessly – for the inauguration of the theatre in Pesaro and finally meeting up with her again in Paris.

The case is complicated by the existence of a declaration by the mayor of Frasso d'Artico (where the Gritti-Mombelli family resided) sent in 1881 to the Liceo Musicale of Venice – we do not know why – which contains a bizarre reconstruction of the origin of the quartet: claiming that Rossini (playing the unusual rôle of puppet-master) wrote it in just a few minutes and presented it to *La Mombelli*. Demetrio e Polibio is never mentioned in this document. The mayor, who is telling a story that he heard from Sebastiano Bonato, who claimed to be an eyewitness to the event, may have told a tale with a grain of truth in it, in that this manuscript, as it stands, does not appear to have belonged to any original autograph score (if indeed any such score ever existed in this form).

The quartet is in two fascicles that, to judge from the spots sprinkled

over the last verso of the first fascicle and the fact that they are not written on the same kind of paper, were not always bound together: the second fascicle was perhaps added later, or re-written after having been lost. But, above all, in the first fascicle there has been an insertion of three folios in a different hand. The three folios contain a version that we find in only two manuscripts, both later than the Rome version: BO and FI, the latter apparently copied from the former, and both later than the Rome version. It is necessary to explain the significance of this insertion to the structure of the number.

As it appears in Vincenzina Viganò's libretto the quartet is in only one metre (septenarii). The balance between standstill and action favours the latter: during the quartet there is a recognition and an exchange of offspring between Polibio and Eumene. The divisions between the sections are fairly loose, but it is clear that the last two quatrains bring about, in the idea of the poet as in the habits of composers, a concluding fast section or stretta. The opening exchange of words between Eumene and Polibio (even if this is in two verses rather than the "canonical" four) would facilitate a "primo tempo" [opening section] with two "parallel" solos.

On the whole the plan suggested by the libretto is followed in the traditional manner. In the Martorelli copy we find a basically agitated "primo tempo", a static ensemble section (of the parenthetical type,¹¹ not an ensemble of stupefied surprise), then a return to the "primo tempo", a stretta [brisk concluding section]. The point worth noticing is the fact that the first and the third sections of this construction are the same, at least in their orchestral pattern. The repetition of the same material in two different parts of an ensemble is one of the main stylistic novelties introduced by Rossini in the years

The image shows a page of handwritten musical notation for a quartet. It features several staves with musical notes and lyrics. The lyrics are in Italian and include words like "fres", "cara", "cara", "senza", "ve", "più", "non", "potrà", "ve", "più", "invernal", "potrà", "no", "più", "cara", "mi", "fate", "più", "cara", "inver", "no". The page is numbered "9" at the bottom left and "31" at the bottom right.

Demetrio e Polibio: pagina non autografa del Quartetto (Fondazione Rossini, Pesaro)

1810-20 and is part of a generalized strategy of economy practised by him. The same thing happens in the finale to *Tancredi*, but also passim in the one-act comic operas. But above all, in the Trio in the second act of *Ciro in Babilonia* Rossini uses the first and third sections of the Quartet from *Demetrio*, quoting them almost literally, in exactly the same way. Research into the Italian repertoire of the early nineteenth century proves that this strategy can only rarely be found in the works of Rossini's contemporaries or predecessors.

If we turn to the part added to the autograph, the situation changes. The so-called "tempo di mezzo" [middle section] is unrelated to the "primo tempo" and the orchestra supports the dialogue between the voices in a rather anonymous manner. This type of solution, common

enough at the beginning of the nineteenth century, if it were by Rossini or in any case had his approval, might be, stylistically, earlier than the types he adopted from 1812-13 onward (even if not by very much: see the Finale to Act One of *Ciro in Babilonia*) or later by at least five years. Or, simply, it could be the work of a "patcher-up".

From the philological point of view the problem could be resolved imagining that the manuscript had been – for reasons unknown to us – mutilated in part (the part involving the two central movements) and replaced by an anonymous compiler: the paper is different from that used by Rossini in the quartet. The compiler has also taken the trouble to add a 'cello part separate from the bass; however, the 'cello always doubles one of the viola parts, and in fact in BO figures as a bassoon part. And if the compiler had boldly inserted a new "terzo tempo" [third section], why then would he have used, in the ensemble, a version closely follow-

ing the one found in all the other sources?

There is also something unexpected that we must bear in mind. The second fascicle of the quartet (indubitably autograph) has a different watermark from the first, and this watermark is the same as the one found on all three folios of the insertion, although the paper is slightly different.

Lastly, the text of the stretta is different from all the other sources: "all'armi" has been replaced by "al campo". The correction seems to be in Rossini's autograph, even though using a different ink. Perhaps censorship required the change. Yet no libretto that has come down to us gives "al campo".

For completion's sake we must remind the reader that the Quartet re-echoes, in a disjointed form, through many later operas of Rossini: in particular in the *Equivoco* and in *Ciro*. Above all the stretta, or rather, the opening of the stretta, but also the "primo tempo".

However that may be, the whole autograph quartet as it stands today was accepted by the anonymous compiler who contributed to BO. BO cannot have been completed any later than the middle of the 'twenties. Could it be that Rossini's autograph score had remained substantially intact – who knows in whose hands – until then? Or had Rossini got it back later, after the Martorelli copy had been made from it? Or that he finished it at last, after it had been mutilated – or even re-written, and made a present of it to la Mombelli?

Where the mysterious copyist of BO is concerned, it is not clear why he had copied so many separate numbers and not a complete run-through of the score. This led to some intriguing problems. The quartet, in the Bologna manuscript, is preceded by an accompanied recitative. But in

its turn this is preceded by a simple recitative (evidently from another source), on the same text as the accompanied one. One of the copyists of FI did not notice the repetition and instead of choosing one of the two versions, either simple or accompanied, gives them both. We will take this opportunity of saying that, according to a hypothesis arising from our work, BO, or rather the complete form of it, could have been produced in a copy shop unknown to us, perhaps in central Italy, perhaps in Tuscany.

The variants between this half of BO and the Rome version are conspicuous. Apart from the quartet the most obvious example is *Lisinga's* aria "Sempre teco ognor contenta" [Always happy by your side] in whose orchestral introduction in BO we find an extended (and ungrammatical) bassoon solo. In the Martorelli copy, in this same position we find instead just a few bars for the two horns. These are equally ungrammatical: the aria is in B flat but in this passage we find an incongruous E flat, a key in which the two horns are limited. And apart from the philological problem this opera contains many solecisms, whichever source is taken into consideration, presenting a new problem. Must we think that these passages were written by an inexperienced Rossini or do we attribute them to an addition made by Mombelli (or by someone else for him)? Can they be considered a clue? Let us use this piece to make another example: the parallel fifths that open the accompanied recitative are quite unmotivated, unlike the famous fifths in *Otello* or the gigantic "5" on the manuscript of *Torvaldo*, or the "fourths and fifths put in deliberately" that we read on a copy of *General's I bacchanali di Roma*. Our impression is that we cannot employ this criterion to

DEMETRIO e POLIBIO

Grand' Opera
Del Celebre Maestro



Ridotta coll' accomp.^{to} di Forte - Piano da L. Truzzi

ESEGUITA DALLA FAMIGLIA MONRELLI E DA OLIVIERI

Proprietà dell'Editore

N.º 2441.

Liſinga — Soprano.
Siveno — Contralto.

Eumene — Tenore.
Polibio — Basso.

Deposta all' I. R. Bibl.^a

Prezzo F. 24.

{ MILANO Presso G. RICORDI dirimpetto all' I. R. Teatro alla Scala
{ FIRENZE Presso RICORDI, GRUA e C.º

Demetrio e Polibio: frontespizio della riduzione per canto e piano edita da Ricordi nel 1826 (Collezione Ragni, Napoli)

settle the question of attributions, about which, at the present state of our knowledge, we can only advance hypotheses. By Rossini are Siveno's first aria, the duets (including the one forming the *Introduzione*), the quartet, the *Finale* to Act One. All the rest is dubious. Certainly the *Overture* is not by Rossini (as is asserted by more than one source that attributes it to Mombelli, apart from stylistic considerations).

The question, however, does not seem relevant to us. An early nineteenth century Italian opera exists in a kind of "fluid" made up of all the operas performed before or at the same time as its appearance; the form is elusive, and in the case in point we cannot even say that it conformed to the first performance, which took place (at least) two years after the

writing of the individual numbers. Where performances later than 1812 are concerned, in only one case, very late on (Naples, 1838), can we link libretto, score and performance together.

Having said this, it seems quite clear to us that the greater part of the opera is the work of Rossini. He himself confirmed the idea that it was with Demetrio that he began his career as an opera composer; if he had only written a few numbers out of it he would probably have said so. And it is a surprising opera. An opera that resorts to strategies already practised by authoritative contemporaries and predecessors of Rossini, but in some cases testifies to a noteworthy audacity. He himself quoted Matteo Babini as his counsellor: what part the great tenor and teacher might have had in the declamatory passages of this opera written for another great tenor, is all to be studied.

These are just some of the enigmas

presented by this score. For this reason ours is a revision and not an edition. Such it is because there has not been enough time to decant all the masses of information, much of it now gathered together for the first time. It seems clear that, as we have seen, and until a critical edition becomes possible, we have enough material, so long as the peculiar nature of Demetrio and early nineteenth-century Italian opera is borne in mind.

In the forthcoming edition it would be useless to look for the detailed indications to be found in Rossini's autographs; quite the reverse, here we have the paradoxical result that the autograph of the quartet, so problematic in this case, may be used only where it agrees with the copy, and not vice versa! In a critical edition its natural place would be in an appendix, at least until we are sure which phase of the affair it reflects; here we have used it to complete the indications of the Rome copy. As the most casual comparison between the autograph part and the copies will demonstrate, copyists, and above all Roman copyists, with very few exceptions, tend to smooth over the instructions in the score. The martellato signs become, in the best hypothesis, staccati. There is only one forcella chiusa sign in all the manuscript. The dynamics do not go beyond ff and pp. And so on.

A different attitude will be necessary, both from performer and researcher. The critical spirit must be redoubled,

and so – if it be permitted – must musical invention and knowledge of performance practice.

The following steps will also be indispensable: a reconstruction of the adventures of the autograph quartet; a hypothesis as to where and how the current state of BO came about; identification of material stemming from later performances of Demetrio; and precise identification of the score sources, at least the Italian ones. It is to be hoped that in view of a forthcoming – possible, then – critical edition, this collaboration and this slow but willing approach will both resound fruitfully.

Daniele Carnini

Translation by Michael Aspinall

¹ Gli scritti rossiniani di Ferdinand Hiller, edited by Guido Johannes Joerg, in *"Bollettino del Centro rossiniano di studi"*, 1992, pp. 63-155: 79-83.

² Ibid.

³ Ibid.

⁴ Giuseppe Radiciotti, Gioacchino Rossini, vita documentata, opera ed influenza su l'arte, 3 vols., Tivoli, Chicca, 1927-1929, vol. I.

⁵ Francesco Paolo Russo, Alcune osservazioni sul "Demetrio e Polibio" di Rossini, in *"Studi musicali"*, XXIII (1994), pp. 175-202.

⁶ Franco Piperno, Il "Mosè in Egitto" e la tradizione napoletana di opere bibliche, in Gioacchino Rossini: il testo e la scena. Atti del Convegno internazionale di studi, Pesaro, 25-28 giugno 1992, edited by Paolo Fabbri, Pesaro, Fondazione Rossini, 1994, p. 255.

⁷ Information from Dizionario degli editori musicali italiani 1750-1930, edited by Bianca Maria Antolini, Pisa, ETS, 2000, s.v.

⁸ Who wrote these words on the frontispiece: "C'est toute jeunesse et grace que la partition de Demetrio e Polibio, mais le quator est surtout un délicieux bouquet de génie qui n'avait point de modèle à l'époque où il fut écrit, et que restera toujours dans la mémoire des musiciens. [...] L'année 1812, où la partition de Demetrio fut écrite est une des plus remarquables de la vie de Rossini par la fécondité qu'il y déploya. / Fétis."

⁹ "Questo cor ti giura amore / Duetto in / nel / Demetrio e Polibio / Del Sig. r Maestro / Gioacchino Rossini / Eseguito in Roma al Teatro Valle / dalle Signore / Maria, e Ester Mombelli / Milano / Presso Gio. i Ricordi Editore di Musica tiene Stamperia, e Copisteria, nella Cont. a di S. ta Margherita [...] Deposito alla Bibl. a R. le / Ottavo pezzo del Giornale di Musica Vocale Italiana;

anno 3". For the dating of this collection see Antolini, Dizionario, pp. 298-9.

¹⁰ Gioacchino Rossini. Lettere e documenti, edited by Bruno Cagli and Sergio Ragni, Pesaro, Fondazione Rossini, 1992, vol. III, pp. 557-8.

¹¹ For this nomenclature of the finale and of the ensembles in general we can but refer to Daniele Carnini, L'opera seria italiana prima di Rossini (1810-1813): il finale centrale, doctoral thesis, Università di Pavia-Cremona, 2007, passim and, in particular, pp. 59-62.

Maria Ester Mombelli in un'incisione di
Sasso (Collezione Ragni, Napoli)



Sasso inc.

MARIA ESTER MOMBELLI

*Soavissimi modi di canto, grazia,
espressione, sono questi gl'incanti
con cui questa rinomata virtuosa
ottenne costanti applausi, ed eccitò
l'entusiasmo negli amatori dell'ar-
te musicale.*

Verso la gloria

L'opera di roma a piaciuto mentre ho letto nel foglio delle belle Cose.¹

Così, col suo disinvolto uso di grammatica, maiuscole e minuscole, Rossini annunciava alla madre l'esito della prima romana del *Demetrio e Polibio*, avvenuta al Teatro Valle il 18 maggio 1812. La lettera è del 29 dello stesso mese. Il compositore scriveva da Venezia, dove aveva appena tenuto a battesimo la sua terza farsa per il San Moisè, *La scala di seta*, e dove godeva del successo della ripresa dell'*Inganno felice* oltre ad essere in "parola" con la Fenice per un'opera seria (sarà il *Tancredi*).² Dunque Rossini non era stato presente né alla preparazione né all'esecuzione del suo primissimo e sperimentale lavoro per il teatro, caso rarissimo nella storia della sua produzione.³ Ma il compositore non avrebbe potuto disertare il campo in quel 1812 fittissimo di impegni nel quale esplodeva (nessun termine potrebbe essere più calzante) la carriera da poco iniziata. L'anno si era aperto l'8 gennaio con il debutto appunto dell'*Inganno*, il suo primo lavoro "semiserio", che costituì la vera rivelazione del talento dell'autore,⁴ ed era proseguito a Ferrara con la prima opera seria, *Ciro in Babilonia*. Dopo *La scala di seta* sarà la volta, in settembre, del trionfale esordio scaligero, con *La pietra del paragone*, prima grande opera comica (essendo le precedenti di questo genere delle "farse", e cioè lavori in un atto). L'anno si conclu-

derà in novembre, sempre al San Moisè, con *L'occasione fa il ladro*. In tutto sono cinque opere nuove tenute a battesimo, in diversi generi e con diverse strutture, per quella che sarà una conquista dell'agone operistico nel quale il ventenne pesarese avrebbe dominato incontrastato fino alla soglia degli anni '30. *Demetrio e Polibio* è dunque la sesta novità assoluta di quell'anno fortunatissimo e nasceva, per così dire, *extra moenia*, dal ripescaggio di un lavoro adolescenziale, sulla scia di quella carriera folgorante e dal desiderio, certo legittimo, di sfruttarne i bagliori.

Il tutto era nato in quei fervidi e determinanti anni bolognesi, in quella culla decisiva del genio rossiniano, genio già in parte messo a frutto dalla famiglia nel bel mezzo degli anni vorticosi e difficili dell'infanzia pesarese che aveva visto il padre coinvolto nella presa del potere da parte dei rivoluzionari. Alla restaurazione era seguito il di lui arresto e una lunga detenzione fino alla battaglia di Marengo. Dopo la liberazione c'era stata, per il Vivazza, come veniva salutato l'esuberante Giuseppe Rossini, l'impossibilità di rientrare a Pesaro dove si era fatto terra bruciata.⁵ Intanto Mamma Anna, per consentire alla famiglia di sopravvivere, si era dedicata sempre di più al canto. In tutto questo il precocissimo Gioachino aveva dato prove di molteplici talenti, iniziando a "batter cassa", sembrerebbe non per sola metafora, davanti alla ban-

da⁶ e poi ad esibirsi come cantante, maestro al cembalo, strumentista (per esempio nel teatro di Fano), come comparsa sulla scena e anche come compositore in erba nella cosiddetta "villeggiatura" di Ravenna, dove, complice l'amico e possidente Triossi, aveva esibito i primi saggi di un altro talento indiscutibile: quello per gli affari e gli investimenti finanziari.⁷ In tante torbide vicende c'era già in qualche modo tutto Rossini, non perfettamente coincidente con quello che si sarebbe poi divulgato e con l'immagine che lo stesso autore avrebbe poi assecondato presso i biografi.

A Bologna la famiglia si era trasferita nel 1804, sia per offrire maggiori opportunità al genio precoce, sia per consentirgli di entrare, dopo i benemeriti studi a Lugo presso i fratelli Malerbi, alla prestigiosissima scuola di Padre Mattei, rigoroso erede del grande Padre Martini. Qui Gioachino si fece valere come concertatore o, come diremmo oggi, direttore d'orchestra e qui dette altri saggi del talento di compositore, ad esempio quando l'11 agosto 1808 si eseguì al Liceo Musicale la cantata *Il pianto di Armonia sulla morte di Orfeo*. Musica strumentale, messe e altri lavori sacri, una regolare cantata, il tutto costituisce un cospicuo bagaglio a dimostrazione di una vocazione al comporre indiscutibile. Mancava l'opera, che non poteva essere assente nel destino e nelle prospettive di qualsivoglia compositore di quell'epoca e che la famiglia, col padre banditore e strumentista e la madre cantante, si aspettava certo dovesse costituirne il destino. La prima occasione ufficiale gli verrà con la scrittura per il San Moisè di Venezia nell'autunno del 1810. Ma in realtà a Bologna sull'opera l'adolescente Gioachino si era esercitato. In via sperimentale, si direbbe, e per una serie di circostanze non del

tutto documentate e districabili. È fu appunto con il *Demetrio e Polibio* il cui merito, dell'invito a comporre e poi della prima romana differita, spetta ad una singolare famiglia di cantanti e musicisti e soprattutto al suo capo, Domenico Mombelli.

Compositore, cantante e in qualche modo anche impresario (quanto meno di se stesso e della famiglia), Mombelli, che era nato nel vercellese nel 1751, aveva costituito una compagnia nella quale cantavano due delle figlie, Ester (nata nel 1794) e Anna (nata nel 1795) frutto del suo secondo matrimonio con Vincenza o Vincenzina Viganò. Siamo nel gotha dell'Italia neoclassica, negli anni del vecchio Parini, del Foscolo, di Monti e dello Stendhal che si affacciava in Italia e che avrebbe di lì a poco scritto *Rome, Naples et Florence* e la *Vie de Rossini*. Vincenzina era intanto figlia di Maria Ester Boccherini, sorella del grande Luigi e, come ballerina, aveva affiancato il fratello, il celeberrimo danzatore e coreografo Salvatore Viganò, punta di diamante della danza dell'epoca, colui che proprio Stendhal inseriva, insieme con Rossini e Canova, nella triade dei grandi geni italiani dell'epoca.⁸ Avendo in compagnia Anna, che si fregiava della qualifica di "primo uomo", e Ester come prima donna, Domenico, che cantava da tenore, non aveva bisogno di molti altri nomi in compagnia. Fu proprio per impulso di Mombelli che il giovanissimo Gioachino cominciò a cimentarsi con l'opera e su un libretto, per restare in famiglia, che era stato scritto da Vincenzina. La quale, a voler ricordare un altro particolare, derivava dalla famiglia, oltre alla danza, anche la pratica librettistica. Un altro suo fratello infatti era Gian Gastone Boccherini, danzatore e librettista, colui che aveva scritto, tra l'altro, il testo dell'oratorio *Il ritorno di Tobia*, musicato da Haydn nel 1775. A tempo perso Gian Gastone

cantava anche lui e si esibiva, per dirla con Ulderico Rolandi, come “tenore comprimario”. Se si aggiunge la notizia che la prima moglie di Domenico era stata Luigia Laschi, prima Contessa delle *Nozze di Figaro* di Mozart, si ha un’idea dell’intreccio di frequentazioni, parentele e di soggiorni in tutte le capitali europee e di esibizioni in tutti i teatri di corte immaginabili del Mombelli e della sua famiglia, nella quale la musica si respirava dalla nascita. Accettando infatti le date da tutti riportate dobbiamo dire che le due pulzelle (che esordirono, a quanto pare, nel 1806) avevano rispettivamente 12 e 11 anni all’epoca del debutto e 18 e 17 all’epoca del *Demetrio*. Dunque erano quasi coetanee di Rossini che era, rispettivamente, di due o tre anni più grande. Siamo in un mondo di strabilianti precocità⁹ e inutile dire che il giovanissimo Rossini dovette conoscere e frequentare a Bologna la famiglia e anche le due cantanti in erba.

Le testimonianze sulla genesi dell’opera sono affidate al racconto che lo stesso compositore fece a Ferdinand Hiller qualche decennio più tardi, incontro finora divulgato grazie soprattutto alla traduzione di Radiciotti, ma che ora possiamo recuperare nell’originale riedito, con nuova traduzione, nel «Bollettino del Centro Rossiniano di Studi»:¹⁰

Per quanto ancora ragazzo (avevo tredici anni), già da allora ero un fervente ammiratore del bel sesso. Una delle mie amiche, o protettrici – come debbo dire? –, desiderava avere un’aria dall’opera che i Mombelli rappresentavano. Io mi rivolsi al copista e lo pregai di farmene una copia, ma rifiutò. Andai con la mia richiesta da Mombelli in persona, ma anche lui mi rifiutò il piacere. «Questo non le servirà a niente» gli dissi: «stasera ascolterò l’opera un’altra volta e poi stenderò tutto quello che mi pare». «Questo lo vedremo» rispose Mombelli. Io però, svelto,

ascolto l’opera ancora una volta con la massima attenzione e quindi metto sulla carta l’intera riduzione per pianoforte e la porto da Mombelli. Non ci voleva credere, gridava al tradimento da parte del copista, ed altre cose simili. «Se non si fida di me» dissi, «allora ascolto l’opera ancora un paio di volte e le stendo l’intera partitura, ma sotto i suoi occhi». La mia grande e del tutto giustificata fiducia in me stesso, vinse la sua diffidenza e diventammo buoni amici.

Ben congegnata da parte di Rossini (a parte un problema di datazione di cui si dirà) la narrazione della trascrizione fatta a memoria dopo un duplice ascolto di un’aria di un’opera di Portogallo può essere credibile, anche se va pur detto che replica un *topos* presente in molte biografie di compositori (si pensi a Mozart a Roma e al *Miserere* di Allegri) e che tutto il racconto col tredicenne “caldo ammiratore del bel sesso” va preso quanto meno con beneficio di inventario.

Il racconto ad Hiller prosegue poi, senza citare Vincenzina,¹¹ sottolineando l’iter della composizione:

[Mombelli] Mi dava delle parole ora per un duetto, ora per un’arietta, e mi pagava un paio di piastre al pezzo, cosa che mi spronava a grande attività. Così, senza saperlo, arrivai a fare la mia prima opera. Il mio insegnante di canto, Babini, mi dette a questo proposito qualche buon consiglio. Era appassionatamente contrario a certe figurazioni melodiche che allora erano molto di moda, e usava tutta la sua eloquenza per farmele evitare.

Un commento di Hiller provoca una risposta a sorpresa di Rossini:

[Hiller] Quando ero in Italia, un quartetto tratto da questo *Demetrio* godeva ancora di una certa notorietà e veniva soprattutto citato come prova della sua precoce maturità. Non ci ha più lavorato quando in seguito l’opera è andata in scena?

[Rossini] Non ero nemmeno presente;

L'opera di Demetrio Carcano...
 La vittoria di famiglia Mombelli, comparsa nelle scene del Carcano Martelli a sua, ha saputo con una musica di grande effetto e cantata con vera intelligenza, riuscendo alle applausi più spontanei e più vivaci. Baffo il solo nome di Mombelli può bastare nell'animo dei veri amatori dell'opera italiana; le più dolci rimembranze non ce ne ha alcuno. Il quale non meno che quello celebre tenore si è tenuto per lungo tempo la gloria del teatro di Carcano e che non ripone a David Gostaggio colli. Baffo Bassini suo unico emulo. Comunque il si accagioni sul declinare dell'età, chi non ravvisa in lui l'ultimo attore e il deciso cantante è i nostri auditori d'oggi dovrebbero farti impallidire da lui come si curti il recitativo e come si dia il colorito consonante alla musica in generale. Alla scuola di il palcoscenico sono alleate le sue due Figlie, le quali sostengono in quest'opera le parti di prima donna e di primo soprano. Le grazie della pazione, unita a quelle del canto formano di queste compagne una coppia interesantissima. uniti al padre il tenore non potrebbe essere più compiuto a musica e dell'unico compositore Toscani che sul teatro di sua giovinezza procede intanto nella carriera musicale con tanto onore del arte. Tutti i pezzi sono l'ultimo Atto, ma

il quartetto dell'Atto secondo e soprattutto il mano Martelli.
 Il solo cantato di io permittendo come amatore di ingenerare
 aggio Mombelli sarebbe quello che non s'ha mai ottenuto
 di prima. La voce e il non mai dimenticato dal teatro
 pianato, cioè il più bel pregio dell'antica scuola di
 cui egli è ormai fare il solo sostegno che resti. Egli è
 un'operazione e comune anche alle due giovinezze
 dunque a questa eccellente famiglia. Il contraltone
 del pubblico teatro di sua città, non può essere
 del principio e che per certo non potrà meno restando
 dal dilecto in e destinato all'ultimo di chiunque ha
 l'ho e prosa al teatro Carcano Martelli a sera.

AVVISO DI MILANO
 Presso il teatro di Milano Gio. Fel.
 della collina del V. Canottiere in Alghero
 il giorno venerdì 11. e sabato 12. del
 mese prossimo ossia il 2. e 3. di marzo
 si darà l'opera di Demetrio e Polibio
 di Giuseppe Rossini. In questa occasione
 si darà il nuovo Carcano due parziali in
 gli Atti.
 1. Demetrio con il suo primo il padre
 2. Demetrio con il suo primo il padre
 3. Demetrio con il suo primo il padre
 4. Demetrio con il suo primo il padre
 5. Demetrio con il suo primo il padre
 6. Demetrio con il suo primo il padre
 7. Demetrio con il suo primo il padre
 8. Demetrio con il suo primo il padre
 9. Demetrio con il suo primo il padre
 10. Demetrio con il suo primo il padre
 11. Demetrio con il suo primo il padre
 12. Demetrio con il suo primo il padre
 13. Demetrio con il suo primo il padre
 14. Demetrio con il suo primo il padre
 15. Demetrio con il suo primo il padre
 16. Demetrio con il suo primo il padre
 17. Demetrio con il suo primo il padre
 18. Demetrio con il suo primo il padre
 19. Demetrio con il suo primo il padre
 20. Demetrio con il suo primo il padre
 21. Demetrio con il suo primo il padre
 22. Demetrio con il suo primo il padre
 23. Demetrio con il suo primo il padre
 24. Demetrio con il suo primo il padre
 25. Demetrio con il suo primo il padre
 26. Demetrio con il suo primo il padre
 27. Demetrio con il suo primo il padre
 28. Demetrio con il suo primo il padre
 29. Demetrio con il suo primo il padre
 30. Demetrio con il suo primo il padre
 31. Demetrio con il suo primo il padre
 32. Demetrio con il suo primo il padre
 33. Demetrio con il suo primo il padre
 34. Demetrio con il suo primo il padre
 35. Demetrio con il suo primo il padre
 36. Demetrio con il suo primo il padre
 37. Demetrio con il suo primo il padre
 38. Demetrio con il suo primo il padre
 39. Demetrio con il suo primo il padre
 40. Demetrio con il suo primo il padre
 41. Demetrio con il suo primo il padre
 42. Demetrio con il suo primo il padre
 43. Demetrio con il suo primo il padre
 44. Demetrio con il suo primo il padre
 45. Demetrio con il suo primo il padre
 46. Demetrio con il suo primo il padre
 47. Demetrio con il suo primo il padre
 48. Demetrio con il suo primo il padre
 49. Demetrio con il suo primo il padre
 50. Demetrio con il suo primo il padre
 51. Demetrio con il suo primo il padre
 52. Demetrio con il suo primo il padre
 53. Demetrio con il suo primo il padre
 54. Demetrio con il suo primo il padre
 55. Demetrio con il suo primo il padre
 56. Demetrio con il suo primo il padre
 57. Demetrio con il suo primo il padre
 58. Demetrio con il suo primo il padre
 59. Demetrio con il suo primo il padre
 60. Demetrio con il suo primo il padre
 61. Demetrio con il suo primo il padre
 62. Demetrio con il suo primo il padre
 63. Demetrio con il suo primo il padre
 64. Demetrio con il suo primo il padre
 65. Demetrio con il suo primo il padre
 66. Demetrio con il suo primo il padre
 67. Demetrio con il suo primo il padre
 68. Demetrio con il suo primo il padre
 69. Demetrio con il suo primo il padre
 70. Demetrio con il suo primo il padre
 71. Demetrio con il suo primo il padre
 72. Demetrio con il suo primo il padre
 73. Demetrio con il suo primo il padre
 74. Demetrio con il suo primo il padre
 75. Demetrio con il suo primo il padre
 76. Demetrio con il suo primo il padre
 77. Demetrio con il suo primo il padre
 78. Demetrio con il suo primo il padre
 79. Demetrio con il suo primo il padre
 80. Demetrio con il suo primo il padre
 81. Demetrio con il suo primo il padre
 82. Demetrio con il suo primo il padre
 83. Demetrio con il suo primo il padre
 84. Demetrio con il suo primo il padre
 85. Demetrio con il suo primo il padre
 86. Demetrio con il suo primo il padre
 87. Demetrio con il suo primo il padre
 88. Demetrio con il suo primo il padre
 89. Demetrio con il suo primo il padre
 90. Demetrio con il suo primo il padre
 91. Demetrio con il suo primo il padre
 92. Demetrio con il suo primo il padre
 93. Demetrio con il suo primo il padre
 94. Demetrio con il suo primo il padre
 95. Demetrio con il suo primo il padre
 96. Demetrio con il suo primo il padre
 97. Demetrio con il suo primo il padre
 98. Demetrio con il suo primo il padre
 99. Demetrio con il suo primo il padre
 100. Demetrio con il suo primo il padre

Copia di Giuseppe Rossini di una recensione comparsa sul «Corriere di Milano» con «Avviso» pubblicitario dell'editore Ricordi (Collezione Ragni, Napoli)

Mombelli la dette a Milano senza che io lo sapessi.

Rossini, come si può notare, non è qui molto preciso. La prima dell'opera non fu a Milano, ma a Roma e non si dette a sua insaputa, come dimostra la lettera alla madre. Che a distanza di anni Rossini avesse dimenticato alcuni particolari è comprensibile. Rievocava momenti lontani di una carriera precocissima e intensa. Merita invece un discorso la presunta datazione. Sulla base di questa testimonianza si è spesso affermato che Rossini avesse composto l'opera quando aveva circa 14 anni. Altri però, a partire dallo Zanolini, spostano di almeno un biennio questa data. Le ricerche di Francesco Paolo Russo¹² hanno portato in merito elementi molto utili. La famiglia Mombelli si era trattenuta a Lisbona per lavorare in quel Teatro Reale fino al gennaio 1808.

Il suo ritorno a Bologna può essere avvenuto solo successivamente. Abbiamo dunque un *terminus post quem* per fissare la genesi dell'opera, che può e va spostata quanto meno ad un periodo che va tra la fine del 1808 e il 1810, e dunque alla vigilia dell'impegno col San Moisè che avrebbe segnato il definitivo debutto del Rossini operista. Quanto al modo con cui si preparava il libretto e lo si metteva a disposizione del precoce compositore, anche qui siamo di fronte ad uno dei *topoi* favoriti dei biografi degli operisti. La cosa tuttavia è plausibile e si può forse scorgere nel lungo ricordo rossiniano l'ammissione della frammentazione del suo apporto di autore. È questo infatti l'altro tema spinoso che riguarda il *Demetrio*.

Lo stesso Rossini dichiara di aver sottoposto i pezzi composti al suo maestro di canto Matteo Babini, già celebrato tenore il quale, dopo il ritiro, insegnava nella natia Bologna. Questo presumibilmente per la stesura delle linee vocali. Rossini tace tuttavia sul fatto che l'opera

AVVISI DI MUSICA.

Presso il Negoziante di Musica Gio. Ricordi editore del R. Conservatorio in Milano, si trovano vendibili tutti i migliori pezzi della tanto applaudita opera il *Demetrio*, e *Polibio* del Sig. Maestro Rossini, che attualmente si eseguisce al teatro Carcano dalla patriarcale famiglia Mombelli.

1. *Rondo*, Pien di contento il seno.
 2. *Aria*, Sempre teco ognor contenta.
 3. *Duetto*, Questa cor ti giura amore.
 4. *Quartetto*, Donami omai Siveno.
 5. *Rondo*, Perdon ti chiedo o padre.
 6. *Scena e Rondo*, Superbo ah tu vedrai.
- La zuffa de' selvaggi, per piano forte, nel ballo il *Prometeo*.

Bologna, Tipografia Sassi.

era scritta per Mombelli, a sua volta operista e compositore il quale, una volta avutala, ne mantenne la proprietà fino a quando non credette utile eseguirla. È dunque presumibile, se non certo, che Mombelli ne abbia approntata la versione definitiva per la scena. In mancanza dell'autografo, mai trovato e che forse mai potrà essere recuperato, dobbiamo rifarci alle fonti manoscritte, spesso contraddittorie, sulle quali l'articolo di Carnini in questo stesso programma di sala fornisce esaurienti informazioni, informazioni che portano anche ad una plausibile suddivisione tra quanto di autenticamente "rossiniano" possiamo oggi ascoltare e quanto invece si colloca in quel limbo popolato di nobili "mestieranti" che era il teatro musicale italiano di quegli anni. Nel quale un Mombelli non sfigura di certo, dati i suoi quarti di nobiltà personale e familiare. Ciò premesso la suddivisione dell'opera non fa certo (né avrebbe potuto) intravedere le architetture che Rossini prediligerà nelle sue future opere serie. Se all'epoca nella distribuzione dei

numeri regnavano spesso le scelte e qualche volta i capricci dei cantanti (dalla cui tirannide Rossini si liberò definitivamente solo a Napoli), è evidente che un'opera voluta da una famiglia "canora" come quella dei Mombelli ne fosse condizionata al massimo. Cosa che tuttavia, evitando di cedere alla tentazione di giudicare l'opera col senno rossiniano di poi, non dà molto fastidio. Vi è anzi, favorito anche dal fatto che il numero degli interpreti è così esiguo, un sostanziale equilibrio di effetti e di "affetti". Il libretto, d'altra parte, non è nulla di meno o di meglio di quanto, con titoli attardati centrati su vicende di troni, deposizioni e agnizioni, comparve sulle scene italiane nel campo dell'opera seria fino a quando lo stesso Rossini non ne ebbe scardinato (nella sostanza, prima che nella forma) le strutture e i contenuti.

L'ascendenza è, manco a dirlo, metastasiana, non per via diretta, come pur si è sostenuto, ma semplicemente per il fatto che l'opera seria ancora si rifaceva a Metastasio e alla derivazione, sempre più debole

e ripetitiva, da quei magnanimi lombi. Per il resto sulla paternità di alcune arie, già Radiciotti si espresse ascrivendo al Mombelli quella con cori del tenore nel secondo atto, «Lungi dal figlio amato». ¹³ Come dire che Mombelli si era riservato (scrivendola *ad hoc* o attingendo dal proprio “baule”) una delle arie che cantava come protagonista *en titre*. Una seconda aria da lui scritta sarebbe quella del contralto, «Perdon ti chiedo, o padre» del secondo atto. Tolto questo restano comunque una quantità tutt'altro che trascurabile di numeri. *In toto* la partitura asciugata dei successivi inserti comprende infatti: otto arie, quattro per atto, un duetto e un duettino nel primo atto (oltre all'Introduzione di cui si dirà), due marce (una con coro) e i numeri d'assieme, sui quali converrà soffermarsi non senza aver prima notato che la frammentazione rispecchia le convenzioni dell'epoca, prima che Rossini avviasse la sua rivoluzione che mirò a diminuire le pagine solistiche (e, come si è detto, la tirannia dei cantanti) e dilatasse sempre più le scene d'assieme e i concertati.

Esaminando il primo atto va subito notato che l'Introduzione, a differenza di quello che avverrà poi costantemente in Rossini, è di fatto un semplice duetto (Polibio-Siveno), tra l'altro senza la presenza del coro il cui ingresso è solo col N. 5. Seguono numeri piuttosto stringati e di preta marca settecentesca. La prima aria elaborata è proprio quella che precede il Finale Primo, che appunto è attribuibile a Mombelli e che è tripartita. In qualche momento di questa successione di numeri verrebbe di invocare qualcuna di quelle cabalette che di lì a poco entreranno nell'orecchio e nel cuore di tutti (mancano tre anni o poco più per giungere ai “palpiti” del *Tancredi!*). Il Finale Primo, la pagina che di lì a poco diverrà il cimento massimo

dell'architettura rossiniana, è di stringata efficacia con l'avvio affidato a Lisinga cui segue un passo a due prima dell'ingresso degli altri solisti e del coro. I lampi del genio a venire non mancano in questo atto, uno tra tutti il Duettino Lisinga-Siveno «Questo cor ti giura amore» che appartiene a tutto tondo alla prima fase della produzione rossiniana. L'autore, ben consapevole della sua efficacia, lo riutilizzò di lì a poco nel *Ciro in Babilonia*, nel *Signor Bruschino*, nell'*Aureliano in Palmira* e nell'*Elisabetta regina d'Inghilterra*. È un Rossini venato di quel patetismo che si affaccia in tutta la prima fase della sua produzione, un filone che di lì a poco scomparirà del tutto, salvo rarissimi attardati echi.

Le due arie del secondo atto sono più elaborate. Verrebbe da ipotizzare che il giovanissimo, man mano che procedeva, si facesse, per così dire, la mano. Ma ovviamente siamo nel campo della mera supposizione, anche perché proprio sulla paternità delle arie gravano i maggiori dubbi. Ampia ed articolata è soprattutto quella eroica di Lisinga, «Superbo, ah! tu vedrai». Confrontandola con l'aria di Siveno, attribuita a Mombelli, si può forse giudicare della differenza di possibilità delle due sorelle. Di fatto Anna, più giovane di un anno, restò sulle scene meno a lungo della sorella Ester la quale, specializzatasi nel repertorio rossiniano, ancora nel 1825 poteva interpretare il ruolo Madama Cortese nel *Viaggio a Reims*. Terminata la vicenda con l'ennesima agnizione, l'opera si chiude con un finale di esultanza che parte da un *solo* di Lisinga, passa a due e finisce a quattro voci (una specie di preannuncio di alcuni finali a “vaudeville” che verranno in seguito). Finale telegrafico quanto nessun altro. Ma sappiamo che il problema del finale ultimo delle opere sarà risolto da Rossini molto più avanti e che il lieto fine



Ritratto di Domenico Mombelli, primo interprete dell'opera nel ruolo di Eumene (Collezione Ragni, Napoli)

obbligatorio (e qualche volta anche quello tragico) non era un momento su cui amasse indugiare.¹⁴ Ma come nel primo, anche nel secondo atto vi è una punta di diamante, quella del Quartetto «Donami omai Siveno», la cui prima concitata sezione, Allegro, cede ad un momento di sospensione quando Demetrio riconosce in Siveno il proprio figlio e offre a Polibio la restituzione di Lisinga, di lui figlia. L'Andante Giusto, che coglie questo momento in cui ciascuno dei personaggi esprime la propria contenuta gioia, è un altro punto di patetica espressività. Segue, con la ripresa del tema iniziale, il passaggio all'Allegro conclusivo «All'armi, o fidi miei». Momento di concentrazione sul sentire e sugli affetti dei vari personaggi, in vista della conclusione del dramma o della vicenda¹⁵

che in effetti con il riconoscimento dei figli avrebbe potuto benissimo concludersi lì. Il Quartetto, pagina nella sua concisione di magnifico equilibrio, anticipa i grandi concertati, alcuni dei quali assolutamente memorabili, che Rossini amò poi inserire al centro del secondo atto di molte sue opere. Manca, rispetto a quelli che verranno, l'insistere sulla confusione e lo stupore di fronte agli eventi e ai loro nodi inestricabili. Da questo punto di vista la pagina, al pari dell'indugio sui sentimenti di cui si parlava sopra, è un vertice della brevemente bruciata giovinezza del Pesarese. Il quartetto sopravvisse a lungo anche al di fuori dell'opera e, non a caso, è l'unica pagina di cui ci resta un autografo (non sappiamo, come si può desumere dallo scritto di Carnini, se veramente estratto dalla partitura originaria o riscritto, come a me sembra probabile, in seguito), essendo rimasta a lungo in repertorio. E rimase anche nella memoria

Nel Demetrio e Polibio
Sinfonia

Del Sig.^r M.^o Gioachino Rossini

Ridotta per Cembalo

DAL SIG.^r FRANCESCO BOILE

Dedicata dall'Editore

All.^{ta} Ill.^{ma} Signora Contessa

MADDALENA PIAZZONI GROMPO

Nata Marchesa Estense Salvatico

Proprietà dell'Editore
N.º 529.

Deposta alla C. H. Bull.^o
Firenze Liv. 2. Ital.^o

MILANO

Presso GIO. RICORDI Negoziante di Musica, Editore del C. H. Conservatorio, e proprietario della Musica del R.º Teatro alla Scala, che tiene Stamperia, Archivio di Spartiti e Magazzino di Cembali di Vicenza e Monaco, nella Cort.^e di S.^a Margherita N.º III.

Demetrio e Polibio: frontespizio della riduzione per pianoforte della Sinfonia pubblicata da Ricordi (Collezione Ragni, Napoli)

del compositore che lo rievocò, come abbiamo già detto, nei suoi ricordi ad Hiller. Aggiungendo, tra l'altro, una nota sulla sua conclusione e sul "duetto":

Di questo quartetto, quello che aveva sorpreso maggiormente la gente era che terminava senza le usuali cadenze conclusive, con una sorta di esclamazione delle voci. Anche un suo duetto è stato cantato molto e a lungo: era molto semplice, e questa è una cosa essenziale.

Il duetto non può che essere il duettino del primo atto. Impossibile dire se Rossini, quando parla del fatto che fu cantato molto e a lungo ricordasse con precisione i propri autoimprestati. Certo ricordava bene i due momenti più alti del lontanissimo *Demetrio* e quel suo elogio della semplicità sembra celare una specie di rimpianto di

quei sentiti "palpiti" di una precocità e di una giovinezza presto sacrificate sull'altare della lucida e implacabile ricognizione dell'animo e delle debolezze umane, quando i suoi personaggi si sarebbero trovati, come nei grandi concertati del *Turco* o di *Cenerentola*, perduti nel labirinto della follia e dell'irrazionale. Concertati che appartengono al sommo Rossini. Spietato, si vorrebbe dire, e assai diverso da quello che musicava a Bologna *Demetrio e Polibio*. Il quale, nato in circostanze che si vorrebbe definire "domestiche", era stato un felice e singolare annuncio di un'altra, mai compiutamente realizzatasi, stagione di arte e di vita. Per il fanciullo prodigio che aveva assistito *ad abundantiam* a crolli di troni e metamorfosi subitanee, il cammino verso la gloria e il Teatro del Gran Mondo avrebbero ben presto fornito altri, più perigliosi e spericolati percorsi creativi.

Bruno Cagli

¹ In *Lettere e documenti*, a cura di Bruno Cagli e Sergio Ragni, Pesaro, Fondazione Rossini, 2004, vol. IIIa (*Lettere ai genitori*), p. 15.

² La notizia nella stessa lettera: «Per la Fenice sono ancora in parola ma penso prima di accettare se avrò il tempo Materiale per scrivere tanta musica».

³ La stessa cosa avverrà con un'altra opera rappresentata a distanza (di luogo e di tempo), *Adina*, predisposta nel 1818 e data a Lisbona nel 1826.

⁴ Si veda in merito la lettera dell'impresario Antonio Cera ad Anna Guidarini, in *Lettere e Documenti*, cit., vol. I, p. 31.

⁵ Sulle ragioni dell'impossibilità di rientrare a Pesaro si veda Josef Loschelder, *L'infanzia di Gioacchino Rossini*, in «Bollettino del Centro Rossiniano di studi», 1972, n. 2, pp. 40-42.

⁶ Come nota Giuseppe Albarelli, nel 1798 il precocissimo Gioacchino riceve una paga come «listaro della banda». Difficile comprendere il significato del termine. L'Albarelli nota: «Invano ho cercato nei lessici il misterioso significato del vocabolo "listaro", e ancor oggi non so decidermi se riconoscere nella "lista" il foglio con l'elenco o ruolo dei suonatori, o non piuttosto l'istrumento musicale formato da una verga o lista d'acciaio, piegata a triangolo». Tra le due interpretazioni propenderei per la seconda. È possibile che il bambino di sei anni e due mesi, definito nella nota «Guardia civica», precedesse, come una specie di mascotte, la banda, vestito con la divisa e suonando uno strumento a percussione. Si veda G. Albarelli, *L'infanzia di Gioacchino Rossini*, in «Bollettino del Centro Rossiniano di studi», 1958, n. 1, p. 8.

⁷ Sulla famiglia Rossini «in arte» fondamentali i due scritti di Paolo Fabbri, *I Rossini, una famiglia in arte*, in «Bollettino del Centro Rossiniano di studi», 1983, nn. 1-3, pp. 12-151 e *Minima rossiniana: ancora sulle carriere dei Rossini*, *ivi*, 1987, nn. 1-3, pp. 5-23. Per i rapporti con Triossi si veda, sempre di Paolo Fabbri, *Luoghi rossiniani: Villa Triossi al Conventello*, *ivi*, 1984, nn. 1-3, pp. 43-51.

⁸ «Canova, Rossini et Viganò, voilà la gloire de l'Italie actuelle». Così in una lettera del 21 marzo 1818 ad Adolphe de Marest. E al medesimo, il 4 maggio di quello stesso anno: «Soyez sûr que je sens et que je pense que Viganò est le troisième homme d'Italie après

Canova et Rossini».

⁹ Si pensi a Maria Malibran e alla sua carriera bruciata in pochi anni. Poco più tardi si assisterà al fenomeno di Angiolina Bosio (1830-1859) che esordì a sedici anni e morì a ventinove al culmine della gloria.

¹⁰ Si veda *Gli scritti rossiniani di Ferdinand Hiller*, a cura di Guido Johannes Joerg, in «Bollettino del Centro Rossiniano di studi», 1992, pp. 63-155.

¹¹ A Vincenzina è però dedicata la canzonetta «Se il vuol la molinara» che se non è la «Prima composizione» di Rossini, come definita nell'edizione Ricordi, è certo una delle sue primissime composizioni vocali.

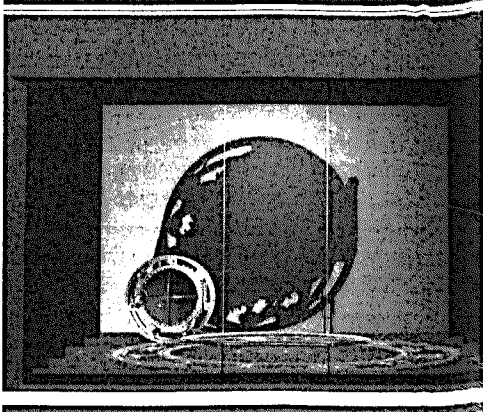
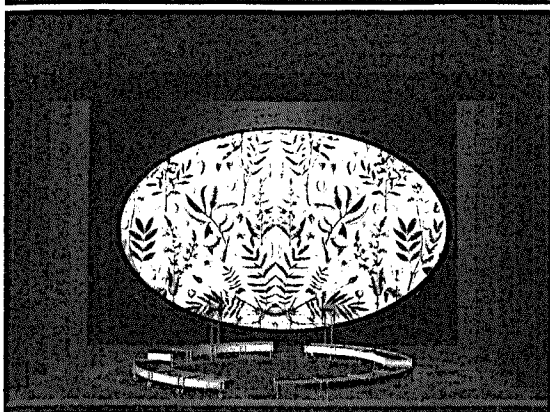
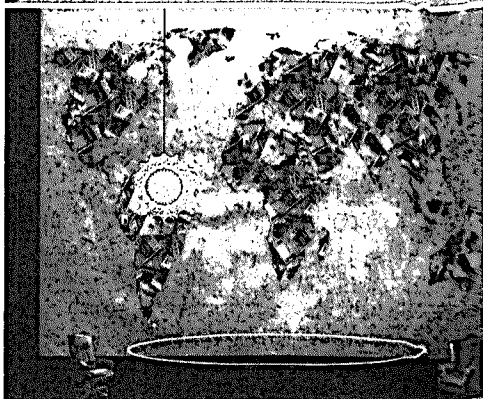
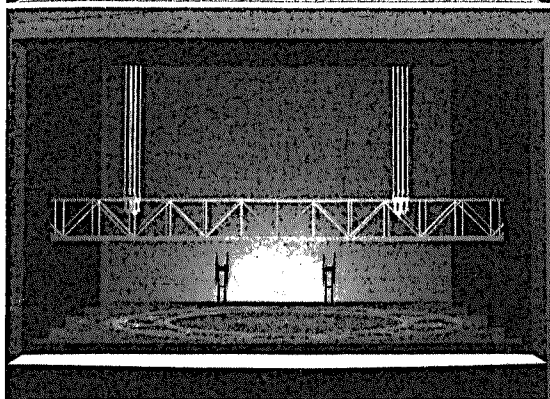
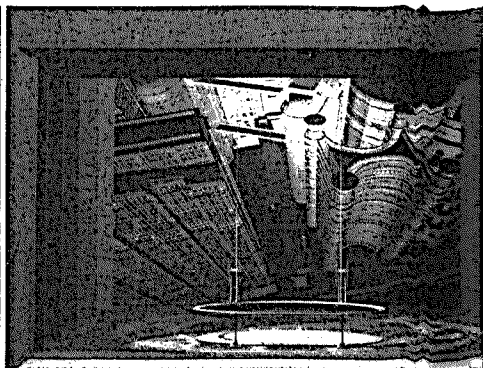
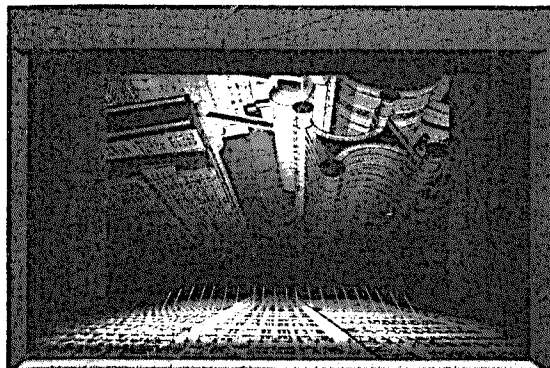
¹² Francesco Paolo Russo, *La prima "differita" (maggio 1812) di Demetrio e Polibio*, in *Convegno di studi Rossini a Roma - Rossini e Roma*, Roma, Fondazione Marco Besso, 1992, pp. 35-49.

¹³ Giuseppe Radiciotti, *Gioacchino Rossini, vita documentata, opere ed influenza su l'arte*, 3 voll., Tivoli, Chicca, 1927-1929, vol. I, p. 34. Radiciotti cita un non identificato giornale del tempo (ma delle sue citazioni non è mai il caso di dubitare) ed attribuisce al Mombelli anche la Cavatina di esordio del tenore nel primo atto, «Presenta questi doni». Ma questa fu un'aggiunta certo posteriore in una ripresa dell'opera. Probabilmente Radiciotti aveva sott'occhio la versione per canto e piano di Ricordi, in cui figura questo pezzo, edita nell'ambito della *Nuova compiuta edizione di tutte le opere teatrali edite ed inedite ridotte per Canto e piano del celebre Maestro Gioacchino Rossini...*, comparsa a partire dal 1846.

¹⁴ Non indugia nel finale tragico aggiunto a *Tancredi* per la versione di Ferrara del 1813 e nemmeno in quello di *Otello*.

¹⁵ In effetti la vicenda avrebbe potuto benissimo concludersi lì, con l'ulteriore definitiva agnizione che viene rinviata al finale per dar posto ad altre convenzionali contese e ai relativi numeri musicali.

Scuola di Scenografia dell'Accademia di
Belle Arti di Urbino: studi preparatori.
Pesaro, 2010



On the Road to Fame

L'opera di roma a piaciuto mentre ho letto nel foglio delle belle Cose.¹

[The opera for Rome went well I read some nice Things in the paper.]

*This is how, with his blithe misuse of grammar, capital and small letters, Rossini wrote to tell his mother about the success of the first performance in Rome of his Demetrio e Polibio, which took place at the Teatro Valle on the 18 May 1812. The letter is dated the 29th of the same month. The composer was writing from Venice, where he had just brought out his third farsa (one-act comic opera) for the San Moisè theatre, La scala di seta, and where he was enjoying the success of a revival of his L'inganno felice besides having promised La Fenice a serious opera (which would be Tancredi).² Rossini, therefore, had not been present either for the rehearsals or for the first performance of his very first, experimental, work for the theatre, a very rare case in the history of his works.³ But the composer would not have been able to abandon the battlefield in a year so full of engagements as 1812, during the course of which his career, so recently begun, exploded – no other word would fit the case so well. The year had begun on the 8th January with the first performances of L'inganno, his first work in the semiserio genre, which constituted the true revelation of the author's talents,⁴ and had continued in Ferrara with his first opera seria, *Ciro in Babilonia*. After *La scala di**

seta would come, in September, his triumphant début at La Scala with *La pietra del paragone*, his first full-length comic opera (his preceding ones in the comic genre having been “farse”, one-act comic operas). The year would end in November, back at the San Moisè, with *L'occasione fa il ladro*. Altogether this made five new operas launched on the stage, each different in genre and in structure, in what would turn out to be a conquest of the opera game in which the twenty-year-old Rossini would lead the field unchallenged right up to the dawn of the 1830s. *Demetrio e Polibio* is therefore the sixth absolute novelty of that most fortunate year and was born, one might say, extra moenia, from the salvage of an adolescent work, in imitation of that dazzling career and in the hope, certainly legitimate, of exploiting its glow.

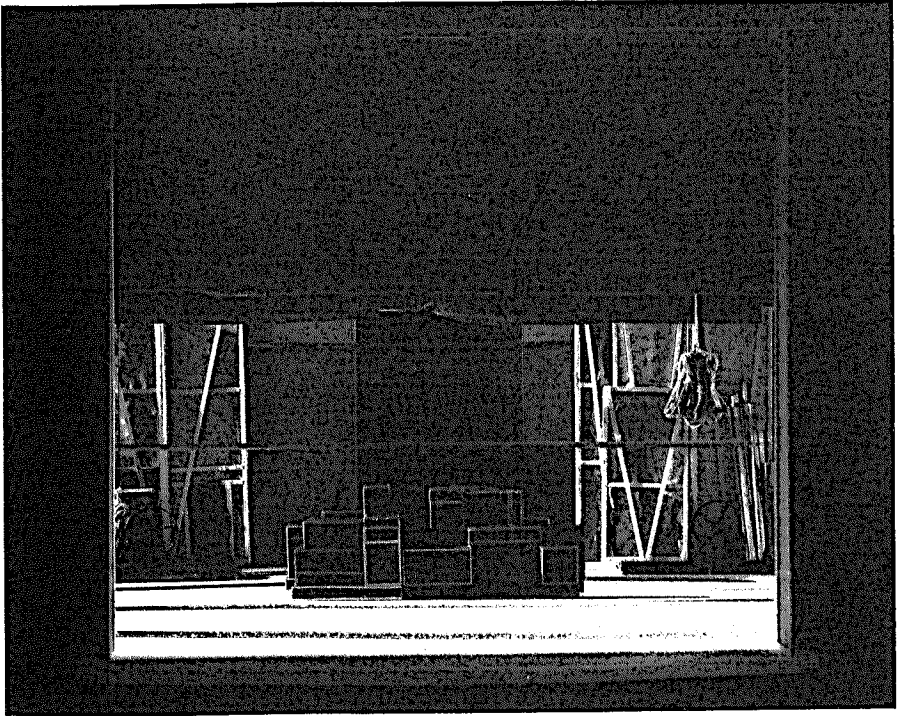
It had all started in those fervid and determining Bologna years, in that decisive cradle of Rossini's genius, a genius already partly put to good use by his family right in the middle of the tumultuous and difficult years of his childhood in Pesaro, years that had seen his father involved in the seizing of power by the revolutionaries. The restoration was followed by his father's arrest and a long imprisonment until the battle of Marengo. After the liberation Vivazza, as the exuberant Giuseppe Rossini was called, could no longer return to Pesaro, where he had burnt his boats.⁵ Meanwhile Mummy

Anna, to procure bread for her family, turned more and more to singing. Throughout all this the highly precocious Gioachino had demonstrated his multiple talents, starting off by beating the big drum, it would seem not only metaphorically, at the head of the band⁵ and then appearing as a singer, as maestro al cembalo (accompanist on the harpsichord), as an orchestral player (for example, in the theatre at Fano), as a supporting player on the stage and even as a budding composer in their so-called "summer holiday" in Ravenna, where, with the assistance of his friend the landowner Triossi, he had showed the first signs of another undeniable talent of his: a talent for business and investment.⁷ In so many murky events, in some way or another, all of Rossini was already present, not altogether agreeing with what would be claimed later, nor with the image of himself that the composer would later encourage his biographers to present.

The family had moved to Bologna in 1804, both to offer more scope to the precocious genius and to allow him, after his well-deserving studies with the Malerbi brothers in Lugo, to enter the highly prestigious school of Padre Mattei, a rigorous heir of the great Padre Martini. Here Gioachino proved his worth as a concertatore, or, as we should say today, an orchestral conductor and here he gave further proofs of his talent for composition, for example when, on the 11th August 1808, the Liceo Musicale performed his cantata *Il pianto di Armonia sulla morte di Orfeo*. Instrumental music, masses and other sacred works, a regular cantata, all of it made up a conspicuous volume of work proving an irrefutable vocation for composition. Only operas were missing, for opera could not be lacking in the destiny and in the prospects of any composer of the day, and his family

– with a band-player father and a singer mother – must certainly have expected opera to be his destiny. His first official opportunity would come with his engagement with the Teatro San Moisè, Venice, in the autumn of 1810. But in fact the adolescent Gioachino had already dabbled in opera in Bologna. Experimentally, one might say, and as a result of circumstances not completely documented or extricable. And it came about with this very Demetrio e Polibio for which we have to thank, both for the invitation to compose it and later for the postponed Roman première, a curious family of singers and musicians and above all the head of the family, Domenico Mombelli.

Composer, singer and to some extent also an impresario (above all of himself and his family), Mombelli, who had been born in the purlieu of Verucelli in 1751, had formed a company in which two of his daughters sang, Ester (born in 1794) and Anna (born in 1795), the fruits of his second marriage to Vincenza or Vincenzina Viganò. We are talking about the upper echelons of Neo-Classical Italy, in the years of the old Parini, of Foscolo, of Monti and of Stendhal who was popping up in Italy and who would shortly write *Rome, Naples et Florence and his Life of Rossini*. Meanwhile, Vincenzina was the daughter of Maria Ester Boccherini, sister of the great Luigi, and, as a ballerina, she had danced beside her brother, the celebrated dancer and choreographer Salvatore Viganò, the brightest star of ballet in those days, he whom Stendhal would place beside Rossini and Canova as the triad of the great Italian geniuses of their times.⁸ Having in his company Anna, who enjoyed the title of "primo uomo" – first man, i.e. contralto for trouser rôles – and Ester as prima donna, Domenico, who sang tenor, did not need many other names in

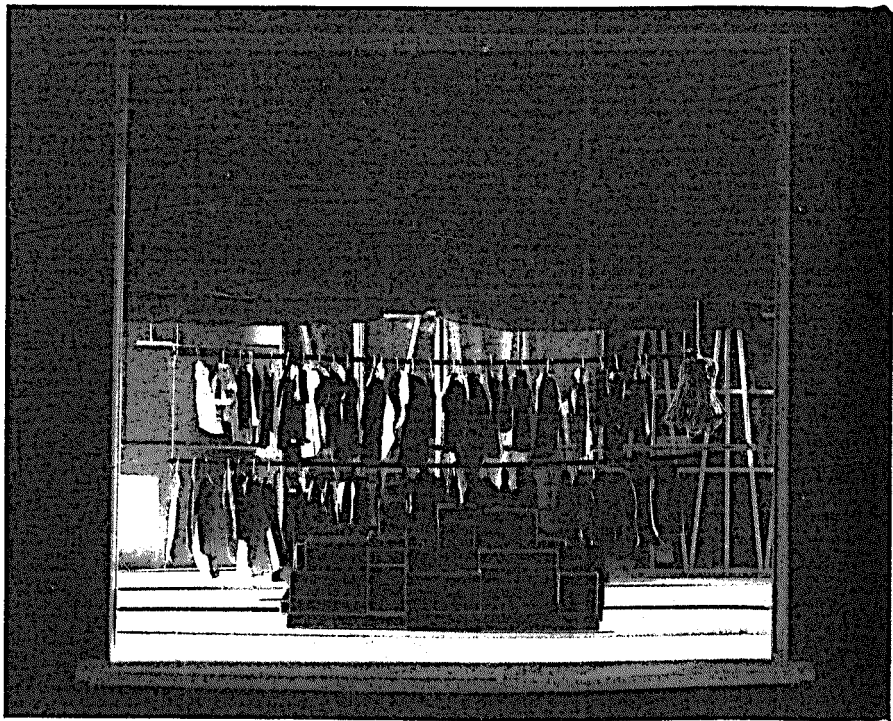


Scuola di Scenografia dell'Accademia di Belle Arti di Urbino: modello di scena. Pesaro, 2010

his company. It was really upon the urging of Mombelli that the very young Gioachino Rossini set himself to compose an opera to a libretto, which – to keep everything in the family – had been written by Vincenzina. She, as we should remember, inherited from her family not only dancing but also libretto-writing. Another brother of hers was, in fact, Gian Gastone Boccherini, dancer and librettist, he who had written, amongst other things, the text of the oratorio *Il ritorno di Tobia*, set to music by Haydn in 1775. When he had nothing better to do Gian Gastone would also sing and would take the stage, in Ulderico Rolandi's phrase, as a "tenore comprimario". If we add the detail that Domenico's first wife had been Luigia Laschi, the first Countess in Mozart's Mar-

riage of Figaro, we get an idea of the intricate web of acquaintanceships, family relationships and of visits to every European capital and of performances in every conceivable court theatre by Mombelli and his family, where they all breathed music from their birth. In fact, if we accept their dates of birth as correct we have to report that the two girls (who, it appears, made their débuts in 1806) were respectively 12 and 11 years old at the time of their début and 18 and 17 years old when they sang in *Demetrio*. So they were practically the same age as Rossini, who was two or three years older than they were, respectively. We are in a world of astonishing precocity⁹ and it is superfluous to add that in Bologna the young Rossini must have known and visited the family and also the two budding divas.

Our knowledge of the genesis of the opera stems from the story the



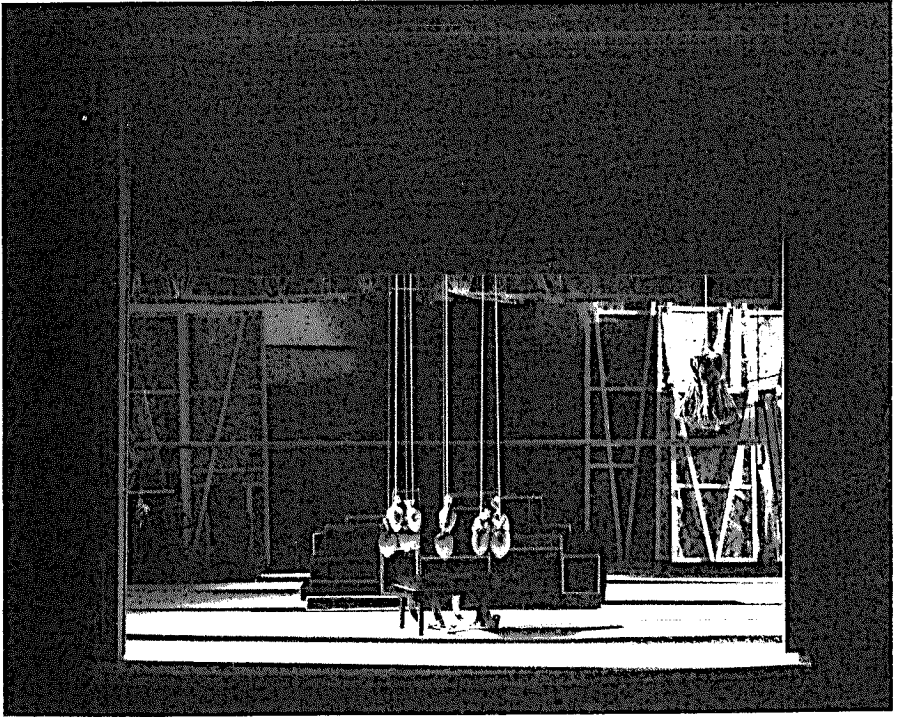
Scuola di Scenografia dell'Accademia di Belle Arti di Urbino: modelli di scena. Pesaro, 2010

composer himself told to Ferdinand Hiller some decades later, a meeting that until recently has mostly been made known through Radiciotti's translation, but that we can now find newly edited in the original language, with a new Italian translation, in the "Bollettino del Centro Rossiniano di Studi":¹⁰

For all that I was only a boy (I was thirteen years old), I was already a fervent admirer of the fair sex. One of my lady friends, or protectresses – how can I put it? –, wanted an aria from an opera that the Mombellis were performing. I went to the copyist and begged him to make me a copy, but he refused. I took my request to Mombelli himself, but he too refused to accommodate me. "This will not do you any good at all", I told him: "this evening I shall listen to the opera again and then I'll write out anything that I like from it". "We'll

see about that" answered Mombelli. However, I listened to the opera again giving it all my attention and then I copied out the whole piece reduced for voice and piano, and I took it to Mombelli. He did not want to believe it, he blamed the copyist, shouting that he had betrayed him, and other similar remarks. "If you don't believe me" I said, "then I'll listen to the opera again a couple of times and then I'll write out the whole score, but while you are watching me". My great confidence in myself, fully justified, won him over and we became good friends.

Nicely related on Rossini's part (apart from one problem in dating that will be brought up later), the tale of the transcription from memory of an aria from an opera by Portogallo after hearing it only twice might well be credible, even though it must be said that it repeats a topos present in many composers' biographies (one thinks of Mozart copying out Allegri's Miserere in Rome) and that all the story of the



thirteen-year-old “fervent admirer of the fair sex” might well be taken with a pinch of salt.

Hiller’s story continues, without mentioning *Vincenzina*,¹¹ describing the course of composition:

[Mombelli] He would give me the words now for a duet, now for an aria, and paid me two piastre per piece, something that scarcely spurred me on to great activity. In this way, without realizing it, I ended up writing my first opera. My singing teacher, Babini, gave me some good advice about it. He passionately disapproved certain melodic patterns that were in fashion just then, and used all his eloquence to make me avoid them.

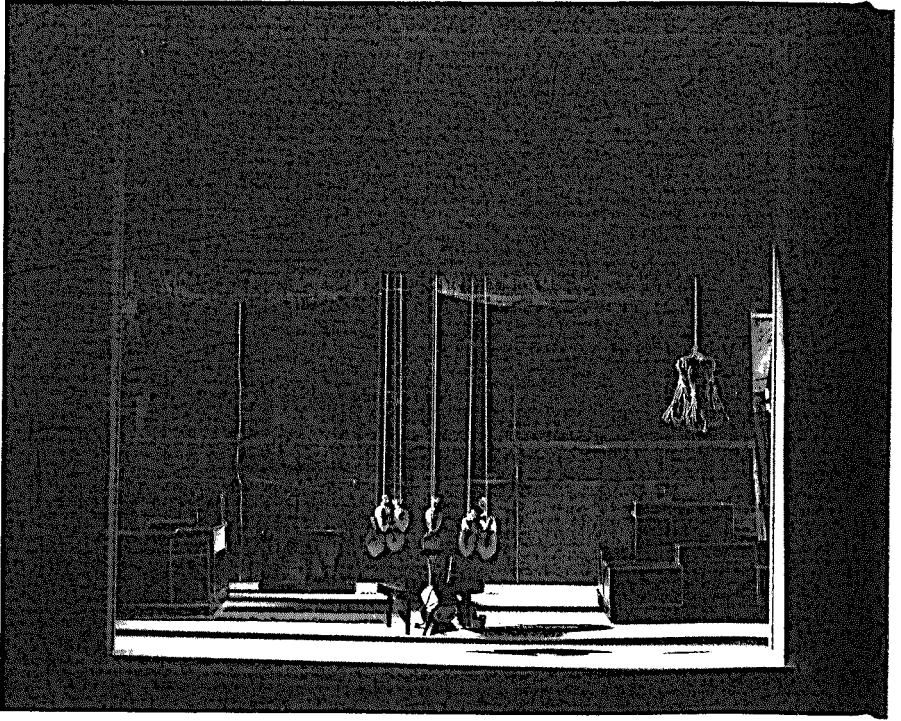
One comment of Hiller’s led to a surprising reply from Rossini:

[Hiller] When I was in Italy, a quartet taken from this *Demetrio* was still quite well known and was quoted above all as a proof of your precocious maturity. Did you never work on

the score again when the opera reached the stage?

[Rossini] I was not even present; Mombelli gave it in Milan without my knowledge.

As may be observed, here Rossini is not very precise. The première of the opera did not take place in Milan, but in Rome, and it was not given without his knowledge, as is proved by his letter to his mother. That Rossini might have forgotten a few details after the lapse of so many years is understandable. He was recalling distant events in a precocious and intense career. However, the presumed dating of the work is worth a few words. On the basis of this evidence it has often been affirmed that Rossini wrote the opera when he was about 14 years old. Others, however, starting with Zanolini, move this date along by at least two years. The researches of Francesco Paolo Russo¹² have unearthed extremely useful information about this. The



Scuola di Scenografia dell'Accademia di Belle Arti di Urbino: modello di scena. Pesaro, 2010

*Mombelli family had remained in Lisbon to work in the Royal Theatre until January 1808. Their return to Bologna can only have taken place after this. We have, therefore, a terminus post quem to fix the genesis of the opera, which may be and must be postponed at least to a period between the end of 1808 and 1810, and therefore on the eve of the contract with the *San Moisè* which would mark Rossini's definitive debut as an opera composer. With regard to the way in which the libretto was drawn up and delivered to the precocious composer, here too we are dealing with one of the favourite topoi of the biographers of opera composers. The thing is, however, plausible and perhaps in Rossini's latterday memories we can decipher an admission of the fragmentary nature of his contribu-*

tion as composer. This is, in fact, the other thorny question regarding Demetrio.

Rossini himself declares that he had subjected the pieces he composed to the scrutiny of his singing teacher, Matteo Babini, the once celebrated tenor who, in his retirement, taught in his home town of Bologna. This probably refers to the writing of the vocal parts. Rossini however does not mention that the opera had been written for Mombelli, who was himself an opera composer and who, once he had got his hands on it, kept it in his keeping until he decided that it would be profitable to perform it. It is therefore to be presumed, though there is no proof of this, that Mombelli would have prepared the definitive performing edition. In the absence of the autograph score, which has never been found and which perhaps may never come to light, we have to rely on the manu-

script sources, often contradictory, as to which Carnini's article in this programme furnishes exhaustive information, information leading also to a plausible sub-division in what we can hear today between whatever might have a genuine "Rossinian" origin and what on the other hand is to be classified as belonging to that limbo of respectable "hacks" of which the Italian theatre of those days consisted. Amongst these a man like Mombelli cut a fairly fine figure, given his noble quarterings both personal and family. Remembering all this, the subdivision of the opera certainly does not allow us (nor could it have done) to glimpse the kind of musical architecture that Rossini would favour in his future serious operas. If in those days the distribution of the numbers would often depend upon the choices and sometimes the whims of the singers (from whose tyranny Rossini freed himself only when he got to Naples), it is evident that an opera desired by a family of songbirds like the Mombellis would be completely subject to such caprices. However, if we avoid the pitfall of the judging the opera by what we know of Rossini's later works, no great harm has been done. On the contrary, gaining from the fact that the cast is limited to so few characters, we have a fair balance between effects and "affects". The libretto, on its part, is neither better nor worse than other old-fashioned tales with titles concerning themselves with thrones, deposings and recognitions, that appeared in Italian theatres in the field of opera seria until Rossini himself demolished – first in their substance, then in their form – their structure and content.

It is scarcely necessary to point out that the play derives from Metastasio, though not directly, as has even been asserted, but simply through the fact that opera seria was still

imitating Metastasio and its own noble ancestry, growing ever weaker and more repetitive. Where the authorship of some of the arias is concerned, Radiciotti had already given his opinion, attributing the tenor's aria with chorus in the second act, "Lungi dal figlio amato" [Far from my beloved son], to Mombelli.¹³ Which is to say that Mombelli had reserved his right to furnish one of the arias that he sang as male lead in the opera, either composing it himself for the occasion or delving into his trunk for an aria di baule. Another aria written by him would seem to be the one for contralto in the second act, "Perdon ti chiedo, o padre" [Father, I ask your pardon]. However, even not counting these, there remains a far from negligible quantity of numbers. In fact, when the various successive insertions have been stripped off, the score in toto consists of: eight arias, four in each act, a duet and a duettino in the first act (apart from the Introduzione, of which more later), two marches (one with chorus) and the ensemble numbers, which we should pause to consider not without first having noted that the breakdown of the musical numbers reflects the conventions of the times, before Rossini set in motion his revolution, which aimed at reducing the solo numbers (and, as we have said, the tyranny of the singers) and devoting increasing space to the ensemble numbers.

Examining the first act it must at once be observed that the Introduzione, contrary to what would later constantly happen in Rossini, consists in fact of a simple duet (Polibio-Siveno), furthermore without the participation of the chorus who only come on in N. 5. This is followed by rather concise numbers fashioned in a clearly eighteenth-century style. The first elaborate aria is precisely the one preceding the first act Finale, which is in tri-partite form

Scuola di Scenografia dell'Accademia di Belle Arti di Urbino: studio per il costume di Polibio. Pesaro, 2010



and is, as we have said, attributed to Mombelli. Every now and then, in this succession of numbers, we feel like crying out for one of those cabalettas that would soon capture the ears and heart of everyone (the "palpiti" of Tancredi are still a little more than three years off!). The First Act Finale, the number that would shortly become the highest achievement of Rossini's musical architecture, is concise and effective, led off by Lisinga followed by a duet section before the other soloists and chorus come in. Flashes of the genius to come are not lacking in this act, one among them being the little duet between Lisinga and Siveno, "Questo cor ti giura amore" [My heart swears faith to you], which belongs, in all its aspects, to the first phase of Rossini's output. The composer, fully aware of its efficacy, would shortly re-cycle it in *Ciro in Babilonia*, in *Il signor Bruschino*, in *Aureliano in Palmira* and in *Elisabetta regina d'Inghilterra*. Here Rossini's music is imbued with the vein of pathos that appears all through the first phase of his output, a lode that very soon would disappear completely, except for some very late echoes. The two second act arias are more elaborate. One might be tempted to hypothesize that as the boy went on with his work, he started to get the hang of it, so to say. But obviously here we are in the field of mere supposition, also because the gravest doubts concern the authorship of these arias. Lisinga's heroic aria "Superbo, ah! tu vedrai" [Proud man, ah! You will see] is particularly broad and divided up into sections. Comparing it with Siveno's aria, attributed to Mombelli, we can perhaps form an idea of the different capabilities of the two sisters. In fact Anna, the younger by a year, did not have so long a career as her sister Ester, who, having made a speciality out of the Rossini repertoire, in

1825 was still able to sing the rôle of *Madama Cortese* in the *Viaggio a Reims*. When the story winds up with the umpteenth recognition scene, the opera ends with a joyous finale leading off from a solo by Lisinga, which becomes a duet and finally a quartet (a kind of anticipation of certain finales called "vaudevilles" which would come later). A Finale more telegraphic than any other. But we know that the problem of the finale to an opera would be solved by Rossini only much later and the obligatory happy ending (and even, sometimes, the tragic one) was not a moment that he liked to dwell upon.¹⁴ But, like the first act, the second act also has its jewel, represented by the quartet "Donami omai Siveno" [And now give me Siveno], whose first animated section, Allegro, gives way to a moment of suspension when Demetrio recognizes his own son in Siveno and offers to restore Polibio's daughter Lisinga to him. The Andante Giusto, which seizes the moment in which each character expresses his own restrained joy, is another point of pathetic expression. Now comes the passage, taking up again the tune of the opening theme, leading into the concluding Allegro "All'armi, o fidi miei" [To arms, my followers]. This moment concentrates our attention on the feelings and the affects of the various characters, getting as we are nearer to the conclusion of the drama or the story¹⁵ which, in effect, might easily have ended here with the recognition of the offspring. The Quartet, a number of magnificent balance in its concision, looks forward to the great ensembles, some absolutely unforgettable, that Rossini would later love to place at the centre of the second act of many of his operas. In comparison with what would come later, here we miss the insistence on confusion and stupor when the characters are faced with events and their inextricable

knots. From this point of view this number, like the dwelling on feelings that we mentioned above, represents a climax in the quickly burnt-out youth of the composer. The quartet enjoyed a long life as a concert piece and, not by chance, it is the only number in the opera for which we have an autograph (we do not know, as can be understood from Carnini's essay, if it was really extracted from the original score or re-written at a later date, as seems to me probable). And it remained in the memory of the composer who recalled it as we have said above, in his biographical ruminations with Hiller. Adding, furthermore, a note about its ending and about the "duet":

What surprised people most about this quartet was that it ended without the usual concluding cadenzas, with a kind of exclamation by the voices. A duet from the opera was also sung a lot and for years: it was very simple, and that is an essential thing.

The duet can be none other than the duettino in the first act. It is impossible to say whether Rossini, when he said that it was sung a lot and for years, could remember precisely his own self-borrowings. Certainly he remembered the two high points

of the Demetrio of long ago and his praise of simplicity seems to be hiding some kind of regret for those deeply felt "palpiti" of a precocity and of a youth all too soon burnt out and sacrificed on the altar of the pitiless investigation of the human soul and of human weakness, when his characters would find themselves, as in the great ensembles from Il Turco or La Cenerentola, lost in the labyrinth of folly and irrationality. Ensembles that belong to Rossini the supreme. Pitiless, one might want to dub him, and very different from the boy who set Demetrio e Polibio to music in Bologna. This opera, born as one might say in "domestic" circumstances, had been a singular and happy harbinger of another, but never completely realised, period of art and life. For the child star who had witnessed ad abundantiam the fall of thrones and sudden metamorphoses, the path toward glory and the Theatre of the Great World would shortly offer him other, more dangerous and more daring creative routes.

Bruno Cagli

Translation by Michael Aspinall

¹ In *Lettere e documenti*, edited by Bruno Cagli and Sergio Ragni, Pesaro, Fondazione Rossini, 2004, vol. IIIa (*Letters to his parents*), p. 15.

² The news is given in this same letter: "For La Fenice I have made a promise but before accepting I must think whether I have enough time to compose so much music".

³ The same thing would happen with another opera produced far away both in distance and in time, *Adina*, planned for 1818 and given in Lisbon in 1826.

⁴ On this subject, see the letter from the impresario Antonio Cera to Anna Guidarini, in *Lettere e Documenti*, op. cit., vol. I, p. 31.

⁵ On the reasons for his not being able to return to Pesaro, see Josef Loschelder, *L'infanzia di Gioacchino Rossini*, in "Bollettino del Centro Rossiniano di studi", 1972, N. 2, pp. 40-42.

⁶ As Giuseppe Albarelli notes, in 1798 the precocious Gioacchino received a payment as the "listaro della banda". It is difficult to understand the meaning of this term. Al-

barelli observes: "I have searched dictionaries in vain for the mysterious meaning of the word 'listaro', and today I still do not know whether to decide that the 'list' might be a page bearing a list of the players or their instruments, or perhaps rather a musical instrument formed by a baton or strip of steel, bent into a triangle". Of these two interpretations, I lean rather toward the second. It is possible that a child of six years and two months, defined in the note 'Guardia civica - city policeman', might walk in front of the band like a mascot, dressed in uniform and playing a percussion instrument. See G. Albarelli, *L'infanzia di Gioacchino Rossini*, in "Bollettino del Centro Rossiniano di studi", 1958, N. 1, p. 8.

⁷ On the artistic activities of the Rossini family the best information is to be found in two articles by Paolo Fabbri, *I Rossini, una famiglia in arte*, in "Bollettino del Centro Rossiniano di studi", 1983, Nn. 1-3, pp. 12-151, and *Minima rossiniana: ancora sulle carriere dei Rossini*, *ibid.*, 1987, Nn. 1-3, pp. 5-23. On the relationships with Triossi, see, always by Paolo Fabbri, *Luoghi rossiniani: Villa Triossi al Conventello*, *ivi*, 1984, Nn. 1-3, pp. 43-51.

⁸ "Canova, Rossini and Viganò, there you have the glory of present-day Italy". So says Stendhal in a letter of the 21st March 1818 to Adolphe de Marest. And to the same, on the 4th May of the same year: "You may rest assured that I feel and I think that Viganò is the third man in Italy after Canova and Rossini".

⁹ One thinks of Maria Malibran and her career, burnt out in just a few years. Shortly afterwards would come the phenomenon of Angiolina Bosio (1830-1859) who made her debut at sixteen and died at twenty-nine, at the height of her glory.

¹⁰ See *Gli scritti rossiniani di Ferdinand Hiller*, edited by Guido Johannes Joerg, in "Bollettino del Centro Rossiniano di studi", 1992, pp. 63-155.

¹¹ Vincenzina, however, is the dedicatee of the little song "Se il vuol la molinara", which, if it is not "Rossini's first composition" as claimed by the Ricordi edition, is certainly among his earliest vocal compositions.

¹² Francesco Paolo Russo, *La prima "differen-*

ta" (maggio 1812) di Demetrio e Polibio, in *Convegno di studi Rossini a Roma - Rossini e Roma, Rome, Fondazione Marco Besso, 1992, pp. 35-49.*

¹³ Giuseppe Radiciotti, Gioacchino Rossini, vita documentata, opere ed influenza su l'arte, 3 Vols., Tivoli, Chicca, 1927-1929, vol. 1, p. 34. Radiciotti quotes from an unidentified newspaper of the period (but we can always trust his quotations) and also attributes to Mombelli the tenor's entrance aria in the first act, "Presenta questi doni". This, however, was certainly a later addition to a revival of the opera. Probably Radiciotti had consulted the Ricordi edition of the vocal score, which includes this piece, an edition forming part of the Nuova compiuta edizione di tutte le opere teatrali edite ed inedite ridotte per Canto e piano del celebre Maestro Gioacchino Rossini..., which began to appear from 1846.

¹⁴ He does not dawdle over the tragic finale added to Tancredi for the Ferrara version of 1813 and neither does he in Otello.

¹⁵ In effect the story could easily have finished here, with the last, final recognition which is put off till the finale to leave a place for further conventional disputes and their relative musical numbers.

Scuola di Scenografia dell'Accademia
di Belle Arti di Urbino: figurino per il
costume di Eumene. Pesaro, 2010



Soggetto

Antefatto

La storia è tratta con molte licenze dalle vicende dei regni ellenistici (in particolare dell'impero seleucide) attorno alla metà del II secolo a.C. Demetrio (II) ha riconquistato la Siria dopo che la sua famiglia è stata detronizzata da Alessandro I Bala. Sei anni dopo una sollevazione nella capitale del regno, Antiochia, provocata da Trifone, lo caccia nuovamente dal trono e causa la morte di tutti i suoi familiari. Sola eccezione il figlio infante di Demetrio, dallo stesso nome, che viene messo in salvo all'insaputa di tutti dal fido ministro regio Minto, il quale trova salvezza alla corte dei Parti, dove regna Polibio. Minto muore quando il bambino è ancora piccolo, e non fa in tempo a svelare né a lui né a Polibio la sua vera origine. Polibio crede così Demetrio, che ha il falso nome di Siveno, figlio di Minto, e lo alleva nella sua reggia. Tra il giovanetto e la figlia di Polibio, Lisinga, nasce una storia d'amore che il padre di Lisinga incoraggia. Demetrio (II) nel frattempo recupera il regno e si mette sulle tracce di Minto e del figlio, scoprendo dove si è rifugiato. Decide dunque di recarsi nel regno dei Parti sotto il finto nome di Eumene, ambasciatore di Siria.

Atto primo

Sala di udienza nella reggia di Polibio. Polibio conferma a Siveno tutto il suo affetto ed esprime il desiderio che nel corso della stessa giornata Siveno possa convolare a nozze con

Lisinga, il che riempie Siveno di contentezza. Uscito Siveno, giunge Demetrio sotto le vesti di Eumene (come Eumene lo designeremo d'ora in poi) accompagnato da ricchi doni e da un seguito, per chiedere, in nome del re di Siria, la restituzione del figlio di Minto alla patria in quanto Minto era sommamente caro a Demetrio. Polibio rifiuta recisamente, e alle minacce di Eumene afferma di non temere le ritorsioni della Siria.

Interno di un tempio. Siveno pronto alla cerimonia nuziale attende Lisinga, che arriva preannunciata da un coro festoso. Con un moto di gioia Lisinga si predispone allo spotalizio. Davanti all'altare i due giovani si scambiano promessa d'amore eterno. Polibio, dopo la cerimonia, deve però avvertire i due che l'ambasciatore di Siria ha minacciato di guerra il regno dei Parti se Siveno non tornerà in patria. Siveno si schiera dalla parte del suocero, Lisinga dice che anch'essa saprà, all'occorrenza, scendere in campo. Uscita Lisinga, Siveno conforta Polibio.

Piazza. Eumene arringa i suoi in quanto, dopo il rifiuto di Polibio, ha deciso di rapire Siveno, ed ha all'uopo corrotto le guardie.

«*Gabinetto reale*». È notte, Lisinga sta per addormentarsi, piena di preoccupazioni. Eumene, entrato, la sorprende nel sonno credendo che si tratti di Siveno e decide comunque, una volta scoperto l'equivoco, di prenderla in ostaggio. Nella confusione scoppia un incendio e il clamo-

re richiama Siveno e Polibio. Però non possono far altro che assistere al rapimento di Lisinga, svenuta, da parte di Eumene.

Atto secondo

«*Gabinetto reale*». Polibio si aggira disperato, circondato dai Grandi del regno. Siveno entra per riscuoterlo: ha scoperto dove Eumene tiene prigioniera Lisinga e chiama tutti a raccolta per liberarla.

Fuori dalla città, Eumene sta conducendo via Lisinga scortato dai suoi fidi. Fa in tempo a rassicurare Lisinga sulle proprie intenzioni (in sostanza che rispetterà in lei l'amata di Siveno) quando viene sorpreso dall'arrivo di Polibio e Siveno con il loro seguito. Eumene minaccia di uccidere Lisinga se non avrà Siveno, Polibio fa lo stesso con Siveno: piuttosto che lasciarlo a Eumene, lo ucciderà. Eumene nota allora una medaglia appesa al collo di Siveno e riconosce in lui suo figlio. I due contendenti si scambiano gli ostaggi. La momentanea concordia viene però interrotta, giacché Lisinga e Siveno mal sopportano di essere separati. A nulla valgono le proteste: le due coppie prendono direzioni opposte. Rimasto solo con Siveno, Eumene gli rivela che gli è padre. Siveno gli chiede perdono, ma chiede di poter essere riunito a Lisinga.

Sala d'udienza. Lisinga ha propositi bellicosi e vuole vestire le armi per riprendere Siveno, ricevendo l'assenso di Polibio. Tiene una concione

ai Grandi del regno e tutti partono. *Vicino all'accampamento dei Siriani*, Eumene racconta come Siveno abbia insistito per allontanarsi alla volta di Polibio onde convincerlo a far sì che Lisinga possa riunirsi a lui. Sopraggiungono Lisinga e i suoi per uccidere Eumene, il quale pensa di essere stato tradito dal figlio. Quand'ecco che Siveno compare e si interpone tra la spada di Lisinga e il petto del padre. Eumene commosso abbraccia entrambi i giovani. Stanno per andare tutti insieme a dare la notizia a Polibio, quando si imbattono in lui. Le ultime perplessità vengono fugate da Eumene che si fa subito riconoscere *coram populo* come re di Siria e padre di Siveno; e immediatamente dopo propone un'alleanza a Polibio, saldata dal matrimonio dei rispettivi figli. Il sipario si chiude sul tripudio generale.

Daniele Carnini

Story

Before the curtain rises

History is treated with scant respect in dealing with events in the Greek kingdoms (in particular in the empire of Seleucus) about the middle of the second century B.C. Demetrio II reconquered Syria after his family had been dethroned by Alexander Bala I. Six years later he is again dethroned and all his family are butchered in a revolt sparked by Trifone in Antioch, the capital of his kingdom. The only person to escape is Demetrio, the hereditary prince who bears his name, who, unknown to all, is saved by the faithful minister Minteo, who finds refuge at the court of Polibio, King of the Parthians. Minteo dies when the child is still young, before he can manage to reveal his true identity either to Polibio or to the child himself. Polibio therefore believes that Demetrio, who goes under the name of Siveno, is really the son of Minteo, and brings him up in his palace. A mutual affection springs up between the young man and Polibio's daughter Lisinga, which her father encourages. Meanwhile Demetrio II recovers his kingdom and begins to search for Minteo and his son, discovering where they had taken refuge. He therefore decides to visit the kingdom of Parthia, assuming the name of Eumene, Ambassador of Syria.

Act One

A hall of audience in Polibio's palace. Polibio reassures Siveno of all

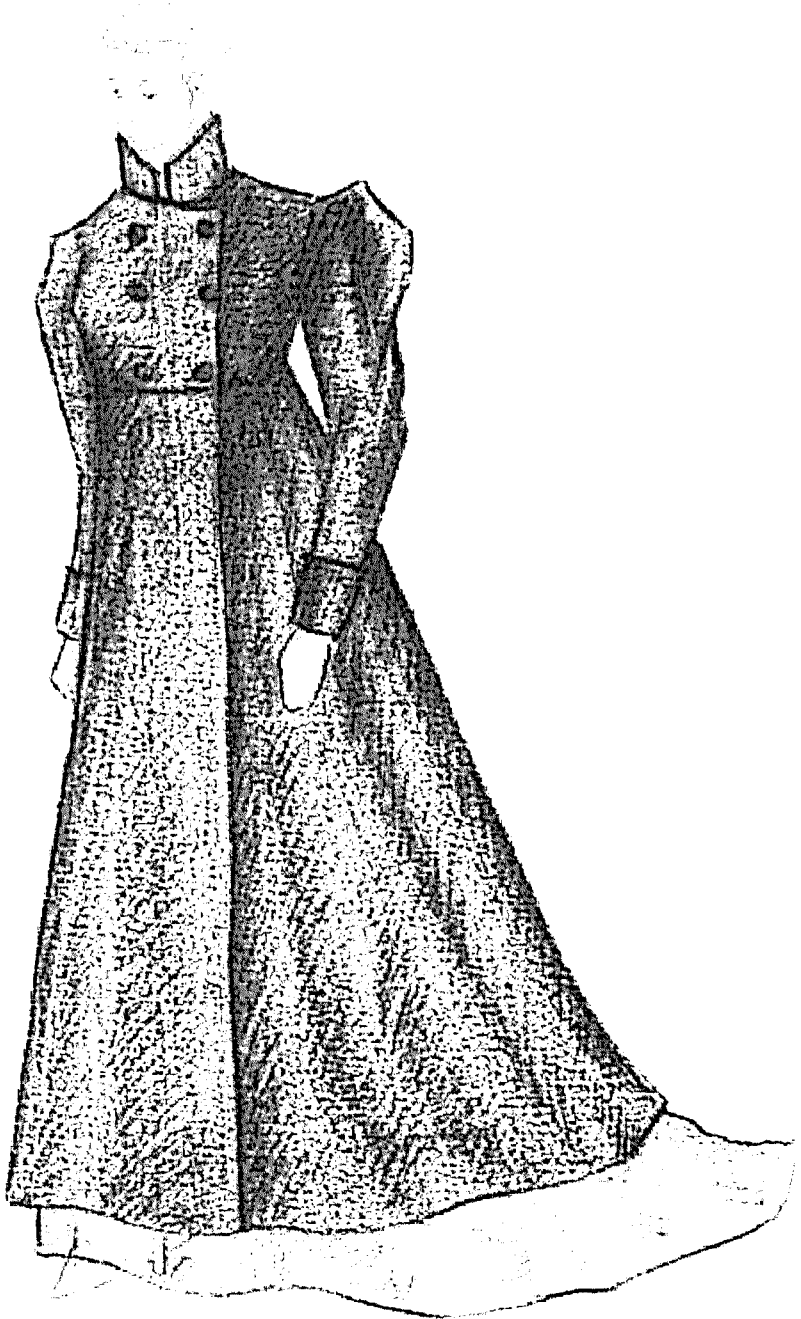
his affection for him and expresses his desire that on that very day Siveno might marry Lisinga, which fills Siveno with joy. Once Siveno has left, Demetrio comes on in his assumed character of Eumene (by which name we shall refer to him from now on) bearing rich gifts and accompanied by a train of followers, to ask, in the name of the King of Syria, that Minteo's son be restored to his own country since Minteo was particularly esteemed by Demetrio. Polibio gives a decided refusal, and when Eumene threatens him replies that he has no fear of Syria's reprisals.

The interior of a temple. In expectation of his wedding ceremonies Siveno is awaiting Lisinga, whose arrival is heralded by a festive chorus. Full of joy, Lisinga looks forward to being married. Before the altar the young couple exchange vows of eternal love. However, after the ceremony Polibio has to warn the couple that the Syrian ambassador has threatened war on Parthia unless Siveno returns home. Siveno takes his father-in-law's part, and Lisinga says that she too, if need be, will take arms. When Lisinga has left, Siveno comforts Polibio.

A Square. Eumene tells his companions that, in view of Polibio's refusal, he has decided to kidnap Siveno, and to this end he has bribed the guards.

The King's apartments. It is night. Lisinga is preparing for bed, full of anxious thoughts. Eumene, stealing

Scuola di Scenografia dell'Accademia
di Belle Arti di Urbino: figurino per il
costume di Lisinga. Pesaro, 2010



in, at first mistakes her for Siveno, but when he discovers his mistake he decides, in any case, to take her as a hostage. In the midst of all this confusion a fire breaks out and Siveno and Polibio are attracted by the noise. They can do nothing but look on helplessly as Eumene carries off the fainting Lisinga.

Act Two

The King's apartments. Polibio rushes about in despair, surrounded by the grandees of the realm. Siveno comes in to rouse him: he has discovered where Lisinga is held prisoner by Eumene, and calls on all present to join in the effort to free her.

Outside the city. Eumene is leading Lisinga away, escorted by his faithful followers. He has managed to reassure Lisinga that his intentions are honourable, in that he will respect her position as the beloved of Siveno, when he is surprised by the arrival of Polibio and Siveno with their men. Eumene threatens to kill Lisinga if Siveno is not given up to him, while Polibio makes the counter-threat that he would kill Siveno rather than surrender him to Eumene. Now Eumene notices a medal that Siveno wears round his neck, and recognizes him as his son. The opposing factions exchange hostages. However this temporary truce is shattered because Lisinga and Siveno cannot bear to be separated. In spite of all protests, the two couples go off in opposite directions. Left alone with Siveno, Eumene tells

him that he is his father. Siveno asks his father to forgive him, but begs to be reunited with Lisinga.

Audience chamber. Lisinga, in warlike mood, decides to put on armour and prepare to get Siveno back, fully encouraged by Polibio. After she has harangued the grandees of the realm, they all go off.

Near the Syrian camp, Eumene relates that Siveno had insisted on going away to find Polibio and persuade him to allow Lisinga and himself to be reunited. Lisinga and her followers come on, intent on killing Eumene, who believes that his own son has betrayed him. However, Siveno himself now reappears and throws himself between Lisinga's sword and his father's chest. Eumene, deeply moved, embraces both the young people. They are all about to go and give Polibio news of the latest developments, when Polibio himself comes on. Any remaining perplexities are cleared up by Eumene, who reveals himself coram populo as the King of Syria and the father of Siveno; he then proposes an alliance to Polibio, which will be sealed by the marriage of their children. The curtain falls on the general rejoicing.

Daniele Carnini

Translation by Michael Aspinall

Scuola di Scenografia dell'Accademia
di Belle Arti di Urbino: figurino per il
costume di Siveno. Pesaro, 2010



Argument

Prologue

L'action est tirée très librement de l'histoire des royaumes grecs (en particulier de l'empire séleucide) vers le milieu du II siècle av. J.-C. Démétrios (II) a reconquis la Syrie après le détronement de sa famille par Alexandre I Balas. Six ans plus tard, un soulèvement provoqué à Antioche, capitale du royaume, par Tryphon le chasse à nouveau du trône et cause la mort de tous les membres de sa famille, à la seule exception de son jeune fils. Cet enfant, du nom de Démétrios comme son père, est mis en sûreté à l'insu de tous par le fidèle ministre du royaume Minto, qui se réfugie à la cour des Parthes, où règne Polibio. Minto meurt lorsque l'enfant est encore petit, et il n'a pas le temps de révéler à ce dernier, ni à Polibio, sa véritable origine. Polibio croit donc que Démétrios, qui porte le faux nom de Siveno, est le fils de Minto, et il l'élève dans son royaume. Entre le jeune homme et la fille de Polibio, Lisinga, il naît une histoire d'amour que le père de cette dernière encourage. Entre-temps, Démétrios (II) reconquiert son royaume, part sur les traces de Minto et de son fils, et découvrira l'endroit où ils se sont réfugiés. Il décide donc de se rendre au royaume des Parthes sous le faux nom d'Eumène, ambassadeur de Syrie.

Premier Act

Salle d'audience dans le palais de Polibio. Polibio assure Siveno de

toute son affection et exprime le désir qu'au cours de cette même journée le jeune homme puisse convoler en justes noces avec Lisinga, ce qui remplit Siveno de joie. Après le départ de ce dernier, Démétrios se présente sous l'apparence d'Eumène (tel qu'il sera désigné par la suite) accompagné de riches présents et de sa suite, pour demander, au nom du roi de Syrie, la restitution du fils de Minto à sa patrie, vu les liens profonds qui unissaient son père à Démétrios. Polibio refuse catégoriquement et, face aux menaces d'Eumène, il affirme ne pas craindre les rétorsions de la Syrie.

Intérieur d'un temple. Prêt pour la cérémonie nuptiale, Siveno attend Lisinga, dont l'arrivée est annoncée par un chœur plein d'allégresse. Dans un transport de joie, Lisinga se prépare pour les noces. Les deux jeunes gens échangent devant l'autel des promesses d'amour éternel. Après la cérémonie, Polibio doit cependant les avertir que l'ambassadeur de Syrie a menacé de guerre le royaume des Parthes si Siveno ne retourne pas dans sa patrie. Siveno se range du côté de son beau-père et Lisinga dit que, le cas échéant, elle sera capable elle aussi de prendre part au combat. Une fois Lisinga sortie, Siveno reconforte Polibio.

Une place. Eumène déclare solennellement aux hommes de sa suite qu'après le refus de Polibio il a décidé d'enlever Siveno, après avoir corrompu les gardes.

«Cabinet royal». Il fait nuit. Lisinga, très perturbée, est sur le point de

s'endormir. Eumène, qui est entré, la surprend dans son sommeil en croyant qu'il s'agit de Siveno, et, une fois découvert l'équivoque, il décide de toute façon de la prendre en otage. Dans la confusion un incendie se déclare et le bruit attire Siveno et Polibio. Mais ils ne peuvent qu'assister à l'enlèvement de Lisinga, évanouie, de la part d'Eumène.

Deuxième Acte

«Cabinet royal». Polibio erre désespérément, entouré des Grands du royaume. Siveno entre pour le reconforter : il a découvert l'endroit où Eumène tient Lisinga prisonnière et bat le rappel à la ronde pour la libérer.

Hors de la ville, Eumène emmène au loin Lisinga, escorté de ses fidèles. A peine a-t-il le temps de la rassurer sur ses propres intentions (à savoir qu'il la respectera comme la bien-aimée de Siveno) lorsqu'il est surpris par l'arrivée de Polibio et de Siveno avec leur suite. Eumène menace de tuer Lisinga s'il n'obtient pas Siveno, Polibio agit de même avec Siveno : il le tuera plutôt que de le céder à Eumène. Ce dernier remarque alors une médaille pendue au cou de Siveno et reconnaît en lui son fils. Les deux adversaires s'échangent les otages. Mais la concorde momentanée est interrompue, car Lisinga et Siveno supportent mal d'être séparés. Les protestations sont vaines : les deux couples prennent des directions opposées. Resté seul avec Siveno, Eumène lui révèle qu'il est son père.

Siveno lui demande pardon, mais il souhaite être à nouveau réuni à Lisinga.

Salle d'audience. Lisinga nourrit des intentions belliqueuses et veut prendre les armes pour retrouver Siveno, avec l'assentiment de Polibio. Elle harangue les Grands du royaume et ils partent tous.

Près du campement des Syriens, Eumène raconte que Siveno a tant insisté pour partir à la recherche de Polibio dans le but de le convaincre à ce que Lisinga et lui puissent être à nouveau réunis. Lisinga et les siens apparaissent pour tuer Eumène, qui pense avoir été trahi par son fils. Mais voilà que Siveno surgit pour s'interposer entre l'épée de Lisinga et la poitrine de son père. Eumène ému embrasse les deux jeunes gens. Ils se préparent à aller tous ensemble donner la bonne nouvelle à Polibio lorsqu'ils tombent sur lui. Les derniers malentendus sont dissipés par Eumène qui se fait aussitôt reconnaître coram populo comme roi de Syrie et père de Siveno ; et il propose immédiatement à Polibio une alliance, scellée par le mariage de leurs deux enfants. Le rideau tombe sur la liesse générale.

Daniele Carnini

Traduction de *Brigitte Pasquet*

Handlung

Vorgeschichte

Die Geschichte erzählt sehr frei Geschehnisse aus den hellenistischen Königreichen (insbesondere aus dem der Seleukiden) um die Mitte des 2. Jahrhunderts v. Chr. Demetrio II. hat Syrien zurückerobert, nachdem seine Familie von Alexander I. Bala vom Thron abgesetzt worden war. Sechs Jahre nach einem von Trifone angezettelten Aufstand in der Hauptstadt Antiocha verjagt ihn Alexander wieder vom Thron und lässt alle seine Angehörigen töten; sein gleichnamiger Sohn Demetrio wird von dem getreuen Minister Minto gerettet, ohne dass das jemand weiß. Minto bringt das Kind an den Hof der Parther, wo Polibio regiert. Minto stirbt, als das Kind noch klein ist und kann weder diesem noch Polibio seine wahre Herkunft mitteilen. Polibio glaubt somit, dass Demetrio unter dem falschen Namen Siveno der Sohn von Minto sei, und er zieht ihn an seinem Hofe auf. Zwischen dem jungen Mann und der Tochter von Polibio, Lisinga, entwickelt sich eine Liebesgeschichte, die Lisingas Vater fördert. In der Zwischenzeit übernimmt Demetrio II. wieder die Regierung; er sucht Minto und seinen Sohn und entdeckt, wohin Minto geflohen war. Er beschließt also, unter dem Namen Eumene als syrischer Botschafter in das Reich der Parther zu reisen.

Erster Akt

Audienzsaal im Palast von Polibio.

Polibio äußert Siveno gegenüber alle seine Zuneigung und drückt den Wunsch aus, dass Siveno noch am selben Tag Lisinga ehelichen möge, was Siveno mit Freude erfüllt. Nachdem Siveno abgegangen ist, tritt Demetrio als Eumene (wie wir ihm im Folgenden nennen werden) mit reichen Geschenken und großem Gefolge auf, um im Namen des Königs von Syrien den Sohn Minteos ins Vaterland zurückbringen zu können, da Minto Demetrio besonders am Herzen lag. Polibio weist das eindeutig zurück, und lässt sich auch von Eumenes Drohungen mit Vergeltungsakten durch Syrien nicht beeindrucken.

In einem Tempel. Siveno ist für die Vermählung bereit und erwartet Lisinga, deren Kommen von einem festlichen Chor angekündigt wird. Voller Freude bereitet sich auch Lisinga auf das Fest vor. Vor dem Altar versprechen sich die beiden ewige Liebe. Nach der Feier muss Polibio den Liebenden allerdings mitteilen, dass Syriens Botschafter die Parther mit Krieg bedroht hat, falls Siveno nicht ins Vaterland zurückkehrt. Siveno bleibt auf der Seite seines Schwiegervaters, und auch Lisinga erklärt, dass sie gegebenenfalls bereit ist, ins Feld zu ziehen. Lisinga tritt ab und Siveno tröstet Polibio.

Ein öffentlicher Platz. Eumene hält eine Rede an sein Gefolge, denn nach der Weigerung Polibios hat er beschlossen, Siveno zu entführen, und dazu hat schon die

Wachen bestochen.

Königliche Gemächer. *Es ist Nacht, Lisinga schläft voller Sorgen ein. Eumene tritt ins Schlafgemach und überrascht sie im Schlaf, denn er glaubt, es sei Siveno. Als er seinen Irrtum bemerkt, beschließt er, sie als Geisel zu nehmen. In der Verwirrung bricht ein Feuer aus und Siveno und Polibio eilen herbei, können aber Eumene nicht daran hindern, die ohnmächtige Lisinga zu entführen.*

Zweiter Akt

Königliche Gemächer. *Polibio ist verzeifelt, umringt von den Granden des Hofes. Siveno kommt, um ihm Mut zuzusprechen; er hat entdeckt, wo Eumene Lisinga gefangen hält und ruft alle auf, sie zu befreien.*

Vor der Stadt, Eumene führt Lisinga weg, beschützt von seinen Getreuen. Er versichert Lisinga seiner Absichten (dass er sie als die Geliebte von Siveno achten wird), als er von Polibio und Siveno mit ihrem Gefolge überrascht wird. Eumene droht, Lisinga zu töten, wenn ihm Siveno nicht ausgehändigt wird, und Polibio macht dasselbe mit Siveno: er werde ihn eher töten, als ihn Eumene zu übergeben. Eumene bemerkt nun eine Medaille am Hals von Siveno und erkennt ihn als seinen Sohn. Die beiden Streitenden tauschen die Geiseln aus. Die vorläufige Eintracht wird dadurch gestört, dass Lisinga und Siveno nicht voneinander getrennt sein wollen. Aber aller Protest hilft nichts, die beiden Paare gehen auf getrennten Seiten ab. Mit Sive-

no allein gelassen, erklärt Eumene diesem, dass er sein Vater ist. Siveno bittet ihn um Verzeihung, aber auch darum, wiederum mit Lisinga zusammen zu sein.

Audienzsaal. *Lisinga hat kriegerische Absichten und will zu den Waffen greifen, um Siveno zu befreien, und findet dabei die Unterstützung von Polibio. Dieser hält eine Ansprache an die Granden und alle gehen ab.*

In der Nähe des Lagers der Syrer, Eumene erzählt, wie Siveno darauf bestanden habe, zu Polibio zu gehen, um ihn zu überzeugen, dass er und Lisinga zusammen sein wollen. Da kommen Lisinga und die Ihren, um Eumene zu töten, der nun glaubt, der Sohn habe ihn verraten. Da tritt auch Siveno auf und wirft sich zwischen Lisingas Schwert und den Vater. Eumene ist gerührt und umarmt die beiden jungen Leute. Sie wollen alle zu Polibio gehen, um ihm die Nachricht zu überbringen, als sie ihm begegnen. Die letzten Zweifel werden beseitigt, indem sich Eumene in aller Öffentlichkeit als König von Syrien und Vater von Siveno zu erkennen gibt. Er bietet Polibio ein Bündnis an, das durch die Heirat der Kinder der beiden besiegelt wird. Der Vorhang schließt unter allgemeinem Jubel.

Daniele Carnini

Übersetzung **Herbert Greiner**

Argumento

Preliminar

La historia refiere, con muchas licencias, las alternativas de los reinos helenísticos (en particular, el imperio seléucida) en torno al segundo siglo antes de Cristo. Demetrio II ha reconquistado Siria después de que su familia hubiera sido destronada por Alejandro I Bala. Seis años más tarde, una sublevación provocada por Trifón en Antioquía, capital del reino, lo arroja del trono y extermina a toda su parentela. La única excepción es su hijo, un niño, Demetrio, quien es puesto a salvo en secreto por Minto, un antiguo ministro. En la corte de los partos, donde reina Polibio, encuentra protección pero muere cuando Demetrio es todavía un chiquillo, sin tiempo para contar la verdad a Polibio. Bajo el nombre de Siveno y como hijo de Minto, Demetrio es educado en la corte. Llegado a la mocedad, se enamora de la hija de Polibio, Lisinga, cuyo padre la alienta a corresponderle. Demetrio padre, entre tanto, recupera el trono y sale en busca de Minto y de su hijo homónimo. Enterado de sus respectivas suertes, se presenta en la corte de los partos bajo el nombre de Eumene, embajador de Siria.

Acto primero

Sala de las audiencias en el palacio de Polibio. Polibio renueva a Siveno su cariño y su deseo de que esa noche pueda celebrar sus nupcias con Lisinga, lo que llena a Siveno de contento. Cuando éste sale, llega Demetrio padre bajo el aspecto de

Eumene, acompañado de un gran séquito y portando ricos presentes, para pedir, en nombre del rey de Siria, la restitución del hijo de Minto a la patria, puesto que Minto era muy amado por Demetrio. Polibio rehúsa cortantemente y, ante las amenazas de Eumene, afirma no temer las extorsiones de los sirios.

Interior de un templo. Siveno, preparado para la ceremonia nupcial, espera a Lisinga, que llega precedida por un coro festivo. Expresando su júbilo, Lisinga se dispone al desposamiento. Ante el altar, ambos jóvenes intercambian promesas de eterno amor. Polibio, no obstante, tras la ceremonia debe advertir a los dos que el embajador de Siria ha amenazado con la guerra al reino de los partos si Siveno no vuelve a su patria. Siveno se pone de parte del suegro, Lisinga dice que también ella sabrá, si es necesario, tomar parte en la batalla. Al salir Lisinga, Siveno reconforta a Polibio.

Plaza. Eumene arenga a los suyos dado que, ante el rechazo de Polibio, ha decidido raptar a Siveno y a tal fin ha corrompido a los guardias.

Gabinete regio. Es de noche y Lisinga está por acostarse, llena de preocupaciones. Entre tanto, Eumene la sorprende en el sueño creyendo que se trata de Siveno y, no obstante que descubre el error, decide tomarla como rehén. En medio de la confusión, estalla un incendio y un clamor exige la presencia de Polibio y Siveno. Sólo pueden presenciar el rapto de Lisinga, desvanecida en brazos de Eumene.

Scuola di Scenografia dell'Accademia
di Belle Arti di Urbino: figurino per il
costume di Polibio. Pesaro, 2010



Acto segundo

Gabinete regio. *Polibio se agita desesperadamente, rodeado por los Grandes del reino. Siveno entra para alentarlo: ha descubierto dónde se halla Lisinga y llama a todos a luchar por su libertad.*

Las afueras de la ciudad, *Eumene lleva a Lisinga escoltado por sus fieles. Transmite a ella sus intenciones, o sea que la respetará como amada de Siveno, cuando lo sorprende la llegada de Polibio, Siveno y sus secuaces. Eumene amenaza con matar a Lisinga si no le entregan a Siveno. Polibio hace lo mismo: antes que entregar a Siveno, lo matará. Eumene advierte, entonces, una medalla colgada al cuello de Siveno y reconoce a su hijo. Los contendientes intercambian rehenes. No obstante, la momentánea concordia se interrumpe pues los amantes no soportan estar separados. De nada valen las protestas y los prometidos toman opuestas direcciones. Al quedar solo con Siveno, Eumene le revela ser su padre. Siveno le pide perdón pero demanda reunirse con Lisinga.*

Sala de las audiencias. *Lisinga se muestra belicosa y exige armarse para el combate por la recuperación de Siveno. Polibio está de acuerdo. Arenga a los Grandes y todos parten.*

Cerca del campamento de los sirios, *Eumene narra cómo Siveno le propuso alejarse de Polibio a condición de reunirse con Lisinga. Llegan Lisinga y los suyos, dispuestos a matar a Eumene, quien cree haber*

sido traicionado por el hijo. En eso, aparece Siveno y se interpone entre la espada de Lisinga y el pecho del padre. Eumene, conmovido, abraza a los dos jóvenes. Cuando todos se disponen a contar la novedad a Polibio, llega éste a dar batalla. A las anteriores perplejidades, se une ahora el hecho de que Eumene se hace reconocer como rey de Siria y padre de Siveno, a la vez que propone una alianza con Polibio, sellada por el matrimonio de sus hijos. Cae el telón sobre el júbilo general.

Daniele Carnini

Traducción de **Blas Matamoro**

あらすじ

前置き

物語の舞台は紀元前2世紀半ばごろのギリシャ王国(特にセレウコス王朝)、デメトリオ2世が自分の一族を失脚させたアレクサンダー・バラ1世からシリアを奪還した頃の話である。その6年後、デメトリオ2世はふたたび王位を追われ、シリアの首都アンティオキアにおいてトリュフォンが引き起こした反乱のなか、一族は皆殺しにされてしまう。この騒乱で唯一生き残ったのが、父デメトリオ2世の名を継いだデメトリオである。

彼は、バルティア王ポリピオの宮廷に置かれていた亡き父の忠実な宰相ミンテオにより、人知れず命を救われていたのであった。しかしミンテオは彼がまだ幼いうちに亡くなったため、この幼子の素性はポリピオにも、またデメトリオ自身にも明かされないままとなってしまった。シヴェーノと名づけられたこの幼子がミンテオの息子であると思いついておられるポリピオは、彼を自らの宮殿に引き取る。

そしていつしかデメトリオはポリピオの娘リシंगाと愛し合うようになり、ふたりの仲はポリピオの認めるところとなった。

いっぽう王国を奪還したデメトリオ2世はミンテオとその息子を探し始め、彼らが身を潜めている場所をつきとめる。シリアの大使エウメーネと名を変えたデメトリオ2世は、バルティア王国を訪ねることにする。

第一幕

ポリピオの宮殿の謁見の間　ポリピオから借しめない愛情を約束され、その日

のうちに娘リシंगाと結婚するよう持ちかけられたシヴェーノは幸せの絶頂にある。シヴェーノが立ち去ったところに、エウメーネに扮したデメトリオ(以下エウメーネと呼称する)が高価な贈物とともに従者たちを引き連れてあらわれた。そしてシリア王の名のもと、彼のもっとも大切な重臣であったミンテオの息子を祖国へお返し下さいと願う。しかし断固としてこれを退けたポリピオは、脅しにかかるエウメーネに、シリアの攻撃も恐れないと応じる。

神殿の中　結婚への希望を胸にリシंगाを待つシヴェーノに、華やかな合唱が花嫁の到着を告げる。喜びに満ちあふれリシंगाは結婚式に臨んだ。そして祭壇の前、ふたりは永遠の愛の誓いをかわした。

しかし結婚式の後、ポリピオは、シヴェーノを祖国に帰還させなければバルティアに戦争をしかけるとエウメーネに脅されていることをふたりに告げなければならなかった。シヴェーノは舅とともに戦うことを表明し、リシंगाもことあらば戦いをも辞さないと言い切る。リシंगाが立ち去ると、シヴェーノはポリピオをカブけた。

広場　ポリピオの拒絶を受け、もはやシヴェーノを誘拐するしかないに従者たちに熱弁をふるったエウメーネは、衛兵を買収する。

宮殿の一室　時は夜。不安を胸にリシंगाが寝支度をしているところへ、エウメーネが忍び込んでくる。シヴェーノがいるとばかり思っていたエウメーネはそれがリシंगाであると知って驚くが、気を取り直し、彼女を人質として連れ去る

ことにする。この騒動のさなか火の手が上がり、騒ぎを聞きつけたシヴェーノとポリピオが駆けつける。しかしふたりはなすすべもなく、気を失ったりシंगाが連れ去られるのをただ見ているほかなかった。

第二幕

王の居室 失意のどん底にいるポリピオを高官たちが取り囲んでいる。そこへリシंगाの幽閉場所を突き止めたという朗報をもってシヴェーノがあらわれ、彼女を救い出そうと皆に呼びかけた。

町の外 腹心の部下たちに護衛されたエウメーネが、リシंगाを別の場所へ連れ去ろうとしている。そして自分の真意は他にあり、リシंगाに対する下心などはまったく持ち合わせていないと言い聞かせているところへ、突如として従者を引き連れたポリピオとシヴェーノが姿を現す。エウメーネはシヴェーノを引き渡さなければリシंगाを殺すとポリピオに迫るが、逆に彼から脅されてしまう。エウメーネにシヴェーノを渡すくらいならば、自らシヴェーノを殺すというのである。その時シヴェーノの首にかかった紋章にふと目が止まり、エウメーネは彼が他にもない自分の息子であることに気づいた。そして対峙するふたつの集団は人質を交換する。

しかしリシंगाとシヴェーノが離れ離れになることを拒んだため、この一時的な友好関係もあえなく崩れ去ってしまう。ふたりの懸命の抗議もむなしく、ふたつの集団は別の方向へと別れ去る。シヴェーノとふたりになると、エウメーネは自分が彼の父親であると告げた。シヴェーノはこれまでの無礼を詫びながらも、リシंगाとの結婚を許してくれるようエウメーネに懇願する。

謁見の間 父ポリピオの許しを受け戦いを決意したりシंगाが、シヴェーノを奪還せんと武装の準備をしている。従者たちを鼓舞したりシंगाは、彼らを引き連れ立ち去った。

シリア陣営付近 リシंगाとの結婚の許しを得るため、シヴェーノはポリピオ

を探しに立ち去ってしまったとエウメーネが嘆いている。そこへエウメーネの命を奪わんと従者たちを率いたリシंगाがあらわれると、エウメーネは息子に裏切られたと思い込んでしまう。しかし彼女が剣を振るったその時、シヴェーノがふたたび姿をあらわし、父を守ってその剣の前に身を投げ出した。激しく心を動かされたエウメーネは、若いふたりを両腕に抱きしめる。

ことの次第をポリピオに知らせようと皆が立ち去ろうとしたとき、当のポリピオが現れる。そして最後に残された謎も、一同を前に自らがシリアの王でシヴェーノの父親であると打ちあけたエウメーネによって解き明かされた。エウメーネはふたりの結婚を許すことによって両国の同盟を図ろうとポリピオに申し出る。こうして一同が歓喜に沸かなか幕が下りる。

(訳：千葉健一)

Schema musicale

Sinfonia

ATTO PRIMO

- N. 1** **Introduzione** Mio figlio non sei (Polibio, Siveno)
[Recitativo] Dopo l'Introduzione
 Vanne al tempio, o Siveno (Polibio, Siveno)
- N. 2** **Aria Siveno** Pien di contento in seno (Siveno)
- N. 3** **Marcia**
[Recitativo Dopo la Marcia]
 Il monarca di Siria (Eumene, Polibio)
- N. 4** **Duetto [Eumene e Polibio]**
 Non cimentar lo sdegno (Eumene, Polibio)
[Recitativo] Dopo il Duetto
 O di Polibio, sudditi fedeli (Siveno, Polibio)
- N. 5** **[Coro]** Nobil, gentil donzella **Scena** Deh! Fate, amici Dei
 e **Cavatina Lisinga** Alla pompa già m'appresso (Coro, Lisinga)
- N. 6** **[Scena]** Dell'ara v'appressate
 e **Duetto [Lisinga e Siveno]** Questo cor ti giura amore
 (Lisinga, Siveno)
[Recitativo Dopo il Duetto Lisinga e Siveno]
 Sì, mia vita, sarai (Lisinga, Siveno, Polibio)
- N. 7** **Recitativo** Demetrio, de' Siri
 ed **Aria Lisinga** Sempre teco, ognor contenta
 (Polibio, Siveno, Lisinga, Coro)
[Recitativo] Dopo l'Aria [Lisinga] Che pensi, o padre!
 (Siveno, Polibio)
- N. 8** **[Coro]** Andiamo taciti **Scena** Amici, già omai propizia
 ed **Aria Eumene** All'alta impresa tutti (Coro, Eumene)
- N. 9** **Finale [Primo]** Mi scende nell'alma
 (Lisinga, Eumene, Siveno, Polibio, Coro)

ATTO SECONDO

- N. 10** **[Coro]** Ah che la doglia amara **Scena** Dove la cara figlia
ed Aria Polibio Come sperar riposo (Coro, Polibio, Siveno)
[Recitativo Dopo l'Aria Polibio]
Dove vuoi trarmi, perfido traditor[?]
(Lisinga, Eumene, Siveno, Polibio)
-
- N. 11** **Quartetto** Donami omai Siveno
(Lisinga, Eumene, Siveno, Polibio)
[Recitativo] Dopo il Quartetto Vieni[,] caro, al mio sen
(Eumene, Siveno)
-
- N. 12** **Aria Siveno** Perdon ti chiedo, o padre (Siveno)
-
- N. 13** **Recitativo** Io più sposo non ho
ed Aria Lisinga Superbo, ah! tu vedrai (Lisinga, Polibio, Coro)
-
- N. 14** **Rec[itativo]** Che feci mai?
ed Aria Eumene Lungi dal figlio amato
(Eumene, Coro, Lisinga, Siveno)
-
- N. 15** **Marcia e Coro** Festosi al Re si vada (Coro)
[Recitativo Dopo la Marcia e Coro] Oh Ciel che miro!
(Polibio, Eumene, Lisinga, Siveno)
-
- N. 16** **Finale Secondo** Quai moti al cor io sento
(Lisinga, Siveno, Eumene, Polibio)
-

Libretto

secondo la Revisione sulle fonti della Fondazione Rossini, Pesaro
in collaborazione con Universal Music Publishing Ricordi, Milano
a cura di Daniele Carnini.

Atto primo

Scena prima

Sala di udienza con trono da un lato.

Grandi del regno, Guardie, Polibio e Siveno a' suoi piedi.

Polibio

Mio figlio non sei,
Pur figlio ti chiamo,
Lo merti, lo bramo
Chiamarti così!

Siveno

Son grato al tuo dono;
Rammento chi sono,
Son figlio infelice,
Che vive per te.

Polibio

Sostegno sarai
Del regno, e di me.

Siveno

Se fido t'amai
Lo sai, o mio Re.

Siveno e Polibio

Ti stringo al mio seno.

Laccio sì caro,
Nodo sì forte,
La sola morte
Scioglier potrà.

Polibio

Vanne al tempio, o Siveno, e là m'attendi!
Sospiro il dolce istante
Di darti del mio amor pegno verace:
Oggi vuo' che Lisinga
D'indissolubil nodo a te si stringa.

Siveno

Oh gioia! oh dolce di! Signor, concedi...

Polibio

Alzati, appien m'è nota
L'indole del tuo cor, con pari affetto
Costante a te sarà questo mio petto.
(parte)

Siveno

Pien di contento in seno,
Men volo al caro oggetto,
Per te felice appieno
Questo mio cor sarà.
Che gioia, che momento!
Il cor brillar mi sento,
Di più bramar non so.

(parte)

Scena seconda

Al suono di bellicosa marcia, Eumene si avvanza con doni e seguito; Polibio sale sul trono circondato da suoi, un Parto situa il sedile per l'ambasciatore. Altra sala nella reggia stessa: trono da un lato.

Eumene

Il monarca di Siria al Re de' Parti
Invia salute e pace,
E pegno d'amistade in questi doni.
Da me suo messaggiero
Tu non sdegnarli, o Sire,
E fa del mio signor pago il desire.

Polibio

E perché meco
Sì generoso il tuo signor? qual merto?...

Eumene

E a chi noto non è del Re de' Siri
Il magnanimo cor? E a te il dovea
Più che ad altri mostrar.

Polibio

E perché mai?

Eumene

Per l'alto tuo valor, per tue virtùdi,
Perché da te brama tal cosa, o Sire,
Che gli sta a cuore assai;

Né sorprenderti dei;
Ma i doni accogli, e ascolta i detti miei.
(*siede*)

Polibio
Parla.

Eumene
Nella tua reggia
Dell'estinto Minto trovasi il figlio...

Polibio
E che perciò?

Eumene
Quel giovinetto
Troppo caro è al mio Re; di quel Minto,
Che fin che visse fu delizia sua,
Siveno è figlio, e dell'amato vecchio
Questa sola memoria a lui rimane,
E a te co' prieghi il chiede.

Polibio
Egli chiede Siven? Vana lusinga;
Io troppo l'amo, e del mio amore in pegno
Porre lo vuo' di questo trono a parte,
Né sarà mai ch'io veggia
Allontanar Siven da questa reggia.

Eumene
Ma rifletti che neghi al Re di Siria,
Che il mio sovran possente
Ciò che ottener non può con dolci inchieste,
Egli avrà colla forza, e col suo brando.

Polibio
Sia pur possente d'armi
Il Re de' Siri; quel de' Parti ha petto
Che non trema a' perigli
Quando il diritto il mova;
Ei crede suo Siven, e ingiusto crede
Chi con vane ragioni a lui lo chiede.

Eumene
E non ebbe Siven forse i natali
Del mio Re nella reggia?

Polibio
E nudrito, ed istrutto
Non venne poi nella mia corte?

Eumene
(alzandosi)

Dunque?...

Polibio
(alzandosi)
Dunque Siven non cedo;
Queste porta al tuo Re libere note,
Faccia poi ciò che più gli aggrada e puote.

Eumene
Pensaci, o Sire, e guarda
Che non t'abbia a pentir...

Polibio
(scende dal trono)

Ti accheta, audace;

E che? dovrò pentirmi
Di mia ragion che sì m'assiste e giova?

Eumene
Non assiste ragion i sensi tuoi,
Ma ben chiami ragion ciò che tu vuoi.

Polibio
Non cimentar lo sdegno
Che accendi nel mio petto
(Tutto mi fa sospetto.)
Vanne, ritorna al Re.

Eumene
Parto per or, ma solo
Lungi da questo regno;
Il tuo rifiuto indegno
Fatale a te sarà.

Polibio
Non più, superbo, taci.

Eumene
(Avvampo di furor.)

Polibio ed Eumene
Già serpe nel mio seno
Il più crudel veleno
Per tormentarmi il cor.

Eumene
Ma pensa ben...

Polibio
Pensai.

Eumene

E l'ira sua?...

Polibio

Non temo.

Eumene

Paventerai, lo spero,
Il mio deluso Re.

Polibio ed Eumene

Odio, furor, dispetto
Io provo in tal cimento;
Nel rimirarlo sento
Tutte le furie in me.

(partono da lati opposti)

Scena terza

Magnifico tempio con ara, e trono da un lato. Siveno, sacerdoti, e popolo; indi Polibio seguito da Grandi del regno, in fine Lisinga.

Siveno

O di Polibio, sudditi fedeli,
Amati Parti,
La vostra vista oh quanto mi consola!
Voi oggi dunque testimon sarete
Delle mie fauste nozze: oh bella sorte!
Lisinga, oh dolce sposa!

Polibio

Figlio.

Siveno

Ah signore, e padre!

Polibio

Diletto figlio, vieni a questo seno.

Siveno

Eccomi, o padre... Or son contento appieno.

Nel mentre che si canta il Coro, Polibio sale sul trono.

Coro

Nobil, gentil donzella,
In sì ridente giorno
Arrida a te d'intorno
Pace, riposo, amor.

Lisinga

Deh! Fate, amici Dei, che in tal momento
Lieta respiri ogn'alma
Di gioia, di piacer e di contento.

Alla pompa già m'appresso
Or superba di mia sorte
Nel vederti a me consorte
Coll'amor del genitor.

Polibio

Dell'ara v'appressate, o figli, al piede,
Eterno qui v'unisca amore, e fede.

Lisinga e Siveno

(dinanzi all'ara)

Questo cor ti giura amore,
Mia speranza, mio tesoro.
Per te sol, che tanto adoro,
Sì, fedel ognor sarò.

Siveno

Caro bene...

Lisinga

Sposo amato...

Lisinga e Siveno

Questo cor ti giura amore,
Mia speranza, mio tesoro.
Per te sol, che tanto adoro,
Sì, fedel ognor sarò.

Siveno

Sì, mia vita, sarai
Sempre, com'or tu sei,
La delizia, il piacer de' giorni miei.

Lisinga

E se di questo petto
La pura fè, l'affetto
O scemarsi, o cangiar potessi mai,
Mi detesti il tuo cor, quant'io t'amai.

Polibio

(scendendo dal trono)

Figli, non più: felici in questo giorno
Alfin voi siete, io sento
Compita la mia gioia in tal momento.

Lisinga

Se per te lieta io sono
Deggio vivere a te.

Siveno

Indivisi gli affetti
Con lei serbo, o signor. M'avrai nel regno
Genero, figlio, difensor, sostegno.

Polibio

Ah cari figli...

Lisinga

Padre, sospiri?...

Siveno

Forse pentito sei!

Polibio

No, v'ingannate.
Altra cagion di duol m'agita il seno.

Lisinga

Parla, che mai t'affanna?

Polibio

Demetrio, de' Siri Re potente,
A me spedi messaggio, e ricchi doni,
E mi chiede Siveno...

Siveno

O Ciel!

Lisinga

Lo spera in vano.

Polibio

È questa, o figli, sol del mio dolore
L'aspra cagion che mi tormenta il core.

Siveno

No, non temer, sì vil non è Siveno.
Io primo l'armi impugnerò.

Lisinga

In campo

Formidabil sarò con lui ognora,
Dolce mi fia per voi la morte ancora.

Sempre teco, ognor contenta
T'amerò mia dolce speme.
Stringe amor le mie catene,
Non temer, avrem vittoria,
E la Persia esulterà.

Siveno

Si mio ben, quest'alma amante
Per voi sol respirerà.

Polibio

Più fatale e fiero istante
No, di questo non si dà.

Lisinga

(Qual eccesso di tormento
Sto soffrendo, oh Dio, nel core.)
Goderemo in sen d'amore
La più gran felicità.

Siveno

Non turbar sì bell'ardore,
Giusto Cielo, per pietà!

Polibio

Sono oppresso dal timore,
Vacillando il cor mi va.

Coro

Dalla gioia e dall'amore
Il suo cor brillando va.

Parte Lisinga con i Grandi del regno.

Siveno

Che pensi, o padre! E non seguiam Lisinga?

Polibio

Figlio, non sai quanto il mio cor tormenti
Di perderti il timor.

Siveno

Deh cessa, o padre,
Da sì tristi pensier: di questo giorno
Non perturbar la gioia.
È giusto il Ciel, né di sinistro evento
Con noi crudel sarà; ch'anzi difesa
Vorrà farsi al mio uopo, e assister pronto
Al mio benefattor... lo spero...

Polibio

Ascolti

I nostri voti il Cielo,
E per gaudio comune in dolci modi
Renda sempre più saldi i vostri nodi.

Partono.

Scena quarta

Gran piazza con veduta del palazzo reale.

Eumene con seguito.

Coro

Andiamo taciti
A lento passo,
Regni il silenzio,
Lungi il timor.

Eumene

Amici, già omai propizia
Mi si mostrò la sorte,
E tutto ho già disposto:
Servi, custodi, ognun
Mi guadagnai coll'oro,
Altro non manca ormai
Che unione, ed ardir: or ben sentite,
L'opera dividiam; e voi in prima
Per questa parte entrate, e voi per quella,
E al limitar delle reali stanze
Aspettatemi tutti;
Io frattanto co' miei
Attenderò il momento;
Il Cielo a noi darà forza, e ardimento.

All'alta impresa tutti
Andiam con alma forte.
Del vostro Re la sorte
Da noi dipenderà.

Coro

Del nostro Re la sorte
Il Ciel proteggerà.

Eumene

Clemente Ciel, che a' miseri
Sola speranza sei,
Seconda i voti miei,
Non farmi palpitar.

Coro

Il suo verace affetto
Quanto lo fa penar!

Eumene

L'ora fatal s'appressa...
Compagni, non temete;
Ah! figlio mio diletto
Quanto mi fai penar!

Da mille affanni oppressa
 L'alma mi sento in seno.
 Se fidi a me sarete,
 Valor trionferà.

Coro

Numi, se giusti siete,
 Per noi trionferà.

Partono tutti.

Scena quinta

Gabinetto reale con alcova, e sofà. Notte.

Lisinga in atto di riposarsi, indi Eumene da una porta laterale seguito da' suoi, tutti armati, e con faci ardenti.

Lisinga

(in atto di riposarsi)

Mi scende nell'alma
 Un dolce sopore;
 Io poso; ma il core
 Posare non sa.

Eumene

Fermatevi.

Io sol m'inoltrerò; contento io sono;
 Il Ciel mi porge l'opportuna sorte;
 Ecco Siveno nel sonno immerso; vieni,
 Mia diletta speranza...

Eumene penetra nell'alcova, indi ritorna menando seco Lisinga.

Lisinga

E quale ardir! pietà, soccorso, aita...

Eumene

Ingannato mi son; oh rabbia!
 Non sei tu quel che cerco;
 Ma se non sei Siveno,
 Vieni meco per lui ostaggio almeno.

Lisinga

Ohimè, crudel, che tenti?
 Ah vile traditore.

Eumene

Mi segui, o il mio furore
 Tutto su te cadrà.

Lisinga*(tentando svincolarsi)*

Mi lascia.

Eumene

Invan lo speri.

Lisinga

Sposo, tradito sei...

Eumene

Ardir, amici miei...

*Incendiano da varie parti.***Lisinga**Padre, soccorso, oh Dio!
Salvami per pietà.**Siveno, Eumene e Polibio***(vedendo il passo impedito dal fuoco)*Stelle! che veggio, oh Dei!
Oh nero tradimento!**Eumene**Or più le furie io sento,
Per lor tu trema ancor.**Lisinga**Barbaro, orror mi fai,
Mostro di crudeltà.**Eumene**La pena pagherai
Col giusto mio rigor.**Coro***(crescendo sempre il fuoco)*Ovunque è chiuso il passo,
Più scampo a noi non resta.
Numi, che pena è questa,
Che notte di terror?**Lisinga ed Eumene**Che fiera angoscia è questa!
Mi si divide il cor!**Lisinga**Se voi ancor m'udite,
Le voci mie seguite;
Oh Dio, mancar mi sento,
Mi si divide il cor.*(sviene fra le braccia di Eumene)*

Eumene

Si compia; omai venite,
L'ardire mio seguite;
In sì fatal cimento
Trionfi il mio valor.

(conducendo via Lisinga)

Polibio

Guardie, deh! mi seguite,
Da questa parte, udite...
Ancor sua voce io sento
Che lacera il mio cor.

Siveno

Miei fidi, ohimè! sentite!
Non v'è più tempo, udite...
Questo è crudel tormento
Che lacera il mio cor.

Coro

Tutto ci fa spavento;
Ah salvati, signor.

Atto secondo

Scena prima

Gabinetto reale.

Grandi del regno, indi Polibio, poi Siveno.

Coro

Ah che la doglia amara
Si legge nel suo volto,
In che periglio è avvolto,
Misero genitor!

Polibio

Dove la cara figlia
Involata sarà! per ogni intorno
La cerco, e non la trovo;
Dove il perfido, oh Dio,
Avrà tratta Lisinga?
Oh figlia mia, oh solo mio diletto,
Per te mille tormenti io sento in petto.

Come sperar riposo,
Dove trovar la figlia?
Di voi chi mi consiglia,
Misero, che farò?

Nel rammentar quel perfido
Avvampo di furore,
Quel vile traditore
Per le mie man morrà.

Siveno

Venite, o fidi miei,
Lisinga a liberar.

Polibio

L'indegno ove s'asconde
Da te scoperto fu?

Siveno

Tutto m'è noto, o padre.

Polibio

Oh sorte, qual momento!
Tutte le furie io sento
Per vendicarmi ancor.

Siveno, Polibio e Coro

Si vada dunque a lei.
A noi rendete, o Dei,
Lisinga per pietà.

(partono)

Scena seconda

Luoghi remoti poco lungi dalla città.

Eumene, che conduce Lisinga scortato da' suoi, indi Siveno, e Polibio con loro seguito.

Lisinga

Dove vuoi trarmi,
Perfido traditor[?]

Eumene

Alta cagion m'induce
Di qui celarti...

Lisinga

Crudel, t'intendo, dal diletto sposo,
Dal mio buon genitor strappar mi vuoi,
E trarmi forse...

Eumene

No, non temer; amo Siveno;
E in te la sposa sua
So rispettar.

Lisinga

A lui dunque mi guida.

Eumene

Non lo sperar...

Lisinga

Dunque m'uccidi.

Siveno

(dentro le scene)

Qui s'asconde quell'empio.

Polibio

(dentro le scene)

Ov'è l'indegno? Mora.

Lisinga

Deh mi salvate...

Eumene

Miralo, nella destra ha il ferro ancora.

Donami omai Siveno

O le trafiggo il petto.

(in atto di uccidere Lisinga)

Polibio

(prendendo Siveno per mano)

Gl'immergo il ferro in seno,

Pria di donarlo a te.

Eumene

Dunque la figlia mora...

Polibio

T'arresta, o qui lo sveno.

Eumene

Crudel, che tenti, oh Dei!

Polibio

L'ira non so frenar.

Lisinga

Passami pure il core,

Ma placa il genitore;

Tel chiedo per pietà.

Siveno

Passami pure il core,

Ma placa il suo furore;

Tel chiedo per pietà.

Eumene

(vedendo la medaglia che [Siveno] tiene al collo)

Qual segno, o Dei! mio figlio.

Polibio

Come! suo padre sei?

Eumene

(cambiandosi i figli)

Ecco la figlia tua:

Rendimi il figlio mio.

Giuro amistade e fè.

Lisinga e Siveno*(abbracciando Polibio Lisinga ed Eumene Siveno)*

Padre, qual gioia provo
 Or che placato sei!
 Più cari i lacci miei
 Saranno ognor con te.

Eumene e Polibio

Figlio
 Figlia qual gioia io provo,
 Or che tu ^{salvo} sei...
 ^{salva}
 Più viver non potrei,
 Caro senza di te.
 Cara

Eumene

Figlio?

Siveno

Oh Dio!

Lisinga

Siveno a noi ritorna.

Siveno

Lisinga, oh padre amato.

Eumene

Io solo a te son padre.

Lisinga e Siveno

Il diede a me in consorte.
 Mi a lei

Polibio

A lui son padre, e Re.

Eumene

Non più, da lui ti scosta.

Lisinga e Siveno

Deh pensa al tuo periglio.

Polibio

Meco vivrai col figlio.

Eumene

Mai questo non sperar.

Polibio ed Eumene

All'armi, o fidi miei.
D'ira s'accende il petto
La mia vendetta affretto
Più non mi so frenar.

Lisinga e Siveno

Tu mi dividi, o Dei!
Dal caro amato oggetto.
Squarciar mi sento il petto,
Che barbaro penar!

*Eumene co' suoi separano Lisinga da Siveno e partono.
Polibio dà delle disposizioni per non essere sorpreso e
Siveno s'abbandona sopra un sasso.*

Scena terza

Eumene e Siveno.

Eumene

Vieni[,] caro, al mio sen.

Siveno

Ov'è Lisinga?
Dov'è il mio Re? Dov'è il mio padre?

Eumene

M'abbraccia, io ti son padre,
E se più certo vuoi
Essere del vero, che ti dico, o figlio,
(accennando le medaglie che tengono al collo)
Fissa su questi segni attento il ciglio.

Siveno

Oh Dio!

Eumene

Sappi che padre tuo non fu Minto,
Ed io tuo genitor
A lui ti consegnai nel rio tumulto
Quando Trifone di Demetrio il regno
Tutto strugger volea;
Per me Minto ti trasse di periglio
Qual figlio suo; ma pur di me sei figlio.

Siveno

Perdon ti chiedo, o padre,
Pietà del mio lamento;
Per lor morir mi sento
Senza poter morir.

Se legghi i nostri cuori
 Sollevi le mie pene,
 Felice col mio bene
 Ognor sarò per te.

Partono.

Scena quarta

Sala d'udienza con tavolino, e sedie. Grandi del regno, indi Lisinga che si siede in atto di dolore, poi Polibio.

Lisinga

Io più sposo non ho, per man d'un empio
 Egli mi fu rapito.
 Barbara sorte!
 Dammi, o Cielo crudel, dammi la morte.

Polibio

Figlia, fa' cor, di qua non lungi Eumene
 Attendato fermossi...

Lisinga

Lascia ch'io l'armi impugni...

Polibio

Come! giovine donna?...

Lisinga

Lasciami o padre, andar; il Cielo rende
 Forte colui che la ragion difende.

Polibio

Ebben tu mi precedi,
 Incoraggisci i tuoi; il Cielo aita
 Conceda a tutti; Egli ti renda ardita.
(parte)

Lisinga

(al Coro di guerrieri)
 Se fidi siete,
 Se meriti pietà una sventurata,
 Vendicatemi voi, meco vi prega
 L'amato padre mio; da mostro infame
 Sgombrate alfine questo regno: a voi
 Lo chiede il vostro onore,
 Il pianto della patria e il mio dolore.

Superbo, ah! tu vedrai
 Se abbasserai l'orgoglio.

Or vendicar mi voglio,
Indegno traditor.

Coro

S'ucciderà...

Lisinga

Lo spero.

Coro

Ah! sì, cadrà...

Lisinga

L'altero.
Pietà desti lo sposo,
Del mio dolor pietà.

Coro

Per noi non v'è periglio...

Lisinga

Vendetta vi chiedo,
Son tutta furore.
M'uccide il dolore
Mi sento spezzar.
Quel mostro, quell'empio
Si vada a svenar.

Coro

Si vada, si corra,
Si compia lo scempio.
Quel mostro, quell'empio
Sapremo svenar.

Partono.

Scena quinta

Accampamento a vista della città. Guardie accampate, Eumene dalla sua tenda, indi Siveno e Lisinga seguita da' suoi.

Eumene

Che feci mai? Ove n'andò Siveno?
Dunque partì mio figlio:
Ei sol piangeva nel comun contento;
Lascia, diceva, che a Polibio vada;
Di ritornar ti giuro con Lisinga,
O mi vedrai morire a' piedi tuoi.
Sì crudel non sarà con suo periglio
Ch'ei stesso voglia privarmi del figlio.

Ah padre incauto! al pianto suo cedesti.
 Ingiustissimi Dei,
 Voi alle furie mie lo renderete.
 Folle, che dico?
 Che fo, con chi mi sdegno, se reo son io?
 Misero me! ahi che vacillo, oh Dio.

Lungi dal figlio amato
 Mi si divide il core,
 Conforto al mio dolore
 Di voi chi mi darà?

Coro

Da' fine al tuo timore,
 Il figlio tornerà.

Eumene

Amici, a voi son grato,
 Pietà del mio tormento.
 Io solo avrò contento
 S'ei fido a noi verrà.

Coro

[dentro le scene]

Eumene scellerato
 Trafitto al suol cadrà.

Eumene

(guardando dentro le scene)

Stelle! tradito io sono.
 Perfido figlio indegno
 Tu proverai lo sdegno
 Del cieco mio furor.

Lisinga

Si sveni il traditor...

Siveno

(inginocchiandosi)

Eccoti il petto, il cor.

Lisinga

Tu stesso mi disarmi?
(le cade il ferro)

Siveno

Difendo il padre mio...

Eumene

Or vinto alfin son io
 Dal tuo filiale amor.

Ah! figli miei diletta,
Venite a questo seno,
I vostri dolci affetti
Io stesso pagherò.

Lisinga e Siveno

Padre mio, a questi detti
Grato il cor ti giura affetto...

Eumene

A Polibio ognun s'affretti
I miei sensi a riportar.

Lisinga e Siveno

Se con noi lo stringi al petto
Il suo cor giubilerà.

Eumene

Voi sarete, o cari oggetti,
La mia sol felicità.

(parte con Lisinga e Siveno)

Coro

Oh qual gioia, qual diletto
Or la ^{Persia} Siria proverà.

Scena sesta

Tutti si pongono in ordinanza per marciare cantando il Coro, dopo del quale Eumene, Lisinga, e Siveno con essi s'incamminano verso la città. Rimangono tutti sospesi incontrandosi con Polibio, e di lui seguito.

Coro

Festosi al Re si vada
Ad apportar la pace,
S'accenda omai la face
Per così bella union.

Polibio

Oh Ciel che miro! Lisinga la figlia
In amistà col rapitor messaggio!

Eumene

Non rapitor son io, non son messaggio.
Ma sotto queste spoglie
In tal mentita guisa
Il Monarca di Siria omai ravvisa.

Siveno cogli Assiri si inginocchiano formando tutti un quadro generale.

Polibio

Tu il Monarca?

Lisinga

Del mio Siven tu il padre?

Siveno

Mia Lisinga, qual gioia!

Eumene

Sì, Demetrio son io: timor m'indusse
Spoglie a mentir, per riaver il figlio,
Dubitando di lui se noto io fossi;
Or tutti cari
Egualemente mi siete; e se t'è a grado
Meco d'unirti in amistade eterna,
Ogni passato evento
Dimentica, o Polibio, e tutto dona
Al mio paterno amor. La nostra fede
Con più tenaci nodi ora si stringa;
Siven viva felice con Lisinga.

Tutti

Quai moti al cor io sento
Di gioia, e di contento!
Alfin al sen ti stringo,
Oggetto del mio amor.

Coro

Più felice e grato istante
No di questo non si dà;
D'un amore sì costante
La memoria resterà.

Fine.

Gioachino Rossini

Elementi biografici e cronologia delle opere

a cura di Marco Mauceri

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

-
- 1808** È un anno intenso per il giovane compositore che oltre a scrivere le due sinfonie dette *Al Conventello* e *Obbligata a contrabbasso*, affronta per la prima volta il pubblico con la cantata *Il pianto di Armonia sulla morte di Orfeo* scritta come saggio di fine anno ed eseguita al Liceo Musicale l'11 agosto. Gli anni bolognesi vedono anche la nascita di almeno due composizioni sacre: le messe di *Ravenna* e di *Milano* (così denominate in relazione al luogo dove sono nate e/o conservate, mentre è ormai accertata la non autenticità della cosiddetta *Messa di Rimini*).
-
- 1809** È incaricato dal Comitato degli insegnanti del Liceo di mettere in musica una cantata su testo di padre Ruggia. Sempre per la distribuzione dei premi di fine anno al Liceo, scrive una *Sinfonia a più strumenti obbligati* e una *Sinfonia concertata* eseguite il 28 agosto.
Nella stagione di Carnevale 1809-10 viene scritturato come "maestro al cembalo" al Teatro Comunale di Ferrara e al Teatro Comunale di Bologna.
-
- 1810** Sempre come "maestro al cembalo" si esibisce il 9 aprile e il 25 maggio in due concerti all'Accademia dei Concordi a Bologna. Il 3 novembre 1810 va in scena la sua prima farsa *La cambiale di matrimonio* al Teatro San Moisè di Venezia, su libretto di Gaetano Rossi. Il successo ottenuto gli procura l'incarico di scrivere un'opera buffa per il Teatro del Corso di Bologna.
-
- 1811** In maggio dirige *Le stagioni* di Haydn al Liceo. Nella stagione d'autunno al Teatro del Corso è "maestro al cembalo e direttore dei cori" nel *Ser Marcantonio* di Pavesi (21 settembre), mentre il 26 ottobre va in scena senza successo il suo "dramma giocoso" in due atti *L'equivoco stravagante*, ritirato dopo la terza replica per motivi di censura. Nel corso della stessa stagione dirige ancora la *Ginevra di Scozia* di Mayr e il *Quinto Fabio* di Domenico Puccini nel quale inserisce una sua cavatina per Maria Marcolini. Durante la prova generale di quest'ultimo (8 novembre) ha un alterco con i coristi, che minaccia col bastone, e viene tradotto in carcere.
-
- 1812** Cinque opere (sei, se si include *Demetrio e Polibio*, rappresentata a Roma al Teatro Valle il 18 maggio) vedono la luce questo anno: tre farse date al Teatro San Moisè di Venezia, *L'inganno felice* (8 gennaio), *La scala di seta* (9 maggio) e *L'occasione fa il ladro* (24 novembre). Scrive anche la prima opera seria *Ciro in Babilonia, ossia La caduta di Baldassarre* (Ferrara, Comunale, stagione di Quaresima); e debutta alla Scala di Milano con una grande opera comica in due atti *La pietra del paragone* (26 settembre), su libretto di Luigi Romanelli, il cui successo gli vale l'esonero dal servizio militare.
-
- 1813** La carriera di Rossini prosegue intensamente nell'Italia settentrionale: il fiasco clamoroso de *Il signor Bruschino, ossia Il figlio per azzardo* (Venezia, San Moisè, 27 gennaio) è riscattato poco dopo dai trionfi del *Tancredi* (Venezia, La Fenice, 6 febbraio) e de *L'Italiana in Algeri* (Venezia, San Benedetto, 22 maggio); *Aureliano in Palmira*, su libretto di Giuseppe Felice Romani alla prima collaborazione con Rossini, cade alla Scala il 26 dicembre.
-
- 1814** Ancora su libretto di Romani, *Il Turco in Italia* (Scala, 14 agosto) viene accolto con freddezza dal pubblico milanese che considera il "dramma buffo" una parodia dell'*Italiana*. Non migliore accoglienza ha *Sigismondo* (Venezia, La Fenice, 26 dicembre).
-
- 1815** Il 5 aprile dirige al Teatro Contavalli di Bologna l'inno *Agli Italiani* su testo di Giambattista Giusti per l'ingresso di Gioacchino Murat in città. Inizia a comporre le musiche di scena per l'*Edipo Coloneo* di Sofocle tradotto da Giusti. In estate si trasferisce a Napoli, ingaggiato dall'impresario dei Teatri Reali Domenico Barbaja e il 4 ottobre va in scena il "dramma in due atti" *Elisabetta regina d'Inghilterra* con protagonista Isabella Colbran. Il clamoroso successo ottenuto gli spiana la strada e inaugura la nuova stagione creativa napoletana. Al contrario la semiserie *Torvaldo e Doraliska* viene accolta freddamente al Teatro Valle di Roma (26 dicembre).
-
- 1816** È l'anno di *Almaviva, ossia L'inutile precauzione* (poi *Il barbiere di Siviglia*) che va in scena al Teatro Argentina di Roma il 20 febbraio. L'iniziale fiasco si tramuta in un successo clamoroso alle repliche. Il 29 successivo firma il contratto per *La Cenerentola*.

Prosegue il suo impegno a Napoli con l'opera seria *Otello, ossia Il moro di Venezia* (Teatro del Fondo, 4 dicembre), preceduta tuttavia da due obblighi contrattuali: la cantata *Le nozze di Teti, e di Peleo*, composta per il matrimonio della Principessa Maria Carolina con il duca di Berry (Fondo, 24 aprile) e l'opera comica *La gazzetta* (Teatro dei Fiorentini, 26 settembre).

-
- 1817** L'anno vede Rossini fare la spola tra Napoli, Roma e Milano con la produzione di tre diversi capolavori: *La Cenerentola, ossia la bontà in trionfo* va in scena a Roma (Teatro Valle, 25 gennaio), *La gazza ladra*, grande opera semiseria, a Milano (Scala, 31 maggio), *l'Armida* a Napoli (San Carlo, 9 novembre) con protagonista ancora la Colbran. A Roma è la volta del centone *Adelaide di Borgogna* (Argentina, 27 dicembre).
-
- 1818** Di nuovo a Napoli per l'azione tragico-sacra *Mosè in Egitto* (San Carlo, 5 marzo) che riscuote un enorme successo. Recatosi a Bologna il compositore accetta l'invito dell'ispettore dei teatri del Portogallo Diego Ignácio de Pina Manique di scrivere la farsa *Adina*. L'opera andrà in scena solo il 12 giugno 1826 (Lisbona, San Carlo). Il 3 dicembre va in scena al Teatro San Carlo di Napoli *Ricciardo e Zoraide*.
-
- 1819** Il 7 marzo il *Mosè in Egitto* viene riproposto al San Carlo con l'aggiunta della preghiera «Dal tuo stellato soglio» nel terzo atto. Altre tre opere serie si aggiungono al catalogo rossiniano: *Ermione* (Napoli, San Carlo, 27 marzo), *La donna del lago* (Napoli, San Carlo, 24 ottobre), *Bianca e Falliero, ossia Il consiglio dei tre* (Milano, Scala, 26 dicembre). A Venezia presenta ancora un centone, *Edoardo e Cristina* (San Benedetto, 24 aprile).
-
- 1820** Il 24 marzo viene eseguita la *Messa di Gloria* nella Chiesa di S. Ferdinando. Nonostante il lungo periodo di gestazione, *Maometto II* viene accolta da un insuccesso (Napoli, San Carlo, 3 dicembre) e mai più ripresa nell'Ottocento.
-
- 1821** La rappresentazione di *Matilde di Shabran, ossia Bellezza e cuor di ferro* (Teatro Apollo, 24 febbraio) segna l'ultimo soggiorno romano di Rossini. Le lunghe trattative con la Deputazione dei Teatri di Roma per scrivere una nuova opera comica per il Carnevale 1821-22 infatti non hanno buon esito.
-
- 1822** Con *Zelmira* (San Carlo, 16 febbraio) si conclude il soggiorno napoletano di Rossini che un mese dopo a Castenaso sposa Isabella Colbran. Con lei e la compagnia del San Carlo, capeggiata da Barbaja, si reca a Vienna dove il 13 aprile viene allestita *Zelmira* (Kärntnertheater) e la ripresa di altre sue opere. Dopo un breve soggiorno a Bologna, a dicembre è invitato dal principe di Metternich a Verona in occasione del Congresso delle Nazioni per scrivere quattro cantate (*La santa alleanza, Il vero omaggio, Laugurio felice, Il bardo*). Composizioni queste che negli anni successivi gli procureranno non pochi dissapori quando sarà accusato di essere reazionario.
-
- 1823** *Semiramide*, su libretto di Gaetano Rossi, il suo "papà di parole" (Venezia, La Fenice, 3 febbraio), conclude trionfalmente la carriera italiana di Rossini. Dopo una breve sosta a Parigi, si reca a Londra su invito di Giovanni Battista Benelli, impresario del King's Theatre, per dirigere alcune sue opere e scriverne una nuova. Sarebbe dovuta essere *Ugo, re d'Italia*, di cui compone forse un atto completo, ma il fallimento dell'impresa nel 1824 lo costringe ad abbandonare Londra e tornare a Parigi. Dell'opera non è stata finora ritrovata alcuna traccia.
-
- 1824** Il 9 giugno, a Londra, esegue la parte del tenore solo (Apollo) nella sua cantata *Il pianto delle Muse in morte di Lord Byron*. Il 26 novembre è nominato "Directeur de la musique et de la scène" del Théâtre Italien di Parigi.
-
- 1825** Il periodo francese di Rossini si apre con la cantata *Il viaggio a Reims, ossia L'albergo del giglio d'oro* (Parigi, Théâtre Italien, 19 giugno) scritta per l'incoronazione di Carlo X.
-
- 1826** Sembra che stia lavorando a *La figlia dell'aria* per Giuditta Pasta, ma nessuna musica è stata finora ritrovata. Il 9 ottobre presenta al Théâtre de l'Académie Royale de Musique (l'Opéra) *Le siège de Corinthe*, radicale rifacimento del *Maometto II*, che viene accolto con entusiasmo.
-

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

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

ROF

Tanti affetti

Amici e Sostenitori
del Rossini Opera Festival 2010

Presidente

Paola Pierangeli Tittarelli

Soci Fondatori

Germano Buzzi

Eugenio Ceccolini

Anna Gasparucci Selci

Maurizio Gennari

Vittorio Livi

Francesco Merloni

Silvana Ratti

Consiglio d'amministrazione

Rosaria Rita Bonatti

Eugenio Ceccolini

Maurizio Gennari

Vittorio Livi

Francesco Merloni

Silvana Ratti

Luisa Rossi

Collegio sindacale

Roberto Riffelli, *Presidente*

Simona Corsini, *Sindaco*

Francesco Sanchioni, *Sindaco*

Sostenitore Oro

Anna Maria e Luciano Bovicelli,
Bologna

Sostenitori

Michael D. Watts, *Milano*

Sabine e Dan Stolerò, *Rishon Lezion*

Anna Maria Ambrosini Massari, *Fano*

Maria Camilla Bianchini d'Alberigo,
Venezia

Alberto Bonetti, *Reggio Emilia*

Guido Calvi, *Roma*

Wanda Del Gobbo, *Bologna*

Maria Adele Gagliardi, *Torino*

Berardino Libonati, *Roma*

Paolo Mannelli, *Roma*

Francesco Merloni, *Fabriano*

Maria Antonietta Andreoli, *Pesaro*

Luciano Arcangeli, *Roma*

Natalia Aspesi, *Milano*

Aldo Battaini, *Varese*

Liliana Belli Paci Segre, *Milano*

Ada Bertozzini, *Pesaro*

Matelda Bisigotti, *Urbino*

Paul Butler, *London*

Paola Campilli De Angelis, *Roma*

Canducci Holzservice, *Pesaro*

Liliana e Agostino Cesaroni, *Pesaro*

Heinrich Dülp, *Seeshaupt*

Renza Esposito Carloni, *Pesaro*

Graziella e Marco Fazi, *Pesaro*

Valeria e Pietro Fenici, *Fano*

Patrick Furniss, *Norwich*

Galleria di Franca Mancini, *Pesaro*

Juana Herrera Marroquin, *Valencia*
Hotel Excelsior, *Pesaro*
Jean-Luc au Sablon, *Bruxelles*
Adriana Lora Totino Pagani, *Torino*
Mariella e Francesco Lungarini, *Fano*
Anna Majani, *Bologna*
Attilio Marchetti Rossi, *Pesaro*
Silvana e Enrico Marchionni, *Pesaro*
Maria Teresa Mastromarino, *Roma*
Beatrice Molinari Mangiameli, *Milano*
Dorotee Obsieger, *Bonn*
Grazia Paoletti, *Firenze*
Luciana Pierangeli, *Roma*
Milena Pierangeli Ugolini, *Roma*
Maria Grazia e Benedetto Pototschnig,
Pesaro
Silvana Ratti, *Pesaro*
Giustina e Michael Ryan, *Netherbury*
Wilhelm Schlötterer, *Pullach*
Mariadele e Marco Tamino, *Pesaro*
Ida e Giuseppe Ugolini, *Roma*
Villa Cattani Stuart, *Pesaro*

Amici

Heinz Willer, *München*

Karen Moylan, *Dublin*

José Periel Garcia, *Madrid*

Uriel Weltsch, *Tel-Aviv*

Klaus P. Arnold, *Gauting*

Hans-Ludwig Beeck, *Stockholm*

Margaret e Albert Borg, *Swieqi*

Yoko Hosojima, *Utsunomiya*

Christos Mortzos, *Köln*

Vincenzo Tessitore, *Palermo*

Irene Tomacelli, *London*

Werner Adam, *Karlsruhe*

Fabrizio Carli, *Terni*

Bernd-Rüdiger Kern, *Taucha*

Jean-François Pechberty, *Paris*

Floriana Tessitore, *Palermo*

Aart Velthuisen, *Maarssen*

Elke Wallat, *Rodgau*

David Adams, *Paris*

Francesco Agostini, *Magenta*

Daphne Joyce Allen, *Roma*

Christiane e Robert Arnaud, *Marseille*

Satoshi Asaoka, *Yokohama*

Gianluca Attanasio, *Faenza*

Alan Aubrey, *Powys*

Manlio Bassano, *Marmirolo*

Mario Bazzoli, *Venezia Mestre*

Filippo Beck, *Zürich*

Anna Berardi Marinuzzi, *Roma*

Teresa Berry, *Collazzone*

Carlo Bertellotti, *Pesaro*

Massimo Bianchi, *Cesena*

André Birling, *Moscow*

François Bise, *Villars-sur-Glâne*

Martine Blech, *Paris*

Laurent Boccon-Gibod, *Paris*

Adalberto Boetti, *Milano*

Pietro Boscolo, *Treviso*

Giuseppe Bosoni, *Piacenza*

Robert Botz, *Jetzelsdorf*

Françoise Bouër, *Saint-Cloud*

Peter W. Brooke, *Halifax*

Valery Brown, *Karlsruhe*

Lucius Caflisch, *Gingins*

John Cant, *Guildford*

Monella Cerri, *Bologna*

Sylvain Chambre, *Avon*

Kathleen Chiti, *Milano*

Akihiro Chiyoda, *Tokyo*

Morella Cottam, *London*

Colin Craig, *Parede*

Salvador Crespo Picò, *Alicante*

Pierre Criquet, *Marseille*

Marcello d'Antonino, *Zürich*

Bernhard d'Avis, *Berlin*

Neil Dalrymple, *London*

Pieter K. de Haan, *Harderwyk*
Mario de Martiis, *Genova*
Guillaume De Saint-Seine, *Paris*
Suzanne e David De Yong, *London*
Philippe Debet, *Paris*
Laura Del Monte Raffaelli, *Pesaro*
Werner Deller, *Wattwil*
Michael Dlabka, *Berlin*
Luis Domingo, *Barcelona*
Hugh Dumas, *Stockbridge*
Ulrike e Rainer Eisenmann, *Mannheim*
Giovanni Emiliani, *Roma*
Gerd Endmayr, *Wien*
Ente Olivieri, *Pesaro*
Bodo Fahlbusch, *Paris*
François Falco, *Corenc*
Maria Luisa Faraguna Onida, *Trieste*
Mauro Fedeli, *Ancona*
Claude Fernandez, *Aubervilliers*
Valentina Fernandez, *Alicante*
Carlo Flamigni, *San Varano*
Henry Forgues, *Biarritz*
Giorgio Forni, *Bologna*
Lilly Fröhlich, *Nänikon*
Mauro Fuppi, *Macerata Feltria*
Giorgio Girelli, *Roma*
Renato Giulietti, *Imola*
Felix Glättli, *Wallisellen*
Ines e Jordi Gonzalez Romeu,
Barcelona
Stephan Grass, *Zürich*
Werner Gumbert, *Karlsruhe*
Paolo Guzzano, *Milano*
Joachim Hagen, *Hamburg*
Rose-Marie e Rainer Hagen, *Hamburg*
Susumu Hasegawa, *Tokyo*
Werner Hayder, *Mödling*
Maria Luisa Herrmann Semeraro,
Cisternino
Chizuko Hironaka, *Yokohama*
Denise Huon, *Paris*
Gerard Hurl, *Dublin*
Mika Inouchi, *Milano*

Tino Inselmini, *Vezia*
Antonio Invernizzi, *Torino*
Satomi Iritani, *Tokyo*
Howard Douglas Jones, *London*
Pierre Julien, *Limoges*
Tomio Kameoka, *Tokyo*
Noriko Kanai, *Tokyo*
Kiyoko Kato, *Tokyo*
Tadao Kato, *Tokyo*
Michiko Kobayashi, *Tokyo*
Monika e Dieter Koch, *Herrsching*
Hiroshi Kojima, *Tokyo*
Anja Korpiola, *Helsinki*
Yoshiko Kumakura, *Ichikawa*
Wolfgang Lambrecht, *Hamburg*
Trevor Lau, *Auckland*
Jacques Libert, *Bruxelles*
Gaetano Maccaferri, *Bologna*
Silvana Mangiameli, *Milano*
Anna Marchesi, *Corsico*
Giovanna Marchi Baldini, *Imola*
Sylvie Marini, *Maisons-Alfort*
Charlotte Marquart, *Gattikon*
Daijiro Mashimo, *Tokyo*
Franco Masseroni,
Desenzano del Garda
Elio Menzione, *Pretoria*
Sai Miyazawa, *Kawasaki*
Mary e François Motulsky, *Bruxelles*
Rolf Mues, *München*
Reto Müller, *Sissach*
Koichi Murakami, *Tokyo*
Mitsuko Murase, *Tokyo*
Michel Nasser, *Arles*
Dieter Neukirch, *Wettenberg*
Giancarlo Nisoli, *Zogno*
Akiko Otokita, *Tokyo*
Giulia Panichi Pignatelli,
Castel di Lama
Edoarda Paolini, *Milano*
Liz e Nigel Peace, *Alton*
Jean Gabriel Peyre, *Paris*
Michela e Paolo Pin, *Asciano*

François Poli, *Paris*
Sophie Pommerell-Wintringer,
Echternach
Alessandro Properzi, *Roma*
Cesare Questa, *Urbino*
Bruno Recchia, *Zollikofen*
Bernard Rein, *Paris*
Dorothea e Gian Luigi Rinaldi, *Pesaro*
Herbert Robinson, *London*
Lorenzo Rocchetti, *Ancona*
Leonardo Rolla, *Bruxelles*
Ercole Romagna, *Pesaro*
Susan Ross Malpeli, *Roma*
Georg Roth, *Maria-Enzersdorf*
Thomas Row, *Wien*
Takao Saji, *Nagoya*
Maria Carolina Santini Buzzi, *Pesaro*
Carlo Schiavoni, *Milano*
Isabella Segerer, *München*
Raffaele Semeraro, *Cisternino*
Elena Sormani, *Pesaro*
Robert William Stanton, *Milano*
Jürgen Steinberg, *Berlin*
Lucki Stipetic, *München*
Sergio Strata, *La Spezia*
Masaya Suzuki, *Yokohama*
Yasuo Suzuki, *Tokyo*
Yasuo Takasaki, *Tokyo*
Heinrich Tettinek, *Wien*
Sylvie Thierry, *Fumay*
Hedwig D. Thimig, *Wien*
Mario Torre, *Napoli*
Pierre Touboul, *Montchaboud*
Jürgen Trabant, *Niedernhausen*
Erich Trachtenberg, *Wien*
Roberto Tramarin, *Pavia*
Kei Tsuruma, *Tokyo*
Pierre Valentin, *Paris*
Peter Vandamme, *Brugge*
Nicole Vecchioli, *Paris*
Maria Pia Vivanti, *Roma*
Rainer Voigt, *Sevenoaks*
Hans Wagner, *London*

Janet Wallhouse, *Wallingford*
Heidemarie Werbetz, *Hamburg*
Astrid Wilk, *Oberhaslach*
Rose Willis, *London*
Hans Winkler, *Wien*
Hannelore Wolf, *Wien*
Kinji Yamamoto, *Hong Kong*
Masashi Yoshida, *Tokyo*
Vittorio Zambon, *Legnano*
Gianfranco Zanetti, *Vignola*
Bernd Zeytz, *Gauting*
Anna Lisa Zini, *Pesaro*

Amici giovani

Ilaria Badino, *Celle Ligure*
Stefano Benucci, *Donnini-Reggello*
Clementine Garcia Senecat, *Riviere*
Immanuel Gartner, *Wien*
Matteo Gerlegni, *Ghedi*
Lukas Hammarstrom, *London*
Emanuela Longo Alaimo, *Genova*
Marion Massonnat, *Loos*
Roberta Nuzzo, *Genova*
Elvire Padovani, *Dunkerque*
Riccardo Rocca, *Castellamonte*
Alessandro Sampò, *Torino*
Giulia Urbinati, *Macerata Feltria*

Donazione

Svend Bach, *Aarhus*



Tanti affetti

Friends
of the Rossini Opera Festival 2010

Board of Directors

Gary Gordon, *President*
Paola Pierangeli Tittarelli, *Vice President*
Kay Bearman, *Treasurer*
James David Draper, *Secretary*
Alexander D. Crary
Wellela Donovan

Honorary Board

Claudio Abbado
June Anderson
Rockwell Blake
Marilyn Horne
Chris Merritt
Samuel Ramey
Luca Ronconi

Golden Supporter

Isaacson-Draper Foundation, *New York*

Friends

Richard Beams, *West Roxbury MA*
Jack Belsom, *New Orleans LA*
Linda Bjelland, *Centennial CO*
George Dansker, *New Orleans LA*
J. Norman Dobbs, *Arlington MA*
Edward Gordon, *Berkeley CA*
Charles Jernigan, *Long Beach CA*
Thomas Kelly, *Cambridge MA*
Anthony T. Mastandrea, *Ramsey NJ*
Marilee Wheeler, *Brookline MA*
Lucia & Thomas Wickens, *San Francisco CA*
Peter Yeomanson, *Miami FL*

Il Festival ringrazia:



 **BANCA DELL'ADRIATICO**

INTESA  **SANPAOLO**

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



Amici e Sostenitori
del Rossini Opera Festival



Friends of the
Rossini Opera Festival