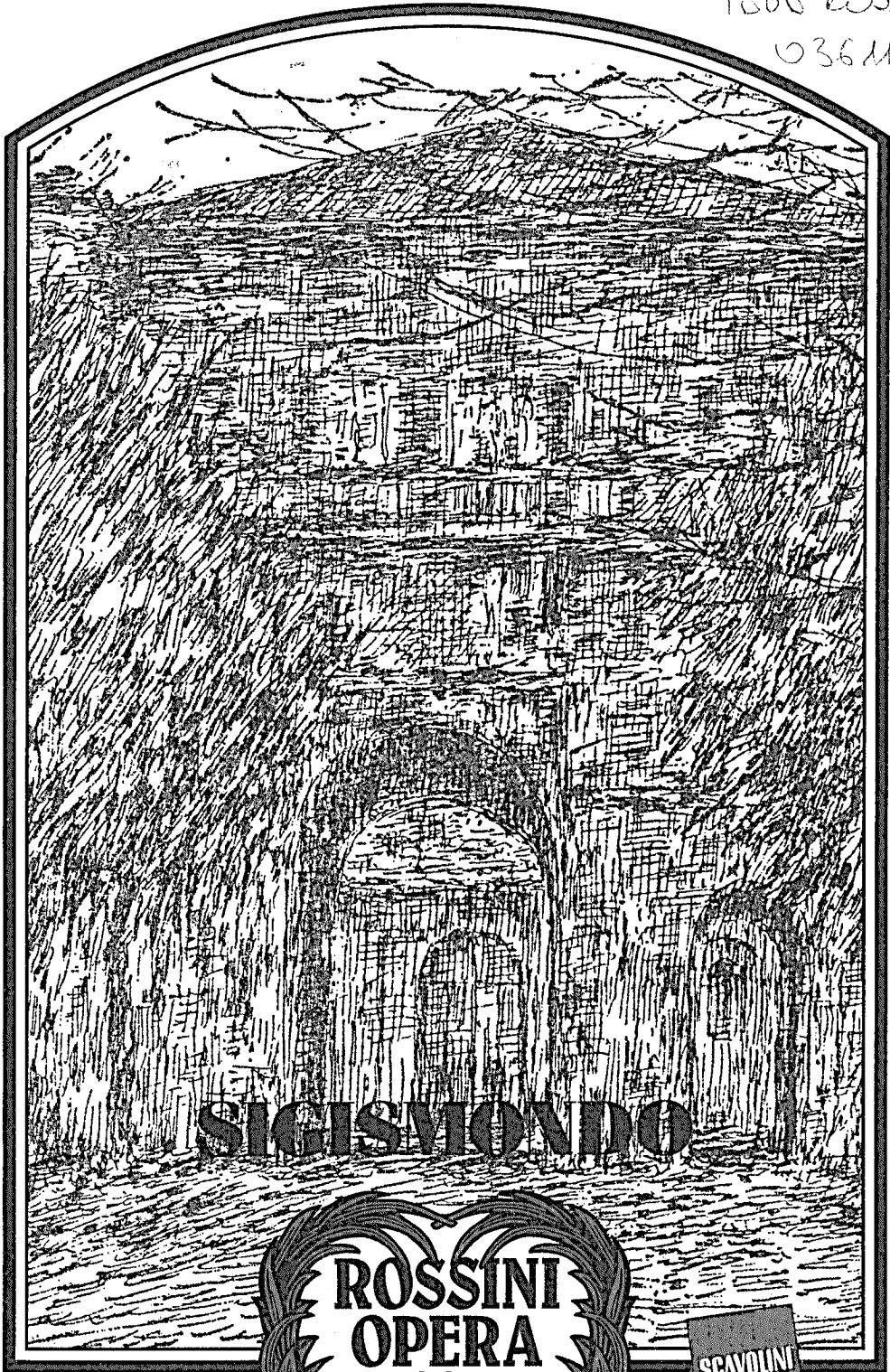


1868 201

03611



SIGISMONDO

**ROSSINI
OPERA
FESTIVAL**

SCAVOLINI
SPONSOR



Sotto l'Alto Patronato
del Presidente della Repubblica

SCHENKUNG
ALBERT GIER



Ministero per i Beni e le Attività Culturali



Regione Marche

Enti fondatori



Comune di Pesaro



Provincia di Pesaro e Urbino



Fondazione
Cassa di Risparmio
1841 di Pesaro



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

SIGISMONDO

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

Quando non diversamente indicato, fonte dell'apparato iconografico è il volume *Rossini sulla scena dell'Ottocento. Bozzetti e figurini dalle collezioni italiane*. A cura di Maria Ida Biggi e Carla Ferraro, Pesaro, Fondazione Rossini, 2000.

Sommario

Follia e visioni per un'opera di confine <i>di Ilaria Narici</i>	p. 13
Mad Scenes and Visions in a Borderline Opera <i>by Ilaria Narici</i>	p. 25
Una Polonia immaginaria per l'opera dell'Ottocento <i>di Marco Beghelli</i>	p. 37
An Imaginary Poland in 19th Century Opera <i>by Marco Beghelli</i>	p. 47
<i>Soggetto</i>	p. 57
<i>Story</i>	p. 61
<i>Argument</i>	p. 65
<i>Handlung</i>	p. 69
<i>Argumento</i>	p. 73
あらすじ	p. 77
<i>Schema musicale</i>	p. 80
<i>Libretto</i>	p. 83
<i>Gioachino Rossini, elementi biografici</i>	p. 135

Ritratto di Gioachino Rossini. Incisione
di Geoffroy da un disegno di Louis Du-
pré (Collezione Reto Müller, Sissach)



ROSSINI .

SIGISMONDO

Dramma per musica in due atti di
Giuseppe Foppa

Musica di
Gioachino Rossini

Personaggi

Sigismondo, re di Polonia
Ulderico, re di Boemia
Aldimira, sua figlia, consorte di Sigismondo
Ladislao, primo ministro di Sigismondo
Anagilda, sorella di Ladislao
Zenovito, nobile polacco
Radoski, confidente di Ladislao

Coro, di seguaci di Ladislao,
di soldati polacchi, di soldati ungheresi

*La scena è parte in Gesna, antica capitale della Polonia,
e parte in alcune selve e luoghi montuosi
non molto discosti dalla medesima*

*Prima rappresentazione
Venezia, Teatro La Fenice
26 dicembre 1814*

Maria Marcolini, prima interprete
dell'opera nel ruolo di Sigismondo.
Incisione di Aliprandi (Collezione Reto
Müller, Sissach)



Aliprandi del. e inc.

MARIETTA MARCOLINI

*A. Melpomene e Talia
Turò larva; Sova, e Stile;
E dell'Scala Armonia*

*Quando schiude il Sabro al Canto
L'Alme rapisce in un soave incanto.*

in Pavia l'Anno 1817.

Follia e visioni per un'opera di confine

Un fiasco, panciuto e rotondo, disegnato sull'esterno di una lettera: è l'icastica informazione che Rossini trasmette alla madre riguardo all'esito della prima rappresentazione di *Sigismondo*, andato in scena al Teatro La Fenice il 26 dicembre 1814.¹ Che al pubblico veneziano, convenuto nel maggior teatro cittadino per assistere alla seconda prova seria di Rossini dopo *Tancredi*, l'opera non fosse piaciuta lo confermano le parole del critico del «Nuovo Osservatore», che imputa l'insuccesso al fatto che «il compositore deve aver trovato degli ostacoli incomprensibili nel dar senso musicale a parole di senso vuote» e benché il motivo della caduta sia individuato prevalentemente nel libretto di Giuseppe Foppa, le critiche non risparmiano neppure la musica, di cui vengono lodate le «lucide scintille» della fantasia, ma è al contempo oggetto di biasimo per quanto riguarda il riutilizzo di pezzi già sentiti, il che, sempre secondo le parole del critico, «fa prevalere la generale opinione che Rossini ama di ripetersi, perché non ama di affaticare».² In realtà Rossini si accinge al nuovo impegno per la stagione di Carnevale della Fenice con il consueto impegno ed entusiasmo. Promette di essere a Venezia a metà di ottobre e intrattiene corrispondenza con l'impresario della stagione Luigi Facchini che il primo del mese gli scrive:

in questa Città, noi sospendiamo la spedizione del Libro. Si ricordi che tutto il Paese annella, e sospira il momento di ammirare le sue rare virtù, s'immagini poi il desiderio di quelli, che hanno un'immediato interesse, massime dopo le sofferte perdite dello scorso anno. Dall'amico Foppa Ella riceverà sue Lettere. Il Libro che ha compilato, salva le convenienze di tutti, fa comparire tutti, e lascia vasto campo al maestro di far sentire gli effetti benefici della sua fantasia.


Per parte sua Rossini scrive sempre alla madre il 2 dicembre: «L'Opera e a buon Porto» e ancora il 13: «La mia Opera se non sbaglio andrà bene. I Cantanti sono Contentissimi della loro Parte».³

L'incontro con il libretto di Foppa, che Rossini a due mesi e poco più dalla data della 'prima' non aveva evidentemente ancora visionato, avrebbe dovuto suscitare nel compositore, secondo l'opinione di Facchini, un'elaborazione musicale originale. Certamente parte di queste considerazioni derivavano dalla scelta dell'argomento da parte del drammaturgo veneziano, basato su uno dei soggetti più in voga nella letteratura tra Sette e Ottocento: il racconto medievale tratto dall'antica e nota leggenda di Geneviève de Brabant, la cui veridicità storica non è peraltro accertata. Vi si narra che Geneviève, figlia di Louis II, Duca di Brabante, venne data in sposa al Duca Palatino Sigfried e, accusata falsamente di adulterio, trascorse sei anni in eremitaggio con il suo bambino in una grotta dentro una

Stim.o Sig.r Maestro

Giacché Ella per i 15. cor.te dice di ritrovarsi

SIGISMONDO
 DRAMMA PER MUSICA
 DI GIUSEPPE FOPPA
 DA RAPPRESENTARSI
 NEL GRAN TEATRO
LA FENICE
 IL CARNOVALE DELL'ANNO
 1845.



IN VENEZIA
 DALLA TIPOGRAFIA DI VINCENZO RIZZI.

Sigismondo: frontespizio, distribuzione delle parti e «Argomento» del libretto stampato per la prima rappresentazione dell'opera

foresta, fino a che il marito, convintosi della sua innocenza, la ritrovò durante una partita di caccia e la riabilitò.⁴

La leggenda fu oggetto di numerose elaborazioni drammatiche, nella forma di *Volksschauspiele*, drammi per teatro di marionette, melodrammi, opere e operette. Tra i compositori europei Franz Joseph Haydn nel 1777 ed Erik Satie nel Novecento ne traggono una versione destinata al teatro delle marionette; lo stesso soggetto è ripreso da Schumann nell'unica sua opera teatrale, *Genoveva* (1850), basata su due drammi di Ludwig Tieck e Friedrich Hebbel, la cui vicenda presenta molte somiglianze con quella del wagneriano *Lohengrin*. Il tema interessa anche Puškin, ispiratosi alla storia di Genoveva per immergerla nel tipico

5

PERSONAGGI.

SIGISMONDO, Re di Polonia
Signora Marcolini Maria.
ULDERICO, Re di Boemia
Signor Bianchi Luciano.
ALDIMIRA, sua figlia, consorte di Sigismondo
Signora Manfredini Elisa Accademica filarmonica di Bologna.
LADISLAO, primo Ministro di Sigismondo
Signor Bonoldi Claudio.
ANAGILDA, sorella di Ladislao
Signora Rossi Marianna.
ZENOVITO, Nobile Polacco
Signor Bianchi suddetto.
MAIOSKI, Consigliere di Ladislao.
Signor Bartoli Domenico.
 Coro di Seguaci di Ladislao.
 Soldati Polacchi.
 Soldati Ungheri.

La Scona è parlo in Gema antica Capitale della Polonia e parlo in alcuno Selve e luoghi montuosi non molto discosti dalla medesima.

La Musica è del Celebre Sig. Gioacchino Rossini.

AT-

folclore russo, nella *La fiaba dello zar Saltan* (1831) da cui Nikolaj Rimskij-Korsakov nel 1900 trae un'opera musicale di luminosa bellezza, e ancora Offenbach con *Geneviève de Brabant* (1859). In campo letterario trova un interprete di elezione in Tieck, la cui *Leben und Tod der heiligen Genoveva* (*Vita e morte di santa Genoveva*), scritta tra il 1799 e il 1800 e considerata uno dei suoi più alti traguardi poetici, godette di speciale attenzione e fortuna. Il soggetto arrivava a Tieck attraverso il manoscritto di *Golo und Genoveva* di Friedrich Müller (1749-1825) poeta, drammaturgo e pittore legato al movimento *Sturm und Drang* ma nel processo di rielaborazione da parte dei letterati *stürmer* e soprattutto nel processo di esportazione fuori dalla Germania, si allontana sempre più dalla connotazione di opera folclorica per incarnare due temi emblematici della stagione protoromantica: la coscienza nazionale e lo spirito di

A R G O M E N T O.

Sigismondo Re di Polonia tolse in convito Aldimira figlia ad Ulderico Re d'Ungheria. La di lei bellezza accese siffattamente Ladislao primo Ministro di Sigismondo, che vedendosi fieramente ributtato dalla virtuosa Regina, cambiato in odio l'amore, volse l'animo ad eseguire la più crudele vendetta. Estendosi Aldimira condotto seco un fedele dalla reggia paterna, Ladislao, mettendo a profitto l'incosiderato e impetuoso carattere di Sigismondo e la cieca confidenza che avea in lui, gli diede a credere, che illecito amore indotta avesse Aldimira a condur seco il fedele. Indi ad avvalorare l'accusa mise a campo il più nero progetto, che gli riuscì per inventura della virtuosa Principessa. Sapendo ch'era quel fedele avidissimo del danaro, gli promise larga ricompensa se s'introducessi in ora notturna ne' penetrali della Regina onde togliere da un suo scrigno un gioiello, che suppor gli fece avergli essa chiesto perchè raro assai, e nel cui dono da esso fattolo, n'avea avuti dal Re acerbii rimproveri. Sedotto dalla soverchia cupidigia l'incanto fedele, stabilito la notte in cui avesse a trafugare il gioiello, e Ladislao, condotto Sigismondo in alcune Gallerie dalle quali scoprivasi l'ingresso ai penetrali della Regina, veltigli fece il fedele entrare o rimanervi parite, lo Damigello. Sigismondo accettato da un subito furore comandò allo stesso Ladislao di trafugare il supposto adultero, locchè egli esegui sul fatto, seco traendo poi l'insanguinato cadavere a' piedi del Re il quale, senza voler nè vedere nè udire Aldimira, ne commise allo stesso Ladislao la segreta morte, la cui esecuzione ordinò egli ad alcuni seguaci suoi. Tratta la

infelice ed innocente Regina ad un destino da lei non meritato, ritorrà dove men potea crederlo vita e sicurezza; e finalmente la giustizia del cielo, fatta conoscere a luminose prove la di lei innocenza, la restituirà felicemente allo sposo ed al trono.

L'opera della riconosciuta di lei innocenza, ed il successivo suo innalzamento formano il soggetto del Dramma.

liberazione. E così viene interpretato da Madame de Staël che scrive nel 1808 il dramma in tre atti *Geneviève de Brabant* per poi pubblicarlo nelle *Œuvres complètes de Mme la Bonne de Staël, publiées par son fils, précédées d'une notice sur le caractère et les écrits de Mme de Staël, par Mme Necker de Saussure* apparse nel 1820-1821. Considerato lo stretto legame che la librettistica italiana intratteneva con la produzione letteraria francese, dobbiamo pensare che il tema sia giunto a Foppa attraverso la mediazione di Madame de Staël, abile divulgatrice dell'intero repertorio tematico del romanticismo, tra cui proprio il mito del medioevo e dell'arte popolare. E poiché la letteratura romantica attingeva alle tematiche del mondo medievale come fonte primaria di

ispirazione, non stupisce di constatare che fra tipi simbolici di cui si diletta la fantasia del medioevo, e che come tali confluirono in vari forme di espressione artistica dal Settecento all'Ottocento, non ve ne fosse nessuno che godesse di maggior popolarità della *fanciulla perseguitata*: da Genoveva a Cenerentola sono tutte divergenze dello stesso tipo, che il secolo dei lumi rinfrescò con la celeberrima Clarissa Harlowe di Richardson.⁵ L'argomento peraltro non era nuovo a Foppa che già vi aveva fatto ricorso per la stesura dei libretti di altre due opere rappresentate a Venezia: *Linganno felice*, per la musica di Rossini (San Moisè, 8 gennaio 1812) e, l'anno prima di *Sigismondo*, per il dramma eroicomico in due atti *La donna selvaggia*, tratto da una commedia in versi dello stesso Foppa, *Matilde, ossia la donna selvaggia*, messo in musica da Carlo Coccia e rappresentato al Teatro San Benedetto, 24 giugno 1813.

Ma riguardo al soggetto di *Sigismondo*, la leggenda di Geneviève de Brabant non fu l'unica fonte di ispirazione. Oltre ai poemi di Ossian – conosciuti in Italia tramite le mediazioni di Melchiorre Cesarotti che tradusse e pubblicò le poesie di Ossian, «antico poeta celtico» –, il cui *Calthon and Colmal* Foppa riprese parzialmente come base del libretto per l'opera di Giuseppe Francesco Bianchi Calto (Venezia, Teatro San Benedetto 1788), il letterato veneziano guardava a Shakespeare con quel culto del genio e della 'sregolatezza' condiviso dagli *Stürmer und Dränger* e dalla cultura proromantica. Di Shakespeare, nella prima parte della sua carriera librettistica, aveva ridotto la tragedia più celebre, *Amleto*, per la musica di Gaetano Andreozzi (Padova, 1792), letta certamente nella fortunata traduzione francese di Jean-François Ducis, a sua volta realizzata sulla scorta

delle traduzioni assai parziali da Pierre Antoine de Laplace. Proprio a Venezia, nel 1774, *Amleto* veniva pubblicato in una traduzione italiana, condotta sull'arrangiamento di Ducis, realizzata in versi sciolti da Francesco Gritti,⁶ mentre una traduzione in prosa del dramma di Ducis fu fatta da Pietro Verri ma non data alle stampe e rimasta tuttora pressoché inedita.

L'attrazione esercitata da questi temi in Foppa rispondeva a una viva attenzione verso il gusto nuovo del pubblico e dei compositori tra Sette e Ottocento, quella *sensiblerie* manifestata in opposizione alle regole del teatro metastasiano, e tanto più sentita in anni tra i più sconvolgenti della moderna storia europea, e in particolare modo a Venezia, che assisteva al definitivo tramonto dell'indipendenza della Repubblica della Serenissima, conclusasi nel 1797 con il trattato di Campoformio stipulato tra francesi e austriaci. Che si trattasse di proposito di rinnovamento lo mostra il rapporto di analogia tra il libretto di *Calto* e quello di *Amleto*, entrambi imperniati sul tema dello spettro del padre ucciso che si mostra al figlio per chiedere vendetta, tema che proprio in quegli anni veniva affermandosi sulla scia dell'interesse suscitato nel teatro d'opera dalla *Sémiramis* di Voltaire (1747) per culminare nella *Semiramide* di Rossini. Va ricordato che proprio da *Hamlet*, nonché dal Commendatore del *Dom Juan*, Voltaire aveva ricavato l'ispirazione per inventare un'altra celebre ombra della letteratura, dotata di molti illustri antesignani, l'ombra di Ninus, il Nino del libretto di Gaetano Rossi. Il tema dello spettro vendicativo affrontato da Foppa nel *Calto*, immediato precedente di *Amleto*, viene rielaborato in *Sigismondo* nella veste di spettro dell'inconscio, come fulcro drammaturgico. Ma vediamo a grandi linee quale sia il contesto

narrativo in cui i temi citati sono declinati nel *plot*.

Sigismondo, re di Polonia, è in preda a ripetuti deliri suscitati dal senso di colpa per avere ordinato l'uccisione della moglie Aldimira creduta infedele. Il delitto pesa anche sulla coscienza del suo primo ministro, Ladislao, il personaggio *vilain*, l'orditore dell'intrigo ai danni di Aldimira, il cui delitto egli aveva commissionato a uomini di sua fiducia in seguito al rifiuto dell'amore dichiarato in una lettera che la regina respinge (la lettera costituirà nell'Atto Secondo la prova dell'innocenza di Aldimira, come il fazzoletto provava la colpa di Desdemona nell'intrigo di Jago). Aldimira è salvata dal nobile polacco Zenovito, fuggito dalla corte per dissensi con il re, che nasconde la donna presso la propria abitazione in un folto bosco facendola ritenere sua figlia sotto il nome di Egelinda. Mentre Ulderico, re di Boemia e padre di Aldimira, attacca il regno di Sigismondo per riottenere la figlia, Zenovito propone a Ladislao che Egelinda si travesta da Aldimira per placare lo sdegno di Ulderico, innescando così nell'intreccio un doppio scambio di identità. Sigismondo che nel frattempo ha incontrato Egelinda / Aldimira e ne è rimasto profondamente turbato, le propone di raggiungerlo nella reggia; la donna rifiuta per tema di cadere nuovamente vittima di un tradimento. La trama dell'intrigo inizia a dipanarsi fino al momento in cui, dopo che le truppe boeme e polacche si sono scontrate e Sigismondo è messo in fuga, Ulderico, cui Ladislao aveva comunicato l'inganno dello scambio di identità ordito da Sigismondo per fargli credere che sua figlia Aldimira fosse Egelinda, rifiuta l'abbraccio della figlia. A quel punto Aldimira mostra la prova del tradimento di Ladislao – la lettera – e il finale segna il ricongiungimento di Sigismondo con Aldimira e di questa



Ritratto di Elisabetta Manfredini Guarmani, prima interprete dell'opera nel ruolo di Aldimira (Collezione privata, Pesaro)

con il padre Ulderico. A Ladislao, graziato dalla pena di morte, viene inflitto il tormento dei propri rimorsi in carcere.

In questo complesso ordito, l'intreccio non coincide con la *fabula*: l'edizione *princeps* del libretto contiene infatti in due paginette intitolate *Argomento* l'esposizione dei fatti accaduti precedentemente a ciò che costituisce l'intreccio (il matrimonio tra Aldimira e Sigismondo, il tradimento di Ladislao, e la prefigurazione della salvezza di Aldimira),

assumendo così in parte la funzione di analesi. L'argomento così si conclude: «L'opera della riconosciuta di lei [Aldimira] innocenza, ed il successivo suo innalzamento formano il soggetto del Dramma».

La Sinfonia che apre il dramma è strutturata secondo lo schema tipico della sinfonia rossiniana in due sezioni, Adagio / Allegro; ripresa dal *Turco in Italia*, per confluire poi in *Otello* (1816), fino al vivace secondo tema, riutilizzato nell'Introduzione del secondo atto di *Torvaldo e Doraliska* (1815). È degno di nota il fatto che Rossini riutilizzi nella Sinfonia temi che anticipano quelli di brani dell'opera come questo secondo tema, che si ritrova nel Quartetto



Sigismondo: bozzetto di Francesco Bagnara per la prima rappresentazione dell'opera al Teatro La Fenice nel 1814

del secondo atto, o il crescendo del Finale Primo, spia di un intento di continuità drammaturgica.

La prima scena si apre sul palazzo di Sigismondo, all'insegna del clima di inquietudine che sottende tutto il dramma. Il Coro di introduzione «O Prence misero», mostra i sudditi della reggia agitati nell'udire i gemiti lugubri di Sigismondo su un accompagnamento sincopato del flauto raddoppiato dai violini primi, e sostenuto dal cromatismo ascendente di violini secondi e viole.

All'interno della stessa Introduzione, il recitativo «(O destino crudel!)» segna l'ingresso di Ladislao in scena con il suo primo assolo, che fornisce un primo esempio del rilievo attribuito da Rossini al ruolo tenorile, interpretato nelle rappresentazioni veneziane da Claudio Bonoldi. L'aria bipartita «L'imgo tiranna» si apre con un Andante, la cui parte centrale è caratterizzata da una scrittura ad ampi sbalzi (fino al La³) che

sottolinea la protervia del ministro di Sigismondo, ed è sostenuta da un accompagnamento in ritmo sincopato – una costante delle arie di Ladislao – corrispondente al tono di prevalente affanno e agitazione che sospetto e senso di colpa ingenerano nel personaggio. La seconda parte dell'aria, in tempo Moderato, «Della pace il bel sereno», troverà spazio nella Scena di Norfolk in *Elisabetta, regina d'Inghilterra* con le parole «Non ha cuore chi non sente».

Preannunciato nell'Introduzione e nel recitativo seguente da gemiti e grida di dolore, Sigismondo (ruolo *en travesti* interpretato in origine dalla splendida voce di contralto di Maria Marcolini), entra in scena nel N. 2 Cavatina Sigismondo, in preda al delirio. Il dialogo con lo spettro di Aldimira «Non seguirmi... omai t'invola», un monologo strutturato come un dialogo tutto interiore con i propri fantasmi, è preceduto da una sezione orchestrale introduttiva dal carattere gestuale corrispondente all'attitudine vacillante e dolente (l'intervento dell'oboe solo che declina gementi semitoni) di Sigismondo

sulla scena. Prima ancora di essere il re di Polonia, Sigismondo è infatti un uomo cui i sensi di colpa scompigliano la ragione; le didascalie del libretto, che già l'avevano descritto come «in preda al disordine», alla «più tetra fissazione e senza conoscenza», lo mostrano mentre «gira l'occhio stupidamente», «sviene» tra le braccia di Ladislao e del di lui confidente Radoski. Soccorso dai suoi fidi, «torna in sé» e intona la cabaletta «Ah perduto ho il caro bene», ripresa da «Voce che tenera», seconda sezione della cavatina «Dolci d'amore parole», che Rossini aveva composto come aria sostitutiva per Adelaide Malanotte in *Tancredi* l'anno precedente.

Con la sua cavatina di sortita (N. 3), Aldimira si presenta come tipologia di personaggio prossimo ad Amenaide in *Tancredi* e Isabella nell'*Inganno felice*, la fanciulla perseguitata – archetipo precedentemente menzionato – la donna offesa e innamorata che, in un'aria dalla struttura bipartita, introdotta da un'ampia sezione in Sol maggiore contraddistinta dalla presenza di due corni inglesi e due ottavini, riecheggia il clima arcadico di *Tancredi* nell'adagio: «O tranquillo soggiorno» cui segue, preceduta da un'ampia cadenza, la cabaletta «Diletta immagine».

Dopo un recitativo fondamentale per la comprensione dell'antefatto, l'analessi cui prima si accennava, una fanfara di corni sul palco (ripresa nel Finale Primo di *Cenerentola*) segnala il tumulto della partita di caccia che fa capo a Sigismondo assolvendo ad una fondamentale funzione drammaturgica: segnare una cesura tra mondo esteriore – la musica di scena – e mondo interiore, quella orchestrale. Rossini ricorre a quello che costituisce uno dei *topoi* della letteratura melodrammatica per instaurare la dialettica tra esterno / interno, reale / irreal, conscio /

inconscio, dentro / fuori, presente nel tessuto di tutta l'opera e giocata su ogni livello: drammaturgico, scenico, sonoro, letterario, simbolico. Il Coro di Cacciatori si spegne in pianissimo e introduce al secondo delirio di Sigismondo, cui assistono, non visti, anche Aldimira e Zenovito dall'abitazione: un espediente, quello del *voyeurismo*, cui Foppa ricorre assai frequentemente per creare contemporaneità di piani drammatici e dialogizzazione delle scene. Dopo il manifestato proposito di Zenovito di smascherare l'intrigo (le sue parole «Gran cose io spero» rimandano alla situazione dell'*Amleto* shakespeareano che provoca lo spettacolo per far cadere il re usurpatore), si entra nel nucleo più intimo della vicenda: l'incontro tra Ladislao ed Egelinda e successivamente tra questa e Sigismondo. Ladislao esce dall'abitazione di Aldimira / Egelinda «turbatissimo» e dopo un recitativo accompagnato dal disegno tortuoso dei violini primi (N. 5), intona l'Aria «Vidi... ah no», un cantabile fratto, con frequenti cambi di tempo, che tra Moderato e Allegro esprime il turbamento di Ladislao di fronte a quello che crede essere uno spettro, ricorrendo ad un esplicito 'lessico dello scompiglio' costituito da trilli sulle parole «tremito», scarti armonici, ampi salti, che segnano tutta la *perturbatio* di Ladislao di fronte all'incontro a distanza tra Sigismondo e Aldimira. Mentre Sigismondo è in preda al terzo delirio, Aldimira, in veste di Egelinda, si rivolge a lui nel Duettino (N. 6) «Un segreto è il mio tormento» (che diventa in *Cenerentola* «Un soave non so che» e il cui incipit è ripreso nell'Aria Carlotta «Una voce lusinghiera» in *Torvaldo e Dorliska*). Dopo il siparietto creato dall'Aria di Zenovito, un'aria di sorbetto la cui veste strumentale, nel gioco dialogico tra contrabbassi primi e secondi, denota la cura che Rossini pone in quest'opera ad ogni

dettaglio, si arriva al momento di maggior tensione, alla *spannung*: il confronto tra Ladislao e Aldimira, che avviene nel più ampio brano finora incontrato: il N. 8 Recitativo e Duetto «Perché obbedir disdegni» la cui seconda sezione, in tempo Agitato, è preceduta da un tema-spia dell'ordito calunnioso di Ladislao, che diverrà celebre nella calunnia di Don Basilio nel *Barbiere di Siviglia* e che sottolineerà gli effetti della trama ingannevole di Jago nella morte di Desdemona in *Otello*.

L'atto si conclude con il N. 9 Finale Primo, il cui tempo d'attacco è espressione del quarto delirio in cui Sigismondo esprime tutto il suo turbamento nel cantabile «Quale, o ciel, d'idee funeste», caratterizzato dal tremolo (si noti quello del corno su cui il re mormora «Ma... qui... voi» o il tremolo su ogni nota alle parole «mi fai tremar»), cui fa seguito il concertato di Aldimira, Sigismondo, Ladislao, Zenovito «Ah dal peso io gemo oppresso» ripreso dal *Turco in Italia* («Ah che il cor non m'ingannava»). Al grido del coro «All'armi, all'armi» dall'interno della scena parte il vorticoso crescendo della stretta «Frema pure il destino ai miei danni» ripreso nella Sinfonia. La scena del secondo atto ha inizio sull'atrio terreno del palazzo reale cui affacciano gli appartamenti interni. La situazione è speculare nella dialettica dentro / fuori rispetto al coro Introduttivo dell'Atto Primo: il Coro alle parole «In segreto a che ci chiama» si interroga sugli arcani pensieri di *Sigismondo*. La musica del brano sarà riutilizzata in un'altra celebre introduzione, il coro «Piano pianissimo» del *Barbiere*. Separato da un recitativo in cui Sigismondo annuncia che Ulderico, vincitore, è presso la città, il Coro N. 11 acclama Egelinda con il nome di Aldimira e la saluta regina. Unico duetto d'amore tra Aldimira e Sigismondo, «Tomba di morte e orrore»

è il brano composto da Rossini per la prima rappresentazione di *Sigismondo*. L'autografo presenta, al termine del recitativo accompagnato, un'indicazione di mano di Rossini che recita: «Oltre a quello del libretto ne fu composto un altro», cui segue il duetto «Se ricuso i bei tuoi», scritto per la prima ripresa dell'opera avvenuta nel Teatro della Concordia di Cremona il 13 gennaio del 1819 e pubblicato dall'Edizione critica come brano di Appendice (N. 12a).⁷

Il Rondò Anagilda «Sognava contenti» (N. 13) è il consueto tributo alla seconda donna e crea il necessario stacco tra due brani impegnativi come il duetto «Tomba di morte» e il terzo assolo del tenore: la Scena e Aria Ladislao (N. 14). Preceduta da un concitato recitativo «Misero me! Mi sento tutto gelar», l'aria «Giusto ciel che i mali miei» è introdotta da un grande assolo del corno inglese; dopo l'intervento del Coro nel tempo di mezzo, il tenore intona la cabaletta «Ah se tolto un sol momento» il cui testo e musica passeranno *tout-court* in *Elisabetta, regina d'Inghilterra* nella seconda parte del N. 5 Aria Matilde, nella medesima tonalità. Sigismondo si ripresenta nel successivo recitativo di nuovo delirando, mentre Aldimira e Radoski, ancora una volta nascosti osservatori, assistono. Importante ai fini dell'intreccio la consegna da parte di Radoski ad Aldimira del foglio che Ladislao le aveva cercato di far recapitare ma che la regina aveva rifiutato. La presenza di questa prova conferisce ad Aldimira il coraggio del riscatto, che manifesta in una grande aria doppia con coro dalla vocalità ampia ed estesa, che ricorda la Zenobia di *Aureliano in Palmira* (N. 15), in cui incipit «Ah! signor, nell'alma mia» è anticipato dai due clarinetti. Al termine del brano interviene un cambio di scena che vede un vallone diviso da mon-

SIGISMONDO

MELO-DRAMMA SERIO

IN DUE ATTI

DA RAPPRESENTARSI

NEL GRAN TEATRO
DELLA COMUNE DI BOLOGNA

L' AUTUNNO DELL' ANNO 1827.

DEDICATO A SUA ECCELLENZA

IL SIGNOR MARCHESE

FRANCESCO BEVILACQUA

ARIOSTI

SENATORE DI DETTA CITTÀ.



BOLOGNA

PER LE STAMPE DEL SASSI.

PERSONAGGI.

- SIGISMONDO** Re di Polonia
Signora Teresa Ceccoli Acc. Filar.
- ALDIMIRA** sua Moglie
Signora Carolina Passerini Acc. Filar.
- LADISLAO** primo Ministro di Sigismondo
Signor Luigi Ravaglia.
- ULDERICO** Re di Boemia padre di Aldimira
Signor Gio. Batt. Cipriani.
- ANAGILDA** Sorella di Ladislao
Signora Anna Pescatori.
- RODOSKI** confidente di Ladislao
Signor Pietro Giacomoni.
- ZENOVITO** Nobile Polacco
Signor Gio. Batt. Cipriani suddetto.

Coro di seguaci di Ladislao.
Soldati Polacchi.
Soldati Ungaresi.

La Scena è parte in Cesna antica Capitale della Polonia, e parte in alcune selve e luoghi montuosi non molto discosti dalla medesima.

La Musica è del celebre Signor Maestro Gioachino Rossini.

Sigismondo: frontespizio e distribuzione delle parti del libretto stampato per una rappresentazione dell'opera a Bologna nel 1827

tagne: da una parte sta attendato l'esercito di Ulderico, dall'altra quello di Sigismondo. La Piccola Marcia prima del Quartetto accompagna la discesa di Sigismondo e Aldimira con seguito dal monte e prepara il confronto tra Aldimira, il padre Ulderico, Sigismondo e Ladislao. La didascalia prescrive che alla parola «all'armi» gli eserciti abbandonino i loro confini e scendano al piano; appena terminata la stretta del quartetto attaccano la battaglia, che termina rovinosamente per Sigismondo, come apprendiamo nella Gran Scena e Aria di Sigismondo (N. 17), in parte derivata da *Aureliano in Palmira*. Rossini ricorre ancora all'espedito del Coro di dentro «O sorte barbara» per annunciare la disfatta del re, il quale comunque sfida il nemico e la morte. Aldimira,

inseguita da Ladislao grida svelando in lui il traditore e nell'Aria che segue alla Gran Scena, «Alma rea! Il più infelice», Sigismondo si pente con una scrittura fiorita, ricercata e complessa,⁸ cui fa seguito la cabaletta «Ah se m'ami, idolo mio», uno dei brani oggetto dei più frequenti utilizzi da parte di Rossini, tra cui il Recitativo e Aria *Dorliska* (N. 10), la cabaletta di Giunone «Lieto intanto il patrio amore» nella Cantata per Ferdinando IV di Borbone, l'aria aggiunta per Joséphine Mainvielle Fodor nel *Barbiere di Siviglia* «Ah se è ver che in tal momento». Il Finaletto Secondo, strutturato come finale a *couplets*, è introdotto da un ripresa rielaborata del tema del Coro «Viva Aldimira nostra regina» (N. 10) da parte dei legni e corni dell'orchestra e poi dalle quattro voci principali a cappella, a testimonianza appunto «dell'innalzamento» di Aldimira preannunciato nell'Argomento anteposto al libretto. Nella musica di *Sigismondo* si



Interno del Teatro La Fenice di Venezia in un'incisione del 1836 (Collezione Ragni, Napoli)

riconoscono le caratteristiche di un'opera spartiacque, in bilico tra l'apollinea compostezza di *Tancredi* e la repentina svolta che Rossini imprime alla tecnica melodrammatica in *Elisabetta, regina d'Inghilterra*, prima prova del periodo napoletano. Di fronte ad alcuni degli archetipi culturali che il libretto di Foppa propone, il compositore disegna superfici capaci di accendersi di bagliori cupi; individua aree tonali ben precise (la tonalità di Mi bemolle per il personaggio di Sigismondo è una costante) che tracciano zone d'ombra e di luce; dà rilievo a locuzioni e parole tematiche (alludiamo a termini come *tremito, delirio, mania*, oltre a *spettro, ombra*); sacrifica la melodia scoperta per servire alla posizione scenica interamente sviluppata attraverso il discorso orchestrale che forma il

tessuto ininterrotto atto a sostenere un canto frammentato, di stile parlante, che solo per brevi tratti assume contorni melodici; crea un colore orchestrale particolare, dato dalla prevalenza degli strumenti ad ancia (corno inglese, oboe, clarinetto, fagotto) che unitamente al piano tonale definisce, come è stato giustamente sottolineato,⁹ la "tinta" dell'opera (felice definizione verdiana).

Certamente il giudizio dei contemporanei può trovare concordi nei confronti di un libretto che sembra non essere sempre all'altezza di un impianto narrativo artatamente progettato complesso. Se si pensa solo alla traduzione della sfera fantasmatica non ci si può esimere dal riconoscere come Foppa risolve il problema in modo certamente meno efficace di quanto riuscirà a fare, nove anni dopo *Sigismondo*, Gaetano Rossi in *Semiramide*, e Rossini con lui. La rinuncia alla voce dell'ombra, ad esempio, cui ricorrerà Rossi per

l'Ombra di Nino, che costituisce uno di quegli elementi del 'meraviglioso' tanto connaturati allo spettacolo operistico, non riesce a trovare un corrispettivo convincente nell'affidamento della voce dello spettro alla stessa Aldimira nel Finale Primo o nella traduzione scenica delle allucinazioni di Sigismondo. Il motivo del soprannaturale, cui si può a giusto titolo ricondurre quello dell'inter-

pretazione dei moti dell'inconscio in quanto, come insegna Freud, non c'è un segno di realtà nell'inconscio, rimane solo sfiorato da Foppa, con ben altra incidenza rispetto alle visioni terrificanti di un altro illustre protagonista, il Macbeth verdiano. Ma questa è un'altra storia.

Ilaria Narici

¹ L'informazione è riportata da Geltrude Righetti Giorgi nei suoi *Cenni di una donna già cantante*, ristampato in Luigi Rognoni, *Gioacchino Rossini*, Torino, Einaudi, 1977, pp. 351-2. La stessa modalità Rossini seguì per commentare l'esito di *Torvaldo e Dorliska*.

² Articolo del «Nuovo Osservatore» del 27 dicembre 1814, in *Lettere e Documenti*, a cura di Bruno Cagli e Sergio Ragni, vol. 3a, Pesaro, Fondazione Rossini, 2004, p. 78, nota 4.

³ Le lettere sono trascritte in *Lettere e Documenti*, vol. 3a, cit.

⁴ Miroslav J. Hanak e Nadezda Andreeva-Popova, "Folklore and Romantic Drama" in *Romantic Drama*, Amsterdam/Philadelphia, John Benjamins B.V., 1994, pp. 129-133.

⁵ Mario Praz, *La carne, la morte e il diavolo*, Firenze, Sansoni, 1966, pp. 84-5.

⁶ *Amleto / Tragedia / di / Mr. Ducis / (Ad imitazione della inglese di Shakespear / tradotta in verso sciolto / ... / In Venezia / MDCCLXXIV.*

⁷ Interpreti dei ruoli di Aldimira e Sigismondo erano a Cremona rispettivamente Giovannina Gnone Teghil e il celebre contralto Rosa Mariani.

⁸ Nicola Vaccaj in una sua lettera menziona il brano come aria del repertorio di Giuditta Pasta, in *Lettere e documenti*, cit., vol. 1, 1992, p. 526.

⁹ Giovanni Carli Ballola, *Rossini*, Milano, Bompiani, 2009, pp. 171-2.

Frontespizio della prima riduzione per
canto e pianoforte edita da Ricordi nel
1826 (Collezione Ragni, Napoli)

Il Sigismondo
Dramma
Composto da G. Rossini
per il Gran Teatro La Fenice in Venezia

Essequito dai Signori

Personaggi

SIGISMONDO, Re di Polonia
ULDERICO, Re di Brema,
ALDAMIRA, sua figlia Consorte di Sigismondo
LADISLAO, Primo Ministro di Sigismondo
ANAGILDA, Sorella di Ladislao
ZENOVITO, nobile Polacco
RADOSKI, Confidente di Ladislao

Attori

Sig.^{ra} MARCOLINI MARIA
Sig.^{ra} BIANCHI LUCIANO
Sig.^{ra} MANFREDINI ELISA, Accademica filarmonica di Bo
Sig.^{ra} BONOLDI CLAUDIO
Sig.^{ra} ROSSI MARIANA
Sig.^{ra} BIANCHI sud.^o
Sig.^{ra} BARTOLI DOMENICO

CORO di Seguaci di Ladislao, Soldati Polacchi e Soldati Ungheri.

La Scena è nell'antica Capital della Polonia, e suol d' intorno.

MILANO presso GIO. RICORDI dirimpetto all'I. R. Teatro alla Scala N. 1148, ed in FIRENZE presso RICORDI, GRUA & C.

Mad Scenes and Visions in a Borderline Opera

A round, fat-bellied wine-flask, drawn on the outside of a letter [flask = fiasco, a theatrical flop]: that was how Rossini transmitted graphically to his mother the news of how the first performance of Sigismondo had been received by the audience at the Teatro La Fenice on the 26th December 1814.¹ That the Venetian audience, gathered together in the leading theatre of the city to judge Rossini's second try at serious opera after his Tancredi, did not like the work is confirmed by the critic of the "Nuovo Osservatore", who attributes the lack of success to the fact that "the composer must have found incomprehensible difficulties in trying to render into musical sense such senseless words" and although the reason for the flop is mainly attributed to Giuseppe Foppa's libretto, the reviews do not spare the music either, which is praised for its "lucid sparks" of imagination, but at the same time is blamed for the re-cycling of pieces already used in earlier works, which, according to the critic's words, "makes everyone think that Rossini loves to repeat himself, because he does not love hard work".²

The truth is that Rossini set himself to work at the new engagement for the Carnival season at the Fenice with all his usual zeal and enthusiasm. He promised to be in Venice by mid-October and carried on a correspondence with the impresario of the season, Luigi Facchini, who had written to him on the first of the month:

Esteemed Maestro,

Since you say that you will be here in this town by the 15th inst., we will not bother to send you the libretto. Remember that the whole city is longing for you, sighing for the moment when they will be able to admire your rare qualities, you can imagine, then, the desire of those who have a pressing (financial) interest, especially after the heavy losses of last year. Our friend Foppa will be writing to you. The libretto that he has compiled gives each member of the cast an opportunity to shine, as much as they could desire, and leaves the composer every opportunity to give rein to the beneficial effects of his imagination.

Rossini, for his part, wrote to his mother on the 2nd December: "My Opera is well in Hand" and, again, on the 13th: "Unless I am mistaken my Opera will go well. The Singers are very Happy with their Part".³ Rossini's first glimpse of Foppa's libretto, which, evidently, a little more than two months earlier he still had not seen, should, in Facchini's opinion, have stimulated the composer to write an original musical re-elaboration. This notion was certainly based in part on the Venetian librettist's choice of subject, deriving as it did from one of the most popular stories in the literature of the eighteenth and nineteenth centuries: the medieval tale taken from the well-known old legend of Geneviève de Brabant, the historical truth of which has never been ascertained. The tale relates how Geneviève, daughter of Louis II, Duke of Brabant, is given in marriage to the

*Palatine Duke Sigfried and, falsely accused of adultery, passes six years in a hermitage with her child in a grotto in the middle of a forest, until her husband, having been convinced of her innocence, finds her during a hunting expedition and restores her to his side on the throne.*⁴

*This legend was drawn upon for several plays, in the form of Volksschauspiele, marionette plays, melodramas, operas and operettas. Among European composers Franz Joseph Haydn in 1777 and Erik Satie in the twentieth century wrote versions destined for the marionette theatre; the same subject was set by Schumann in his only theatrical work, *Genoveva* (1850), based on two plays by Ludwig Tieck and Friedrich Hebbel, the plot of which has many points in common with Wagner's *Lohengrin*. The theme also appealed to Pushkin, who was inspired by the story of Geneviève and tinged it with the typical colours of Russian folklore in his *Tale of Tsar Sultan* (1831) from which, in 1900, Nikolai Rimsky-Korsakov drew an opera of luminous beauty, and then came Offenbach, with his *Geneviève de Brabant* (1859). In the field of literature we find a select interpreter in Tieck, whose *Leben und Tod der heiligen Genoveva* (The Life and Death of the Blessed Geneviève), written between 1799 and 1800 and considered one of his highest poetic flights, enjoyed particular attention and success. Tieck got at the subject through the manuscript of *Golo und Genoveva* by Friedrich Müller (1749-1825), a poet, dramatist and painter connected to the Sturm und Drang movement, but in the process of re-elaboration on the part of Sturm und Drang literary figures and, above all, in the process of exporting it out of Germany, it began to drift further and further away from its folk features and to embody two themes typical of the proto-Romantic*

*age: national feeling and the spirit of freedom. So was it interpreted by Madame de Staël who, in 1808, wrote a three-act drama *Geneviève de Brabant*, subsequently published in the *Œuvres complètes de Mme la Bonne de Staël*, publiées par son fils, précédées d'une notice sur le caractère et les écrits de Mme de Staël, par Mme Necker de Saussure which appeared in 1820-1821. Considering the close bond between the Italian libretto industry and the French literary output, we must suppose that the story reached Foppa through the mediation of Mme de Staël, able broadcaster of the whole range of Romantic themes that she was, especially of the myth of the medieval and of popular art. And since Romantic literature drew upon the stories of the medieval world as a primary source of inspiration, it is not surprising to discover that among all the symbolical figures that appealed to the medieval imagination, and that as such flow together in various forms of artistic expression from the eighteenth to the nineteenth centuries, there was none that enjoyed more popularity than the persecuted maiden: from Geneviève to Cinderella they are all variations upon the same theme, which the age of enlightenment brought up to date with Richardson's famous *Clarissa Harlowe*.⁵ In any case, the story was not new to Foppa, who had already made use of it when writing the libretti of two operas previously produced in Venice: *L'inganno felice*, set to music by Rossini (*San Moisè*, 8 January 1812) and, the year before *Sigismondo*, the "comic-heroic drama" in two acts *La donna selvaggia*, taken from Foppa's own comedy in verse *Matilde*, ossia *la donna selvaggia*, set to music by Carlo Coccia and performed at the *Teatro San Benedetto* on the 24th June 1813.*

*But where the plot of *Sigismondo* is*

N1 27

Stimo Sig. Maestro.

Carissimo Signor, i SS. cost. dice di ritrovarmi in questa
Città, noi sopendiamo la spedizione del lib. di ricordi
che tutto il Paese annetta, e sopra il momento di am-
mirare le sue rare virtù, l'immagini poi il desiderio
di quelli, che hanno un' immediato interesse, verisim-
ilmente se soffrite perdere dello stesso anno. Dall' amico
Foppa ella riceverà que lettera. Il libro che ha com-
pletato, salta le convenienze di tutti, fa comparire
tutti, e sopra ogni campo al maestro di far per-
tici gli affetti benefici della sua fantasia. Diamo di
Stimo, e di rispetto gli protestiamo. —
Vaugia le vuol con. T. B. T. A.

Suo um. ser. obb. ser.
L. Faccini, + Corneo

All' Onorabile
Sig. Cavaliere Proprietario Celebre
Maestro di Cappella. Bologna

Lettera di Luigi Faccini, impresario
del Teatro La Fenice, a Rossini, in data
1 ottobre 1814. L'impresario evidenzia
i pregi del libretto di Giuseppe Foppa
(Collezione Ragni, Napoli)

concerned, the legend of Geneviève
de Brabant was not the only source
of inspiration. Besides the poems of
Ossian – known in Italy through the
mediation of Melchiorre Cesarotti,
who translated and published the
poetry of Ossian, “a Celtic poet of
the olden times” – whose Calthon
and Colmal Foppa turned to in
part as a basis for his libretto for
Giuseppe Francesco Bianchi's opera
Calto (San Benedetto, Venice, 1788),
the Venetian author had one eye on
Shakespeare, sharing as he did the

cult of genius and disorderliness typical of the Sturm und Drang enthusiasts and of proto-Romantic culture. In the first part of his career as a librettist he had arranged Shakespeare's most famous tragedy, Hamlet, as an opera for the music of Gaetano Andreozzi (Padova, 1792), having certainly read it in the popular French translation by Jean-François Ducis, which, in its turn, was indebted to the fairly partial translations of Pierre Antoine de Laplace. In Venice itself, in 1774, Hamlet was published in an Italian translation, based on the arrangement by Ducis, turned into verse by Francesco Gritti,⁶ while a prose translation of Ducis's play was made by Pietro Verri but never went to press and even now is not properly published.

Foppa's attraction to these themes was connected with the close attention he paid towards the changing tastes of audiences and composers as the eighteenth century led into the nineteenth, that sensiblerie (poetic and humanistic sensitivity) that was opposed to the rules of Metastasio's theatrical poetry, even more deeply felt in years that count as among the most overwhelming in modern European history, and particularly so in Venice, which was witnessing the final sunset of the independence of the "Repubblica della Serenissima", sealed in 1797 with the treaty of Campoformio signed by the French and the Austrians. That a real effort at renewal was concerned is shown by a comparative analogy between the libretto of Calto and that of Amleto, both turning on the theme of the ghost of the murdered father returning to demand vengeance, a theme that in those very years was becoming popular in the wake of the interest aroused in the operatic world by the *Sémiramis* of Voltaire (1747) and that would culminate in Rossini's *Semiramide*. It should be

remembered that it was from that very Hamlet, not to mention the *Commendatore* in *Dom Juan*, that Voltaire had plucked the inspiration to invent another famous ghost of literature, endowed with many illustrious forebears, the Shade of Ninus, the Nino of Gaetano Rossi's libretto. The theme of the vengeful spectre treated by Foppa in Calto, the immediate predecessor of *Amleto*, is elaborated in *Sigismondo* into the shape of a spectre of the unconscious mind, as a dramatic fulcrum. But let us see in broad outline what might be the narrative context in which the above-mentioned themes are weaved into the plot.

Sigismondo, King of Poland, suffers repeatedly from delirium arising from the guilt he feels for having ordered the execution of his wife Aldimira, who, he believed, was unfaithful to him. This crime also weighs upon the conscience of his prime minister, Ladislao, the villain of the piece, weaver of the plot against Aldimira, whose supposed crime he had himself staged with the help of his trusty followers, after the queen had rejected the offers of love he had made to her in a letter (this letter, in Act Two, will turn up to prove Aldimira's innocence, just as the handkerchief proved *Desdemona's* guilt in *Jago's* plot). Aldimira is saved by the Polish nobleman Zenovito, who has fled the court after quarrelling with the king, and he conceals her in his own home in a thick forest, passing her off as his daughter under the name of Egelinda. While Ulderico, King of Bohemia and father to Aldimira, attacks *Sigismondo's* kingdom to win back his daughter, Zenovito proposes to Ladislao that Egelinda should dress herself up as Aldimira to placate the wrath of Ulderico, thus introducing into the plot a double exchange of identity. *Sigismondo*, who, meanwhile, has encountered

Egelinda / Aldimira and been deeply disturbed by the meeting, invites her to come to his palace; the lady refuses, fearing that she might become the victim of yet another plot. The story of the intrigue now begins to unravel itself up to the point when, after the Bohemian and Polish troops have engaged battle and Sigismondo has retreated, Ulderico, to whom Ladislao has explained the trick of the change of identity planned by Sigismondo in order to make him believe that Egelinda was none other than his daughter Aldimira, rejects his daughter's embrace. At this point Aldimira produces the proof of Ladislao's treason – the letter – and the Finale features Sigismondo's reunion with Aldimira and hers with her father Ulderico. Ladislao, whose life is spared, is punished by being cast into prison where he can repent at leisure.

In this complex story, the plot does not coincide with the fabula: the original edition of the libretto contains, in fact, on two short pages entitled Argomento (the Story of the Opera), an explanation of what happened before the curtain rises (the marriage of Aldimira and Sigismondo, Ladislao's misdeeds, and a hint that Aldimira would be rescued), thus partly constituting an analepsis. The passage concludes: "The business of the recognition of her [Aldimira's] innocence and her succeeding restoration form the subject of the drama".

The Overture with which the opera begins is structured along the typical lines of the Rossini overture in two sections, Adagio / Allegro; borrowed from Il Turco in Italia, to appear again in Otello (1816), up to the vivacious second subject, which would be used again in the Introduzione to the second act of Torvaldo e Dorliska (1815). It is worth noting that in the overture Rossini uses themes that will appear again later in the

opera, like this second subject, which reappears in the second act Quartet, or the crescendo of the Finale to Act One, indicating his intention of creating a dramatic continuity.

The curtain rises on Sigismondo's palace, which is imbued with the feeling of unease underlying all the story. The opening chorus "O Prencce misero" ["Unhappy Prince"] shows us the courtiers worried at the sound of Sigismondo's lugubrious groaning to a syncopated accompaniment on the flute doubled by the first violins, and supported by the rising chromaticism of the second violins and the violas.

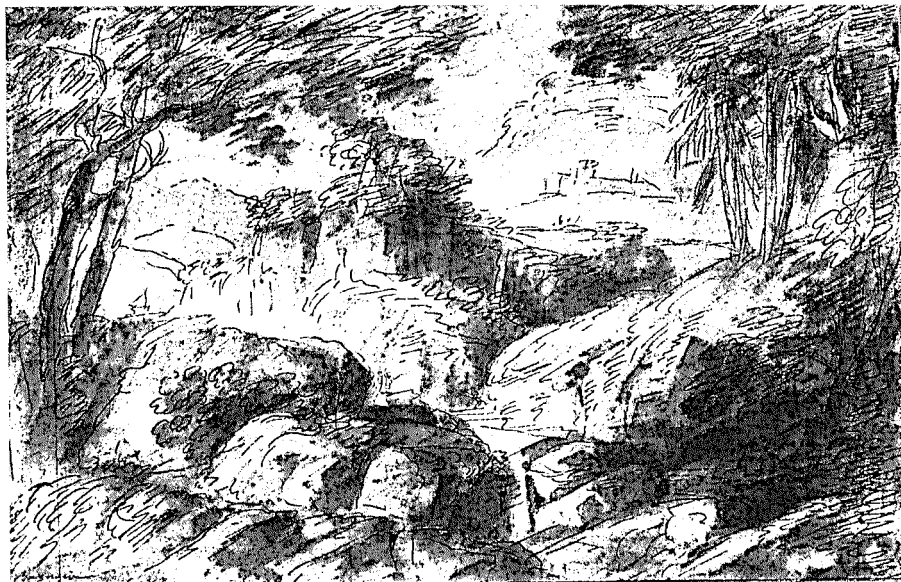
Included in this same Introduzione, the recitative "(O destino crudel!)" ["(O cruel fate!)"] marks Ladislao's entry onstage with his first solo, which offers an early example of the importance allotted by Rossini to the tenor rôle, sung in Venice by Claudio Bonoldi. The two-part aria "Limago tiranna" ("The persecuting vision") opens with an Andante, the central section of which is characterized by wide leaps in the vocal part (up to A3), stressing the arrogance of Sigismondo's minister, and sustained by an accompaniment in syncopated rhythm – a constant feature in Ladislao's arias – corresponding to the prevalent tone of breathlessness and agitation generated in the character by suspicion and a sense of guilt. The second section of the aria, in moderate tempo, "Della pace il bel sereno" ["The lovely calm of peace"], would subsequently find a place in Norfolk's scena in Elisabetta, regina d'Inghilterra to the words "Non ha cuore chi non sente" ["He has no heart who does not feel"].

Pre-announced by groans and cries of pain in the Introduzione and the succeeding recitative, Sigismondo (a "trousers rôle" interpreted at the première by the splendid contralto voice of Maria Marcolini) comes onstage, in the midst of a delirious

attack, with N. 2, Cavatina Sigismondo. His dialogue with the spectre of Aldimira "Non seguirmi... omai t'invola" ["Do not follow me... fly off now"], a monologue structured as an interior dialogue with his own ghosts, is preceded by an orchestral introduction corresponding in its gestural character (the solo oboe part inflecting wailing semitones) with Sigismondo's staggering and sorrowful attitude on the stage. Before he became King of Poland, Sigismondo was already, in fact, a man whose guilt complexes disturbed his reason: the stage directions in the libretto, which had already described him as "afflicted with confusion" and "not knowing where he is, subject to the gloomiest fixations", show him whilst he "swivels his eyes around stupidly" and he "faints" in the arms of Ladislao and his henchman Radoski. Assisted by his faithful servants, he "comes back to his senses" and sings the cabaletta "Ah perduto ho il caro bene" ["Ah, I have lost my dearly beloved"], which is taken from "Voce che tenera" ["Tender voice"], the second section of the cavatina "Dolci d'amore parole" ["Sweet words of love"], which Rossini had composed the previous year as an alternative aria for Adelaide Malanotte in Tancredi.

In her entrance aria, the cavatina N. 3, Aldimira is introduced as a kind of character closely related to Amenaide in Tancredi and Isabella in *L'inganno felice*, a persecuted maiden – the archetype mentioned above – a woman maligned and in love who, in a two-part aria, introduced by an ample section in *G* major made notable by the presence of two cor anglais and two piccolos, echoes the Arcadian atmosphere of Tancredi in the adagio: "O tranquillo soggiorno" ["O peaceful retreat"] which is followed, after an extensive cadenza, by the cabaletta "Diletta immagine" ["Beloved picture"].

After a recitative essential to our understanding of what had happened before the curtain rose, the analysis that we referred to above, an onstage horn fanfare (which would be repeated in the first act *Finale* of *La Cenerentola*) announces the whirlwind arrival of the hunting party led by Sigismondo who in this way resolves a basic dramaturgical function: to mark a cesura between the exterior world – the band music onstage – and the interior world, in the orchestra. Rossini has recourse to what constitutes one of the topoi of operatic literature to establish the dialectic between external / internal, real / unreal, conscious / unconscious, inside / outside, present in the fabric of the whole opera and played to the full at all levels: dramaturgical, scenic, audio, literary, symbolical. The hunters' chorus dies away in a pianissimo and leads us to Sigismondo's second scene of madness, which is closely observed by Aldimira and Zenovito, concealed in their house: this expedient of voyeurism is frequently resorted to by Foppa to create situations in which multiple actions and dialogues can take place on stage at the same time. After Zenovito declares his intention of unmasking the intrigue (his words "Gran cose io spero" ["Great things I hope for"]) echo the situation in Shakespeare's *Hamlet* leading to the performance of a play to trap the usurper king), we arrive at the most intimate aspect of the matter: the meeting between Ladislao and Egelinda and her subsequent encounter with Sigismondo. Ladislao comes "deeply disturbed" out of the house of Aldimira / Egelinda and after a recitative accompanied by a tortured theme on the first violins (N. 5), he sings the aria "Vidi... ah no" ["I saw... Oh, no"], a broken cantabile, with frequent tempo changes, that between Moderato and Allegro expresses Ladislao's unease when



Sigismondo: bozzetto di Francesco Bagnara per la prima rappresentazione dell'opera al Teatro La Fenice nel 1814

faced with what he believes to be a ghost, making use of a regular 'vocabulary of confusion' consisting of trills on such words as "tremito" ["tremblings"], harmonic changes, wide leaps, all of which illustrate Ladislao's perturbatio at the idea of Sigismondo meeting Aldimira after so long. While Sigismondo is in the grip of his third delirium, Aldimira, in her rôle as Egelinda, addresses him in their Duettino (N. 6) "Un segreto è il mio tormento" ["I am tormented by a secret"] (which, in *La Cenerentola*, would become "Un soave non so che" ["A delicious I know not what"], the incipit of which is repeated in Carlotta's aria "Una voce lusinghiera" ["A voice bringing hope"] in *Torvaldo e Doriiska*). After the breathing-space created by Zenovito's aria, an aria di sorbetto or "sherbet aria" whose orchestration, in the interplay between the first and second double-basses, illustrates the care Rossini dedicated to every detail of this opera, we reach the

climax, the moment of maximum tension: the confrontation between Ladislao and Aldimira, which takes place during the longest number we have heard so far: N. 8, the Recitative and Duet "Perché obbedir disdegni" ["Why do you disdain to obey"], the second section of which, marked *Agitato*, is preceded by a theme betraying Ladislao's plan of calumny, which would later become famous in *Don Basilio's* calumny aria in the *Barbiere di Siviglia* and which would underline the effects of Jago's deceit in *Desdemona's* death scene in *Otello*.

The act ends with N. 9, *Finale Primo*, the initial tempo of which expresses Sigismondo's fourth plunge into delirium, in which he reveals all his uneasy feelings in the cantabile "Quale, o ciel, d'idee funeste" ["O heaven, what gloomy ideas"], characterized by the tremolo (note the one given to the horn over which the king murmurs "Ma... qui... voi" ["But... you... here"]) or the tremolo on every note at the words "Mi fai tremar" ["You make me tremble"], which is followed by the ensemble sung by Aldimira, Sigismondo, Ladislao

Frontespizio della riduzione per canto e
pianoforte stampata a Parigi dall'editore
Carli nel 1827 ca. (Collezione Ragni,
Napoli)



Ridotta per Pian-Forte.

Prezzo. 36 Fr.

À PARIS, Chez CARLI, Éditeur M^d de Musique et Cordes de Naples Boulevard Montmartre N^o 14.
en face le Jardin Frascati.

and Zenovito "Ah dal peso io gemo oppresso" ["Ah, I groan, oppressed by my burden"] borrowed from *Il Turco in Italia* ("Ah che il cor non m'ingannava" ["Ah, my heart did not deceive me"]). The offstage shouts of the chorus "All'armi, all'armi" ["To arms! To arms!"] touch off the heady crescendo of the stretta "Frema pure il destino ai miei danni" ["May destiny do its worst to me"], borrowed from the Overture.

The second act curtain rises to reveal the ground-floor courtyard of the royal palace off which the inner rooms lead. Compared with the opening chorus of Act One, the situation is a mirror image of the inside / outside dialectic: at the words "In segreto a chi ci chiama" ["Secretly to he who calls us"] the chorus question one another about Sigismondo's arcane thoughts. The music would be used again in another famous *Introduzione*, the chorus "Piano pianissimo" in *Il barbiere*. After a recitative in which Sigismondo announces that the victorious Ulderico is in the neighbourhood of the city, the Chorus N. 11 acclaims Egelinda under her name of Aldimira and salutes her as queen. The only love duet for Aldimira and Sigismondo, "Tomba di morte e orrore" ["Tomb of death and horror"] is the number composed by Rossini for the first performance of Sigismondo. The autograph score contains, at the end of the accompanied recitative, an autograph note in Rossini's hand, saying: "Besides the one in the libretto another was composed", followed by the duet "Se ricuso i beni tuoi" ["If I reject your wealth"], written for the first revival of the opera, which took place at the Teatro della Concordia, Cremona, on the 13th January 1819, published in the critical edition among the Appendices (N. 12a).⁷

Anagilda's Rondò "Sognava contenti" (N. 13) is the usual sop to the seconda donna and creates the nec-

essary pause between two such important numbers as the duet "Tomba di morte" and the tenor's third aria: Ladislao's *Scena and Aria* (N. 14). Preceded by an agitated recitative "Misero me! Mi sento tutto gelar" ["Woe is me! I feel chilled all over"], the aria "Giusto ciel che i mali miei" ["Just Heaven, my troubles..."] is introduced by an extensive *cor anglais* solo; after the interventions of the chorus in the connecting section, the tenor sings the cabaletta "Ah se tolto un sol momento" ["Ah if for but one moment..."], the words and music of which would be transferred tout court into Elisabetta, regina d'Inghilterra forming the second part of Matilde's *Aria*, N. 5, and in the same key. In the next recitative Sigismondo comes on delirious yet again, while Aldimira and Radoski, once more hidden observers, look on. Of great importance to the plot is the moment when Radoski gives Aldimira the letter that Ladislao had tried to have delivered to the queen, but which she had refused to accept. The existence of this proof of her innocence gives Aldimira the courage to justify herself, which she displays in a great double aria with chorus of sweeping vocal virtuosity, recalling the Zenobia of Aureliano in *Palmira* (N. 15), in which two clarinets anticipate the opening motif, to the words "Ah! signor, nell'alma mia" ["Ah! My Lord, in my heart..."]. At the end of this number the scene changes to a valley between mountains: Ulderico's army is drawn up on one side, Sigismondo's on the other. Before the Quartet a March accompanies Sigismondo and Aldimira as they descend the hill with their followers and prepares the meeting between Aldimira, her father Ulderico, Sigismondo and Ladislao. The stage directions say that the armies should leave their positions and descend onto the level ground at the words "all'armi" ["to arms!"]; as soon as the

stretta of the quartet is over, the battle commences and ends disastrously for Sigismondo, as we learn from the *Gran Scena e Aria di Sigismondo* (N. 17), which derives in part from Aureliano in Palmira. Rossini once more has recourse to the expedient of the offstage chorus "O sorte barbara" ["O cruel fate"] to announce the defeat of the king, who, however, defies the enemy and death itself. Aldimira, hotly pursued by Ladislao, cries out that he is the traitor, and in the *Aria* following the *Gran Scena*, "Alma rea! Il più infelice" ["Guilty soul! The unhappiest man"], Sigismondo's repentance is expressed in florid, studied and complicated vocal writing,⁸ followed by the cabaletta "Ah se m'ami, idolo mio" ["Ah if you love me, my beloved"], one of the pieces most subjected to Rossini's habit of self-borrowing, re-appearing as it does as the *Recitativo and Aria* for Dorliska (N. 10), Giunone's cabaletta "Lieto intanto il patrio amore" in the *Cantata* for King Ferdinand IV of the Bourbons, and the *aria* added to the *Barbiere di Siviglia* for Joséphine Mainvielle Fodor "Ah se è ver che in tal momento".

The little *Finale* to Act Two, set as a "vaudeville" or sequence of short verses, is introduced by a re-elaborated repeat of the choral motif "Viva Aldimira nostra regina" ["Long life to our Queen Aldimira"] (N. 10) by the woodwinds and horns in the orchestra and by the four principal voices a cappella, celebrating that "restoration" of Aldimira announced by the "Story of the Opera" printed at the beginning of the libretto.

In the music of *Sigismondo* we can recognize all the characteristics of an opera that marks a transition, balanced between the classical composure of *Tancredi* and the unexpected turn given by Rossini to operatic and dramatic techniques in *Elisabetta*, *regina d'Inghilterra*, the first fruit of his sojourn in Naples. Faced with

some of the cultural archetypes featured in Foppa's libretto, the composer designs surfaces capable of being lit up with dark fires; he picks on certain precise tonalities (E flat is a constant key in the music for the character of Sigismondo) that trace areas of light and shade; he underlines thematic locutions or words (we mean terms such as tremito, delirio, smania, besides spetro, ombra); he sacrifices open melody, making it rather serve the scenic position fully developed through the orchestral writing, which forms an uninterrupted framework able to sustain a fragmentary vocal line, in the parlante style, which only occasionally resolves itself into purely melodic forms; he creates a special orchestral colour; given the prevalence of reed instruments (the cor anglais, oboe, clarinet, bassoon) which, together with the key scheme, defines, as has been justly stressed,⁹ the "tint" of the opera (a happy definition of Verdi's).

Certainly one might feel sympathy with the verdict of his contemporaries where the libretto is concerned, for it seems to be not always on the same level as the artfully projected and constructed narrative outline. If we limit ourselves solely to considering how Foppa translates the element of haunting, we cannot help but observe that he resolves the problem much less efficiently than Gaetano Rossi would in *Semiramide*, nine years after *Sigismondo*, and the same can be said of Rossini himself. For example, he chooses to do without the voice of the phantom, which Rossi would resort to in the *Shade of Nino*, and which constitutes one of those elements of the "marvellous" so embedded in operatic tradition, and he does not succeed in finding any adequate substitute either by entrusting the ghostly voice to Aldimira in the *Finale* to Act One or in the scenic representations of

Sigismondo's hallucinations. The theme of the supernatural, which we can justly link to that of the interpretation of the impulses of the unconscious mind since, as Freud tells us, there is no sign of reality in the unconscious, is scarcely touched upon by Foppa, and with much less

effect compared with the terrifying visions of another illustrious leading man, Verdi's Macbeth. But that is another story.

Ilaria Narici

Translation by Michael Aspinall

¹ This information comes to us from Geltrude Righetti Giorgi's book *Cenni di una donna già cantante*, reprinted in Luigi Rognoni, *Gioacchino Rossini, Turin, Einaudi, 1977*, pp. 351-2. Later Rossini commented on the reception of Torvaldo e Dorliiska with the same sketch.

² Article in the "Nuovo Osservatore" for the 27th December 1814, in *Lettere e Documenti*, edited by Bruno Cagli and Sergio Ragni, Vol. 3a, Pesaro, Fondazione Rossini, 2004, p. 78, note 4.

³ The letters are transcribed in *Lettere e Documenti*, vol. 3a, above.

⁴ Miroslav J. Hanak and Nadezda Andreeva-Popova, "Folklore and Romantic Drama" in *Romantic Drama, Amsterdam/Philadelphia,*

John Benjamins B.V., 1994, pp. 129-133.

⁵ Mario Praz, *La carne, la morte e il diavolo*, Firenze, Sansoni, 1966, pp. 84-5.

⁶ *Amleto / Tragedia / di / Mr. Ducis / (Ad imitazione della inglese di Shakespear / tradotta in verso sciolto / ... / In Venezia / MDCCLXXIV.*

⁷ At Cremona the rôles of Aldimira and Sigismondo were sung by Giovannina Gnone Teghil and the famous contralto Rosa Mariani.

⁸ In one of his letters Nicola Vaccaj mentions this aria as belonging to the repertoire of Giuditta Pasta, in *Lettere e documenti*, op. cit., Vol. 1, 1992, p. 526.

⁹ Giovanni Carli Ballola, Rossini, Milano, Bompiani, 2009, pp. 171-2.

Ritratto di Claudio Bonoldi, primo interprete dell'opera nel ruolo di Ladislao.
Incisione di Rados (Collezione Reto Müller, Sissach)



CLAUDIO BONOLDI

Questo lodatissimo Tenore corre con somma lode la difficile carriera musicale, ed ottenne sempre meritati applausi non meno per la sua voce che per il bel metodo di Canto.

Una Polonia immaginaria per l'opera dell'Ottocento

Per un certo tempo, a cominciare dall'ultimo decennio del Settecento, sui palcoscenici europei si dettero opere di maggiore o minor successo con ambientazione polacca: *Lodoiska* e *Faniska* di Cherubini (rispettivamente, Parigi 1791 e Vienna 1806), le due *Lodoiska* di Mayr (Venezia 1796 e Milano 1799), *Sigismondo* di Rossini (Venezia 1814), *Un giorno di*

regno di Verdi (Milano 1840) sono fra le più importanti.

Nel suo catalogo generale delle opere che vantano una qualche attinenza con la Polonia, Kornel Michałowski registra i seguenti titoli di compositori non polacchi (nessuno dei quali rappresentato per la prima volta in Polonia):¹

1791	Parigi	Cherubini	<i>Lodoïska</i>
1791	Parigi	Kreutzer	<i>Lodoïska, ou Les Tartares</i>
1794	Londra	S. Storace (pasticcio)	<i>Lodoïska</i>
1795	Roma	Bernardini	<i>La sposa polacca</i>
1796	Venezia	Mayr	<i>Lodoïska</i> (3 acts)
1799	Milano	Mayr	<i>Lodoïska</i> (2 acts)
1800	Parigi	Boïeldieu	<i>Beniowski, ou Les exilés du Kamtchatka</i>
1801	Parigi	Gaveaux	<i>Ovinska, ou Les exilés en Sibérie</i> (= <i>La veillée d'Ovinska</i>)
1804	Parigi	Leblanc	<i>La tour du Sud, ou</i> <i>L'embrasement du château de Lowrinska</i>
1805	Padova	Mayr	<i>L'amor coniugale</i>
1805	Parigi	A. Piccini	<i>Teresa e Wilk</i>
1805	San Pietroburgo	Cavos	<i>Le règne de douze heures</i>
1806	Parigi	Taix	<i>Jean Sobieski roi de Pologne, ou La lettre</i>
1806	Vienna	Cherubini	<i>Faniska</i>
1807	Praga	W. Müller	<i>Javina, oder Laskina</i>
1808	Parigi	Navoigille	<i>Les Français en Pologne</i>
1810	Berlino	Rungenhangen	<i>Ratibor und Wanda</i>
1810	Parigi	A. Piccini	<i>Frédéric de Minski, ou Le tribunal de famille</i>
1811	Parigi	Foignet	<i>Stanislas Leszczinski, ou</i> <i>Le siège de Dantzick</i>

1812	Parigi	Foignet	<i>Floreska, ou Le désert de la Sibérie</i>
1812	Parigi	Quaisain & Lanusse	<i>Romanowski, ou Les Polonais dans la Russie Blanche</i>
1812	Venezia	G. Mosca	<i>Il finto Stanislao</i>
1813	Napoli	Palma	<i>Le miniere di Polonia</i>
1813	Parigi	Kreutzer	<i>Le camp de Sobieski</i>
1814	Parigi	Bruni	<i>Le règne de douze heures</i>
1814	Venezia	Rossini	<i>Sigismondo</i>
1815	San Pietroburgo	Cavos	<i>Ivan Susanin</i>
1816	Parigi	Amédée & Rungenhagen	<i>Boleslas</i>
1818	Milano	Gyrowetz	<i>Il finto Stanislao</i>
1819	Milano	Stuntz	<i>La rappresaglia</i>
1819	Parigi	Sergent	<i>Poniatowski, ou Le passage de l'Elster</i>
1819	Roma	Cordella	<i>Il contraccambio (= La rappresaglia)</i>
1820	München	Poißl	<i>La rappresaglia</i>
1820	München	Soliva	<i>Floresca</i>
1822	Roma	Cianciarelli	<i>La rappresaglia</i>
1827	Napoli	Donizetti	<i>Otto mesi in due ore (= Gli esiliati in Siberia = Elisabetta, o La figlia del proscritto)</i>
1828	Mosca	Wierstowski	<i>Pan Twardowski</i>
1829	Cadice	Mercadante	<i>La rappresaglia</i>
1831	Venezia	Generali	<i>Beniowsky</i>
1832	Osnabrück	Lortzing	<i>Der Pole und sein Kind, oder Der Feldwebel vom 4. Regiment</i>
1836	San Pietroburgo	Glinka	<i>Žizn'za carja (= Ivan Susanin)</i>
1840	Milano	Verdi	<i>Un giorno di regno (= Il finto Stanislao)</i>

Michałowski elenca dunque più di quaranta partiture fra la *Lodoïska* di Cherubini (una sorta di capostipite del genere) e *Un giorno di regno* di Verdi (praticamente l'ultimo esempio), con un picco di presenze negli anni '10. Ma la lista è destinata ad essere ulteriormente allungata: a parte le inevitabili inesattezze, possiamo infatti rilevare alcune altrettanto inevitabili assenze, siano esse ulteriori intonazioni di libretti molto fortunati quali *Lodoïska*

(di Caruso, Roma 1797; di Berlijn, Amsterdam 1840; e inoltre alcuni pasticci) o *Il contraccambio, ovvero L'amore alla pruova* (di Carlini, Napoli 1823; di Fournier-Gorre, Livorno 1824), come pure almeno un paio di opere dimenticate di compositori primari, quali *Torvaldo e Doriška* di Rossini (Roma 1815) e *Costanzo e Almeriska* di Mercadante (Napoli 1823).² Dopo questa inondazione, si registra solo una manciata di opere isolate: la seconda versione del *Boris*

Godunov (San Pietroburgo 1874), *I Lituani* di Ponchielli (Milano 1874) e poco altro. Parallelamente, prima di *Lodoiska* troviamo soltanto titoli di scarsa rilevanza, come *Sigismondo Primo al diadema* di Pietro Romolo Pignatta (Venezia 1696), con l'eccezione di due libretti fortunati: *Il vincitor generoso* di Francesco Briani, rappresentato a Venezia nel 1708 (musica di Lotti?), a Ferrara nel 1724 (musica di Lotti e altri), poi adattato come *Gismondo re di Polonia* per Vinci (Roma e Torino 1727), nonché il favorito *Venceslao* di Apostolo Zeno, intonato da Pollarolo (Venezia 1703), Perti (Bologna 1708), Mancini (Napoli 1714), Fiorè (Genova 1717), Caldara (Vienna 1717), Boniventi (Torino 1720), Pollarolo (Venezia 1722), Capelli (Parma 1724), Torri (Monaco 1725), Verocai (Brunswick 1739), Orlandini (Firenze 1742), Scalabrini (Amburgo 1743), Wagenseil (Vienna 1750), Pampani (Venezia 1752), Latilla (Genova 1754), ed altri ancora.

In aggiunta a queste opere, comparvero negli stessi anni molti balli teatrali basati sui medesimi soggetti, specialmente in Italia, al punto che Jacques Joly poteva affermare: «Tra le varie invasioni che ebbe a subire l'Italia, ci fu anche quella dei Polacchi dal momento che Louvet de Couvray mise alla moda l'argomento di *Lodoiska*!»³

Qual è la ragione che sta dietro a tale improvvisa voga della Polonia nei teatri italiani (e non solo italiani)? Non c'è forse una risposta unica e sicura. Ho interpellato molti storici della letteratura e del teatro, come pure dei rapporti fra Italia e Polonia, ma i vari elementi che ne sono emersi non indicano un motivo singolo e definito.⁴

Innanzitutto, l'interesse per la Polonia a fine Settecento non è un fatto soltanto italiano,⁵ ma europeo,⁶ con particolare riguardo a Francia⁷ e Inghilterra,⁸ e risvolti diretti sulla



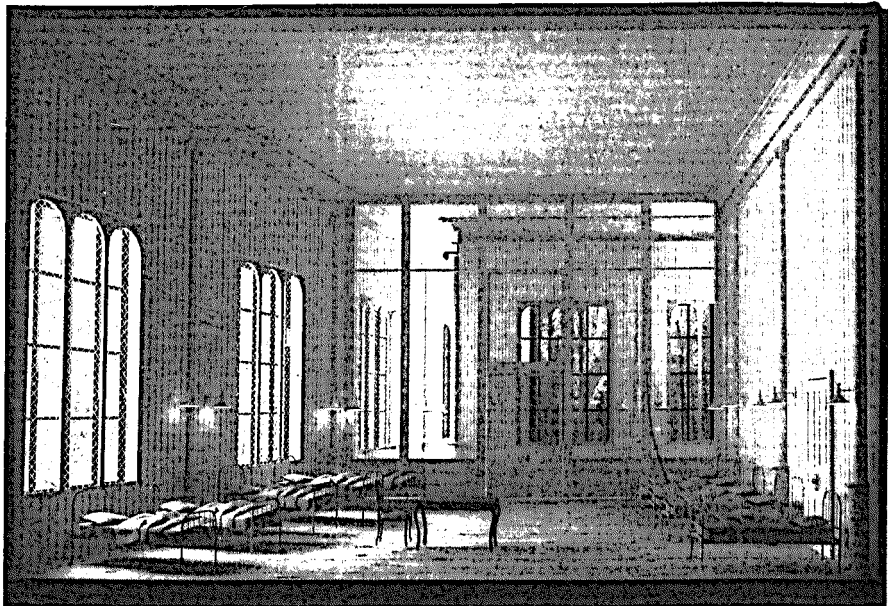
Maria Marcolini

*Oh! fra le Donne Italiane
Incantatrice amabile Serena!
Te sull'Ulbrica scena
Fanno a gara dè cuori alma ruina
L'Arte dei Rasq e l'Armonia divina*

Canzoni al Teatro S. Benedetto

Ritratto di Maria Marcolini, prima interprete dell'opera nel ruolo del titolo (Collezione Ragni, Napoli)

cultura tedesca,⁹ direttamente implicata. Le tre successive spartizioni del territorio fra Austria, Russia e Prussia (1772, 1793, 1795) fecero grande impressione in Occidente. Centinaia di intellettuali polacchi emigrarono (soprattutto a Parigi), portando testimonianza diretta delle loro sventure e influenzando la produzione artistica dei paesi ospitanti (l'Italia teatrale era in quegli anni un satellite artistico della Francia): «A Parigi... il problema venne discusso con straordinaria intensità... Straordinariamente sensibile si dimostrò l'ambiente dei diplomatici, degli scrittori, degli economisti. Ne nacque una delle



Paolo Fantin: bozzetti per le scenografie di *Sigismondo*. Pesaro, 2010

più importanti discussioni politiche del secondo Settecento. Discussione, dobbiamo aggiungere subito, che ebbe [però] un carattere riservato, e che, con l'eccezione dei fisiocrati, soltanto di rado traboccò fuori del nucleo interno dei *philosophes* e degli alti funzionari. Alcuni degli scritti principali, quali quelli di Rousseau e di Rulhière, non uscirono alla luce se non parecchi anni più tardi dalla penombra dei gabinetti, dei salotti e delle biblioteche». ¹⁰

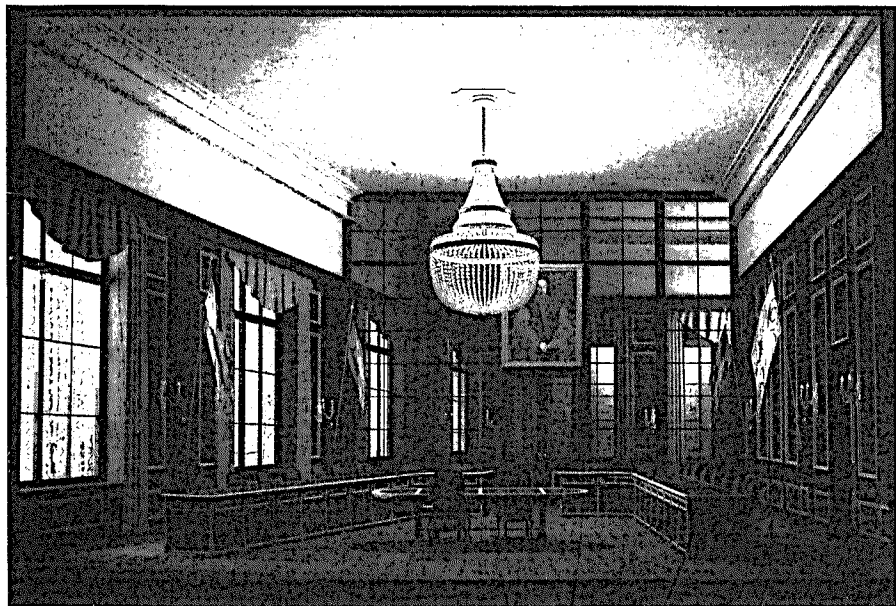
Molti dei melodrammi caratterizzati da un'ambientazione polacca appartengono al filone noto col nome moderno di *pièce à sauvetage* o *Rettingsoper* (opera "a salvataggio") ¹¹ e derivano più o meno direttamente dal romanzo *Les amours du Chevalier de Faublas* di Jean-Baptiste Louvet de Couvrai (che è, per esempio, la fonte letteraria di *Lodoiska* e di *Torvaldo e Doriiska*). La trama è semplice: una dama integerrima viene rapita da un nobile scellerato; suo marito s'introduce nel castello per

liberarla; assedio finale che conduce alla sconfitta del malvagio.

Ciò poteva essere letto come una metafora della storia recente della Polonia, che la classe nobiliare permise venisse "rapita" ai suoi cittadini, preferendo consegnare la patria alla Russia piuttosto che accettare la costituzione liberale del 1791 (la prima costituzione scritta in tutta Europa). Nondimeno, a quel tempo la sconfitta dei "cattivi" era ancora soltanto un sogno.

Il destino dell'Italia si mostrava solo appena migliore durante quegli stessi anni. Per una coincidenza degna di nota, nello stesso anno (1797) e nella stessa città (Reggio Emilia), venne composto quello che sarebbe diventato l'inno nazionale polacco e venne individuata quella che sarebbe divenuta la bandiera italiana, ad opera delle legioni napoleoniche rispettivamente polacche e italiane di stanza nella Repubblica Cisalpina. Il desiderio per uno stato unito e indipendente prosperava nello stesso momento fra i patrioti polacchi e italiani.

Ma vorrei sottolineare anche un



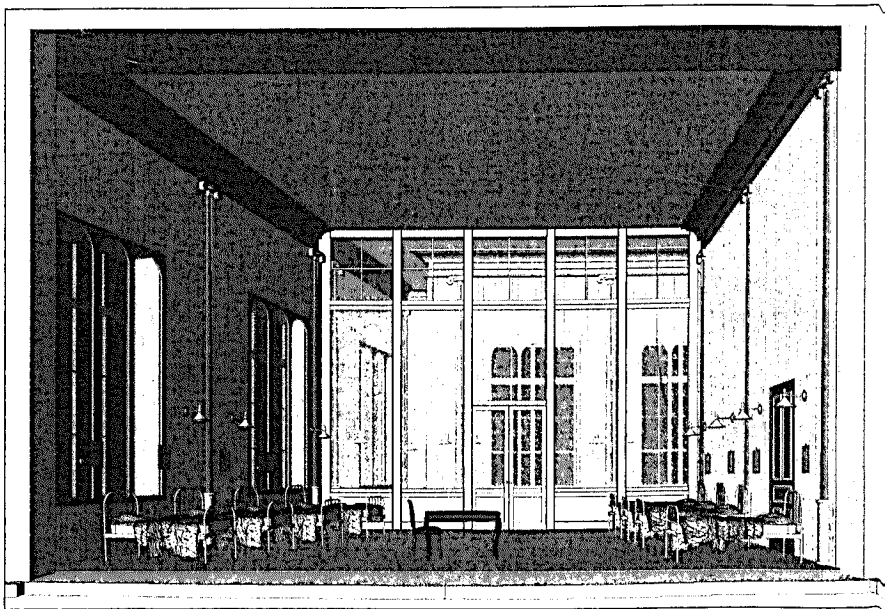
altro aspetto, molto importante per l'immaginario letterario. In seguito alle spartizioni territoriali di fine Settecento, la Polonia era scomparsa dalle carte geografiche dell'Europa. Come dirà Alfred Jarry un secolo più tardi, nella presentazione della sua commedia surrealista *Ubu Roi* (1896), «Per quanto riguarda l'azione che sta per cominciare, ha luogo in Polonia, vale a dire in nessun luogo». ¹²

La Polonia appariva quindi come l'Isola-che-non-c'è. Nell'immaginario operistico del tempo, assunse chiaramente quel ruolo di ambientazione esotica che il Medio Oriente aveva ricoperto nell'opera seria metastasiana, con i barbari Sciti rimpiazzati dai barbari Tartari: un nome generico, quest'ultimo, per indicare i popoli sconosciuti ai confini dell'Europa (vedi il titolo di un fondamentale saggio di Joseph de Guignes: *Histoire générale des Huns, des Turcs, des Mongols et des autres Tartares occidentaux*, 1756-1758). Quando l'impresario del Teatro La Fenice di Venezia presentò la *Lodoiska* di Mayr sul libretto a stampa,

disse di aver scelto quel «soggetto Polacco» per la sua distanza «dal grande Eroico e dalla Tragedia», oltre che per la «novità dello Scenario e Vestiario». ¹³

Le nuove opere con ambientazione polacca non ricorrevano più a soggetti antichi, ma ricavati dalla storia moderna, come voleva la nuova moda romantica. Tuttavia, essi non trattano di storia polacca più di quanto i libretti d'opera settecenteschi non trattassero di storia greca, persiana o mongolica. La Polonia era insomma diventata una nuova terra mitica, rimpiazzante tutte le precedenti.

I nomi delle varie eroine operistiche – Lodoiska, Faniska, Dorliska, Almeriska – sono tutti nomi d'invenzione, come lo sono i nomi delle regine asiatiche nei libretti settecenteschi. Assolvono comunque bene il compito di creare una *couleur locale* polacca, ricalcando comicamente la desinenza finale di tipici cognomi aristocratici (non di nomi!) declinati al femminile, come Czartoryska, Radomyška, ecc. (per essere più esatti, più che nomi



Paolo Fantin: bozzetti per le scenografie di *Sigismondo*. Pesaro, 2010

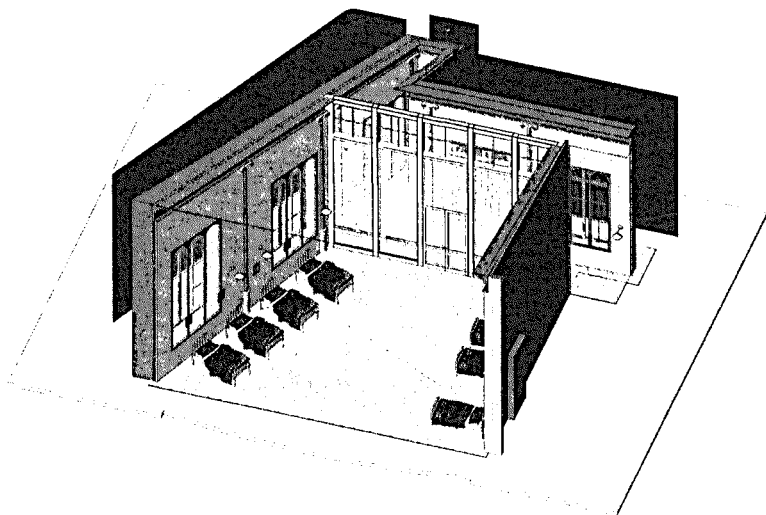
polacchi, essi sembrano echeggiare alcuni nomi cechi, quali Bedřiška, Františka, ecc.: i librettisti italiani non dovevano essere molto pratici di onomastica slava!)

Le trame stesse sono completamente d'invenzione, anche quelle proposte come trame storiche e che si supporrebbero riferite a personaggi storici.

Emblematico il caso del *Sigismondo* di Rossini (Venezia 1814).¹⁴ Il libretto è tratto dal dramma in prosa *Matilde, ossia La donna selvaggia* di Giuseppe Foppa (1807), i cui protagonisti sono Ildebrando, duca di Spoleto e sua moglie Matilde, sorella del duca di Osimo: di base, una vicenda medievale tutta italiana. Ma lo stesso Foppa era anche librettista: trasformando il suo dramma in libretto per Rossini, passando dal teatro parlato al teatro cantato, spostò l'ambientazione in Polonia e i protagonisti diventano re Sigismondo e sua moglie Aldimira, figlia di Ulderico re di Boemia. Per-

ché avvenne ciò? All'opera si addice evidentemente la Polonia; ma quale Polonia?

Questa in breve la trama dell'opera, *Sigismondo*, Re di Polonia, vaga come un folle nel suo palazzo: crede di essere inseguito dal fantasma della moglie Aldimira, condannata a morte perché creduta colpevole di infedeltà. L'accusa è venuta da Ladislao, Primo Ministro del regno polacco; in realtà, Ladislao, innamorato di Aldimira, ha tentato invano la sua virtù e ha deciso di vendicarsi per il rifiuto accusandola di infedeltà al cospetto di Sigismondo. Ma Aldimira non è morta: grazie al pietoso Zenovito, vive ora nella foresta come contadina sotto il nome di Egelinda, passandosi per figlia di Zenovito. Durante una battuta di caccia, Sigismondo l'incontra: è sorpreso e profondamente colpito dalla stretta somiglianza fra Egelinda e la sua defunta moglie Aldimira, che non ha mai cessato di amare. All'udire che Ulderico è in procinto di attaccare la Polonia per vendicare l'assassinio della figlia Aldimira, Sigismondo chiede a Egelinda di



seguirlo al palazzo reale al fine di far credere a Ulderico che Aldimira è ancora viva.

Il secondo atto comincia con grande allegria nel palazzo reale per il ritorno della supposta Aldimira. Sigismondo chiede a Egelinda di sposarlo, completando così il rimpianto della defunta Aldimira. Il perfido Ladislao incontra Ulderico per rivelargli il nuovo inganno di Sigismondo. Ancor più infuriato, Ulderico attacca il palazzo. Durante un duello fra i due re, Aldimira si getta ai piedi di Ulderico: lui la riconosce come sua vera figlia. Finale lieto per tutti eccetto Ladislao, che viene condotto in prigione.

Ebbene, il nome di Sigismondo rimanda immediatamente alla dinastia degli Jagelloni: re Sigismondo I il Vecchio (1467-1548) e Sigismondo II Augusto (1520-1572) furono due tra i sovrani più noti della storia polacca, insieme con Sigismondo III Vasa (1566-1632). Ma nessuno di questi sposò mai una figlia del re di Boemia, né impazzì dopo aver condannato a morte la moglie (tre anni prima, Foppa aveva già fornito a Rossini una storia analoga, nel libretto *L'inganno felice*). Epoca e luogo sono pure incoerenti. Secondo il libretto, l'azione si svolge «parte

in Gesna, antica capitale della Polonia, e parte in alcune selve e luoghi montuosi non molto discosti dalla medesima».¹⁵ Il riferimento è evidentemente a Gniezno (in latino: Gnesna), città del voivodato di Poznan che fu la prima sede arcivescovile della Polonia; se mai fu anche la capitale del principato polacco, ciò avvenne soltanto alle sue origini, intorno all'anno 1000. Spingere l'azione indietro fino all'alto Medioevo può essere un'ulteriore evidenza della volontà di non parlare affatto di una Polonia storica e reale, ma di una terra esotica del buio Medioevo, gotica e misteriosa, magari libertaria, ribelle, sanguinaria – in una parola: napoleonica (proprio nel 1807 Napoleone aveva creato il Ducato di Varsavia, spartito fra Russia e Prussia al Congresso di Vienna nel 1814 – quindi esattamente le date del dramma e del libretto di Giuseppe Foppa!). Tale era del resto l'immagine che si aveva anche della Polonia di fine Settecento: «L'opera di Rulhière,¹⁶ pubblicata postuma nel 1807, ma che circolò largamente in manoscritto negli'anni settanta e ottanta, è particolarmente caratteristica. L'elemento politico predomina; lotte di uomini e ambizioni, intrighi, brutture, violenze, su cui tuttavia

si innalza la disperata volontà dei polacchi di vivere e di agire, anche quando tutto crollava attorno a loro».

Nel *Gismondo Re di Polonia* di Leonardo Vinci troviamo ancora un accenno alla reale storia polacca, benché frammisto a tanta fantasia («A questo fondamento parte storico, e parte favoloso viene appoggiata l'azione del presente Drama», recita l'*Argomento* a inizio libretto). Al contrario, il *Sigismondo* di Foppa e Rossini – come rilevò una gazzetta veneziana – sciorina «una genealogia di dinastie tutte nuove, non mai conosciute da storia veruna». ¹⁷ Di fatto si basa su una mescolanza di fonti letterarie, prima fra tutte la storia di Ginevra e Ariodante dall'*Orlando furioso* di Ariosto.

L'opera seria di Vinci era stata scritta nel 1727, quando la Polonia era ancora una monarchia ben riconoscibile sulla carta d'Europa, nonostante il rapido avvicendamento di casati differenti sul suo trono. Ma al tempo dell'opera di Rossini, nel 1814, dopo la terza spartizione del Regno di Polonia (1795) e dopo che la Russia aveva pure soppresso il Granducato di Varsavia guidato da Federico Augusto di Sassonia (1813), si può ben dire che la Polonia

non esisteva più come stato, rappresentando invece un luogo mitico dell'antica storia d'Europa.

Usando dunque le parole di Jacques Joly, «ci par di poter concludere che il motivo polacco e tartaro non interessa tanto gli autori... per sé stesso, più di quanto non sia sfruttato per *incorniciare la storia sentimentale* dei protagonisti in una vicenda contrastata di odi, di ricatto e di combattimenti». ¹⁸ La Polonia nordica e misteriosa si rivelava dunque essere un'ambientazione gotica ideale, da romanzo *noir*, ma non venne sfruttata dai libretti nei suoi specifici aspetti polacchi, e men che meno dai compositori. Pertanto Sigismondo è certamente un re "polacco", ma non può essere identificato né con un Sigismondo della dinastia jagellonica, né con qualunque altro re della storia della Polonia. In definitiva, «Questo il risultato dell'arrivo dei Polacchi in Italia, anche se la stessa funzione poteva adempire (ed adempì effettivamente), nel campo del melodramma, qualsiasi nazione straniera, e non era forse necessario scomodare per questo i Tartari!». ¹⁹

Marco Beghelli

¹ Kornel Michałowski, *Opery Polskie*, Kraków, Polskie Wydawnictwo Muzyczne, 1954 («Materiały do bibliografii muzyki polskiej», 1), cap. 2: «Utwory kompozytorów obcych Polski dotyczące», pp. 139-158.

² *Le mine di Polonia* (1805) di Ferdinando Paër non venne mai portata a termine. Derivava da *Les Mines de Pologne* di Pixérécourt (1803) e dunque condivideva il soggetto con la *Faniska* di Cherubini.

³ Jacques Joly, *I Polacchi in Italia*, in *Dagli Elisi all'inferno: il melodramma tra Italia e*

Francia dal 1730 al 1850, Firenze, La Nuova Italia, 1990, pp. 182-201: 182.

⁴ Vedi anche gli spunti offerti da Andrzej Walicki, *Philosophy and Romantic Nationalism: the case of Poland*, Oxford, Clarendon Press, 1982, poi Notre Dame, Ind., University of Notre Dame Press, 1994, e Larry Wolff, *Inventing Eastern Europe. The Map of Civilization on the Mind of the Enlightenment*, Stanford, Stanford University Press, 1994.

⁵ Ampia fu l'eco dei fatti polacchi sulla stampa veneziana, fiorentina e romana,

benché non riuscisse a sollevare la profonda partecipazione emotiva registrata in Francia e Inghilterra. Sull'argomento: Fortunato Giannini, *Storia della Polonia e delle sue relazioni con l'Italia*, Milano, F.lli Treves, 1916; Richard Casimir Lewanski, *Storia delle relazioni fra la Polonia e l'Italia*, Bologna, Zuffi, 1951; Zdzisław Libera, *Rapports culturels polono-italiens à l'époque des lumières, in Italia Venezia e Polonia tra Illuminismo e Romanticismo*, a cura di Vittore Branca, Firenze, Olschki, 1973, pp. 3-23; Franco Venturi, *Tra repubbliche monarchiche e monarchie repubblicane: la Polonia*, in Id., *Settecento riformatore*, vol. III, Torino, Einaudi, 1979, pp. 173-236: 205-236; *La nascita dell'Europa: per una storia delle idee fra Italia e Polonia*, a cura di Sante Graciotti, Firenze, Olschki, 1995; *Polonia, Italia e culture slave: aspetti comparati tra storia e contemporaneità*, a cura di Luigi Marinelli, Marcello Piacentini e Krzysztof Zaboklicki, Warszawa, Upowszechnianie Nauki - Oswiata, 1997.

⁶ Cfr. Stanisław Kot, *Rzeczpospolita Polska w literaturze politycznej Zachodu*, Kraków, Nakładem krakowskiej spółki wydawniczej, 1919; Jean Fabre, *Stanislas-Auguste Poniatowski et l'Europe des lumières*, Paris, Belles Lettres, 1952; Ryszard W. Wołoszynski, *La Pologne vue par l'Europe au XVIII^e siècle*, «Acta Poloniae Historica», XI, 1965, pp. 22 sgg.; Waclaw Zawadski, *Polska stanisławowska w oczkach cudzoziemców*, 2 voll., Warszawa, Państwowy Instytut Wydawniczy, 1967; *Wiek XVIII. Polska i świat. Księga poświęcona Bogustawowi Lesnodorskiemu*, a cura di Andrzej Zahorski, Warszawa, Państwowy Instytut Wydawniczy, 1974; Marian Henryk Serejski, *Europa a rosbiry Polski. Studium Historiograficzne*, Warszawa, Państwowy Instytut Wydawniczy, 1970.

⁷ Bugusław Lesnodorski, *Le nouvel état polonais du XVIII^e siècle: lumières et traditions*, in *Utopie et institutions. Le pragmatisme des lumières*, a cura di Pierre Francastel, Paris, Mouton, 1963; Emanuel Rostworowski, *Républicanisme "Sarmate" et les lumières*, «Studies on Voltaire and the Eighteenth Century», XXVI, 1963, pp. 1417-1438; François Rosset, *L'arbre de Cracovie. Le mythe polonais dans la littérature française*, Paris, Imago, 1996; Stanisław Fiszer, *L'image de la Pologne*

dans l'œuvre de Voltaire, Oxford, Voltaire Foundation, 2001.

⁸ David Bayne Horn, *British Public Opinion and the First Partition of Poland*, Edinburgh, Oliver and Boyd, 1945.

⁹ Helga B. Whiton, *Der Wandel des Polenbildes in der deutschen Literatur des 19. Jahrhunderts*, Bern - Las Vegas, Peter Lang, 1981; *Ein weiter Mantel. Polenbilder in Gesellschaft, Politik und Dichtung*, a cura di Andrea Rudolph, Dettelbach, Röhl, 2002.

¹⁰ F. Venturi, *Tra repubbliche monarchiche cit.*, pp. 173-236: 189.

¹¹ Il genere trovava anche estimatori importanti, come l'imperatrice Maria Teresa alla corte di Vienna, che si interessò particolarmente al soggetto *L'amor coniugale* (Mayr, Paër), influenzando forse anche la scelta di Beethoven per *Fidelio* (cfr. John Rice, *Empress Marie Therese and Music at the Viennese Court, 1792-1807*, Cambridge, Cambridge University Press, 2003, pp. 252-258).

¹² «Quant à l'action, qui va commencer, elle se passe en Pologne, c'est-à-dire Nulle Part»: Alfred Jarry, *Ubu Roi, ou Les Polonais*, drame en cinq actes, «Le livre d'art», 25 aprile 1896, «Préface».

¹³ Alberto Cavos, «Al rispettabilissimo pubblico», in *La Lodoiska*, dramma per musica da rappresentarsi nel Nobilissimo Teatro La Fenice il Carnovale dell'anno 1796, In Venezia, Nella Stamperia Valvasense, [1796], p. 5.

¹⁴ Sulla presenza di temi polacchi nelle opere di Rossini, vedi Jarosław Mianowski, *Rossini alla polacca. Czyli o obecności Polski w Europie w nie tak bardzo minorowym tonie*, in *Polskosc i europejskosc w muzyce*, «Forum Muzykologiczne», 2004, nr. 1, pp. 48-53.

¹⁵ *Sigismondo*, dramma per musica di Giuseppe Foppa da rappresentarsi nel Gran Teatro La Fenice il Carnovale dell'anno 1815, In Venezia, Dalla Tipografia di Vincenzo Rizzi, [1814], p. 5.

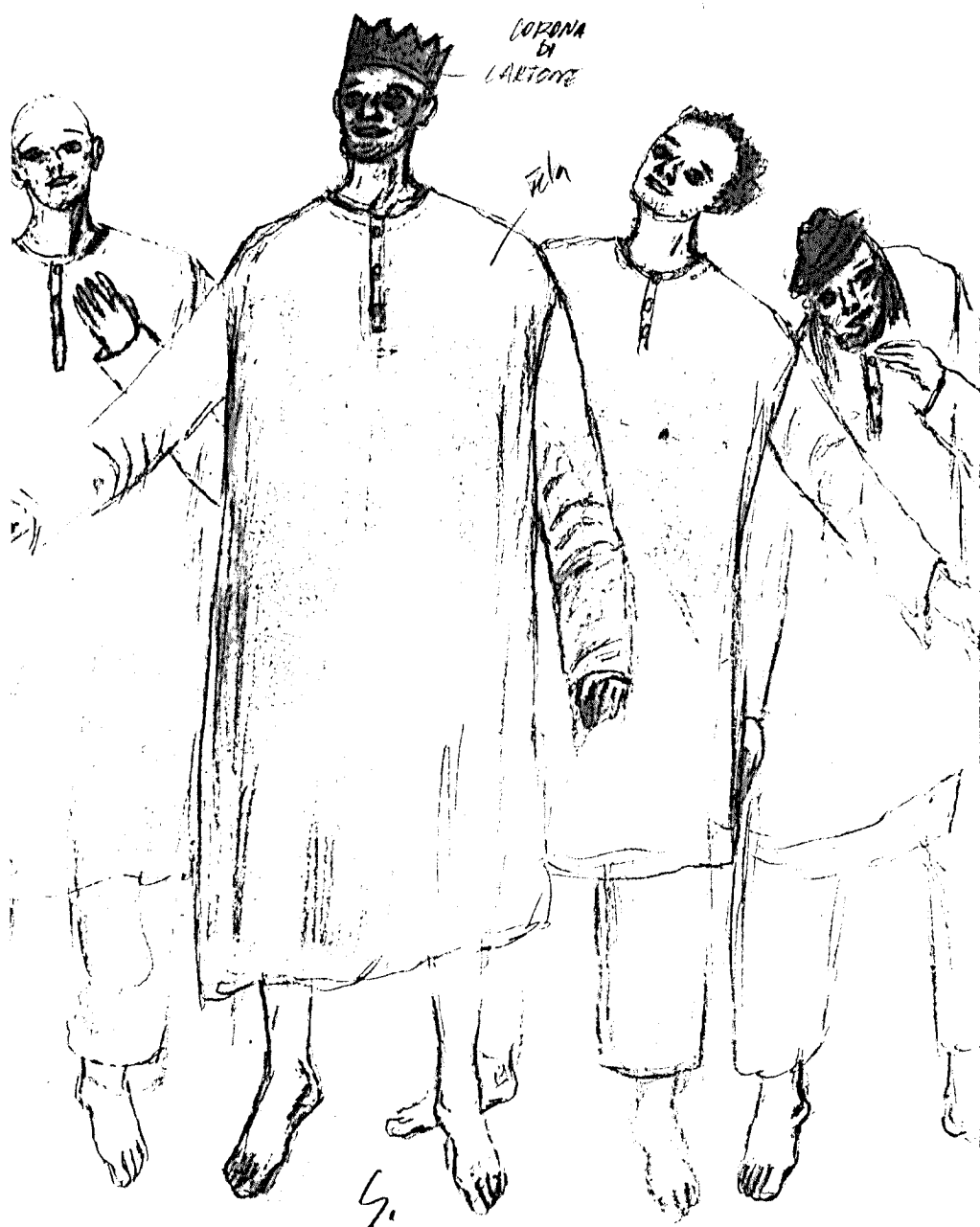
¹⁶ Claude-Carloman de Rulhière, *Histoire de l'anarchie de Pologne et du démembrement de cette république*, Paris, H. Nicolle et Desenne, 1807.

¹⁷ «Nuovo Osservatore», 27 dicembre 1814, p. 861.

¹⁸ J. Joly, *I Polacchi cit.*, p. 189.

¹⁹ J. Joly, *I Polacchi cit.*, p. 201.

Carla Teti: figurino per i costumi di Sigismondo e dei figuranti. Pesaro, 2010



An Imaginary Poland in 19th Century Opera

A considerable number of more or less successful operas with Polish settings appeared on European stages from end of the 18th Century through the following decades. Cherubini's *Lodoïska* (Paris 1791) and *Faniska* (Vienna 1806), Mayr's two *Lodoïskas* (Venice 1796 and Milan 1799), Rossini's *Sigismondo*

(Venice 1814), and Verdi's *Un giorno di regno* (Milan 1840) are among the most important.

In his general catalogue of operas involving Poland, Kornel Michałowski records the following titles by non-Polish composers (none of which was first performed in Poland):¹

1791	Paris	<i>Cherubini</i>	<i>Lodoïska</i>
1791	Paris	<i>Kreutzer</i>	<i>Lodoïska, ou Les Tartares</i>
1794	London	<i>S. Storace (pasticcio)</i>	<i>Lodoïska</i>
1795	Rome	<i>Bernardini</i>	<i>La sposa polacca</i>
1796	Venice	<i>Mayr</i>	<i>Lodoïska (3 acts)</i>
1799	Milan	<i>Mayr</i>	<i>Lodoïska (2 acts)</i>
1800	Paris	<i>Boieldieu</i>	<i>Beniowski, ou Les exilés du Kamtchatka</i>
1801	Paris	<i>Gaveaux</i>	<i>Ovinska, ou Les exilés en Sibérie</i> (= <i>La veillée d'Ovinska</i>)
1804	Paris	<i>Leblanc</i>	<i>La tour du Sud, ou</i> <i>L'embracement du château de Lowrinska</i>
1805	Padua	<i>Mayr</i>	<i>L'amor coniugale</i>
1805	Paris	<i>A. Piccini</i>	<i>Teresa e Wilk</i>
1805	St Petersburg	<i>Cavos</i>	<i>Le règne de douze heures</i>
1806	Paris	<i>Taix</i>	<i>Jean Sobieski roi de Pologne, ou La lettre</i>
1806	Vienna	<i>Cherubini</i>	<i>Faniska</i>
1807	Prague	<i>W. Müller</i>	<i>Javina, oder Laskina</i>
1808	Paris	<i>Navoigille</i>	<i>Les Français en Pologne</i>
1810	Berlin	<i>Rungenhagen</i>	<i>Ratibor und Wanda</i>
1810	Paris	<i>A. Piccini</i>	<i>Frédéric de Minski, ou Le tribunal de famille</i>
1811	Paris	<i>Foignet</i>	<i>Stanislas Leszczynski, ou</i> <i>Le siège de Dantzick</i>

1812	Paris	Foignet	Floreska, ou Le désert de la Sibérie
1812	Paris	Quaisain & Lanusse	Romanowski, ou Les Polonais dans la Russie Blanche
1812	Venice	G. Mosca	Il finto Stanislao
1813	Naples	Palma	Le miniere di Polonia
1813	Paris	Kreutzer	Le camp de Sobieski
1814	Paris	Bruni	Le règne de douze heures
1814	Venice	Rossini	Sigismondo
1815	St Petersburg	Cavos	Ivan Susanin
1816	Paris	Amédée & Rungenhagen	Boleslas
1818	Milan	Gyrowetz	Il finto Stanislao
1819	Milan	Stuntz	La rappresaglia
1819	Paris	Sergent	Poniatowski, ou Le passage de l'Elster
1819	Rome	Cordella	Il contraccambio (= La rappresaglia)
1820	Munich	Poibl	La rappresaglia
1820	Munich	Soliva	Floreska
1822	Rome	Cianciarelli	La rappresaglia
1827	Naples	Donizetti	Otto mesi in due ore (= Gli esiliati in Siberia = Elisabetta, o La figlia del proscritto)
1828	Moscow	Wierstowski	Pan Twardowski
1829	Cadiz	Mercadante	La rappresaglia
1831	Venice	Generali	Beniowsky
1832	Osnabrück	Lortzing	Der Pole und sein Kind, oder Der Feldwebel vom 4. Regiment
1836	St Petersburg	Glinka	Žizn'za carja (= Ivan Susanin)
1840	Milan	Verdi	Un giorno di regno (= Il finto Stanislao)

Michałowski thus lists over forty scores written between Cherubini's Lodoiska (a sort of forerunner of the genre) and Verdi's Un giorno di regno (virtually the last example), with a peak in the 1810s. His list might however be further extended, allowing for an unavoidable degree of imprecision, by indicating a number of equally inevitable absences. The latter consist on the one hand in further musical settings of very successful librettos such as Lodoiska (by Caruso, Rome 1797; by Berlijn, Am-

sterdam 1840; as well as a number of pasticci) or Il contraccambio, ovvero L'amore alla prova (by Carlini, Naples 1823; by Fournier-Gorre, Livorno 1824), and on the other in at least a pair of disregarded operas by major composers, such as Rossini's Torvaldo e Dorliska (Rome 1815) and Mercadante's Costanzo e Almeriska (Naples 1823).² After this flood, only a handful of isolated operas can be mentioned: the second version of Musorgsky's Boris Godunov (St Petersburg 1874); Ponchielli's I

Lituani (*Milan 1874*), and not many more. Similarly, before Lodoiska we can trace only some minor examples, such as Sigismondo Primo al diadema by Pietro Romolo Pignatta (*Venice 1696*), and two quite successful librettos: *Il vincitor generoso* by Francesco Briani, staged in Venice, 1708 (music by Lotti?), in Ferrara, 1724 (music by Lotti and others), then adapted as *Gismondo re di Polonia for Vinci* (Rome and Turin 1727), and the well favoured *Venceslao* by Apostolo Zeno, set to music by Pollarolo (*Venice 1703*), *Perti* (Bologna 1708), *Mancini* (Naples 1714), *Fiorè* (Genoa 1717), *Caldara* (Vienna 1717), *Boniventi* (Turin 1720), *Pollaroli* (*Venice 1728*), *Capelli* (Parma 1724), *Torri* (Munich 1725), *Verocai* (Brunswick 1739), *Orlandini* (Florence 1742), *Scalabrini* (Hamburg 1743), *Wagenseil* (Vienna 1750), *Pampani* (*Venice 1752*), and *Latilla* (Genoa 1754), among others.

In addition to these operas, a considerable number of ballets based on the same plots appeared in the same years, especially in Italy, leading Jacques Joly to say: "Among the various invasions Italy has endured, we may speak of a Polish invasion, which began when Louvet de Couvray made the subject of Lodoiska fashionable!"¹³

What is the reason behind this sudden vogue for all things Polish in Italian (and not only Italian) theatres? A single certain answer is perhaps not to be found. I have spoken with many historians of literature and theatre, as well as scholars who study the relations between Italy and Poland, but the various clues that have emerged do not point to a single, definite cause.⁴

First of all, the interest in Poland at the end of the 18th Century is not an exclusively Italian matter⁵ but a European one,⁶ particularly strong in France⁷ and England,⁸ it is also directly linked to German culture.⁹

The three successive partitions of the Polish territory among Austria, Russia, and Prussia (1772, 1793, 1795) made a huge impression on Western Europe. Hundreds of Polish intellectuals emigrated (mostly to Paris), bringing evidence of their own tragedy and influencing the artistic production of the host countries (we must note that at the time, Italian theatre was a cultural satellite of France): "In Paris... the problem was discussed with remarkable passion, and a large number of diplomats, writers and economists proved to be extraordinarily sensitive to it. One of the most important political debates of the later 18th Century quickly ensued. We must add however that the discussion maintained a somewhat reserved character, only rarely – as with the physiocrats – leaving the inner circles of philosophers and state officials. A number of the more important writings, such as those by Rousseau and Rulhière, did not see the light until many years later, remaining in the relatively dim libraries, offices and salons of the time".¹⁰

Many of the works marked by a Polish setting belong to the operatic trend known in modern times as *pièce à sauvetage* or *Rettungsoper* (rescue opera).¹¹ Furthermore, many of them derive more or less directly from the novel *Les amours du Chevalier de Faublas* by Jean-Baptiste Louvet de Couvrai (which is, for example, the literary source for Lodoiska and *Torvaldo e Doriiska*). The plot is simple: an incorruptible lady is kidnapped by an aristocratic villain; her husband penetrates the castle in order to free her; the final siege leads to the defeat of the villain.

This might well be read as a metaphor of the recent history of Poland, whose aristocrats allowed it to be "kidnapped" from its citizens, preferring to hand the country over

Carla Teti: figurino per il costume di
Aldimira. Pesaro, 2010



to Russia rather than accept the liberal constitution of May 1791 (the first written constitution in all of Europe). Clearly, at this time the defeat of the "villains" could only be longed for.

Italy's fate proved to be only slightly better during those very same years. By way of a remarkable coincidence, in the same year (1797) and in the same town (Reggio Emilia), the future Polish national anthem was composed and the future Italian flag was chosen, respectively by the Polish and the Italian Napoleonic legions stationed in the Cisalpina Republic. The desire for an independent, united state thus flourished contemporaneously among Polish and Italian patriots.

Let me now stress another aspect, quite important for our literary imagination. Due to the partitioning of its territory towards the end of the 18th Century, Poland disappeared from the map of Europe. As Alfred Jarry put it a century later, in the introduction to his surrealist comedy *Ubu Roi* (1896), "As to the action which is about to begin, it takes place in Poland – that is to say, nowhere".¹²

Poland thus appeared to be more of an imaginary country than a real one. In the operatic imagery of the time, it quite clearly took on the role of the exotic landscape held by the Middle East in Metastasian opera seria; the barbaric Scythes have now been replaced by the equally barbaric Tartars, the latter being no more than a generic name, designating any and all unknown peoples at the gates of Europe (see the title of a fundamental essay by Joseph de Guignes: *Histoire générale des Huns, des Turcs, des Mongols et des autres Tartares occidentaux, 1756-1758*). When the impresario of the Teatro La Fenice in Venice presented Mayr's *Lodoiska* in the printed libretto, he said that he had

chosen a "Polish subject" both for its distance from "Heroics" and "Tragedy", and for its "novelty of scenery and costumes".¹³

The plots of the new operas set in Poland were not taken from antiquity, but derived from modern history, as the new Romantic fashion dictated. Nevertheless, a great deal of true Polish history cannot be found in them, just as true Greek, Persian or Mongolian history is not to be found in 18th Century opera librettos. Poland had simply become a new mythical land, replacing the older ones.

The names of the various operatic heroines – *Lodoiska*, *Faniska*, *Dorliska*, *Almeriska* – are all entirely fictional, just as the names of Asian queens had been in earlier librettos. However they perfectly succeed in creating a Polish *couleur locale*, rather comically imitating the feminine ending of typical aristocratic surnames (not first names!) such as *Czartoryska*, *Radomska*, etc. (To be exact, rather than Polish names they seem to echo Czech names such as *Bedřiška*, *Františka*, etc.: Italian librettists must not have been very accomplished in Slavic onomastics!).

The plots are completely fictitious as well, including those presented as narrations supposedly based on actual historical figures.

Rossini's *Sigismondo* (Venice 1814) is typical of this situation.¹⁴ The libretto is based on the prose drama *Matilde*, ossia *La donna selvaggia* by Giuseppe Foppa (1807), whose main characters are Ildebrando, Duke of Spoleto, and his wife Matilde, sister of the Duke of Osimo: all in all, an exemplary Medieval Italian adventure. However, when Foppa himself acted as a librettist, turning his own drama into a libretto for Rossini and thus switching from spoken to musical theatre, he shifted the setting to Poland, and the main

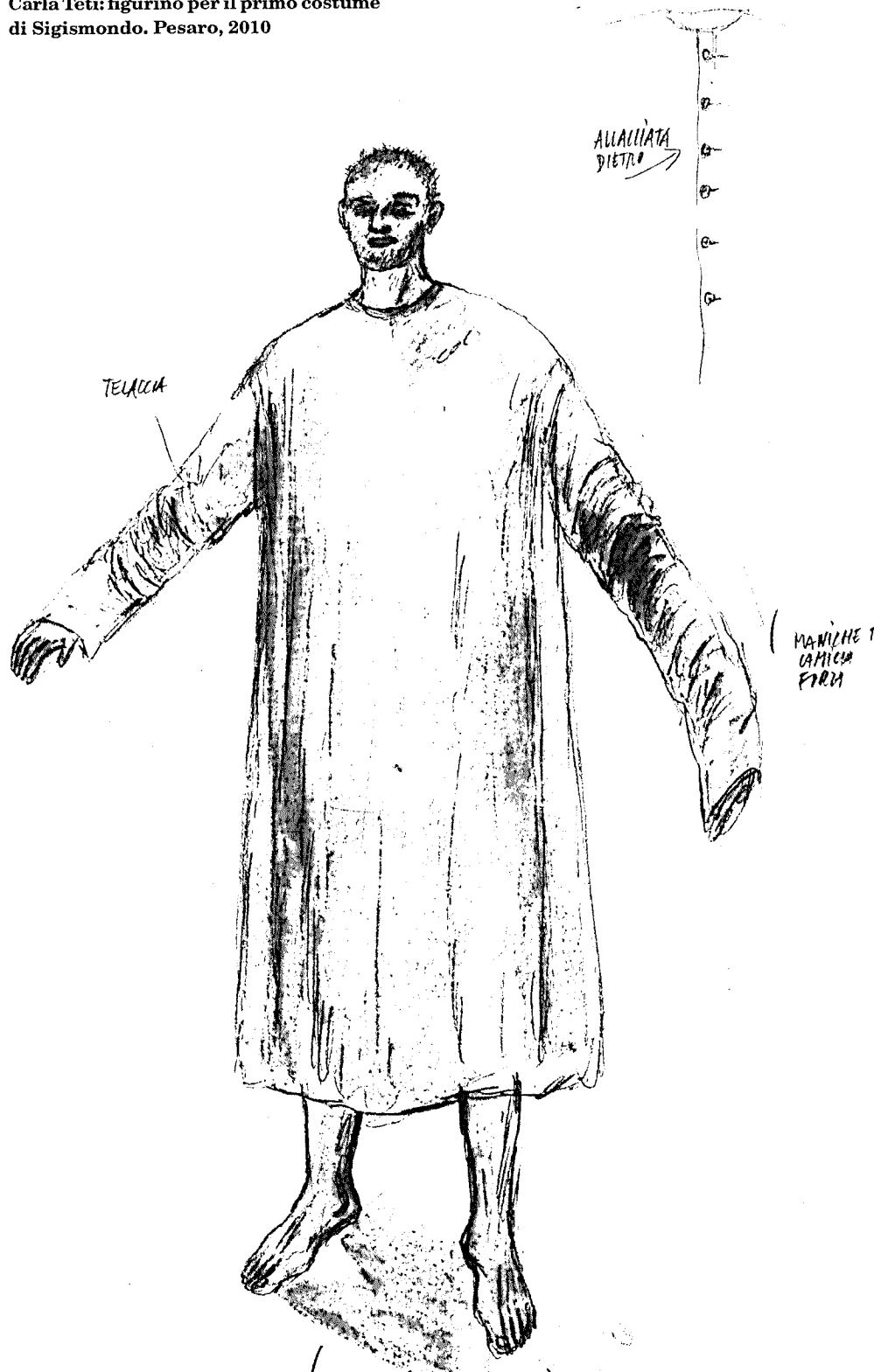
characters became King Sigismund and his wife Aldimira, daughter of Uldrich, King of Bohemia. Why did this happen? Poland appears to be particularly well suited to opera; but which Poland?

The plot of Rossini's opera is as follows. Sigismondo, King of Poland, rushes around his palace like a madman, imagining that he is being pursued by the phantom of his wife Aldimira, sentenced to death on the charge of infidelity. This charge had been levelled by Ladislao, Prime Minister of the Polish kingdom; actually, Ladislao, who upon falling in love with Aldimira met with no success in tempting her virtue, proceeded to take revenge for her refusal, accusing her of infidelity in front of Sigismondo. Nevertheless, Aldimira is not dead: thanks to the aid of Zenovito, she is now living in the forest as a country-woman, going by the name of Egelinda, daughter of Zenovito. While hunting, Sigismondo comes across her: he is astonished and deeply affected by the close likeness between Egelinda and his late wife Aldimira, whom he has never ceased to love. Upon hearing that Ulderico is about to attack Poland in order to revenge the murder of his daughter Aldimira, Sigismondo asks Egelinda to follow him to the royal palace, in order to lead Ulderico to believe that Aldimira is still alive. The second act begins with the rejoicing in the royal palace for the return of the supposed Aldimira. Sigismondo asks Egelinda to marry him, thus completing the replacement of the late Aldimira. The evil Ladislao meets with Ulderico and reveals Sigismondo's new deception to him. Still more enraged, Ulderico attacks the palace. In the very midst of the duel between the two kings, Aldimira throws herself at Ulderico's feet: he recognizes her as his true daughter. A happy ending follows for all, except for Ladislao, who is promptly

imprisoned.

The name Sigismund does in fact belong to Jagiellonian genealogy: Sigismund I the Old (1467-1548) and Sigismund II Augustus (1520-1572) were two of the most celebrated kings in the history of Poland, along with Sigismund III Vasa (1566-1632). But none of the above ever married a daughter of the king of Bohemia, nor went mad after sentencing his wife to death (three years earlier, Foppa had provided Rossini with a similar subject, in the libretto *L'inganno felice*). Our libretto's time and place are also inconsistent: it takes place "partly in Gesna, the ancient capital of Poland, and partly in the woods and highlands not far off".¹⁵ The geographic reference is clearly to Gniezno (Gnesna in Latin), a town in the voivodeship of Poznan, which was the first archiepiscopal see in Poland; if it ever was the capital of the Polish principedom, this could have been only at its very beginning, around the year one thousand. Placing the action in the early Middle Ages is thus further evidence of a desire to speak not in the least of a real, historical Poland, but of an exotic land of the Dark Ages, Gothic and mysterious, perhaps libertarian, rebellious, sanguinary – in a word: Napoleonic (precisely in 1807, Napoleon had created the Duchy of Warsaw, which was to be divided between Russia and Prussia at the Congress of Vienna in 1814 – exactly the dates of the drama and of the libretto by Giuseppe Foppa!). This was furthermore the very image that late 18th Century Europe had of Poland: "A work by Rulhière,¹⁶ published posthumously in 1807 but whose manuscript was well known in the 1770s and 1780s, is particularly indicative. The political element predominates: struggles, ambitions, intrigues, violence and brutality provide the backdrop against which the Polish people desperately desire

Carla Teti: figurino per il primo costume di Sigismondo. Pesaro, 2010



to live and act, even if their country is collapsing around them".

A hint of the real history of Poland can still be found in *Gismondo Re di Polonia* by Leonardo Vinci, even though it is treated with a great deal of imagination (the *Argomento* at the beginning of the libretto overtly states: "The action of this Drama relies on a foundation partly historical and partly fictional"). On the contrary, Foppa and Rossini's *Sigismondo* – as a local gazette pointed out – displays "an absolutely new genealogy of dynasties, unknown to any and all historians".¹⁷ It is actually based on a mixture of literary sources, first of all the story of *Ginevra* and *Ariodante* from Ariosto's *Orlando furioso*.

Vinci's opera seria had been written in 1727, when Poland was still a well recognizable monarchy on the map of Europe, notwithstanding the rapid alternation of rival dynasties that held its throne. But at the time of Rossini's opera, in 1814, after the third partition of the Kingdom of Poland (1795) and after Russia had suppressed the Grand Duchy of Warsaw ruled by Frederick Augustus of Saxony (1813), we can properly

say that Poland as a state no longer existed, representing instead a mythical place in the ancient history of Europe.

Following Jacques Joly, "it seems correct to conclude that the Polish and Tartar scenarios in themselves held no interest for the authors, providing instead a frame for sentimental stories whose characters are opposed by hate, blackmail and fighting".¹⁸ So, mysterious northern Poland acted as an ideal Gothic setting, apt for horror stories, but not represented in any of its specifically Polish aspects by librettists, let alone by composers. *Sigismondo* is certainly a "Polish" king, but cannot be identified either with a Jagiellonian *Sigismund*, or with any other historical king of Poland. Ultimately, "this is what the arrival of the Polish in Italy amounted to, even though in Italian opera seria the same role could have been, and was, played by any sufficiently foreign country: there was perhaps no need to call on the Tartars for that!"¹⁹

Marco Beghelli

Translation by Brent Waterhouse

¹ Kornel Michałowski, *Opery Polskie, Kraków, Polskie Wydawnictwo Muzyczne, 1954* ("Materiały do bibliografii muzyki polskiej", 1), ch. 2: "Utworky kompozytorów obcych Polski dotyczące", pp. 139-158.

² Ferdinando Paër's *Le mine di Polonia* (1805), derived from Pixérécourt's *Les Mines de Pologne* (1803) and thus sharing its subject with Cherubini's *Faniska*, was never concluded.

³ Jacques Joly, *I Polacchi in Italia*, in Dagli Elisi all'inferno: il melodramma tra Italia e

Francia dal 1730 al 1850, Firenze, *La Nuova Italia*, 1990, pp. 182-201: 182.

⁴ See the hints offered by Andrzej Walicki, *Philosophy and Romantic Nationalism: the case of Poland*, Oxford, Clarendon Press, 1982, later *Notre Dame, Ind.*, University of Notre Dame Press, 1994, and Larry Wolff, *Inventing Eastern Europe. The Map of Civilization on the Mind of the Enlightenment*, Stanford, Stanford University Press, 1994.

⁵ The events in Poland aroused great interest in the Venetian, Florentine and Roman press,

even if they did not inspire the same emotional involvement that was recorded in France and England. On this aspect: Fortunato Giannini, *Storia della Polonia e delle sue relazioni con l'Italia*, Milano, Flli Treves, 1916; Richard Casimir Lewanski, *Storia delle relazioni fra la Polonia e l'Italia*, Bologna, Zuffi, 1951; Zdzisław Libera, *Rapports culturels polono-italiens à l'époque des lumières, in Italia Venezia e Polonia tra Illuminismo e Romanticismo*, edited by Vittore Branca, Firenze, Olschki, 1973, pp. 3-23; Franco Venturi, *Tra repubbliche monarchiche e monarchie repubblicane: la Polonia*, in *Id.*, *Settecento riformatore*, vol. III, Torino, Einaudi, 1979, pp. 173-236: 205-236; La nascita dell'Europa: per una storia delle idee fra Italia e Polonia, edited by Sante Graciotti, Firenze, Olschki, 1995; *Polonia, Italia e culture slave: aspetti comparati tra storia e contemporaneità*, edited by Luigi Marinelli, Marcello Piacentini, and Krzysztof Zaboklicki, Warszawa, *Upowszechnianie Nauki - Oświata*, 1997.

⁶ See Stanisław Kot, *Rzeczpospolita Polska w literaturze politycznej Zachodu*, Kraków, *Nakładem krakowskiej spółki wydawniczej*, 1919; Jean Fabre, Stanislas-Auguste Poniatowski et l'Europe des lumières, Paris, *Belles Lettres*, 1952; Ryszard W. Wołoszynski, *La Pologne vue par l'Europe au XVIIIe siècle*, "Acta Poloniae Historica", XI, 1965, pp. 22 ff; Waclaw Zawadzki, *Polska stanisławowska w oczkach cudzoziemców*, 2 voll., Warszawa, *Panstwowy Instytut Wydawniczy*, 1967; *Wiek XVIII. Polska i świat, Księga poświęcona Bogusławowi Lesnodorskiemu*, edited by Andrzej Zahorski, Warszawa, *Panstwowy Instytut Wydawniczy*, 1974; Marian Henryk Serejski, *Europa a roszbiory Polski. Studium Historiograficzne*, Warszawa, *Panstwowy Instytut Wydawniczy*, 1970.

⁷ Bugusław Lesnodorski, *Le nouvel état polonais du XVIIIe siècle: lumières et traditions, in Utopie et institutions. Le pragmatisme des lumières*, edited by Pierre Francastel, Paris, Mouton, 1963; Emanuel Rostworowski, *Républicanisme "Sarmate" et les lumières*, "Studies on Voltaire and the Eighteenth Century", XXVI, 1963, pp. 1417-1438; François Rosset, *L'arbre de Cracovie. Le mythe polonais dans la littérature française*, Paris, *Imago*, 1996; Stanisław Fiszer, *L'image de la Pologne*

dans l'œuvre de Voltaire, Oxford, *Voltaire Foundation*, 2001.

⁸ David Bayne Horn, *British Public Opinion and the First Partition of Poland*, Edinburgh, Oliver and Boyd, 1945.

⁹ Helga B. Whiton, *Der Wandel des Polenbildes in der deutschen Literatur des 19. Jahrhunderts*, Bern - Las Vegas, Peter Lang, 1981; *Ein weiter Mantel. Polenbilder in Gesellschaft, Politik und Dichtung*, edited by Andrea Rudolph, Dettelbach, Röhl, 2002.

¹⁰ F. Venturi, *Tra repubbliche monarchiche cit.*, pp. 173-236: 189.

¹¹ *This genre was much appraised by important figures such as Empress Marie Therese at the Viennese court, who took a peculiar interest in the subject of L'amor coniugale (Mayr, Paër), perhaps influencing also Beethoven's choice for Fidelio (see John Rice, Empress Marie Therese and Music at the Viennese Court, 1792-1807, Cambridge, Cambridge University Press, 2003, pp. 252-258).*

¹² "Quant à l'action, qui va commencer, elle se passe en Pologne, c'est-à-dire Nulle Part": Alfred Jarry, *Ubu Roi, ou Les Polonais, drame en cinq actes*, "Le livre d'art", 25 aprile 1896, "Préface".

¹³ Alberto Cavo, "Al rispettabilissimo pubblico", in La Lodoiska, *dramma per musica da rappresentarsi nel Nobilissimo Teatro La Fenice il Carnovale dell'anno 1796*, In Venezia, *Nella Stamperia Valvasense*, [1796], p. 5.

¹⁴ *Concerning Polish topics in Rossini's operas, see Jarosław Mianowski, Rossini alla polacca. Czyli o obecności Polski w Europie w nie tak bardzo minorowym tonie, in Polskosc i europejskosc w muzyce*, "Forum Muzykologiczne", 2004, nr. 1, pp. 48-53.

¹⁵ Sigismondo, *dramma per musica di Giuseppe Foppa da rappresentarsi nel Gran Teatro La Fenice il Carnovale dell'anno 1815*, In Venezia, *Dalla Tipografia di Vincenzo Rizzi*, [1814], p. 5.

¹⁶ Claude-Carloman de Rulhière, *Histoire de l'anarchie de Pologne et du démembrement de cette république*, Paris, H. Nicolle et Desenne, 1807.

¹⁷ "Nuovo Osservatore", December 27th, 1814, p. 861.

¹⁸ J. Joly, I Polacchi *cit.*, p. 189.

¹⁹ J. Joly, I Polacchi *cit.*, p. 201.

Carla Teti: figurino per il costume di
Radoski. Pesaro, 2010



Soggetto

Antefatto

Sigismondo re di Polonia ha sposato Aldimira, figlia di Ulderico re di Boemia e Ungheria. Ladislao, primo ministro di Sigismondo, s'invaghisce della donna, ma vedendosi respinto progetta un'atroce vendetta: forte della cieca fiducia che il re nutre in lui, gli fa credere che l'uomo che ha accompagnato Aldimira dalla Boemia è il segreto amante della regina. Per provarlo, Ladislao architetta un piano: facendo leva sulla bramosia di denaro di tale accompagnatore, lo assolda per recuperare segretamente un gioiello della regina; l'incauto accetta, fissando la notte dell'azione, cosa che permette a Ladislao di appostarsi con Sigismondo per osservare l'uomo entrare furtivamente nelle stanze di Aldimira. Accecato dalla gelosia, il re ordina di trafiggere il presunto traditore e di condurre a morte Aldimira.

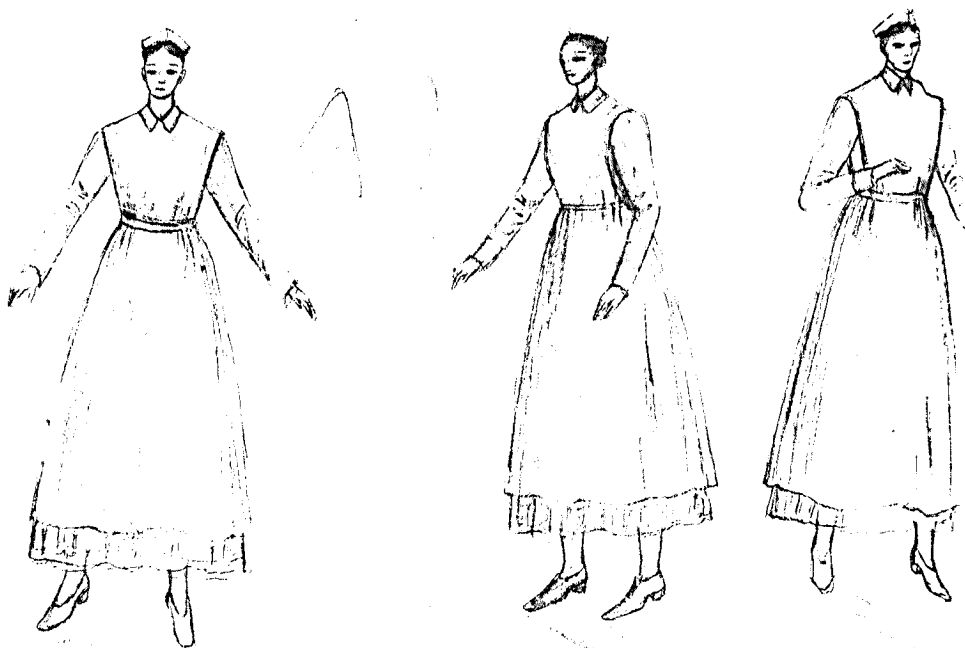
Atto primo

A Gesna, capitale della Polonia, negli appartamenti di re Sigismondo. Anagilda, sorella di Ladislao, e Radoski, confidente del re, commentano amaramente la sorte del loro sovrano, colpito da frequenti attacchi di follia. Ladislao finge di preoccuparsi per Sigismondo e per il soglio polacco, ma mira soltanto a innalzarvi Anagilda come nuova regina.

Alcune grida annunciano il sopraggiungere del re, che esce dalle sue stanze smaniando come inseguito da

un fantasma. A chi gliene chiede ragione, Sigismondo oppone il silenzio. Anagilda si allontana con Radoski, rinnovando al sovrano il proprio affetto. Rimasto solo con Ladislao, Sigismondo gli confida che a perseguitarlo è lo spettro di Aldimira. Ora ha rimorso: se avesse preso un abbaglio? se fossero entrambi stati vittima di un tranello? Ladislao trema al pensiero di essere scoperto. Ma Sigismondo ha in mente un piano che metterà fine ai suoi tormenti: appreso che Ulderico re di Boemia sta muovendo il suo esercito verso la Polonia per vendicare la morte della figlia Aldimira, ha deciso di mandare Ladislao a organizzare la difesa e di trasferirsi lui stesso nei boschi che separano i due paesi, con la scusa di una battuta di caccia; lì troverà la morte agognata opponendosi al nemico, mentre l'esercito polacco guadagnerà tempo per il contrattacco.

La scena si sposta in una zona rurale ai margini della foresta, di fronte a un'abitazione rustica. Aldimira benedice quel luogo tranquillo che la ospita, ma che non sa offrirle pace: soltanto una persona potrebbe ridarle serenità, ed è però proprio colui che l'ha condannata a morire. Esce dalla casa Zenovito, un nobile polacco che vive solitario in quei luoghi. Dal dialogo fra i due apprendiamo la storia delle insane pretese di Ladislao su Aldimira, e di come Zenovito sia accorso in soccorso della donna trascinata fra quei dirupi da un manipolo di



Carla Teti: figurino per i costumi delle figuranti. Pesaro, 2010

sgherri; ora custodisce le sorti della sua regina facendola passare per la figlia Egelinda.

S'odono rumori e Aldimira si nasconde in casa, ma occhieggia dall'interno: passano rapidamente alcuni cacciatori. Zenovito apprende che fanno parte del seguito reale, e che Sigismondo stesso sta per giungere. Eccolo alfine: osservato nascostamente da Aldimira e Zenovito, il re è colto dall'ennesima visione. L'arrivo di Ladislao lo riconduce alla realtà: Ulderico sta avanzando velocemente, e se non si rinforzano le difese giungerà presto alla reggia. Sigismondo invia dunque Ladislao ad acquisire notizie sui luoghi circostanti dagli abitanti della casa. Ladislao vi entra, ma esce subito turbatissimo. Esce anche Aldimira, che s'inginocchia ai piedi del re, mentre Ladislao fugge credendo di vedere un fantasma. La donna si presenta come Egelinda, fuggita da

corte col padre Zenovito a causa di un torbido tradimento. Sigismondo stenta a credere ai suoi occhi. I due rimangono a lungo fissi nei rispettivi pensieri. Il re si addentra nel bosco conversando con Zenovito, mentre Aldimira rientra in casa.

In quel mentre torna Ladislao, cercando inutilmente Sigismondo. Trova invece Zenovito, che annuncia la grande novità voluta dal re: approfittando dell'incredibile somiglianza fra Egelinda e la defunta Aldimira, l'una prenderà il posto dell'altra, e condotta a corte assumerà vesti e ruolo di regina, placando così l'ira di Ulderico, che dovrà ricredersi sulle sorti della figlia. Ladislao è costernato e corre in cerca del re per fermarne l'inatesto progetto; ma torna ben presto: invece di ascoltarlo, Sigismondo lo ha per somma ironia incaricato di occuparsi del trasferimento di Egelinda a palazzo. Apprende però da Zenovito che la donna ricusa di partire. Messa a tu per tu con lei, Ladislao viene sopraffatto dai toni

imperiosi di Egelinda, che chiede garanzie di incolumità.

Col sopraggiungere di Anagilda e Radoski, tutta la corte si trova radunata nell'umile dimora: Sigismondo non riesce a sostenere lo sguardo di Egelinda; lei trema per la propria salvezza e Ladislao teme sempre più di essere scoperto. Il re fa appena in tempo a pregare personalmente la donna di seguirlo a palazzo, quando i soldati irrompono, chiamando Sigismondo a battaglia contro il nemico boemo che già invade il bosco circostante.

Atto secondo

Mentre Ulderico sta per giungere a Gesna, nel palazzo reale Sigismondo presenta Egelinda in veste di Aldimira. Il giubilo è generale di fronte alla ritrovata regina, tranne che per Ladislao, che vede sfumare il sogno di far salire al trono sua sorella Anagilda.

Rimasti soli, Aldimira e Sigismondo stentano a frenare i propri sentimenti: lei vorrebbe sapere la verità su quella condanna immotivata; lui è turbato nel sentire l'antico amore rinascere per una sconosciuta, ma offre comunque alla donna anello e soglio. L'agitazione li fa fuggire da parti opposte.

Radoski è riuscito nel frattempo a fare chiarezza sul passato: ha recuperato un foglio che accusa Ladislao, ma non vuole ancora svelarsi. Anzi, incontratosi con Anagilda, la conforta predicendole che, trascorsa l'emergenza, Sigismondo rispedirà di certo nel bosco la figlia di Zenovito e la strada verso il soglio sarà nuovamente aperta per lei. Ladislao chiede conferma a Radoski che Aldimira sia stata a suo tempo veramente condotta a morte; poi si fa prendere dallo sconforto e invoca dal Cielo la pace dell'anima.

Radoski consegna segretamente ad Aldimira il foglio scritto all'epoca da Ladislao per sedurla, mentre

Sigismondo comunica alla donna che sta per giungere Ulderico e le ricorda quale parte dovrà recitare; lei lo rassicura.

In una vallata all'esterno della città, il re di Boemia attende il primo ministro polacco: se è vero che sua figlia è ancora viva, egli tornerà ad essere amico e difensore della Polonia. Ma Ladislao rivela a Ulderico lo scambio di persona. Quando giunge Sigismondo, dopo un momento di esitazione per l'incredibile somiglianza ravvisata nella donna, Ulderico dà sfogo alla sua ira appellandola col nome di Egelinda: gli animi si scaldano e i due eserciti si attaccano.

Radoski viene raggiunto da Ulderico, che lo fa prigioniero; Ladislao prega di risparmiargli la vita, e Radoski si amareggia di divenire così debitore d'un tale mascazone. Ulderico promette a Ladislao che, se riuscirà a trovare Egelinda, avrà piena giurisdizione su di lei.

L'esercito polacco è ormai allo sbando; Sigismondo tenta un ultimo attacco, ma viene disarmato da Ulderico. S'odono le grida di Aldimira, che corre inseguita da Ladislao, il quale però inciampa e rotola giù dal pendio: bloccato dalle guardie boeme, rivela in preda a stordimento il suo misfatto. Sigismondo vorrebbe scagliarsi su di lui, ma viene trattenuto; lo placa la rassicurazione di Aldimira che l'affetto di un tempo è immutato. Per fugare i dubbi di padre e marito, la donna mostra il foglio avuto da Radoski: solo la vera Aldimira potrebbe esserne in possesso. Sigismondo, ancora incredulo, si riunisce alla sua vera consorte. A Ladislao verrà risparmiata la vita ma non il carcere. Gioia collettiva: ognuno esprime a turno i propri sentimenti per la ritrovata serenità.

Marco Beghelli

Carla Teti: figurino per il costume di
Anagilda. Pesaro, 2010



Story

Before the curtain rises

Sigismondo, King of Poland, has married Aldimira, daughter of King Ulderico of Bohemia and Hungary. Ladislao, Sigismondo's Prime Minister, is attracted to the lady, but when she repulses him he plans an atrocious vengeance: sure of the King's unquestioning trust in him, he persuades the King that the man who has escorted Aldimira from Bohemia is the Queen's secret lover. To prove this, Ladislao formulates a plot: the Queen's escort loves money, so, taking advantage of this weakness, Ladislao hires him to furtively steal one of the Queen's jewels. Foolishly the man agrees, fixing the night for the attempt, which allows Ladislao to station himself, together with the King, where they can observe the man as he steals into Aldimira's chamber. Blinded by jealousy, the King orders the presumed traitor to be stabbed and Aldimira to be put to death.

Act One

At Gesna, capital of Poland, in King Sigismondo's apartments, Ladislao's sister Anagilda and Radoski, the King's adviser, sadly discuss their sovereign's fate, subject as he is to frequent attacks of madness. Ladislao pretends to be worried about Sigismondo and about the throne of Poland, but he is really only interested in having Anagilda proclaimed Queen.

Loud shrieks proclaim the arrival of the King, who comes out of his rooms

raving, as though he were being pursued by a ghost. When anyone tries to ask him what is wrong, he does not answer. Anagilda leaves with Radoski after expressing once more her esteem for her Sovereign. Left alone with Ladislao, Sigismondo tells him that it is the ghost of Aldimira that is persecuting him. Now he is full of remorse: what if he had been mistaken? What if both of them had been victims of a plot? Ladislao trembles at the idea of being found out. But Sigismondo is thinking over a plan that will put an end to all his suffering: hearing that King Ulderico of Bohemia is leading his army towards Poland in order to avenge the death of his daughter Aldimira, he has decided to send Ladislao to organize the defences whilst he himself will pretend to go on a hunting expedition into the woods that separate the two countries; there he will engage the enemy and find the death he longs for, whilst the Polish army will gain time to prepare the counter-attack.

The scene changes to the countryside on the edge of the forest, with a rustic cottage. Aldimira blesses the quiet spot that shelters her, without, however, being able to bring her peace: one man only could do that for her, and he is the very one who had condemned her to death. Zenovito, a Polish nobleman who lives alone in the place, comes out of the cottage. From their conversation we learn the story of Ladislao's insane desire for Aldimira, and how Zenovito came

to the assistance of the poor woman, dragged by a band of ruffians to the edge of the precipice; now he looks after the Queen's safety, passing her off as his daughter Egelinda.

Noises off cause Aldimira to conceal herself in the cottage, from which she can spy out: some hunters rush past. Zenovito learns that they belong to the royal party, and that Sigismondo himself is on his way. At last he comes on: while Aldimira and Zenovito watch from their hiding-place, the King has another of his visions. Ladislao's arrival brings him back to earth: Ulderico is advancing rap-



idly, and will soon be at the palace if the defences are not re-inforced. Sigismondo therefore sends Ladislao into the house to gain information about the surroundings from the inhabitants. Ladislao also goes in, but quickly comes out again, deeply disturbed. Aldimira also comes out and kneels at the feet of the King, while Ladislao runs away, convinced that he has seen a ghost. The lady introduces herself as Egelinda, a fugitive from court together with her father Zenovito because of a cruel plot. Sigismondo can hardly believe his eyes. The pair remain for some time each caught up in his own thoughts. The King goes off into the woods talking to Zenovito, while Aldimira goes back indoors.

Just then Ladislao comes back, seeking in vain for Sigismondo. Instead he meets Zenovito, who announces the King's extraordinary new decision: taking advantage of the incredible resemblance between Egelinda and the dead Aldimira, the one will take the place of the other, and when she has been conducted to court she will assume the clothing and the rôle of the queen, which will placate the wrath of Ulderico, who will have to believe that he was wrongly informed as to his daughter's fate. Ladislao is appalled and runs off to find the King and stop him from carrying out this unexpected scheme; but he soon comes back: instead of listening to him, Sigismondo has commissioned him, ironically, to take charge of conducting Egelinda to the palace. However, Zenovito tells him that the lady refuses to leave. Finding himself alone with her, Ladislao is quelled by the imperious attitude of Egelinda, who orders him to provide securities for her safety.

When Anagilda and Radoski come on, the whole court is assembled in the humble dwelling: Sigismondo cannot bear Egelinda's searching glance; she fears for her own safety

and Ladislao is increasingly afraid that he will be unmasked. The King has barely the time to personally entreat the lady to follow him to the palace when soldiers burst in, calling Sigismondo to engage battle with the Bohemian troops who have already invaded the surrounding wood.

Act Two

While Ulderico is about to reach Gensna, in the royal palace Sigismondo presents Egelinda dressed up as Aldimira. There is general rejoicing for the rediscovered Queen, not shared however by Ladislao, who sees his dreams of his sister Anagilda's ascending the throne evaporate.

Left alone together, Aldimira and Sigismondo can scarcely restrain their feelings: she would like to know the truth behind her unmotivated condemnation to death; he is uneasy when he feels his old love renewing itself for an unknown woman, however he offers her his ring and his throne. Agitated, they hurry away separately.

Meanwhile Radoski has cleared up the mystery of the past: he has got hold of a document that proves Ladislao's guilt, but is not yet ready to reveal it. On the contrary, meeting Anagilda, he comforts her by predicting that, once the military emergency is resolved, Sigismondo will certainly send Zenovito's daughter back to the woods and the way to the throne will once more be open to her. Ladislao asks Radoski to confirm that Aldimira had really and truly been sent to her death; then he is overcome with dread and prays for peace for his conscience.

Radoski secretly gives Aldimira the letter that Ladislao had once written to her, trying to seduce her, while Sigismondo tells her that Ulderico is about to arrive and reminds her of the part she will have to play; she reassures him.

In a valley outside the city, the King of Bohemia is awaiting the Polish Prime Minister: if it is true that his daughter is still alive, he will once more be a friend and defender of Poland. But Ladislao reveals to Ulderico the change of one queen for another. When Sigismondo arrives, after a moment of hesitation caused by the incredible resemblance of the new Queen to his daughter, Ulderico lets all his rage burst out, addressing her as Egelinda: tempers fly and the two armies attack one another.

Radoski is made prisoner by Ulderico; Ladislao pleads for Radoski's life, and Radoski is embittered by the idea of owing his life to such a rogue. Ulderico promises Ladislao that if he manages to discover Egelinda, she is to be completely in his power. The Polish army is now on the verge of breaking up; Sigismondo attempts one last attack, but he is disarmed by Ulderico. Aldimira now runs on, screaming, hotly pursued by Ladislao, who trips on the slope and rolls down: stopped by the Bohemian guards, in his confusion he reveals his crimes. Sigismondo wants to jump on him, but is held back; he is calmed by Aldimira's assurances that her old love for him is unchanged. To remove all doubts about her conduct from the minds of her father and her husband, she shows them the letter that Radoski had given her: the authentic Aldimira is the only person who could have come by it. Sigismondo, still doubting his good fortune, is reunited with his true wife. Ladislao's life is spared but he is sent to prison. Everyone rejoices: each person in turn expresses his feelings on the occasion of the return of peace.

Marco Beghelli

Translation by **Michael Aspinall**

Carla Teti: figurino per il costume di
Ulderico. Pesaro, 2010



Argument

Prologue

Sigismondo roi de Pologne a épousé Aldimira, fille d'Ulderico roi de Bohême et de Hongrie. Ladislao, premier ministre de Sigismondo, s'éprend de la jeune femme, mais se voyant éconduit il médite une sombre vengeance : fort de la confiance absolue que le roi lui témoigne, il lui fait croire que l'homme qui a accompagné Aldimira depuis la Bohême est l'amant secret de la reine. Pour le prouver, Ladislao échafaude un plan : faisant pression sur la cupidité de cet accompagnateur, il le soudoie pour lui faire récupérer secrètement un bijou de la reine ; l'imprudent accepte et fixe la nuit où il agira, ce qui permet à Ladislao de se poster avec Sigismondo pour observer l'homme lorsqu'il entre furtivement dans la chambre d'Aldimira. Fou de jalousie, le roi ordonne de passer le présumé traître au fil de l'épée et de condamner Aldimira à mort.

Premier Acte

A Gesna, capitale de la Pologne, dans les appartements du roi Sigismondo. Anagilda, sœur de Ladislao, et Radoski, confident du roi, commentent amèrement le sort de leur souverain, en proie à de fréquentes crises de folie. Ladislao feint de s'inquiéter du sort de Sigismondo et du trône polonais, mais il rêve uniquement d'y faire monter Anagilda comme nouvelle reine.

Des cris annoncent l'arrivée du roi, qui sort de ses appartements tout agité comme s'il était poursuivi par

un fantôme. Aux présents qui lui en demandent la raison Sigismondo oppose le silence. Anagilda s'éloigne avec Radoski, en renouvelant son affection envers le souverain. Resté seul avec Ladislao, Sigismondo lui confie que c'est le spectre d'Aldimira qui le hante. A présent, il éprouve du remord : s'il avait commis une erreur ? s'ils étaient tombés tous les deux dans un piège ? Ladislao tremble à l'idée d'être découvert. Mais Sigismondo a en tête un plan qui mettra fin à ses tourments : sachant qu'Ulderico roi de Bohême est en train de faire avancer son armée vers la Pologne pour venger la mort de sa fille Aldimira, il a décidé d'envoyer Ladislao organiser la défense et de se transférer lui-même dans les forêts qui séparent les deux pays, sous prétexte d'une battue de chasse ; il y trouvera la mort souhaitée en s'opposant à l'ennemi, tandis que l'armée polonaise gagnera du temps pour la contre-attaque.

L'action se déplace en pleine campagne à la lisière de la forêt, devant une maison rustique. Aldimira bénit ce lieu tranquille qui l'accueille, sans pouvoir toutefois lui procurer la paix : une seule personne pourrait lui rendre la sérénité, et c'est justement celui qui l'a condamnée à mourir. Zenovito, noble polonais qui mène une vie solitaire en ces lieux, sort de la maison. Le dialogue entre l'homme et la jeune femme nous révèle l'histoire des folles prétentions de Ladislao sur Aldimira, et la manière dont Zenovito est accouru au secours de

la jeune femme entraînée dans ces zones escarpées par une bande de sicaires ; il veille à présent sur le sort de la reine en la faisant passer pour sa fille Egelinda.

On entend du bruit et Aldimira se cache dans la maison, mais elle observe la scène de l'intérieur : certains chasseurs passent rapidement. Zenovito apprend qu'ils font partie de la suite royale, et que Sigismondo lui-même va arriver. Le voici enfin : observé en cachette par Aldimira et Zenovito, le roi est toujours hanté par la même vision. L'arrivée de Ladislao le ramène à la réalité : Ulderico avance rapidement, et si on ne renforce pas les défenses il gagnera bien vite le royaume. Sigismondo envoie alors Ladislao s'informer sur les lieux environnants auprès des habitants de la maison. Ladislao y entre, mais il ressort immédiatement très troublé. Aldimira sort à son tour, et s'agenouille aux pieds du roi, tandis que Ladislao fuit en croyant voir un fantôme. La jeune femme se présente sous le nom d'Egelinda, qui s'est enfuie de la cour avec son père Zenovito en raison d'une sombre trahison. Sigismondo a du mal à y croire : ils restent longuement plongés l'un et l'autre dans leurs pensées. Le roi s'enfonce dans la forêt en conversant avec Zenovito, tandis qu'Aldimira rentre dans la maison.

Sur ces entrefaites, Ladislao réapparaît, en recherchant vainement Sigismondo. En revanche, il trouve Zenovito, qui annonce la grande nouveauté voulue par le roi : profitant de la ressemblance incroyable entre Egelinda et la défunte Aldimira, la première prendra la place de l'autre et, menée à la cour, elle revêtira les atours de la reine dont elle assumera le rôle, apaisant ainsi le courroux d'Ulderico, qui devra changer d'avis quant au sort de sa fille. Ladislao est consterné et part à la recherche du roi pour arrêter ce projet inattendu ; mais il revient bien vite : pour com-

ble de l'ironie, au lieu de l'écouter, Sigismondo l'a chargé de s'occuper du transfert d'Egelinda au palais. Mais il apprend que la jeune femme refuse de partir. Se trouvant seul face à elle, Ladislao est accablé par le ton impérieux d'Egelinda, qui exige des garanties de sécurité.

Avec l'arrivée d'Anagilda et de Radoski, toute la cour se trouve rassemblée dans l'humble demeure : Sigismondo ne parvient pas à soutenir le regard d'Egelinda ; elle tremble pour son salut et Ladislao craint de plus en plus d'être découvert. A peine le roi a-t-il le temps de prier personnellement la jeune femme de le suivre au palais, quand les soldats font irruption, et incitent Sigismondo à se battre contre l'ennemi de Bohême qui est en train d'envahir la forêt environnante.

Deuxième Acte

Tandis qu'Ulderico s'apprête à gagner Gesna, dans le palais royal Sigismondo présente Egelinda sous les traits d'Aldimira. Face à la reine retrouvée, la liesse est générale, sauf pour Ladislao, qui voit s'écrouler son rêve de faire monter sa sœur Anagilda sur le trône.

Restés seuls, Aldimira et Sigismondo ont du mal à refréner leurs sentiments : elle voudrait savoir la vérité sur sa condamnation injustifiée ; lui est troublé en sentant l'ancien amour renaître pour une inconnue, mais il offre la bague et le trône à la jeune femme. La forte émotion les fait fuir de part et d'autre de la scène.

Entre-temps, Radoski a réussi avoir des éclaircissements sur le passé : il a récupéré un document qui accuse Ladislao, mais il ne veut pas encore se révéler. Bien au contraire, ayant rencontré Anagilda, il la reconforte en lui prédisant qu'une fois passé l'état d'urgence, Sigismondo réexpédiera certainement la fille de Zenovito dans les bois et l'accès au trône s'offrira à nouveau pour elle.

Ladislao demande à Radoski de lui confirmer qu'à l'époque Aldimira a bien été menée à la mort ; puis il cède au découragement et invoque le Ciel de lui accorder la paix de l'âme.

Radoski remet secrètement à Aldimira le document écrit à l'époque par Ladislao pour la séduire, tandis que Sigismondo communique à la jeune femme qu'Ulderico est sur le point d'arriver et lui rappelle le rôle qu'elle devra jouer ; elle le rassure.

Dans une vallée hors de la ville, le roi de Bohême attend le premier ministre polonais : s'il est vrai que sa fille est encore vivante, il sera de nouveau l'ami et le défenseur de la Pologne. Mais Ladislao révèle à Ulderico le changement de personne. Lorsque Sigismondo se présente, après un moment d'hésitation dû à la ressemblance incroyable observée chez la jeune femme, Ulderico se laisse emporter par la colère en l'appelant par le nom d'Egelinda : les esprits s'échauffent et les deux armées s'affrontent.

Radoski est rejoint par Ulderico, qui le fait prisonnier ; Ladislao le prie de lui épargner la vie, et Radoski s'afflige de devenir ainsi débiteur d'une telle canaille. Ulderico promet à Ladislao que, s'il arrive à retrouver Egelinda, il disposera de tout droit sur elle.

L'armée polonaise est à présent en déroute ; Sigismondo tente une dernière offensive, mais il est désarmé par Ulderico. On entend les cris d'Aldimira, poursuivie par Ladislao, qui tout d'un coup trébuche et roule le long de la pente : bloqué par les gardes de Bohême et victime d'un étourdissement, il révèle son méfait. Sigismondo voudrait se précipiter sur lui, mais il est retenu ; Aldimira l'assure que l'affection d'autrefois est inchangée, ce qui le calme. Pour écarter tout soupçon de la part de son père et de son mari, la jeune femme montre le document reçu de Radoski : seule la véritable Aldimira

pourrait le posséder. Sigismondo, encore incrédule, s'unit à son épouse véritable. Ladislao se verra épargner la vie mais pas la prison, Liesse collective : les présents expriment à tour de rôle leurs sentiments pour la sérénité retrouvée.

Marco Beghelli

Traduction de **Brigitte Pasquet**

Carla Teti: figurino per il secondo costume di Sigismondo. Pesaro, 2010



Handlung

Vorgeschichte

Sigismund, König von Polen, hat Aldimira, die Tochter Königs Ulderich von Böhmen und Ungarn gehehlicht. Ladislao, der Kanzler von Sigismund, verliebt sich in die Frau, wird aber zurückgewiesen und plant eine grausame Rache: Im Wissen um das blinde Vertrauen, das der König in ihn setzt, behauptet er, der Mann, der Aldimira aus Böhmen an den Hof gebracht habe, sei der geheime Liebhaber der Königin. Um dies zu beweisen, heckt der einen Plan aus. Indem er sich die Geldgier dieses Begleiters zunutze macht, verspricht er ihm eine Belohnung, wenn er heimlich ein Schmuckstück der Königin zurückholt. Der Gutgläubige stimmt zu, und sie einigen sich auf die Nacht, in der dies geschehen soll. So kann sich Ladislao mit Sigismund verstecken, und sie sehen, wie der Mann heimlich die Gemächer von Aldimira betritt. Blind vor Eifersucht, befiehlt der König, den mutmaßlichen Verräter zu erstechen und Aldimira zu töten.

Erster Akt

In Gesna, Polens Hauptstadt, in den Gemächern von König Sigismund. Anagilda, die Schwester von Ladislao, und Radoski, ein Vertrauter des Königs, bedauern das Schicksals ihres Herrschers, der von häufigen Wahnsinnsattacken gequält wird. Ladislao gibt vor, sich um Sigismund und den polnischen Thron zu sorgen, hat aber nur eines im Sinn, Anagilda zur neuen Königin

zu machen.

Schreiend, wie von einem Gespenst verfolgt, kommt der König aus seinen Gemächern. Wer ihn fragt, was geschehen sei, dem befiehlt Sigismund zu schweigen. Anagilda tritt mit Radoski ab, erneuert dem König aber zuvor ihre Liebe. Mit Ladislao allein geblieben, vertraut ihm Sigismund an, dass ihn das Gespenst von Aldimira verfolgt. Jetzt wird er von Gewissensbissen geplagt und er fragt sich, ob er sich vielleicht getäuscht habe, ob sie vielleicht beide in eine Falle getappt seien. Ladislao fürchtet, entdeckt zu werden. Aber Sigismund hat einen Plan, der seinen Qualen ein Ende bereiten wird. Nachdem er erfahren hat, dass sich König Ulderich von Böhmen mit seinem Heer nach Polen aufmacht, um den Tod seiner Tochter Aldimira zu rächen, beauftragt er Ladislao, die Verteidigung in die Wege zu leiten, während er selbst, unter dem Vorwand einer Treibjagd, sich in die Wälder begibt, die die beiden Länder voneinander trennen. Dort kann er sich dem Feind entgegenstellen und dabei den ersehnten Tod finden, während das polnische Heer Zeit für einen Gegenangriff gewinnt.

Die Szene verlagert sich in ein ländliches Gebiet, am Rande des Walds, vor einem Bauernhaus. Aldimira ist glücklich über den beschaulichen Ort, wo sie Aufnahme gefunden hat, kann aber trotzdem keine Ruhe finden. Nur eine Person könnte sie wieder aufmuntern, aber das ist gerade der, der sie zum Tode verurteilt hat.

Aus dem Haus tritt Zenovito, ein polnischer Adliger, der dort einsam lebt. Aus ihrer Unterhaltung erfahren wir die Geschichte von dem Verrat Ladislaos Aldimira gegenüber und dass Zenovito der Frau zur Hilfe geeilt war, als sie von einigen Schergen in die Abgründe gezerrt wurde. Jetzt wacht er über das Schicksal seiner Königin, indem er sie als seine Tochter Egelinda ausgibt.

Es nähern sich Geräusche, und Aldimira versteckt im Haus und versucht mitzuhören, was außen vor sich geht. Einige Jäger ziehen rasch vorbei. Zenovito erfährt, dass sie zum Gefolge Sigismunds gehören und dass Sigismund selbst schon ganz nah ist. Und da erscheint er. Heimlich von Aldimira und Zenovito beobachtet, wird der König wiederum von seiner Vision heimgesucht. Die Ankunft Ladislaos führt ihn in die Wirklichkeit zurück. Ulderich zieht schnell voran, und wenn die Verteidigungslinien nicht verstärkt werden, wird er bald den Königspalast erreichen. Sigismund schickt Ladislao aus, sich bei den Hausbewohnern Auskunft über die Umgebung einzuholen. Ladislao betritt das Haus, verlässt es aber bestürzt sofort wieder. Auch Aldimira kommt heraus und fällt vor dem König auf die Knie, während Ladislao davonläuft und sich von einem Gespenst verfolgt wähnt. Die Frau stellt sich als Egelinda vor, die mit ihrem Vater Zenovito wegen eines Verrats vom Hofe geflohen war. Sigismund kann seinen Augen kaum glauben. Beide verbleiben in langem Nachdenken. Der König kehrt in den Wald zurück und unterhält sich dabei mit Zenovito, während Aldimira sich ins Haus zurückzieht.

Da kommt Ladislao zurück, der Sigismund sucht, aber Zenovito findet; dieser verkündet eine große Neuheit nach dem Willen des Königs: angesichts der unglaublichen Ähnlichkeit zwischen Egelinda und der verstorbenen Aldimira, wird erstere

den Platz der anderen einnehmen. Sie soll an den Hof gebracht werden, dort die Rolle von Aldimira übernehmen und so die Wut Ulderichs besänftigen, nachdem er vom wahren Schicksal seiner Tochter erfahren hat. Ladislao ist entsetzt und versucht den König umzustimmen. Aber Sigismund, statt Ladislao anzuhören, trägt ihm auf, Egelinda an den Hof zu führen. Er erfährt aber von Zenovito, dass die Frau das Haus nicht verlassen will. Ihr gegenübergestellt, überrascht Ladislao der herrische Ton Egelindas, die Garantien für ihre Sicherheit verlangt.

Es kommen auch Anagilda und Radoski dazu, so dass der gesamte Hofstaat in dem einfachen Haus versammelt ist. Sigismund kann den Blick Egelindas nicht aushalten; sie ist besorgt um ihre Sicherheit und Ladislao fürchtet noch immer, entdeckt zu werden. Der König kann gerade noch die Frau persönlich bitten, mit ihm zum Palast zu kommen, als Soldaten hereinstürzen und Sigismund zum Kampfe gegen den Feind rufen, der schon den Wald um das Haus besetzt hält.

Zweiter Akt

Während Ulderich kurz vor Gesna steht, stellt Sigismund Egelinda als Aldimira vor. Allgemeiner Jubel herrscht über die wiedergewonnene Königin, nur nicht bei Ladislao, der seinen Traum vergehen sieht, seine Schwester Anagilda auf den Thron zu heben.

Allein geblieben, haben Aldimira und Sigismund Mühe, ihre Gefühle zu zähmen. Sie möchte den Grund für das ungerechte Urteil erfahren; er ist über seine Gefühle für eine Unbekannte verstört, bietet dieser dennoch Ring und Thron. Vor Aufregung gehen beide auf entgegengesetzter Seite ab.

Radoski hat inzwischen geklärt, was geschehen war; er hat ein Papier ge-

funden, das Ladislao anklagt, aber er will das noch nicht mitteilen. Er trifft sich mit Anagilda und sagt ihr geradezu, dass Sigismund Egelinda sofort wieder in den Wald zurückschicken wird, sobald der Notfall vergangen ist. Dann sei der Weg für Anagilda auf den Thron wieder frei. Ladislao möchte von Radoski eine Bestätigung, dass Aldimira seinerzeit tatsächlich getötet worden sei. Verzweifelt fleht er den Himmel um seine Seelenruhe an.

Radoski übergibt heimlich Aldimira den Brief, den ihr Ladislao damals geschrieben hatte, um sie zu verführen, während Sigismund ihr mitteilt, dass Ulderich im Begriff ist zu erscheinen; er sagt ihr, wie sie sich zu verhalten habe und sie sichert ihm das zu.

In einem Tal vor der Stadt erwartet der König von Böhmen den polnischen Kanzler. Wenn es stimmt, dass seine Tochter noch am Leben ist, will der wieder Freund und Verteidiger Polens sein. Aber Ladislao verrät Ulderich die Vertauschung der Personen. Als Sigismund mit Aldimira kommt, zögert Ulderich einen Augenblick lang wegen der ungläublichen Ähnlichkeit der Frau mit seiner Tochter, dann hält er seinen Zorn nicht mehr zurück und nennt sie mit ihrem vermeintlichen Namen, Egelinda. Die Gemüter erhitzen sich und die beiden Heere gehen zum Angriff über.

Radoski wird von Ulderich gefangen genommen. Ladislao fleht den König an, Radoski das Leben zu lassen, und dieser muss mit Bitterkeit feststellen, dass er seinem solchen Übeltäter sein Leben verdankt. Ulderich verspricht Ladislao, dass er, wenn er Egelinda finde, jedes Recht über sie habe.

Das polnische Heer ist nunmehr vollkommen aufgerieben; Sigismund versucht einen letzten Angriff, wird aber von Ulderich entwaffnet. Man hört die Schreie von Aldimira, die

von Ladislao verfolgt wird. Dieser stolpert aber und rutscht einen Abhang hinunter. Er wird von den böhmischen Wachen festgehalten und, noch ganz benommen, gesteht er seine Missetat. Sigismund versucht, sich auf ihn zu stürzen, wird aber zurückgehalten. Die Versicherung Aldimiras, dass ihre Liebe nach wie vor besteht, beruhigt ihn. Um die Zweifel des Vaters und des Gatten auszuräumen, zeigt Aldimira den Zettel vor, den sie von Radoski erhalten hat: nur die wahre Aldimira kann im Besitz dieses Briefes sein. Sigismund tritt noch ungläubig zu seiner wahren Gattin. Ladislao wird das Leben geschenkt, dem Kerker aber entgeht er nicht. Allgemeiner Jubel, alle drücken nacheinander ihre Freude über den wiedergewonnenen Frieden aus.

Marco Beghelli

Übersetzung **Herbert Greiner**

**Carla Teti: figurino per i costumi del
Coro e dei figuranti. Pesaro, 2010**



Argumento

Preliminar

Segismundo, rey de Polonia, se ha casado con Aldimira, hija de Ulderico, rey de Bohemia y de Hungría. Ladislao, primer ministro de Segismundo, es atraído por la mujer pero, al verse rechazado, proyecta una feroz venganza: seguro de la ciega confianza que el rey deposita en él, le dice que el hombre que ha acompañado a Aldimira desde Bohemia, es su secreto amante. Para probarlo, Ladislao inventa un plan: habiendo advertido que el tal acompañante es ambicioso de dinero, lo incita a sustraer ocultamente una joya de la reina. El incauto acepta y combina con Ladislao la oportunidad nocturna, lo cual facilita al ministro apostarse con el rey y espiar la maniobra. Al ver al presunto traidor entrar en las habitaciones de la reina, ciego de celos, Segismundo ordena prenderlo y conducir a Aldimira al cadalso.

Primer acto

En Gesna, capital de Polonia, en los departamentos de Segismundo, Anagilda, hermana de Ladislao, y Radoski, confidente del rey, comentan amargamente la suerte del soberano, que sufre constantes ataques de locura. Ladislao finge preocuparse por Segismundo y por el trono polaco pero sólo le interesa conseguir que Anagilda llegue a ser reina.

Algunos gritos anuncian la llegada del rey, que sale de su habitación atormentado como si lo persiguiera un fantasma. Cuando se le piden explicaciones, calla. Anagilda se aleja

con Radoski, renovando su propio afecto al soberano. A solas con Ladislao, Segismundo le confiesa que el espectro es el de Aldimira. Siente remordimientos y duda: ¿no habrá sido víctima de una ilusión o una intriga? Ladislao tiembla pensando que puede ser descubierto. Pero el rey tiene un plan para acabar con sus angustias: dado que Ulderico, rey de Bohemia, está desplazando su ejército para atacar a Polonia en venganza por la muerte de su hija Aldimira, manda a Ladislao a organizar la defensa y a instalarse en los bosques que separan a ambos países, con la excusa de una cacería. Allí Ladislao hallará la muerte a manos del enemigo, en tanto los polacos organizarán su defensa.

La escena se traslada a una zona rural cerca de la floresta, frente a una casa rústica. Aldimira bendice aquel lugar que la hospeda pero que no alcanza a ofrecerle paz a pesar de su tranquilidad. Sólo una persona podrá devolverle la serenidad y es, justamente, quien la condenó a morir. Sale de la casa Zenovito, un noble polaco que vive aislado en el lugar. Por el diálogo que sostienen sabemos la historia de Ladislao y Aldimira, y cómo Zenovito salvó la vida de la dama, arrancándola a los brazos de los esbirros que la llevaban a la muerte. Ahora la custodia, haciéndola pasar por su hija Egelinda.

Se oyen ruidos y Aldimira se esconde en la casa, desde donde espía el paso de algunos cazadores. Zenovito se entera de que forman parte del séquito



1000 1° ATTO

Carla Teti: figurino per i costumi del Coro. Pesaro, 2010

real y que el propio Segismundo está por llegar. Cuando arriba, Aldimira y Zenovito lo observan escondidos. El rey vuelve a tener visiones mas la llegada de Ladislao lo devuelve a la realidad. Ulderico avanza con rapidez y si no se le oponen eficaces defensas alcanzará enseguida el palacio real. Segismundo manda a Ladislao a conseguir noticias sobre los habitantes de la casa. Ladislao entra y, de seguido, sale turbadísimo. También lo hace Aldimira, quien se postra a los pies del rey, en tanto Ladislao huye creyendo ver también al fantasma. La mujer se presenta como Egelinda, fugitiva de la corte, a causa de una turbia traición, con

su padre Zenovito. Segismundo trata de creer lo que ve y ambos se quedan fijados a sus respectivos pensamientos. El rey se interna en el bosque conversando con Zenovito y Aldimira vuelve a la casa.

Entre tanto retorna Ladislao, quien busca inútilmente a Segismundo. En su lugar halla a Zenovito, quien anuncia la gran novedad querida por el rey: aprovechando la asombrosa semejanza entre Egelinda y la difunta Aldimira, una ocupará el lugar de la otra y, llevada a la corte, asumirá las vestimentas y el rol de la reina, aplacando así la ira de Ulderico, que deberá aceptar la supervivencia de su hija. Ladislao, consternado, va en busca de Segismundo para detener el inesperado proyecto pero vuelve enseguida. En

vez de escucharlo, Segismundo le ha encargado, por ironía del destino, llevar a Egelinda a palacio. Mas, a través de Zenovito, se entera de que la mujer se niega a partir. Encarado con Egelinda, ésta le exige imperiosamente garantías de indemnidad. Con la llegada de Anagilda y Radoski toda la corte se encuentra reunida ante la modesta morada. Segismundo no puede soportar la mirada de Egelinda; ella teme por su salvación y Ladislao, por ser descubierto. El rey ruega a la mujer que lo siga a palacio, en el momento en que entran los soldados reclamando la presencia de Segismundo en la batalla pues el enemigo bohemio ya está invadiendo el bosque.

Acto segundo

Mientras Ulderico se acerca a Gesna, Segismundo presenta en el palacio real a Egelinda vestida de Aldimira. Ante la recobrada reina, el júbilo es general, salvo para Ladislao, que ve esfumarse su plan de llevar a Anagilda hasta el trono. Al quedar a solas, Segismundo y Aldimira intentan reprimir sus sentimientos. Ella quisiera saber la verdad sobre su inmotivada condena. Él se conmueve por su antiguo amor que renace ante la desconocida, pero ofrece finalmente a la mujer el anillo y la corona. Muy agitados, se separan cada cual por su lado. Radoski, mientras tanto, ha conseguido aclararse respecto al pasado. Ha encontrado un escrito que acusa a Ladislao pero todavía no quiere revelarlo. Al encontrarse con Anagilda la conforta diciéndole que, una vez superada la emergencia, Segismundo devolverá su hija a Zenovito y el camino hacia el trono volverá a despejarse para ella. Ladislao exige que Radoski le confirme la muerte de Aldimira. Luego se siente atormentado y pide al Cielo la paz de su alma. Radoski entrega secretamente a

Aldimira el escrito que Ladislao le escribió para seducirla, en tanto Segismundo comunica a la mujer que Ulderico está por llegar y le recuerda qué papel deberá representar. Ella se lo asegura.

En una vaguada a las afueras de la ciudad, el rey de Bohemia espera al primer ministro polaco. Si es verdad que su hija vive, él volverá a Bohemia y seguirá siendo un amigo y defensor de Polonia. Pero Ladislao revela a Ulderico el engaño. Cuando llega Segismundo, tras un momento de conmoción por la semejanza, Ulderico desata su ira al nombrar a Egelinda. Los ánimos se encienden y los ejércitos se enfrentan.

Radoski es hecho prisionero por Ulderico. Ladislao suplica que le perdonen la vida. Radoski se amarga por convertirse en deudor de semejante sinvergüenza. Ulderico promete a Ladislao que si encuentra a Egelinda, será plenamente suya. Ahora el ejército polaco está en desbandada. Segismundo intenta un último ataque pero Ulderico lo desarma. Se oyen los gritos de Aldimira que corre perseguida por Ladislao, el cual, sin embargo, cae en la trampa y acaba confesando aturdidamente su delito al ser rodeado por la guardia bohemia. Segismundo intenta arrojarle sobre él y es detenido. Lo calma la seguridad que Aldimira le da sobre su inmutable afecto de siempre. Para disipar las dudas del padre y del marido, ella exhibe el escrito que Radoski le entregó. Sólo la verdadera Aldimira podría poseerlo. Segismundo, aún incrédulo, se reúne con su verdadera esposa. Ladislao será encarcelado. Todos se alegran y cada cual expresa sus sentimientos ante la recobrada serenidad.

Marco Beghelli

Traducción de Blas Matamoro

Carla Teti: figurino per il costume di
Zenovito. Pesaro, 2010



あらすじ

前置き

ポーランドの王であるシジスモンドはボヘミア及びハンガリーの王ウルデリーコを父に持つアルディミーラを妻に迎える。いっぽうシジスモンドの宰相ラディスラオはアルディミーラに言い寄るが、彼女にはねつけられると、その腹いせに卑劣な復讐を企てる一王の自分に対する絶対的な信用をよいことに、アルディミーラの従者としてボヘミアからやってきた男は彼女の愛人であると王に信じ込ませようというのだ。この従者の金に対する執着心を利用して証拠をでっちあげようと思いついたラディスラオは、彼に女王の宝石をこっそり盗み出してくるよう言いつける。軽々しくこれを引き受けた従者は決行の時を夜と定め、王を伴ったラディスラオがこっそり見守る中、女王の部屋へと忍び込んだ。嫉妬に狂った王は密通者を刺し殺すよう命じると、アルディミーラに死刑を宣告する。

第一幕

ポーランドの首都ジェンサ。王シジスモンドの居室では、頻繁に狂気の発作に見舞われる君主シジスモンドの不幸な運命について、ラディスラオの妹アナジルダと王の相談役ラドスキが悲しげに話し合っている。ラディスラオもシジスモンドの身とその王位を案じているふりをするが、その実、彼の唯一の関心事は妹であるアナジルダを女王の座に据えることなのであった。王の到着が高らかに告げられ、亡霊に追われているかのように逆上したシジスモンドがあらわれた。何があったのかと尋ねられるが、彼は答えようもしない。

あらためて王に挨拶をすると、アナジルダはラドスキとともにその前を辞した。ラディスラオとふたりになると、自分を悩ませるものはアルディミーラの亡霊なのだと言ったシジスモンドは打ち明ける。いまとなって彼は後悔の念にさいなまれているのであった。もしや自分は間違っていたのではないか？我々は罠に掛けられたのではないだろうか？ラディスラオははかりごとが発覚するのではないかと震え上がるが、シジスモンドの心は他のところにあった。自らの苦悩に終止符を打つべく、彼はある計画を思いついたのである。死刑となった娘アルディミーラの仇を討つため、ボヘミア王ウルデリーコが軍隊を率いてポーランドへ向かっていると聞いたシジスモンドは、敵の襲来に備えるようラディスラオに言いつけると、自らは狩りを装いポーランドとボヘミアの間に広がる森へとおもむく。ポーランド軍が反撃の準備をしている間に、そこで敵とまみえ、待ち望んだ死を迎えることこそが、彼の計略なのであった。

舞台は変わり、一軒の田舎家がある森のはずれ。静かな隠れ家に置かれていることに感謝をしつつも、アルディミーラの心に平穏が訪れることはない。それを与えてくれるのはただひとり、彼女に死刑を宣告した男だけである。そこへ、この家で隠遁生活を送る貴族のゼノヴィートが出てきた。ふたりの会話から、ラディスラオのアルディミーラに対する常軌を逸した欲望がどのような結果をもたらしたのかをうかがい知ることができる。悪党の団によって窮地に追い込まれたこの哀れな女性は、どうやらゼノヴィートによって救い出されたようである。

そして今、彼は娘のエジェリダと偽って女王を匿っているのであった。物音を聞きつけたアルディミーラが家に隠れて様子をうかがっていると、狩人たちが駆け抜けていった。ゼノヴィートは彼らが王の一团であり、王自身もまもなく到着するであろうと知らされる。そこへ姿を現したシジスモンドであったが、アルディミーラとゼノヴィートが物陰から見守るなか、またもや幻覚に襲われる。しかし後からやって来たラディスラオに、ウルデリーコの一団は猛烈な勢いで行軍しており、砦を固めないですぐにでも宮殿に攻め入れられるでしょうと進言されたシジスモンドは、ようやく正気を取り戻した。そして近くの家を訪ねて廻りの様子を尋ねてくるようラディスラオに命じた。そこでラディスラオはゼノヴィートの家をおとなうが、錯乱の体ですぐに飛び出してくる。その彼のすぐ後からアルディミーラが姿を現した。亡霊が現れたと逃げ出したラディスラオを尻目に王の足元にひざまずいた彼女は、ゼノヴィートの娘エジェリダであると名乗り、身に覚えのない嫌疑を受けたため父ゼノヴィートとともに宮廷から逃げ出して来たのだと告げるが、シジスモンドは自らの目を信じる事ができない。それぞれの思いを胸にしばしふたりは見つめあうが、やがてシジスモンドはゼノヴィートと話しながら森へと立ち去り、アルディミーラは家へと入っていった。そこへラディスラオが戻ってくるが王はすでにいない。代わりにゼノヴィートに出会った彼は、王の奇抜な思いつきについて知らされる。それは、エジェリダが亡くなったアルディミーラに瓜分たつてあることを利用して、彼女に女王のように装わせ、宮廷へ伴おうというものであった。そうすれば王ウルデリーコも娘の死は誤報であったと信じざるを得なくなり、その怒りもとけるであろうというのである。真っ青になったラディスラオは、なんとしても王のとんでもない計略を阻止しなければと急いで立ち去るが、進言を聞き入れられるどころか、逆に王よりエジェリダを宮廷へ連れて来るよ

う命じられ、すぐにまた戻ってくる。しかしゼノヴィートによると、エジェリダは宮廷へ行くのを拒んでいるというのだ。ラディスラオとふたりになると、エジェリダは我が身の安全を保証するようにと彼に言い渡し、ラディスラオはその尊大な態度に圧倒されてしまうのであった。そこへラディスラオの妹アナジルダとラドスキもやってきて、宮廷の貴人たちが粗末な家に勢ぞろいした。シジスモンドはエジェリダと目を合わせることもできず、いっぽうのエジェリダはおれの身に迫る危険を恐れ震えている。そしてラディスラオは、すべてが明るみに出る事を恐れていた。宮廷まで一緒に来てくれるよう王がエジェリダに懇願しているところへ、兵士たちがなだれ込んでくる。ポヘミア軍がすでに森まで押し寄せてきているため、すぐさま抗戦を、というのであった。

第二幕

ポヘミア王ウルデリーコがもう間もなくジェンサにたどり着こうかという頃合い。宮殿では、アルディミーラのドレスをまとったエジェリダがシジスモンドに伴われて姿を現す。妹アナジルダを女王の座に就けようという野望を打ち砕かれたラディスラオをのぞき、皆が女王の無事を喜び合っている。ふたりきりになったアルディミーラとシジスモンドは、やっとの思いで気持ちを抑えていた。アルディミーラはいわれなく死罪とされた理由を知りたいと切望しており、いっぽうのシジスモンドは、かつて妻に対して抱いていた愛情がこの見知らぬ女性に向かいはじめていることに落ち着かない思いでいる。シジスモンドが自身の指輪と王座を彼女に差し与えたところに騒ぎが起こり、彼らは二手にわかれて走り去る。いっぽう王の相談役ラドスキは、ラディスラオが犯した罪を明らかにする書類を手に入れ、隠された真実を知るに至る。しかし、まだそれを明らかにする時では

ないと考えた彼は、アナジルダを慰める一危機が去ればシジスモンドはゼノヴィートの娘を森へ帰し、王座は必ずやあなたのものとなるでしょう。

ラディスラオはアルディミーラが確実に死んだことを確かめるようラドスキに言いつけると、恐怖のあまり心の平安を願って祈り始めた。

ラドスキがアルディミーラに手紙を届けるため、密かにやってくる。それはかつてラディスラオが彼女にあてて書いた手紙であった。そこへ、ウルデリーコが間もなく到着するという知らせとともにシジスモンドがあらわれる。あらためて自分の役割について言い聞かされたアルディミーラは、王にこれを請け合い安心させた。

いっぽう町の外にある谷間では、ポヘミア王ウルデリーコがポーランドの宰相の到着を待っている。娘が生きているというのが真実ならばふたたびポーランドと友好関係を結ぶつもりでいるウルデリーコであったが、女王が偽者であることをラディスラオが暴露してしまった。そこへシジスモンドがやってくる。偽の女王があまりにも娘にそっくりであることに戸惑い一瞬ためらうも、ウルデリーコの激しい怒りはエジェリンダへと向けられた。抑えがきかなくなった2つの軍隊がぶつかり合う。

そしてウルデリーコに追われていたラドスキが捕らわれてしまう。ラディスラオは彼のために命乞いをするが、ラドスキはこんな悪党に命を救われるなんて、と腹がおさまらない。いっぽうのウルデリーコは、エジェリンダを捕らえることができればその処遇は任せるとラディスラオに約束する。

ポーランド軍はもはや敗北寸前のところまで来ていた。シジスモンドは最後の抗戦を試みるが、ウルデリーコの前にととうとう屈してしまう。そこへラディスラオに追われ逃げ惑うアルディミーラの叫び声が聞こえてくる。彼女を追っていたラディスラオは、けつまずき坂道を転がり落ちたところでポヘミア軍に止められ、逆上のあまりみずからの大罪を白状して

しまった。怒りのあまり彼に飛び掛ろうとし取り押さえられたシジスモンドであったが、アルディミーラから変わらぬ愛を告げられ、ようやく落ち着きを取り戻す。

夫と父に身の潔白を証明するため、彼女はラドスキに手渡された手紙を見せる。それを持つものは本物のアルディミーラにほかならない。いまだ半信半疑ながらも、シジスモンドは本当の妻との再会を果たす。ラディスラオは死こそ免れたものの、牢獄へ送られることとなった。かくして皆が喜び合うなか、ふたたび平安が訪れた。

(訳：千葉健一)

Schema musicale

Sinfonia

ATTO PRIMO

- N. 1** **Introduzione** O Prence misero
(Coro, Anagilda, Radoski, Ladislao)
[Recitativo] Dopo l'Introduzione
Né fia, german, che rieda (Anagilda, Ladislao, Radoski)
-
- N. 2** **Cavatina di Sigismondo** Non seguirmi... omai t'invola
(Sigismondo, Anagilda, Ladislao, Radoski)
[Recitativo] Dopo la Cavatina [Sigismondo]
Signor, mentre t'adora (Ladislao, Sigismondo)
-
- N. 3** **Cavatina Aldimira** O tranquillo soggiorno! (Aldimira)
[Recitativo] Dopo la Cavatina d'Aldimira
Signora... Ah taci (Zenovito, Aldimira)
-
- N. 4** **Coro di Cacciatori** Di caccia il suono
(Zenovito, Aldimira, Coro)
[Recitativo] Dopo il Coro di Cacciatori Lo sposo!... Il Re!...
(Aldimira, Zenovito, Sigismondo, Anagilda, Ladislao)
-
- N. 5** **Recitativo** Che avvenne? e **Aria di Ladislao**
Vidi... ah no che allor sognai!
(Sigismondo, Ladislao)
[Recitativo Dopo l'Aria di Ladislao]
(Giusto cielo m'aita!) (Aldimira, Sigismondo)
-
- N. 6** **Recitativo** (Se un tradimento reo...)
e **Duetto [Sigismondo - Aldimira]**
Un segreto è il mio tormento
(Sigismondo, Aldimira)
[Recitativo] Dopo il Duetto [Sigismondo - Aldimira]
Il Re dov'è? (Ladislao, Zenovito)
-
- N. 7** **Aria Zenovito** Tu l'opra tua seconda (Zenovito)
[Recitativo Dopo l'Aria Zenovito]
Io dispor che costei (Ladislao, Zenovito)
-
- N. 8** **Recitativo** Ella ricusa? [e] **Duetto [Ladislao - Aldimira]**
Perché obbedir disdegni? (Ladislao, Aldimira)
[Recitativo] Dopo il Duetto [Ladislao - Aldimira]
Che creder degg'io mai!
(Anagilda, Radoski, Ladislao, Sigismondo)
-
- N. 9** **Finale [Primo]** Quale, o ciel, d'idee funeste
(Aldimira, Anagilda, Sigismondo, Ladislao, Radoski, Zenovito, Coro)
-

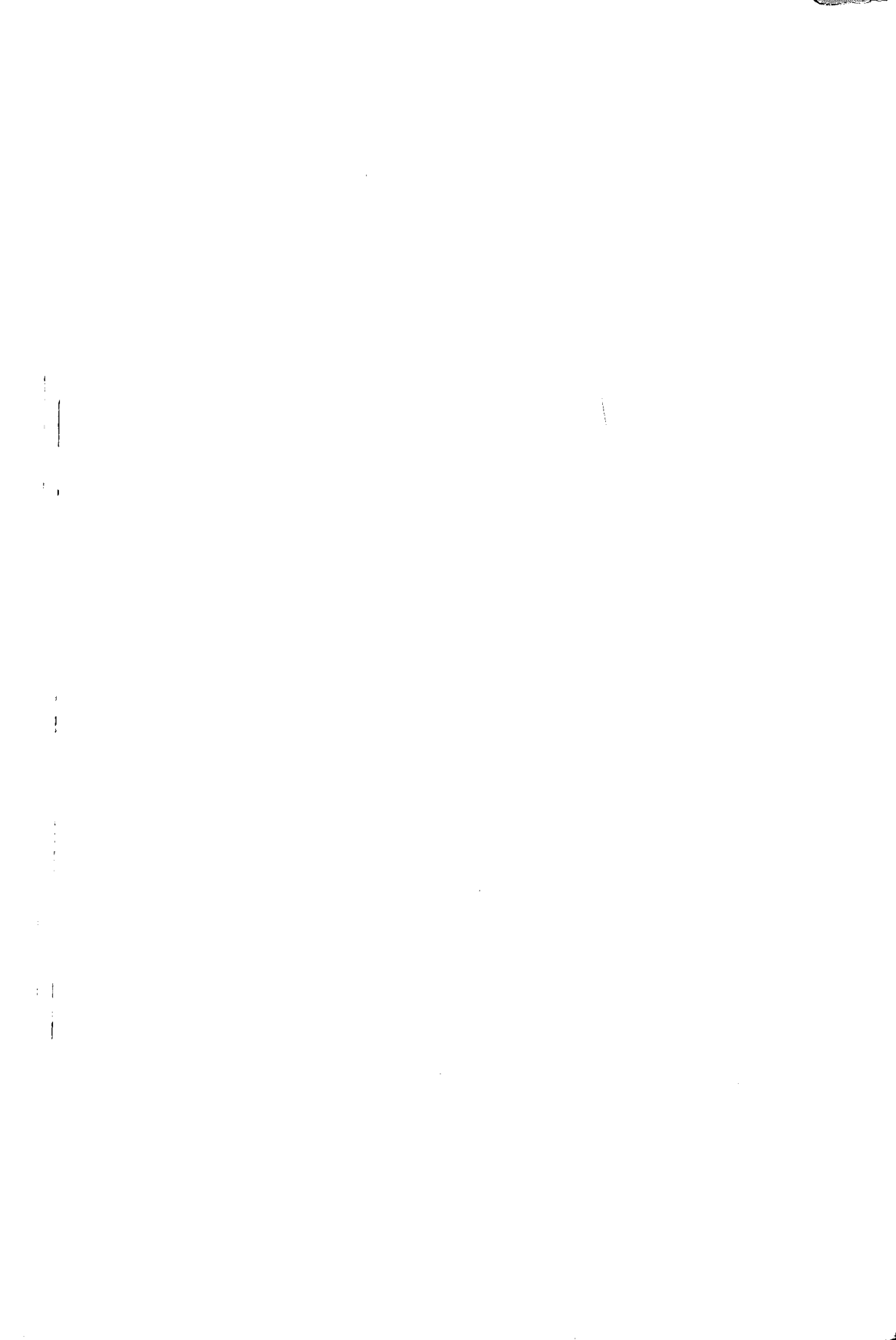
ATTO SECONDO

- N. 10 Introduzione Atto Secondo** In segreto a che ci chiama? (Coro)
[Recitativo] **Dopo l'Introduzione [Atto Secondo]**
Ah! superato il bosco, o sorte avversa!
(Sigismondo, Ladislao, Radoski, Anagilda)
-
- N. 11 Coro** Viva Aldimira (Coro, Radoski, Anagilda)
[Recitativo] **Dopo il Coro** (O vista che m'agghiaccia!)
(Ladislao, Aldimira, Sigismondo, Radoski, Anagilda)
-
- N. 12 Scena** Come!... e **Duetto [Aldimira - Sigismondo]**
Tomba di morte e orrore (Aldimira, Sigismondo)
[Recitativo] **Dopo il Duetto [Aldimira - Sigismondo]**
M'ingannaste, occhi miei? (Radoski, Anagilda)
-
- N. 13 Rondò Anagilda** Sognava contenti (Anagilda)
[Recitativo] **Dopo l'Aria di Anagilda** O ciel! tu riserbasti
(Radoski, Ladislao)
-
- N. 14 Scena** Misero me! e **Aria Ladislao** Giusto ciel che i mali miei
(Ladislao)
[Recitativo] **Dopo la Cavatina [Ladislao]**
Venga Egelinda (Sigismondo, Radoski, Aldimira)
-
- N. 15 Scena** Alla partenza
e **Aria d'Aldimira** Ah! signor, nell'alma mia
(Radoski, Sigismondo, Aldimira, Coro)
[Recitativo] **Dopo l'Aria d'Aldimira**
Venga pur Ladislao (Ulderico, Ladislao)
-
- N. 16 Quartetto** Genitor... deh vien! - Qual silenzio periglioso!
(Aldimira, Sigismondo, Ladislao, Ulderico)
[Recitativo] **Dopo il Quartetto** Giusto ciel! qual mia sorte
(Radoski, Ulderico, Ladislao)
-
- N. 17 Gran Scena Sigismondo** Vincesti, iniqua sorte!
[e] **Aria nella Gran Scena** Alma rea!
(Sigismondo, Ulderico, Ladislao, Aldimira, Coro)
[Recitativo] **Dopo la Scena [Sigismondo]**
E tu che per salvarlo (Ulderico, Aldimira, Ladislao, Sigismondo)
-
- N. 18 Finaletto Secondo** Qual felice amico giorno
(Aldimira, Sigismondo, Ladislao, Ulderico, Coro)
-



Libretto

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



Atto primo

Scena prima

Appartamenti nella reggia di Sigismondo, con ingresso da un lato ad interni gabinetti.

Coro, Anagilda, Radoski, poi Ladislao. All'alzarsi del sipario, tutti si mostrano agitati verso gl'interni sudetti.

Coro

O Prence misero,
Sul fior degli anni
Perché ti straziano
Si acerbi affanni!

Qual fato barbaro
Ragion t'invola,
E fiero spasimo
Ti stringe il cor!

Anagilda e Radoski ascoltano agli ingressi interni, ma se ne allontanano sul fatto con atti di grave rammarico.

Anagilda e Radoski

Lugubri gemiti
Sol qui risuonano!...
Chi può resistere
A tanto orror!

Coro

(accennando gl'interni da' quali esce Ladislao taciturno e agitato, e cui tutti vanno incontro affannosamente)

Qual cupo tremito
Da quelle porte!...
Ah di' se cangiassi
Del Re la sorte?...
Tu tacil... t'agiti!...
Mi fai terror.

Ladislao*(concentrato in se stesso)*

(O destino crudel! Del Re nel petto

Par che un nero sospetto

In mille idee funeste

Trovi alimento ognor.

(inquietissimo)

Ma donde mai?...

Ma come!... esser potria che il fallo mio!...

(si riprende subito)

In qual mar di dubbiezze, o ciel, son io!

L'imago tiranna
 Di lei che ho tradita,
 Mi turba, m'affanna,
 Presente mi sta.

Ma grande, ma forte
 Quest'anima ardita
 Sfidar della sorte
 Lo sdegno saprà.

Anagilda, Radoski e Coro

Deh ti spiega, e il dubbio atroce

Togli omai dal nostro seno.

Ladislao

Della pace il bel sereno

Già sparì dal nostro Re.

(Del suo barbaro tormento

Tutto il peso io sento in me.)

Tutti

O terribile vicenda!

O crudel funesto evento!

Ah quel turbine pavento

Ch'ora freme intorno a me.

*Parte il Coro.***Scena seconda***Ladislao, Anagilda, Radoski.***Anagilda**

Né fia, german, che rieda

Del Re la calma al cor?

Radoski

Del suo destino

Tremanti ognor vivrem?

Ladislao

Che dir poss'io?

Da sdegnato fantasma
Inseguito si crede
Sigismondo talor. Con lui ragiona,
Si discolpa, s'adira,
L'abbandona ragion, langue, e delira.

Anagilda

Infelice!

Ladislao

Anagilda,
Ad eccelsi pensier la mente e il core
Volger dobbiam. Della Polonia al soglio
Fia tua gloria volar. Del Re te n'offre
Il favor bella speme.

Odesi qualche grido di dolore dagli interni.

Anagilda

Cieli!...

Radoski

Che fora mai?

Ladislao

Comprendo. Immerso

È Sigismondo ne' deliri suoi.

Anagilda

Deh! chi aita gli presta?

Ladislao

Eccolo a noi.

Scena terza

Sigismondo con tutto il disordine della più tetra fissazione e senza conoscenza. Egli parla come a taluno da cui fosse inseguito e minacciato a un tempo medesimo. Li sopradetti lo tengono di vista rispettosamente, spiegando fra loro la più viva amarezza.

Sigismondo

(smaniando per la scena)

Non seguirmi... omai t'invola...

Che pretendi or qui, tiranna!

(si ferma)

No! non io, la tua condanna

La segnò dovere e onor.

(colla più affannosa attenzione)

Che?... innocente?... e chi?... tu sei?...

(coll'impeto del desiderio che termina col furore)

Ah lo fossi!... il traditore

Di mia mano io svenerei!...

(torna a smaniare per la scena)

Una prova... a me una prova

E lo sveno... e...

(cava impetuosamente la spada)

Anagilda, Ladislao e Radoski

(rispettosamente lo trattengono)

Deh! Signor!...

Sigismondo

(facendo forza per svincolarsi)

Chi tant'osa?...

Anagilda, Ladislao e Radoski

I fidi tuoi...

Sigismondo

(si ferma; gira l'occhio stupidamente ed ascolta)

Lei!... spari... più non la sento...

Ah!

(cade fralle braccia di Ladislao e Radoski)

Ladislao

Deh frena il tuo tormento:

T'offro io primo il sangue istesso.

Anagilda, Ladislao e Radoski

Quel mirarti il cor sì oppresso

E dolor ch'egual non ha.

Sigismondo

(tornando in sé)

Dove sono?... voi!... miei fidi!...

Perché vivo in tante pene!

(Ah perduto ho il caro bene

E più speme il cor non ha.)

Lacerata è ognor quest'alma,

Né la calma tornerà.

Anagilda, Ladislao e Radoski

Ti richiama a tua grand'alma,

E la calma tornerà.

Ladislao

Signor, mentre t'adora

Ogni vassallo, a che l'alma t'opprime

Lo spavento, il terror?

Sigismondo

Dirlo dovrei?...

Ladislao

Un tuo fedel...

Sigismondo

Sì, Ladislao, lo sei.

Ladislao

Dunque...

Sigismondo

(ad Anagilda e Radoski)

Partite. Ad altro

Men affannoso istante

Vi rivedrò.

(si concentra in se stesso)

Anagilda

Pace ti chiama al seno

Chi felice, o signor, ti brama appieno.

(parte con Radoski)

Scena quarta

Sigismondo e Ladislao.

Ladislao

(O dubbi miei!)

Sigismondo

(scuotendosi)

Alto, tremendo arcano

A tua fé non s'asconda.

Ladislao

(ammirato)

E quale!

Sigismondo

(s'interrompe)

Oh Dio!

Ladislao

Ma che?...

Sigismondo

(lo prende a sé)

M'ascolta. Furente

Mi persegue Aldimira.

Ladislao*(con gran forza)*

Essa che a morte

Perché infida consorte

Da te si condannò?

Sigismondo*(con dolore)*

Ma ricusai

Di vederla ed udirla.

Ladislao

Gli stessi occhi tuoi

Testimoni non fur?...

Sigismondo*(vivamente)*

Né tratto a inganno

M'avria taluno od il mio sguardo istesso?

Ladislao*(sospeso)*

Qual dubbio importun t'agita adesso?

Sigismondo

Odi. Ulderico Re, padre all'estinta

Mia consorte Aldimira,

Sciolto da' ceppi in cui visse tre lustri,

Arma in segreto. Tu vola ed esplora

Le mosse ostili. Io là t'attendo dove

Folto bosco ha confin colle frontiere.

Ivi a cacciar le fere

Si sparga che n'andai onde più cauta

Dispor difesa.

Ladislao

Ma Ulderico ancora...

Sigismondo

Temo a ragione: intendi!...

Ladislao

Obbedirò.

Sigismondo

Se a terminar mie pene

Solo fia d'uopo morte,

Si mora, e allor sarà lieta mia sorte.

*(parte)***Ladislao**

Ella perì!... Qual dubbio mai?... Nemico

Qualsivoglia il fato, io non lo temo.
Forte sarò fino al momento estremo.
(parte)

Scena quinta

*Campagna vastissima che termina con un folto bosco.
Abitazione da un lato, con arborata vicina sotto cui roz-
za panca.*

*Aldimira dal bosco tutta concentrata in se stessa, poi
Zenovito dall'abitazione.*

Aldimira

O tranquillo soggiorno! o dolce! o cara
Solitudine amica! A voi nel seno
Vo cercando la calma e sempre invano,
Ché il mio fato inumano
A tollerar m'astringe eterno duolo.
Un solo oggetto, un solo
Vicino a me, faria
La mia felicità, la gioia mia.

Oggetto amabile,
Ognor da forte
Serbo immutabile
Candor di fé.

Ingiusto e barbaro
Mi danni a morte!
Pur non so vivere
Lontan da te.

Diletta immagine
Del mio consorte,
Per te quest'anima
Respira in me.

Esce Zenovito.

Zenovito
Signora...

Aldimira
Ah taci.

Zenovito
E che? Forse dovrei
Obbliar che tu sei
Sposa al mio Re, Aldimira?

Aldimira

Ah sì, quella son io,
Che al tuo valor la vita
Deve e alla tua pietà.

Zenovito

Guidommi il cielo
Innocenza a salvar.

Aldimira

Sì, che innocente
Mi ritrovasti allora
Che, strascinata a forza infra i dirupi,
Chiedea mercé.

Zenovito

Ma dei fellon la morte
Salva ti rende: a me ti scopri; sento
Che Ladislao ti chiese affetto indegno,
E che ardente di sdegno
Per le ripulse tue giurò vendetta.

Aldimira

E accusata e negletta,
Senza difesa, da nemica sorte
Fui rapita allo sposo e tratta a morte.

Zenovito

Ah signora... ah Reina,
Ch'Egelinda mia figlia
Qui crede ognuno. Quattro lustri omai
Son corsi già dacché fuggii la corte
Ove un tempo ebbi onor. Dissi a bastanza.

Aldimira

Né sperar io potrò?...

Scena quinta [seguito] e sesta

*Coro di cacciatori, Zenovito e Aldimira.
Odesi in distanza il suono de' corni da caccia.*

Zenovito

(stupito)

Di caccia il suono,
Raro in questi recessi!...

Aldimira

(osservando)

Odo rumor di genti...

Zenovito*(con gran premura)*

Celatevi, signora...

Aldimira

O miei tormenti!

*(entra, ma si fa vedere in osservazione)***Coro**

Al bosco!... alla caccia!...

La fera sdegnosa

Ci attende al cimento:

Chi ha core e ardimento

Ne venga a pugnar.

*(per andare)**Zenovito li trattiene.***Zenovito**

Chi mai qui comanda

La caccia in tal giorno?

Coro

Il Re che già presso

È a questo soggiorno.

Zenovito

Il Re!...

Coro

Lo vedrete...

Si replica il suono come sopra.

Correte, godete...

Il suono ci chiama,

Si vada a pugnar.

Al bosco! alla caccia!...

*(entrano festosamente nel bosco)***Scena settima***Zenovito e Aldimira.***Aldimira***(uscendo, ed affannosissima)*

Lo sposo!...

Zenovito

Il Re!...

Aldimira

Se viene...

Zenovito

Or nuovo ascolto

Vicino calpestio...
Convien celarsi.

Aldimira

Ah fuor di me son io.

Entrano nell'abitazione.

Scena ottava

Sigismondo, Anagilda e seguito.

Zenovito, non veduto, sta in osservazione dalla casa.

Sigismondo

Il loco è questi, e qui posiam.
(siede sulla panca)

Anagilda

Né al bosco

Vuoi le fere cacciar?

Sigismondo

Pria Ladislao
Deggio veder. Precedimi, Anagilda.
Poi ne verrò.

Anagilda

Que' tuoi pensier funesti
Tremar mi fan.

Sigismondo

Grato son io al tuo core,
Ma restar mi convien.

Anagilda

Non più, signore.
(entra nel bosco con parte del seguito)

Scena nona

Sigismondo seduto. Aldimira e Zenovito, non veduti, dall'abitazione.

Sigismondo

(resta un momento senza parlare, indi si leva fantasti-

cando fra sé)

Ti veggo, sì... ti veggo... ovunque irata
Mi persegui, m'opprimi!

Aldimira

(piano a Zenovito)

(Egli!... il consorte!...)

Zenovito

(Gran cose io spero.)

Sigismondo

(scuotendosi)

Bando,

Bando a un insano ardor. Fu rea colei...

Sì, ma per sempre... ah! per sempre! io la perdei.

Scena decima

Detti. Ladislao.

Ladislao

(uscendo)

Mio Re!

Zenovito

(Il nimico!)

Aldimira

(Il traditor!)

Sigismondo

Che rechi?

Ladislao

Funestissimi eventi.

D'armi e d'armati all'improvviso inonda

Con inganno Ulderico

Le tue contrade. I pochi nostri abbatte

Sorpresi ed atterriti: e se possente

Forza nol preme o caccia,

Fra poco ancor la reggia tua minaccia.

Sigismondo

Ma degli sdegni suoi

Spiegò ragion?

Ladislao

Vuol vendicar la figlia.

Sigismondo

O presagi! o cor mio! Ma in che mi perdo?
 Del regno alla salvezza
 Provveder mi convien. Là da quel bosco
 La difesa s'impreda: a tant'oggetto
 Tu dispon quant'è d'uopo. Io lumi intanto
(accennando l'abitazione)
 Voglio ritrar da chi colà soggiorna.

Zenovito

(Al cimento.)

Aldimira

(Al periglio.)

Entrano.

Sigismondo

Va', e sappiam chi v'alberga.

Ladislao

Util consiglio!

(entra nell'abitazione)

Scena undicesima

Sigismondo, poi Ladislao, indi Aldimira.

Sigismondo

Venga Ulderico, sì. Comune a noi
 Sarà il duolo e il rossor, quando di lei...
 Sì, ma per sempre... ah per sempre! io la perdei.

Esce Ladislao turbatissimo dall'abitazione.

Che avvenne?

Ladislao

In quell'albergo...

Vid'io...

(ammutolisce)

Sigismondo

Perché t'arresti?

Ladislao

Chi lo può figurar?...

Sigismondo

Di', che vedesti?

Ladislao

Vidi... ah no che allor sognai!
 Vidi... ah no ch'io m'ingannai!
 Ma quel tremito che allora
 Mi sorprese e pur mi scuote,
 In un mar di dubbi ancora
 Fa quest'anima ondeggiar.

Sigismondo lo sollecita a spiegarsi.

Porta il piede in quelle soglie,
 E, signor, vedrai portento.

Sigismondo s'incammina. Dopo un momento di silenzio generale esce Aldimira che s'inchina a Sigismondo il quale resta immobile considerandola. Essa se gli inchina e resta presso all'abitazione.

Ecco a te chi là soggiorna...
 Tu sorprendi!... (Io n'ho spavento.)
 Or ti lascio e vo all'istante
 Armi e armati ad apprestar.

(considerandola colla più grande agitazione, che cerca nascondere)

(Ah che quello è uno spettro, è un'ombra
 Dall'Averno uscita fuore!...
 Di stupore, di terrore
 Mi fa quasi delirar.)

(entra nel bosco)

Scena dodicesima

Aldimira e Sigismondo. Zenovito si fa vedere in osservazione.

Aldimira

(Giusto cielo m'aita!)

Sigismondo

(Crederò agli occhi miei!...
 Essa!... ah follia!). Chi sei?

Aldimira

Sono Egelinda,

A Zenovito figlia.

Sigismondo

A lui che lunge
 Dalla corte fuggi, son quattro lustri,
 Perché tradito?

Aldimira

(con energia)

Sì, reo tradimento

Ci trasse in questi alberghi.

Sigismondo resta in qualche abbattimento.

Sigismondo

(Ella parla...)

(come rassicurando se stesso)

Ma tu Egelinda, figlia

A Zenovito.

Aldimira

Il dissi.

Sigismondo

(con forza)

E il sei?

Aldimira

(come sorpresa, fissandolo)

Lo sono.

Sigismondo

(da sé)

(O voce! o sguardi! o mio destin tiranno!)

Aldimira

(osservandolo)

(Ei delira, egli smania, io non m'inganno.)

Sigismondo

(dopo un momento di silenzio)

Zenovito ne venga.

Aldimira

(s'incammina)

Fia pronto.

Sigismondo

(richiamandola)

Odi.

Aldimira

(torna a Sigismondo che nel fissarla s'astrae)

Che chiedi?

Sigismondo

(delirando fra sé)

(Se un tradimento reo...)

Aldimira

Che vuoi?

Sigismondo

(crescendo coll'espressione)

(L'avesse

Tolta allo sposo!...)

Aldimira

A' cenni tuoi...

Sigismondo

(al trasporto)

(Saria

Fellon! poco il tuo sangue...)

Aldimira

(vivamente)

Signor...

Sigismondo

(richiamandosi)

Chi! (Cielo!...)

Aldimira

E qual ragion, perdona,

Or ti rende sì oppresso?

Sigismondo

(Ah son tradito dal mio core istesso.)

Un segreto è il mio tormento,

Ma nol posso, oh Dio, spiegar.

Aldimira

Deh perdona l'ardimento,

Più non oso a te parlar.

Sigismondo e Aldimira

(ognuno da sé)

Tanti affetti ho intorno al core

Che spiegarli non saprei.

Ah cagione è il crudo amore

Del mio barbaro penar.

Aldimira entra nell'abitazione, e Zenovito segue Sigismondo ch'entra nel bosco.

Scena tredicesima*Ladislao, poi Zenovito.***Ladislao***(uscendo dal bosco)*

Il Re dov'è? Ch'ei colto

Da quell'oggetto periglioso tanto

Abbia obbiato il caso suo funesto?

Ma chi è lei?... donde mai?... che oggetto è questo!

*(si concentra in se stesso)**Esce Zenovito.***Zenovito**

(Eccolo. O mia ventura!)

Ladislao

Io non saprei...

Zenovito

Signor...

Ladislao

Tu, Zenovito!...

Dimmi: hai figlia?

Zenovito

Egelinda, che salvezza

Forse opererà del regno.

Ladislao

Ella!... che dici?...

Dessa il regno salvar? parla, ti spiega.

Zenovito

T'attende il Re. Vanne, da lui saprai...

Ladislao

Vedesti il Re?

Zenovito

Lo vidi e a lui parlai.

Anzi da me nacque il pensier.

Ladislao

E quale?

Zenovito

Vanta Egelinda mia gran somiglianza

(A quanto il Re mi espose)

Coll'estinta Aldimira.

Ladislao

Ah! tal, che sembra

Aldimira medesma.

Zenovito

Ebben, ascolta.

Ecco il consiglio mio. Spargasi ovunque

Che vive la Regina

In solitario loco, ed Egelinda

Vesta reali spoglie. Prima in corte

Qual Regina si mostri, indi a Ulderico

Si presenti qual figlia. Ei, come tutti,

Vede Aldimira in lei, placa lo sdegno,

Ridona al Re la pace, e salvo è il regno.

Ladislao

(con amarezza)

Tu consigliasti che reali spoglie

Vesta Egelinda, e ad Ulderico poi

Si presenti qual figlia!

Zenovito

Il consigliai.

Ladislao

(con gran premura)

E accolse

Sigismondo il consiglio?

Aldimira

Anzi, t'attende

Onde parlo ad effetto.

Ladislao

(affannosamente da sé)

(Al Re si voli:

Strugger l'opra si tenti

Che renderia più gravi i miei spaventi.)

(parte)

Zenovito

O mia Reina! Sì, sarai felice!

Il cor co' moti suoi già mel predice.

Tu l'opra tua seconda

Che m'inspirasti, o cielo:

Tu squarcia il nero velo

Che oscura in lei l'onor.

Trovi l'amica sponda

Dopo sì gravi affanni,

E cadan l'ire e i danni
Sull'empio traditor.
(entra nell'abitazione)

Scena quattordicesima

Ladislao dal bosco, poi Zenovito dall'abitazione.

Ladislao

(concentrato in se stesso)

Io dispor che costei
Alla reggia ne venga? Io far che il manto
D'Aldimira rivesta?
Io dovrò?... Ma perché una somiglianza
Tanti dubbi m'infonde,
E mi rende agitato e mi confonde?

Esce Zenovito.

(andandogli incontro)

Zenovito!...

Zenovito

Signor...

Ladislao

Chiamami amico,
Ché lo merta il tuo cor. Qui Sigismondo
Or io precedo onde dispor che in corte,
Quando imbruni la notte,
La figlia tua ci segua.

Zenovito

(dopo un momento di pausa)

Ah che poss'io

Dirti, o signor?

Ladislao

E che?...

Zenovito

Teme Egelinda

E ricusa partir.

Ladislao

Tant'osa!

Zenovito

A lei

Degnati favellar.

Ladislao

Venga, ma opponti
A' suoi folli contrasti.

Zenovito

Io primo fui che il consigliai. Ti basti.
(*entra nell'abitazione*)

Scena quindicesima

Ladislao, indi Aldimira.

Ladislao

Ella ricusa? Ah dessa
Dunque non è che offerse al guardo mio
Un deliro, un timor di me non degno.
Venga costei, serva al dovere e al regno.

Esce Aldimira.

Ladislao

(*con alterezza*)

Perché obbedir disdegni?
Perché venir non vuoi?
Oppor non dei né puoi,
Te lo comanda un Re.

Aldimira

(*con un tuono di superiorità che mette Ladislao in ap-
prensione*)

Dimmi, se vengo in corte,
Salva sarà mia vita?

*Ladislao vorrebbe interromperla, ed ella non gliel per-
mette.*

Sì, che la tua Regina
Misera, fu tradita!
Sì, che la trasse a morte
Un empio traditor.

Ladislao

E quale ardor! che sai?...

Aldimira

Non domandarlo a me.

Ladislao

Chiederlo! e a chi degg'io?

Aldimira

(colla più gran forza)
A te lo chiedi, a te.

Ladislao

A me! qual tuo deliro!

Aldimira

No, ch'è martiro in me.

Ladislao

E chi ti dà tormenti?

Aldimira

A te lo chiedi, a te!

Ladislao

Quei folli accenti tuoi
Che ardisci a me dinante!
Io sdegno il tuo sembiante,
Non so più tollerar.

Aldimira

Quei folli accenti tuoi
Non temo a te dinante!
Io fuggo il tuo sembiante,
Non so più tollerar.

Ladislao e Aldimira

(ognuno da sé)
(Dubbiosa, smarrita,
Confusa, atterrita,
Vacilla quest'alma,
Mi fugge dal sen.)

Aldimira entra nell'abitazione, e Ladislao s'inselva.

Scena sedicesima

Anagilda e Radoski con seguito da altra parte del bosco, poi Ladislao, indi Sigismondo e seguito, pur essi dal bosco.

Anagilda

Che creder degg'io mai!
Preda a nuovi deliri il Re mi lascia,
M'abbandona il german!

Radoski

D'uopo saria...

A me pur anche

Esce Ladislao, turbatissimo e non avvedendosi dei due suddetti.

Ladislao

(*da sé*)

(Che disse!... che ascoltai!...

Gli sguardi suoi!... la voce!...).

Anagilda

German, sappi...

Ladislao

T'intendo.

Il Re...

Esce Sigismondo e Coro.

Sigismondo

(*a Ladislao*)

Già cade il giorno.

Pronta a seguirmi è lei?

Ladislao

Ricusa d'obbedir folle costei.

Sigismondo

Stupor m'adombra!... Udirla voglio io stesso.

(*s'avvia all'abitazione, ma si ferma pensoso un momento prima d'entrarvi*)

(Perché mi trema il cor se a lei m'appresso?)

(*entra*)

Ladislao

(In quell'albergo il Re!... Sia qual si voglia

La donna pur, ma eventi rei preveggo.)

Mi segua ognun. (Togliere la ad esso io deggio.)

(*entra a fianco dell'abitazione seguito dai sopradetti*)

Scena diciassettesima

Interno dell'abitazione di Zenovito, con ingresso alle stanze da un lato.

Tutti successivamente. Sigismondo introdotto da Zenovito, che s'inchina, ed entra nelle stanze interne.

Sigismondo

(*s'astrae e gradatamente si porta al deliro*)

Quale, o ciel, d'idee funeste

Folla rea mia mente ingombra!...

Minacciosa errante intorno

Tu mi stai terribil ombra!...

Ed il cor mi fai tremar.

Aldimira e Zenovito escono inosservati dalle stanze, e dall'ingresso Ladislao che si mette in osservazione non veduto dagli altri.

Aldimira

(Nel mirarlo io sento un gelo,
Che mi stringe l'alma in petto!)

Ladislao

(Quanto veggio in queste soglie
Tutto accresce il mio sospetto!)

Sigismondo

Si... crudel... per te... deliro...
Si... martiro... mi tormenta...

Aldimira

(mostrando grande affanno, ed è ritenuta da Zenovito)
(Ei vaneggia...)

Ladislao

(osservando con apprensione Aldimira e Zenovito)
(E che si tenta!...)

Sigismondo

Di', che far dovea il mio core?...
Lo sorprese un...

Aldimira

Traditore!...
(appena pronunciata la parola, si ritira con Zenovito)

Sigismondo

Traditore!... Ah di giust'ira
E ragion s'arde...

Aldimira

(di dentro)

Aldimira!...

Sigismondo

(smaniando)

Aldimira!... dov'è lei?...
Io t'intesi... Dove sei?...

Ladislao

(O periglio!)

Aldimira e Zenovito

(uscendo)

A' cenni tuoi...

Sigismondo resta immobile per un momento, guardando qui e là come istupidito.

Aldimira

Parla...

Zenovito

Imponi...

Sigismondo

Ma... qui... voi!...

Aldimira e Sigismondo

(Ah dal peso io gemo oppressa
oppresso
Della mia fatalità.)

Zenovito

(Ah dal peso geme oppressa
Della sua fatalità.)

Ladislao

(Ah troncar degg'io 'l periglio
D'una mia fatalità.)

(parte di nascosto)

Sigismondo

Dimmi, Egelinda, in corte
Nieghi seguirmi omai?

Aldimira

Verrò, se di salvezza
Un pegno a me darai.

Sigismondo

(altamente stupito)
Di tua salvezza!...

Coro

(di dentro)

All'armi!

Sigismondo

Che intendo!...

Coro

(più da vicino)

All'armi!... all'armi!...

*Esce Ladislao frettoloso seguito da Anagilda, Radoski,
Coro e guerrieri.*

Ladislao, Anagilda e Radoski

Già penetrar nel bosco
Tenta il nemico altero.

Coro

Trionfo a noi primiero
Ci doni ardire e cor.

Sigismondo

(ai guerrieri)

Alla vittoria andiamo.

(agli altri)

Voi m'attendete in corte.
Solo pugnar io bramo
A prova di valor.

Tutti

Frema pure il destino ai miei danni,
Più m'accende e mi rende più forte.
Si combatta, fia gloria la morte
Se vittoria si vanti ed onor.

Atto secondo

Scena prima

Atrio terreno nel palagio reale, dagli archi del quale si scuopre in distanza parte del regio cortile. Da un lato, eminente ingresso ad interni appartamenti.

Coro

(fra loro)

In segreto a che ci chiama?...
Quale arcano asconde il Re!
Di sua viva occulta brama
La ragion sappiamo qual è.

Scena seconda

Coro. Sigismondo, Ladislao, Radoski e seguito, poi Anagilda dall'ingresso suddetto.

Sigismondo

(a parte a Ladislao)

Ah! superato il bosco, o sorte avversa!
Vincitor Ulderico
È presso alla città.

Ladislao

(Valga l'inganno

*Il turbine a calmar. Già voce a lui
Giunse per opra mia, che vive ancora
Aldimira sua figlia.)*

Sigismondo

(Ora Egelinda

*Di regia veste adorna
Veder farò. Come da ognun s'accolga
La comparsa di lei
Ardo veder.)
(ad Anagilda ch'esce)
Ebben?*

Anagilda

Pronta è, signor.

Qual imponesti,

Sigismondo

Udite o fidi miei.

A tenor degli eventi opra e consiglio
Cangiar de' il saggio. Barbara vicenda
Acciò move il Re vostro.
Ma pria ch'egli risolva, udir un voto
Brama da voi mentre da voi si mira
L'oggetto ch'or qui v'offre. Ecco...

Scena terza

Comparisce Aldimira da Regina. Tutti, ad eccezione di Sigismondo e Ladislao, prorompono.

Coro

Aldimira!

Ella scende tra le festose acclamazioni.

(ad Aldimira)

Viva Aldimira
Nostra Regina!
Da noi s'ammira
Quel tuo gran cor!
Viva Aldimira,
Trionfi onor!

Anagilda e Radoski

(a Sigismondo)

Vinse da forte
L'avversa sorte:
Ha in lei virtude
Nuovo splendor.

Coro

Viva Aldimira,
Trionfi onor!
A noi la rendi,
Giusto signor.

Ladislao

(O vista che m'agghiaccia!)

Aldimira

(Alma, coraggio!)

Sigismondo

Si, la Regina vostra
Vi rendo, o fidi miei.
(*a parte a Ladislao*)

(Sicuro appieno

Dell'inganno è l'effetto.
Tu quai t'imposi adempi i cenni miei.)

Ladislao

(*a Sigismondo*)
(Ubbidirò.)
(*da sé a parte*)

(Perder degg'io costei.)

Aldimira

(Come attento Radoski
In me fissa lo sguardo!)

Radoski

(È dessa, è dessa...

O miei rimorsi!)

Sigismondo

Ognun parta e s'attenda
Forse maggior evento.

Anagilda

(O perdute speranze!)

Radoski

(O gran portento!)

Partono tutti.

Scena quarta

Aldimira e Sigismondo.

Sigismondo

(Ella!... è dessa... io la veggo... io l'amo!)

Aldimira

(Forza,

Forza o cor.)

Sigismondo

(Non potrei
Dar fine ai mali miei
Col chiamarla mia sposa?)

Aldimira

(Ah! perché il fato

Un ingiusto, un ingrato
Mi sforza ad adorar!)

Sigismondo

(Ma... e s'ella è moglie?...

Cessi il dubbio.) Egelinda.

Aldimira

Signor.

Sigismondo

Hai sposo?

Aldimira

L'ebbi.

Sigismondo

E a te lo tolse?...

Aldimira

Un barbaro destin.

Sigismondo

Puote, se vuoi,

Cangiar tua cruda sorte.

Aldimira

Chi mai potria cangiarla?

Sigismondo

Altro consorte.

Aldimira

Altro sposo!

Sigismondo

M'udisti. In te già rendo

La Regina ai vassalli.

Aldimira

Io!... qual mio merto?

Sigismondo

Sdegnaresti il mio soglio?

Aldimira

Io!... vista appena

Da te, signor!...

Sigismondo*(con gran passione)*

T'inganni.

Più di tre lustri omai

Compion già ch'io ti vidi e t'adorai.

Aldimira*(affettando la più alta sorpresa)*

Come!...

Sigismondo

Sì; che l'estinta

Infida mia consorte

Rivive in te così, che, te mirando,

Io veggo lei; quando Egelinda parla,

Aldimira favella

Che ritrovo ora in te più cara e bella:

E per colpa del fato

Di lei pur vivo amante e disperato.

Aldimira*(con nobile energia)*

Deh! se tal ti rassembro, e tal mi credi,

Deh lasciami fuggir!

Sigismondo

Perché?

Aldimira

Mel chiedi!

Tomba di morte e orrore

Schiuder mi veggo al piè:

Ed innocente il core

Serba candor di fé.

Sigismondo

Tuona tua voce e un gelo

Mi scuote e dà terror.

Ah crudo, sallo il cielo!

Mi fe' tradito onor.

Aldimira

Tradito! Udisti lei?

Sigismondo

Vider quest'occhi miei...

Interrompendosi vicendevolmente e con impeto di passione.

Aldimira

L'opra d'un reo tiranno...

Sigismondo

Che! Esser poté un inganno!...

Aldimira

A' tuoi rimorsi il chiedi...

Sigismondo

Ma... tu chi sei?

Aldimira

(ingenuamente)

Nol vedi?

Sigismondo

(con ritenuta espressione)

Lei!... Sì...

Aldimira

(come sopra)

Egelinda!...

Sigismondo

(come sopra)

Ah! Sì... lei!...

Oh Dio, mi scoppia il cor.

Aldimira e Sigismondo

(Sospiro, deliro
Di fiero tormento:
E l'alma mi sento
Languire d'amor.)

Sigismondo

Deh ricevi il pianto mio!
Deh per lei mi da' perdono!

Aldimira

(Ah resistere non poss'io...
Sposa amante ancor ti sono.)

Sigismondo

Parla.

Aldimira

Sappi...
(ritenendosi dal proseguire)

Sigismondo

(con ansietà)

Ebben?...

Aldimira

Che...

Sigismondo

M'ami?

Aldimira

Io... (l'istante non è questo.)
Al dovere or io m'appresto.

Sigismondo

Ma che! non bastano
Tormenti ancor!
Povero cor!
Che crudeltà!

Aldimira e Sigismondo

Qual tumulto, o ciel, d'affetti
Combattendo in sen mi va!

Affetti teneri
Oh Dio, tacete!
Voi di quest'anima
Tiranni siete
Per una barbara
Fatalità.

(partono per vie opposte)

Scena quinta

Radoski, poi Anagilda.

Radoski

M'ingannaste, occhi miei? No, del rimorso
Me ne accerta la voce. Essa è Aldimira,
Da me seguace a Ladislao tradita.

Esce Anagilda.

Anagilda

(da sé)
(Agitata, smarrita)
Io non so che sperar.)

Radoski

(da sé)
(Ah sì, degg'io)
Emendar come posso il fallo mio.)

Anagilda

Radoski, e che? dovrei
Paventar d'una strana somiglianza?

Radoski

(Simuliam.) Qual t'adombra
 Importuno timor?

Anagilda

Ma Sigismondo
 Rese pubblico omai che, per suo cenno,
 Tolta da vil soggiorno,
 In corte la Regina or fe' ritorno.

Radoski

Ma figlia a Zenovito
 Sarà sempre Egelinda, e al patrio tetto,
 Compito il grande oggetto,
 Ritonerà, vedrai.

Anagilda

Deh! le perdute
 Speranze renda a me pietoso amore
 D'uno sposo e d'un soglio a questo core.

Sognava contenti,
 Sperava conforto,
 Ma in seno a' tormenti,
 Ma lungi dal porto
 Amante infelice
 Non oso sperar.

Se nobile orgoglio
 Mi guida ad un soglio,
 Gran core mi lice
 Superba vantar.

(parte)

Scena sesta

Radoski, poi Ladislao.

Radoski

O ciel! tu riserbasti
 In mia mano quel foglio...

Esce Ladislao che prende a sé Radoski e gli parla con tutta la circospezione.

Ladislao

O mio fedele
 Radoski! ella perì!...

Radoski

Qual dubbio mai!

Ladislao

A Sigismondo vanne:
Digli che ad Ulderico,
Come prima m'impose, or io m'affretto,
E che un fausto destino a lui prometto.

Radoski parte.

Scena settima

Ladislao solo.

Ladislao

Misero me! mi sento
Tutto gelar, se in seno a' dubbi miei
L'affannoso pensier io volgo a lei.
Qual nera immagine innanzi il mio delitto
Presentando mi va! Qual fiera voce
M'accusa e mi condanna! Ah! il crudo fato
Mi rende eternamente sventurato.

Giusto ciel che i mali miei
Tu conosci e appieno intendi;
Deh la pace a me tu rendi,
Deh mi calma per pietà.

Ah se tolto un sol momento
Tant'orror da me sarà!
Palpitar di bel contento
Questo core allor potrà.

(parte)

Scena ottava

Sigismondo e Radoski.

Sigismondo

(esce concentrato in se stesso e fantasticando, poi a Radoski)

Venga Egelinda.

Radoski

(Or tutto io svelo a lei.

O desiato istante a' voti miei!)

(entra da Aldimira)

Scena nona*Sigismondo, poi Aldimira e Radoski.***Sigismondo***(come sopra)*

Che più vuoi?... pur m'inseguì?... or io ti sento

Parlar in lei: non basta?...

*(segue fra se stesso)**Escono Aldimira e Radoski inosservati da Sigismondo.***Aldimira**

(Non tradirmi!)

Radoski

(Che dici!... Avrai quel foglio

Che Ladislao, tre lustri già, ti scrisse,

Che rifiutasti, e che in mie mani è ancora.)

Aldimira

(Gran Dio! quel foglio! Io non lo credo ancora.)

(s'avvanza)

Pronta Egelinda!...

Sigismondo*(si scuote, la fissa un momento senza parlare, poi si volge a Radoski)*

Affretta

La partenza, o Radoski.

*Radoski s'inchina e parte.***Scena decima***Aldimira e Sigismondo.***Sigismondo**

Ad Ulderico or ci affrettiam. T'è noto,

Che dei...

Aldimira*(vivamente, e Sigismondo si confonde)*

Stringere al petto

L'amato genitor: palese a lui

Far la ragion, che lungi dal consorte

Mi condannò tre lustri avversa sorte.

Sigismondo

Tanto dir tu non puoi...

Aldimira

Non son io che 'l bramai; sei tu che 'l vuoi.

Sigismondo

Avrai cor?...

Aldimira

Di che deve
Paventar una figlia?

Sigismondo

E tu lo sei?

Aldimira

Dubbio n'avresti?

Sigismondo

E sostener tu puoi!...

Aldimira

Non son io che 'l bramai; sei tu che 'l vuoi.

Sigismondo

(M'abbandona ragion!)

Scena undicesima

*Aldimira, Sigismondo, Radoski, infine Coro e guerrieri
che a marcia militare vanno attraversando il cortile in
distanza.*

Radoski

Alla partenza
Son già pronte le schiere.

Sigismondo

Ebben si vada.

Radoski parte.

E tu se core avrai,
Se conosci pietà...

Aldimira

M'offendi omai.
Fida ancella ti sono.
Compiango il tuo dolor, gelo a tue pene,
Quei che soffri, infelice,

Mi piombano sul cor funesti affanni!...
E dubiti di me? Quanto t'inganni!

Ah! signor, nell'alma mia
Tu non leggi, tu non vedi!
Parla in lei, piucché non credi,
Pena, affanno, amor, pietà.

Tu qual sia mia viva brama
Là vedrai... ma il suon ci chiama!...

Comincia in distanza il suono di marcia, che interpolatamente accompagna col Coro il resto dell'aria.

Fra l'armi intrepida
Ti seguirò.
Da forte i perfidi
Combatterò.

Mi dice il core,
Che un dolce amore,
Che la pietà!...
Di due bell'anime
Trionferà!...

Coro

D'allori nobili
Vantiam l'onor.
Campo di gloria
Apre il valor.

Di Marte indomito
Arda il furor.
Costante e intrepido
Sarà 'l mio cor.

Aldimira

Al campo, al campo
Chiama il valor.
Costante e intrepido
Sarà 'l mio cor.

Accompagnata da Sigismondo parte Aldimira, unendosi al corpo di milizia che segue tuttora a passare.

Scena dodicesima

Vallone diviso da montagne, ed in cui si discende per varie strade tagliate nelle medesime. Da una parte sta attendato l'esercito d'Ulderico, dall'altra quello di Sigismondo. Ulderico al piano con seguito, poi Ladislao da una montuosa.

Ulderico

(ad una guardia che passa dalla parte di Sigismondo)

Venga pur Ladislao.

Io rivedrò Aldimira? A Sigismondo,
Poiché me la serbò, tutto perdono,
Suocero, amico e difensor gli sono.

Comparisce Ladislao che scende.

Ladislao

(scendendo)

(O lei si perda, o incerti ed affannosi
Saran sempre miei giorni.)
Signor...

Ulderico

Ah Ladislao, dov'è mia figlia?

Ladislao conserva l'aria della più affettata renitenza a parlare.

Tu taci?... mi spaventi...
Dove il silenzio?

Ladislao

(con emozione)

È affetto,

È riverenza alla memoria acerba
È cara un tempo di tua regia figlia.
È... ch'io mentir non so...

Ulderico

Che dici mai?

Ti spiega; il chiedo, il voglio.

Ladislao

Può costarmi la vita un solo accento
Di verità.

Ulderico

Il segreto

Più geloso ti giuro.

Ladislao

(colla più grande circospezione)

Ebben, m'ascolta:

Per gelosa mania (tremo nel dirlo),
Tre lustri son, perir fe' Sigismondo
La tua Aldimira.

Ulderico

Oh Dio!

Ladislao

Poiché perduto

Ora si scorge, a sua salvezza in opra
Ei pon l'inganno.

Ulderico

E come?

Ladislao

Zenovito

Vassallo suo ha una figlia
Ch'Egelinda s'appella. Ad Aldimira
Rassomiglia così, che un'altra lei
La crede ognun. Tu stesso, se la vedi,
Tua figlia in Egelinda e senti e credi.
Ecco la trama ordita. A te Egelinda
Ora da Sigismondo, qual tua figlia,
Guidata fia, perché, ingannato appieno,
Tu placato lo stringa e amico al seno.

Ulderico

Tant'offesa!... tal scherno... Ecco l'indegno!

Odesi una marcia in poca distanza, e subito dopo scendono Sigismondo e Aldimira con seguito.

Ladislao

Temì un guardo rubello,
Che a sedurti ne vien...

Ulderico

Che oggetto è quello!

Al primo incontrarsi di Aldimira con Ulderico, questi resta come attonito a considerarla, e non si muove ad onta ch'ella s'affretti a lui stendendogli le braccia.

Scena tredicesima

Aldimira, Sigismondo, Ladislao, Ulderico.

Aldimira

(resta anch'essa attonita)

Genitor... deh vien!... t'arresti?...

Sigismondo

(sorpreso altamente)

Ecco, a te la figlia io rendo...

Ladislao

(simulatamente)

Deh signor! ch  non t'appresti?...

Ulderico

(incantato, guardandola)

(  Aldimira, o a lei somiglia?)

Aldimira, Sigismondo e Ladislao

(Qual silenzio periglioso!

Qual suo nero turbamento!

Vacillante in tal momento,

E tremante il cor mi sta.)

Ulderico

(Qual sembiante periglioso!

Qual terribile cimento,

Vacillante in tal momento

E tremante il cor mi sta.)

Aldimira

Deh vola a questo seno,

Amato genitor.

Sigismondo

Deh a' voti miei ti rendi,

Ah non negarmi amor.

Ulderico

(Io vedo in lei mia figlia...

Ma pu  tradirmi il cor.)

Ladislao

(fingendo con Ulderico)

Ceda tua destra armata,

Calma quel tuo rigor.

Ulderico

(Scopriam se inganno   questo.)

Aldimira

Padre...

Ulderico

(in tuono severo)

Egelinda!...

Aldimira, Sigismondo e Ladislao

Quale?

Ulderico

Tu figlia a Zenovito.

Aldimira

Io? Tua.

Ladislao

(fingendo con Sigismondo)

(Destin fatale!)

Ulderico

No, mia.

Sigismondo

(Chi m'ha tradito!...)

Aldimira

Gran cose ho a palesarti...

Son tua, ne avrai gran prova...

Ulderico

Ebben, se il sei, va' dove

Ti chiama e core e onor.

Aldimira

(afferrando Sigismondo)

Lui desti a me consorte:

Noi siamo un'alma sola;

E da lui sola morte

Dividerà il mio cor.

Ulderico

Tu al nemico!... all'armi, all'armi...

Tenti invan di lusingarmi...

Piombi il fulmine di morte!

Io non sento che furor.

Aldimira

Padre!... sposo!... non lasciarmi.

No, non devi rifiutarmi...

Piombi il fulmine di morte!

Pera un empio traditor.

Sigismondo e Ladislao

Se lo brami, all'armi, all'armi...
 Ma tu devi pria ascoltarmi...
 Piombi il fulmine di morte!
 Io non sento che furor.

Alla parola «all'armi» ecc. s'attaccano gli attori ed Aldimira cerca frapporsi. Alla stessa parola ambedue gli eserciti scendono al piano, e terminata appena la stretta del quartetto, attaccano la battaglia. Gli attori si disperdono, e gli eserciti stessi entrano battendosi.

Scena quattordicesima

Radoski, poi Ulderico con seguito.

Radoski

Giusto ciel! qual mia sorte! d'Aldimira,
 Della Regina mia già in mano è il foglio
 Opra di sua salvezza!

Esce Ulderico.

Ulderico

(s'avvede di Radoski)
 Per quella via si pieghi...
 Renditi prigionier.

Radoski

Chi a me l'impone?

Ulderico

Ulderico.

Radoski

Ah signor! Tu d'Aldimira
 Padre...

Ulderico

A che rinnovar?... non più. T'arrendi,
 O qual nemico...

Radoski

(depone la spada)
 Un prigioniero, un servo

In me t'offro, e...

Scena quindicesima*Detti. Ladislao.***Ladislao**

Radoski!...

Signor, è un mio fedele.

Ulderico*(a Radoski, che fa un atto segreto d'indignazione)*

A tanto amico

Io dono la tua vita.

(a Ladislao)

A noi la sorte

Propizia arride.

Ladislao

E d'Egelinda sai?...

Ulderico

Nulla.

Ladislao

Di lei, signor, uopo è che si cerchi.

Se non giunga in tua man, tu ben conosci

Quai potria danni oprar quella possente

Sua somiglianza.

Ulderico

È vero,

Ed a ciò mi dispongo. Tu medesimo

Cercala, e quando in tuo poter l'avrai

Arbitro appien di lei grande sarai.

*(parte con Radoski e seguito)***Ladislao**

Io l'arbitro di lei!

Grande allor sarò! Come il desio

Dell'impresa m'accende,

E maggior di me stesso ora mi rende!

(parte coi seguaci)

Scena sedicesima

Odesi rumor d'armi in lontano, dopo cui Coro in gran distanza, indi Sigismondo, poi Ulderico con seguito; infine Aldimira e Ladislao.

Coro

(di dentro)

O sorte barbara!...
Fuggasi, fuggasi!...

Esce Sigismondo spiegando tutto il disordine della sconfitta. È solo.

Sigismondo

Vincesti, iniqua sorte! ecco distrutte
Sul fior le mie speranze!... I suoi trofei
Spiega dovunque morte!...
Ebben, con alma forte
Offriamo il sen di mille acciari al lampo,
E segni gloria il mio morire in campo.
(va per salire, e compare il Coro dalla montagna)

Coro

(scendono rapidamente)

Ah fuggi!... ah salvati!...
Scampo non v'è!

Sigismondo

Vil non è Sigismondo. Sia funesta
La sorte pur, ei vuol pagnar...
(per andare)

Esce Ulderico, con seguito, che disarmo Sigismondo.

Ulderico

T'arresta!

Si disarmi.

Sigismondo

(fremendo)

O destino!...

Ulderico

E la donna poi...

Ladislao

(di dentro)

Inseguitemela!...

Aldimira
(di dentro)

Soccorso!...

Sigismondo
(smaniosissimo)
Si persegue Egelinda!...

Ladislao
(di dentro)
Viva o morta la voglio...

Aldimira
(esce inseguita da Ladislao, che tenta di trattenerla)
Lasciami, traditor!...

Sigismondo
(contro Ladislao)

Olà! Che fai?...

Ladislao
Il Re!... oh Dio!...

Ulderico
Si soccorra...

Ladislao, nel movimento suo di trattener Aldimira e nell'atto che dessa gli sfugge, s'inciampa e rotola giù dal pendio. Viene raccolto dalle guardie che lo fanno sedere su d'un masso.

Aldimira
Estinta!... Ei mi voleva

Sigismondo
Empio! mi rendi
Ragion dell'opre tue...

Ladislao cogli occhi incantati indica d'esser in pieno stordimento per la caduta.

Parla... m'intendi?

Ladislao
(parla come uomo fuori di sé)
Sì... Aldimira... tre lustri
Son già... che l'ho tradita... ella è innocente...
Ho ingannato il mio Re!...

Sigismondo
(contro Ladislao)

Empio!...

Ulderico*(trattenendolo)*

Ti frena...

Aldimira

Rendimi la mia gloria!...

*Sigismondo vorrebbe parlare, ma non glielo permetto.***Ulderico**

Dammi la figlia mia...

Aldimira

Consorte ingrato!...

Ulderico

Da me t'invola!...

Sigismondo*(a Ladislao)*

Io sono un disperato!

Alma rea! Il più infelice
Son per te d'ogni mortale!
È per me già un nulla il mondo!
O dolor che non ha eguale!...

*Ladislao viene circondato dalle guardie.**(ad Aldimira ed Ulderico)*

Il rimorso, il pentimento
Son tiranni del mio cor.

*Sigismondo resta in oppressione.***Sigismondo***(si scuote dal suo abbattimento e parla verso Aldimira)*

Ella m'odia!

Aldimira

(Ah no, t'inganni!)

Sigismondo

Ciel! che dici!

Aldimira

Io t'amo ancora.

Sigismondo

Tu sei mia!

Aldimira

Sì, tua son io.

Sigismondo

(ad Aldimira)

Ah se m'ami, idolo mio,
Qual maggior felicità!
Più non sente le sue pene,
Più bramare il cor non sa.

Ulderico

(a Sigismondo)

Più non soffro, tu m'offendi...
Parti... vanne non t'ascolto.

Coro

(ad Ulderico)

Cedi omai, se giusto sei:
(a Sigismondo)
Sì che merti amor, pietà.

Sigismondo

Fremi pur, io non ti temo,
Gloria morte a me sarà.
(parte fra le guardie)

Scena ultima

Tutti successivamente.

Ulderico

E tu che per salvarlo
Un inganno tentasti...

Aldimira

E qual? Tua figlia
Aldimira son io. Vedine prova
Più d'ogn'altra maggior.
(dà un foglio ad Ulderico che lo legge e mostra il più alto sdegno)

Potria quel foglio
Posseder altri al mondo
Fuorché Aldimira?

Ulderico

No! ma ch'ei sia scritto
Da Ladislao chi lo assicura?

Aldimira

O quanti!...
Lo stesso Ladislao... sì, lui...

Ladislao

(s'apre il cerchio, e Ladislao s'avanza mal reggendosi)

Lasciatemi...

La sento... è lei...

Aldimira

Che veggo!...

Ladislao

La vendetta del ciel, che sua tremenda
Mano ultrice già stende,
Punisce un empio e a' cari tuoi ti rende.

Ulderico

(a Ladislao)

Odi e conosci?

Ladislao

Sì.

Ulderico

(gli fa vedere il foglio avuto da Aldimira)

Scrivesti?

Ladislao

(inorridito, volge gli occhi altrove)

Oh Dio!

Qual oggetto d'orrore al guardo mio!

Sì che mia man tiranna

Vergò il foglio, ed in lui la mia condanna.

Ulderico

Ah figlia!

S'abbracciano.

Aldimira

(smaniosa)

Ah padre! e chi mi dà il consorte?

Ulderico

(fa cenno ad una guardia che parte)

Ei venga.

Ladislao

(O miei rimorsi! o mio tormento!

Da mille smanie lacerar mi sento.)

Esce Sigismondo che viene incontrato vivamente da Aldimira e Ulderico. Esce Radoski con lui.

Ulderico
O figlio!...

Aldimira
Sposo!...

Sigismondo
È vero?... m'ingannate?...

Ulderico
No, ch'è mia figlia, ed innocente è lei.

Sigismondo
Vola agli amplessi miei!...

Precipitano fra le braccia l'uno dell'altra.

Ladislao
(O vista! o mio delitto!)

Aldimira
Poi noto vi farò...

Sigismondo
Che più mi resta
A sapere, a bramar?

Ulderico
Ma d'un fellone...

Aldimira
Deh! per voi sia compita
L'opra...

Sigismondo
T'intendo. Ei si riserbi in vita.
Ma in carcere da poi
Abbia la pena nei rimorsi suoi.

Aldimira, Sigismondo e Ulderico
Qual felice amico giorno,
Che mi rende ognor la calma!
Al suo bene unita l'alma
Ah non sa che più bramar.

Ladislao
(Qual funesto avverso giorno,
Che mi toglie ognor la calma!
Da sue pene vinta l'alma
Ah non sa che più sperar.)

Aldimira

Ti stringo amabile
Mio sposo al seno!
Per te più fervido
Sento l'ardor!

Coro

Viva Aldimira,
Trionfi onor!

Ladislao

Un raggio splendere
Vedessi almeno
Nel mio terribile
Fiero dolor!

Sigismondo

Rendi quest'anima
Felice appieno,
Vita adorabile
Di questo cor.

Aldimira, Sigismondo e Ulderico

Giorno più tenero,
Più bel sereno
Non vide splendere
La fé, l'amor.

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, L'augurio felice, Il bardo*). Composizioni queste che negli anni successivi gli procureranno non pochi dissapori quando sarà accusato di essere reazionario.
-
- 1823** *Semiramide*, su libretto di Gaetano Rossi, il suo "papà di parole" (Venezia, La Fenice, 3 febbraio), conclude trionfalmente la carriera italiana di Rossini. Dopo una breve sosta a Parigi, si reca a Londra su invito di Giovanni Battista Benelli, impresario del King's Theatre, per dirigere alcune sue opere e scriverne una nuova. Sarebbe dovuta essere *Ugo, re d'Italia*, di cui compone forse un atto completo, ma il fallimento dell'impresa nel 1824 lo costringe ad abbandonare Londra e tornare a Parigi. Dell'opera non è stata finora ritrovata alcuna traccia.
-
- 1824** Il 9 giugno, a Londra, esegue la parte del tenore solo (Apollo) nella sua cantata *Il pianto delle Muse in morte di Lord Byron*. Il 26 novembre è nominato "Directeur de la musique et de la scène" del Théâtre Italien di Parigi.
-
- 1825** Il periodo francese di Rossini si apre con la cantata *Il viaggio a Reims, ossia L'albergo del giglio d'oro* (Parigi, Théâtre Italien, 19 giugno) scritta per l'incoronazione di Carlo X.
-
- 1826** Sembra che stia lavorando a *La figlia dell'aria* per Giuditta Pasta, ma nessuna musica è stata finora ritrovata. Il 9 ottobre presenta al Théâtre de l'Académie Royale de Musique (l'Opéra) *Le siège de Corinthe*, radicale rifacimento del *Maometto II*, che viene accolto con entusiasmo.
-

-
- 1827** Alla vigilia della rappresentazione trionfale di *Moïse et Pharaon, ou Le passage de la Mer Rouge* (Parigi, Académie Royale de Musique, 26 marzo) la morte della madre lo colpisce profondamente.
-
- 1828** Pronto a cimentarsi con un'opera nuova Rossini, nella primavera, ha già scelto il soggetto: *Guillaume Tell*. Ma nel desiderio di far rivivere parte della musica scritta per *Il viaggio a Reims*, propone *Le Comte Ory* (Parigi, Académie Royale de Musique, 20 agosto), su libretto di Scribe e Delestre-Poirson.
-
- 1829** *Guillaume Tell* è l'ultima fatica rossiniana nel teatro musicale. L'opera va in scena a Parigi il 3 agosto (Académie Royale de Musique) ottenendo solo un "succès d'estime" da parte del pubblico, mentre è 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 *Péchés de vieillesse*, titolo ironico sotto cui Rossini raccolse le sue ultime composizioni.
-
- 1859** In primavera la villa di Passy, fatta costruire appositamente (oggi distrutta), è pronta. I Rossini alternano il soggiorno parigino al numero 2 della Chaussée d'Antin, dove danno accademie musicali, a quello a Passy, diventato luogo di incontro della società musicale internazionale.
-
- 1860** In marzo, secondo il biografo Edmond Michotte, riceve la visita di Richard Wagner. Il 9 luglio all'Opéra viene rimessa in scena con grande sfarzo la *Sémiramis*, eseguita dalle sorelle Barbara e Carlotta Marchisio.
-
- 1863** Scrive la *Petite Messe Solennelle*.
-
- 1864** Il 14 marzo la *Petite Messe Solennelle* per soli, coro, due pianoforti e harmonium, viene eseguita in forma privata nel palazzo parigino della contessa Louise Pillett-Will, alla quale la messa è dedicata. Rossini la strumenterà per grande orchestra nel 1867, ma questa versione sarà eseguita solo il 24 febbraio 1869 dopo la sua morte. Il 21 maggio, suo giorno onomastico, la città di Pesaro gli dedica solenni festeggiamenti con lo scoprimento di una statua.
-
- 1867** Il 1. luglio prima esecuzione de *l'Hymne à Napoleon III et à son Vaillant Peuple* (Parigi, Palais de L'Industrie).
-
- 1868** Dopo una grave malattia spira nella villa di Passy il 13 novembre, mentre Parigi si appresta a tributargli grandi onoranze per il suo prossimo 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.
-



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 Stoloro, *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 Cafilisch, *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, *Harderwĳk*
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-Allort*
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
Welleda Donovan

Honorary Board

Claudio Abbado
Junc 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